

PIOTR LEWICZ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI PODMIOTU ROMANTYCZNEGO – MIĘDZY PAMIĘCIĄ INDYWIDUALNĄ A ZBIOROWĄ „LYRICAL BALLADS” WILLIAMA WORDSWORTHA ORAZ „BALLADY I ROMANSE” ADAMA MICKIEWICZA

Pamięć literatury a naśladowanie wzorów literackich

W *Lyrical Ballads*¹ oraz w *Balladach i romansach*² pamięć wchodzi w trzy rodzaje relacji z literaturą, opisane przez Ansgara Nünninga i Astrid Erll – badaczy, którzy, nawiązując do myśli Aleidy Assmann³, podejmują refleksję nad „pamięcią literatury”, „pamięcią w literaturze” oraz „literaturą jako medium pamięci”⁴. Pierwszą z nich można według Renate Lachmann rozpatrywać w połączeniu z problemem intertekstualności⁵ – polega ona na tym, „że literatura pamięta sama o sobie, [...] interteksty nie odnoszą się do rzeczywistości pozaliterackiej, lecz do innych dzieł”⁶. Wśród nich Erll rozróżnia „teksty kulturowe” (takie jak *Odyseja* czy *Boska Komedia*⁷), a także

¹ Utwory należące do tego zbioru cytuję na podstawie wydania: W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads: the Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and Prefaces*. Ed., introd., notes, appendices R. L. Brett, A. R. Jones. London 1971. Z tego wydania zaczerpnięte są numery wersów przywoływanych fragmentów.

² Fragmenty utworów A. Mickiewicza (opatrzone odpowiednimi numerami wersów) cytuję z: *Wybór poezji*. Oprac. Cz. Zgorzelski. T. 1. Wyd. 8, przejrz. Wrocław 1997. BN 16.

³ Zob. m.in. A. Assmann: *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Przeł. P. Przybyła. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009; 1998 – *Między historią a pamięcią*. Przeł. M. Saryusz-Wolska. W zb.: jw.

⁴ Koncepcja trzech relacji między pamięcią a literaturą pochodzi z pracy A. Nünninga oraz A. Erll *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick*. W zb.: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. ... Berlin – New York 2005. Cyt. za: M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć. Uwagi wstępne*. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 181, przypis 10.

⁵ Jak zauważa R. Lachmann (*Mnemotechnika i symulakrum*. Przeł. A. Pełka. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 307–308): „Przestrzeń między tekstami: czyż nie ona jest właściwą przestrzenią pamięci? Czyż każdy tekst, zmieniając architekturę, w którą się wpisuje, nie zmienia też samej przestrzeni pamięci? Przestrzeń między tekstami i przestrzeń wewnątrztekstowa, powstająca z doświadczenia przestrzeni międzYTEKSTOWEJ, stwarza owo napięcie między pozatekstualno-intertekstualnymi a intratekstualnymi aspektami, które czytelnik musi »wytrzymać«. Przestrzeń pamięci jest w taki sam sposób wpisana w tekst, jak ów wpisuje się w przestrzeń pamięci. Pamięć tekstu jest jego intertekstualnością”.

⁶ Saryusz-Wolska, *op. cit.*, s. 182.

⁷ K. Trybuś (*O podmiocie pamięci w „Vade-mecum” Cypriana Norwida*. W zb.: *Przygody roman-*

„teksty zbiorowe”, które są „wehikułami kolektywnej i medialnej konstrukcji oraz transmisji określonej wizji rzeczywistości i przeszłości”⁸ i znajdują się na środkowym szczeblu opisanej przez Assmann hierarchii różnych rodzajów pamięci⁹ (między pamięcią komunikatywną, czyli indywidualnym wspomnianiem przeszłości, a pamięcią kultury¹⁰).

Pamięć literatury oznacza w *Balladach i romansach* oraz w *Lyrical Ballads* konfrontację pamięci indywidualnej podmiotu-poety z pamięcią nie tyle kulturową (odnoszącą się do kultury wysokiej), ile zbiorową (zapisaną w „tekstach zbiorowych”, takich jak ballada i „pieśń gminna”). W utworach dwóch interesujących nas tu autorów zaobserwować można ruch memorii – jej przemianę z pamięci komunikatywnej w pamięć zbiorową, a także wpływ pamięci zbiorowej na pamięć indywidualną.

Z kolei problem „literatury jako medium pamięci” w *Balladach i romansach* oraz w *Lyrical Ballads* występuje w twórczym użyciu gatunku ballady. Posługując się terminologią Nünninga i Erll, można stwierdzić, że rola tego gatunku polega na „magazynowaniu”, „cyrkulacji” i „wywoływaniu” obrazów przeszłości¹¹. „Magazynowanie”, jako jedna z cech literatury, będącej medium pamięci, wiąże się z przechowywaniem treści czasu minionego. Wykorzystanie metafory przestrzennej¹² ukazującej pracę matki Muz, Mnemozyny, pozwala orzec, iż utwory dwóch przywoływanych tu poetów są miejscami zarówno pamięci zbiorowej, jak i indywidualnej.

Nünning i Erll mówią także o „pamięci w literaturze”, czyli o tzw. „fictions of memory”¹³ – metaforach, symbolach i obrazach, którymi autorzy rozmaitych tekstów posługują się w celu zilustrowania problemów łączących się z funkcjonowaniem

tycznego „Ja”. *Idee – strategie twórcze – rezonanse*. Red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk. Poznań 2012, s. 150–151), odwołujący się do ustaleń Lachmann, wskazuje na związki „pamięci literatury” ze zjawiskiem intertekstualności. Jak zauważa, „pamięć literatury” w poetyckim cyklu Norwida oznacza „intertekstualny świat odniesień” do „bogactwa literackiej przeszłości” – a konkretnie do „utworów uświęconych tradycją” (*Odysei* Homera oraz *Boskiej Komedii* Dantego), a zatem „mediów pamięci kulturowej”, które Erll przedstawia w opozycji do „tekstów zbiorowych”, należących nie do „kultury wysokiej”, lecz popularnej: „W tym pierwszym przypadku – pamięci literatury – pamięć jest przymiotem literatury, innymi słowy – literatura ma pamięć, co zdaniem niektórych badaczy należy wiązać ze zjawiskiem intertekstualności”. Zob. też pracę K. Trybusia *Słowińska pamięć Mickiewicza (w: Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości. Poznań 2011)*, w której jest mowa m.in. o problemie pamięci w twórczości Mickiewicza.

⁸ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*. Przeł. M. Saryusz-Wolska. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 233.

⁹ Assmann, *Przestrzeń pamięci*.

¹⁰ Zob. M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 32–33.

¹¹ O trzech funkcjach „literatury jako medium pamięci” mówi – w kontekście teorii Nünninga i Erll – Saryusz-Wolska (*Literatura i pamięć*, s. 183).

¹² P. Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006, s. 84) wskazuje, że źródła przestrzennych wyobrażeń o pracy memorii tkwią w powtarzanym m.in. przez Cycerona micie o Simonidesie. Opisany tam epizod, który sięga roku 500 p.n.e., daje także początek *ars memoriae*, czyli sztuce pamięci (doskonale omówionej przez F. A. Yates (*Sztuka pamięci*. Przeł. W. Radwański. Warszawa 1977)).

¹³ To określenie B. Neumann (*Literatura, pamięć, tożsamość*. Przeł. A. Pełka. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 269). Zob. też Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć*, s. 182.

pamięci. Takie ujęcie związku wspomnień ze słowem poetyckim można potraktować jako nadrzędne wobec zagadnienia „pamięci literatury” oraz „literatury jako medium pamięci”.

Mechanizm działania pamięci, opisywany od czasów starożytnych, zawsze opierał się na powtórzeniu, ponownym przywołaniu, uobecnieniu rzeczy nieobecnej¹⁴, teraźniejszym przedstawieniu tego, co wydarzyło się w przeszłości¹⁵. Mając na uwadze myśl filozoficzną, w której rozpatruje się fenomen memorii, można spróbować odnieść specyficznie rozumianą „pamięć literatury” do kategorii naśladowania – a zatem uobecniania i ponownego przedstawiania – będącej przedmiotem refleksji w przedmowach do zbiorów poetyckich Wordswortha i Mickiewicza¹⁶.

Na różne znaczenia (funkcjonujące w myśli krytycznoliterackiej na przełomie XVIII i XIX wieku) kategorii naśladowania wskazuje Maurycy Mochnacki¹⁷. Jak zauważa Zbigniew Przychodniak, „artykułami z lat 1825–1827 [...] niejako dopełnił [on] romantyzm poetycki Mickiewicza o część teoretyczną”¹⁸. Autor pracy *O duchu i źródłach poezji w Polsce* mówi o imitacji, rozumianej przede wszystkim jako powielanie wzorów literackich. Wspomina o rewolucji estetyczno-literackiej, jaka wraz z końcem XVIII wieku dokonała się w piśmiennictwie niemieckim:

Z przykładu Niemców uczyć się powinniśmy, że wstrząśnienia w świecie literackim bynajmniej nie są szkodliwe. Od czasu bowiem, w którym pamiętna w drugiej połowie zeszłego wieku sprawa poezji i literatury niemieckiej wytoczyła się przed sądem krytyki i filozofii; gdy przekonano się w Niemczech, że niewolnicze naśladowanie jest wadliwą, zupełną nieczynnością władz umysłowych oznaczającą i tylko do ochromienia wewnętrznej ich działalności zmierzającą pracą [...], odtąd starożytnych i nadsekwańskich wzorów powaga w Niemczech zaczęła tanieć, ustępując twórczemu duchowi w każdym rodzaju działań umysłowych¹⁹.

Mochnacki opisuje „niewolnicze naśladowanie” dawniejszej literatury jako bezrefleksyjną, nie angażującą „władz umysłowych” praktykę poetycką. Pokazuje również, jak mechaniczna – powierzchowna i powodująca „ochromienie” mocy kreatywnych – imitacja modnych tekstów francuskich i dzieł starożytnych ustępuje w drugiej połowie XVIII wieku naśladowaniu angażującemu „twórczego ducha” niemieckich poetów.

¹⁴ Zob. Ricoeur, *op. cit.*, s. 18–27.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 27–34.

¹⁶ Na marginesie warto zauważyć, że autor *Pana Tadeusza* zamieszcza przedmowę (*O poezji romantycznej*) w t. 1 *Poezji* (1822), z czego W. Wordsworth w pierwszej edycji *Lyrical Ballads* (1798) rezygnuje. *Przedmowę do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”* dołączono, jak wskazuje jej tytuł, dopiero do wznowionego i uzupełnionego o nowe utwory zbioru poetyckiego z 1800 roku. Stanowi ona autorski komentarz do obu edycji oraz odpowiedź na negatywne recenzje poematów opublikowanych w 1798 roku.

¹⁷ Dociekania M. Mochnackiego służą mi jedynie do wskazania różnych znaczeń estetyczno-literackiej kategorii naśladowania, które funkcjonowały w polskiej myśli krytycznej na początku XIX wieku. Odpowiedź na pytanie, czy ustalenia zawarte w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* można odnieść do zbiorów *Ballad i romansów* oraz *Lyrical Ballads*, wymaga osobnej refleksji, nie będącej przedmiotem niniejszej pracy.

¹⁸ Z. Przychodniak, wstęp w: M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*. Wybór, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, ... T. 1. Kraków 1996, s. 15.

¹⁹ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*. W: *juw.*, s. 51.

W artykule *O duchu i źródłach poezji w Polsce* jest mowa nie tylko o akceptowalnym (angażującym wyobraźnię i uczucia) i nieakceptowalnym naśladowaniu wzorów literackich, lecz również o nowym przedmiocie imitacji²⁰:

Starożytność sławiańska, mitologia północna i duch średnich wieków [...], te są obfite materiały do literatury narodowej, ta jest obszerna imaginacji, uczuć i pomysłów estetycznych dziedzina. Uczuli tę prawdę Mickiewicz, J. B. Zaleski, Odyniec [...]²¹.

Mochnacki wskazuje też na inne znaczenie „naśladowania” – związane z „powinowactwem umysłu z przyrodzeniem”:

prawdziwa poezja, to jest taka, która, wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykającą barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom – idealny porządek przeistacza na materialny i, tłumacząc bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę; nie tylko nie wynika ze stosunków towarzyskich, lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie²².

Kategoria naśladowania to zatem dla krytyka także szukanie inspiracji twórczej w obrazach natury oraz przedstawianie ich w kontekście „wewnętrznych, spirytualnych zjawisk”, „umysłu” i uczuć poety.

Jak z kolei kategoria ta jest definiowana przez Mickiewicza i Wordswortha? W przedmowie do *Lyrical Ballads* angielski poeta przeprowadza jej kompleksową krytykę – skupia się zarówno na problemie imitacji wzorów literackich, jak i na kwestii relacji łączącej poezję z naturą²³ (którą w *The Tables Turned* określa mianem „nauczyciela”). Natomiast autor rozprawy *O poezji romantycznej* podejmuje rozważania jedynie nad zagadnieniem naśladowania wzorów literackich. Refleksja nad nim łączy teksty krytyczne polskiego i angielskiego poety i jest dla mnie punktem wyjścia do interpretacji utworów należących do *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*.

Zmianie przedmiotu imitacji, czyli wzoru poezji romantycznej, towarzyszą w rozprawie Mickiewicza uwagi na temat akceptowanych form czy też, jak to okre-

²⁰ Przychodniak (op. cit., s. 15–16) zwraca uwagę na różnicę między Mickiewiczowskim wzorem naśladowania – „poezją gminną” – a przedmiotem imitacji literatury narodowej, o którym mówił Mochnacki: „pisząc w 1825 roku rozprawę *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, wołał [on] sięgać do rycerskich tradycji średniowiecza oraz mitologii i poezji skandynawskiej niż do rodzimej »poezji gminnej«. Być może, intuicyjnie dostrzegł, że folklor reprezentuje model kultury bez historii, istniejącej poza czasem. Przywołując zaś echa przeszłości plemiennej i przeddziejowe fragmenty słowiańskiej dawności – Mochnacki faktycznie interesował się wyłącznie kulturą społeczeństw »politycznych«, czyli takich, które – jak pisze Philippe Ariès – nade wszystko żyją w historii”.

²¹ Mochnacki, op. cit., s. 74.

²² *Ibidem*, s. 56.

²³ W. Wordsworth w przedmowie do *Lyrical Ballads* (Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”. Przeł. K. Tarnowska. W zb.: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór, oprac. A. Kowalczykowska. Warszawa 1975, s. 75; dalej odsyłam do tego tekstu skrótem W; liczby po skrócie wskazują stronicę) pisze o poetyckim naśladowaniu natury („człowiek i przyroda są zasadniczo do siebie przystosowani, a umysł ludzki jest naturalnym zwierciadłem, w którym odbijają się najpiękniejsze i najżywiej pobudzające ciekawość właściwości przyrody”) oraz o twórczym wykorzystywaniu wzorów literackich.

śla Marek Stanisz, „strategii naśladowczych”²⁴. Poeta neguje „imitowanie drugorzędnych cech kultury starożytnej”²⁵ – schematów twórczości greckiej i rzymskiej – oraz praktyki i „procedury imitacyjne”, polegające na „przybieraniu powierzchowności i tonu starożytnego”²⁶. Stwierdza:

W takim stanie rzeczy, kto chciał podobać się Francji, to jest Paryżowi, powinien był ostrość swojego indywidualnego charakteru stosować do mody panującej, ażeby się nie wydać pedantem i dziwakiem, musiał trzymać w korbach swój talent, miarkować imaginację i uczucie, gdyż wszelki zapęd, wszelkie gwałtowne uniesienie obrażało przyzwoitość dworską [...]. [M 52]

Krytykowana przez autora *Ballad i romansów* imitacja starożytnych wzorów literackich w poezji francuskiej zostaje przeciwstawiona strategii twórczego naśladowania, angażującego „indywidualny charakter” oraz „imaginację i uczucia” poety.

W swej estetyczno-literackiej refleksji Mickiewicz wskazuje także na konkretnych praktyków poetyckiego *imitatio* – odwołuje się zarówno do autorów francuskich, jak i do niemieckiej oraz angielskiej tradycji literackiej. Co szczególnie istotne w kontekście komparatystycznego ujęcia *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*, twórczość „narodu Wielkiej Brytanii” określa jako naturalnie oryginalną i obcą historii poezji europejskiej²⁷.

Mickiewicz akcentuje też, że poezja narodowa w Wielkiej Brytanii przetrwała dłużej niż w innych krajach Starego Kontynentu. O jej wyjątkowości decyduje zarówno wysoki status wzoru „poezji gminnej” („dłużej niż u innych narodów kształconej [...], a Szkocja zachowała ją do ostatnich czasów” <M 56>), jak i rola „uczucia i imaginacji”, dominująca w balladowej twórczości bardów i druidów²⁸.

Także Wordsworth nie tyle odrzuca w swej przedmowie pisarską strategię naśladowania wzorów literackich, ile dokonuje jej oryginalnego przeformułowania. Przedmiot krytyki angielskiego autora bliski jest Mickiewiczowskiej negacji „przybrania powierzchowności i tonu starożytnego”. Wordsworth rezygnuje z języka klasycyzmu – „mechanicznego narzędzia stylu czy też [...] języka, można by rzec,

²⁴ Zob. M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998, s. 62–63: „oświeceniowe procedury imitacyjne oznaczają dla Mickiewicza czynność niewolniczego kopiowania wzorów, natomiast romantyczne strategie naśladowcze mają raczej pobudzać indywidualizm poety oraz jego oryginalność twórczą, polegają więc głównie na dostarczeniu inspiracji poetyckiej, zaczerpnięciu tylko pomysłu literackiego, a następnie jego w pełni już samodzielnej realizacji”.

²⁵ *Ibidem*, s. 61.

²⁶ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*. W zb.: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*. Oprac. A. Kowalczykova. Wrocław 2000, s. 52. BN I 261. Dalej odsyłam do tej pozycji skrótem M. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

²⁷ Zob. M 56: „W historii poezji europejskiej z kolei nastąpić powinien naród Wielkiej Brytanii, z charakteru swojego od innych bardzo różny, odcięty morzem, a stąd na obce wrażenia mniej wystawiony. Żywe uczucie i imaginacja wojennych Szkotów i Saksonów nie mogły nie zajmować się poezją silnym sposobem. Mitologia tego narodu przez druidów i bardów więcej niż gdzie indziej była wyrobiona”.

²⁸ Z kolei współczesnych mu poetów – W. Scotta i G. G. Byrona – Mickiewicz określa jako spadkobierców romantycznej poezji narodowej, twórczych naśladowców dzieł starożytnych bardów oraz G. Chaucera i W. Szekspira. A. Pope, J. Addison i J. Swift, wyraźnie w rozprawie krytykowani, zostają ukazani jako reprezentanci stylu „rozumującego”, „wymuskanego” i „dowcipnego” – deprecjonującego rolę „uczuć i wyobraźni” w poetyckiej imitacji.

klanowego, do którego Poeci zdają się rościć sobie szczególne prawo” (W 48–49). Podobnie jak Mickiewicz, mówi także o akceptowanym naśladowaniu – wskazuje na wzór prostego stylu ballady staroangielskiej oraz postuluje szukanie inspiracji w życiu i mowie „zwykłych ludzi”.

W opozycji do niej stawia klasycystyczny język poetycki²⁹ i określa go jako narzędzie służące powielaniu „kapryśnych konstrukcji słownych”:

Sądzą oni [tj. poeci], że tym więcej przydadzą chwały sobie i swej sztuce, im dalej odejdą od upodobań ogółu, folgując sobie w samowolnych i kapryśnych konstrukcjach słownych, aby dostarczyć strawy dla płochych gustów i nasycić płoche apetyty, które są własnym ich tworem. [W 46]

Zarówno dla Wordswortha, jak i dla Mickiewicza naśladowanie wzorów poezji implikuje ekspresję uczuć. Przedmiot imitacji jest dla obu twórców źródłem inspiracji i materia pobudzająca pracę wyobraźni. Ponadto, podobnie jak w przypadku autora *Ballad i romansów*, kierującego swą uwagę ku tradycji ludowej i „pieśni gminnej”, redefinicji problemu wzorów literackich w przedmowie Wordswortha towarzyszy zwrócenie się w stronę życia „zwykłych ludzi”:

A zatem głównym celem, jaki przyświecał mi przy pisaniu tych Wierszy, było wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego i relacjonowanie ich czy też opisanie, od początku do końca, w miarę możliwości językiem naprawdę używanym przez ludzi. Jednocześnie usiłowałem przydać zdarzeniom barw zapożyczonych z wyobraźni, dzięki czemu zwykle rzeczy przedstawiają się Czytelnikowi w nowym i niezwykłym świetle. [W 45]

Tym samym Wordsworth wskazuje na nowe źródło poezji, którym jest zarówno żywy język „zwykłych ludzi”, jak i psychika twórcy oraz uczucia z niej wypływające. Podobnie jak Mickiewicz, łączy refleksję nad imitacją wzorów literackich z uwydatnieniem roli wyobraźni. Warto tu przypomnieć słowa autora *Ballad i romansów*, który akcentuje, że piszący romanse rycerskie „język nieokrzesany zdobili śmiałą imaginacją [...]” (M 56).

Zarówno dla polskiego poety, odnoszącego się do wzorów literatury średniowiecza oraz do „pieśni gminnej”, jak i dla Wordswortha postulowana forma poezji – określona przez Mickiewicza jako „romantyczna” – ma pełnić funkcję ekspresyjną³⁰. Angielski twórca umieszcza w swej rozprawie antyklasycystyczną, a zarazem antymimetyczną definicję głoszącą, że „każda dobra poezja jest spontanicznym wybuchem głębokich uczuć [...]” (W 47). Tak jak autor *Ballad i romansów*, kładzie akcent na rolę podmiotu w kształtowaniu słowa poetyckiego. Przekonuje, że nie schemat fabularny, etykieta i konwencja, rządząca estetyką klasycystyczną, decydują o jakości tekstów, lecz odzwierciedlone w nich emocje. Pisze bowiem:

Wspominałem wyżej, że każdy z tych [tj. zawartych w analizowanym zbiorze] wierszy ma swój cel. Należy wymienić inną jeszcze cechę, która odróżnia je od popularnej poezji dnia dzisiejszego: a mianowicie, że uczucia w nich ukazane przydają ważności akcji i sytuacji, a nie akcja i sytuacja – uczuciom. [W 47]

²⁹ Opis „języka poetyckiego” dokonany przez Wordswortha wskazuje, że przedmiotem krytyki zamieszczonej w przedmowie jest estetyka klasycystyczna. Angielski twórca – w przeciwieństwie do Mickiewicza – nie posługuje się jednak ani terminem „klasycyzm”, ani „romantyzm”.

³⁰ O ekspresyjnej teorii poezji Wordswortha mówi m.in. M. H. Abrams (*Zwierciadło i lampa: romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 30–31).

Poszukiwanie przez Wordswortha i Mickiewicza nowego punktu odniesienia dla twórczości poetyckiej stanowi wyraz romantycznego przełomu intertekstualnego, rozpoznanego przez Stanisława Balbusa³¹. Przedmowy tych dwóch poetów prezentują zdefiniowaną przez owego badacza preferencję romantyków dla „jawnego naśladownictwa”, noszącego cechy tendencyjności³².

Balbus podkreśla, że – paradoksalnie – „romantycy »nie naśladowali« i odsuwali ten nieunikniony aspekt twórczości artystycznej na plan możliwie daleki, ponieważ w ówczesnym systemie literatury naśladowanie było bezwartościowe”. Dla Mickiewicza i Wordswortha istotny staje się natomiast postulat „oryginalności”, która uwypukla „dialogiczność intertekstualną” ich dzieł³³.

O ile kategoria naśladowania – służąca autorowi studium *Między stylami* do ukazania istoty romantycznego przełomu intertekstualnego – jest doskonałym narzędziem analizy przedmowy do *Lyrical Ballads* oraz rozprawy *O poezji romantycznej*, o tyle przy interpretacji utworów należących do dwóch przywoływanych tu zbiorów poezji warto posłużyć się pojęciem pamięci literatury. Refleksja nad nim pozwala na oświetlenie problemów, które w przeprowadzonych dotąd badaniach dotyczących polskiego i angielskiego poety nie doczekały się pełnego rozwinięcia, a mianowicie: formy gatunkowej ballady jako „medium pamięci”, funkcji czasu w obrazie romantycznego podmiotu, relacji między pamięcią indywidualną i zbiorową, związku pamięci semantycznej i epizodycznej³⁴.

Ballada jako medium pamięci

Uwagi Wordswortha i Mickiewicza na temat ballady zamieszczone w dwóch analizowanych tu przedmowach można odnieść do jednego z trzech (opisanych przez Nünninga i Erll) typów relacji, jakie zachodzą między pamięcią a literaturą – „literatury jako medium pamięci”³⁵. Sięgający swoimi korzeniami czasów średniowiecza gatunek został przez poetów nobilitowany do rangi wzoru poetyckiego. Jego konstrukcja narracyjna opiera się zarówno na „tekstach zbiorowych” (które – jak twierdzi Erll – przechowują pamięć o charakterze kolektywnym), jak i na indywidualnych wspomnieniach podmiotowego „ja”.

Polski twórca przywołuje wzór ballady niemieckiej i angielskiej, autor *Preludium* odnosi się natomiast jedynie do ballady staroangielskiej. Obaj postulują imitację formy, która w oświeceniowej hierarchii estetyczno-literackiej ma status „niskiej” i niekanonicznej.

³¹ S. Balbus, *Ewolucja i rewolucja intertekstualna*. W: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 180.

³² Zob. *ibidem*, s. 166: „zakres [romantyzmu] przestał z założenia ogarniać wielką przestrzeń Wspólnego Świata kultury, a ograniczał się do węższych i względnie izolowanych tendencji, do kręgów inspiracji pod patronatem wybranych równie tendencyjnie autorytetów, takich np. jak Dante, Szekspir, Scott, Byron, Rousseau, Goethe, jak ogólny autorytet kultury ludowej itd.”

³³ *Ibidem*, s. 176–177.

³⁴ O pamięci semantycznej (związanej z doświadczeniami lekturowymi i zdobytą wiedzą) oraz pamięci epizodycznej (czyli pamięci własnych przeżyć) mówi Assmann (1998 – *Między historią a pamięcią*, s. 157).

³⁵ M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć*, s. 181.

Uwagi na temat ballady zamieszczone przez Wordswortha w przedmowie do wydanego w 1800 roku zbioru są dość skromne. Poeta skupia się przede wszystkim na eksploracji potencjału twórczego tkwiącego w prostym stylu tego gatunku – jak stwierdza: „Metrum starych ballad jest bardzo niewymyślne [...]” (W 60). W celu ukazania jego funkcji poetyckiej porównuje ze sobą dwa odmienne dzieła: wiersz Samuela Johnsona *Parodies of the Hermit of Warkworth. II*³⁶, parodiujący poemat Thomasa Percy’ego³⁷, oraz anonimową balladę angielską *Dzieci w lesie*³⁸, powstałą prawdopodobnie w 1595 roku. Jak podkreśla angielski poeta, w obu strofach wykorzystano prosty styl „beznamiętnej rozmowy” (W 64) – lecz tylko jedna z nich zasługuje na większą uwagę.

Refleksja na temat dwóch odmiennych form ballady stanowi dla autora *Preludium* pretekst do wskazania akceptowanego i nieakceptowanego przez siebie wzoru poezji:

Co stanowi o [...] różnicy [między nimi]? Nie metrum, nie język, nie układ słów; lecz temat strofy dr. Johnsona jest godny pogardy. Jeśli chce się właściwie traktować blahe i proste wiersze, których strofa dr. Johnsona jest doskonałą próbką, nie należy mówić: „to jest zła poezja”, albo: „to w ogóle nie jest poezja”, tylko: „temu brak sensu” [...]. [W 64–65]

Poeta krytykuje strofę Johnsona – podobnie jak wszelkie utwory „pozbawione sensu” – dlatego, że „obrazy nie powstają [w nich] z owego zdrowego stanu uczuć, który bierze swój początek w myślach, ani nie mogą wzniecić myśli lub uczuć w Czytelniku” (W 65). Nobilituje natomiast poezję, jaka, imitując wzór prostej, balladowej formy, jest równocześnie przestrzenią dla ekspresji emocji. Jako przykład

³⁶ Zob. W 64:

*I put my hat upon my head
And walked into the Strand,
And there I met another man
Whose hat was in his hand.*

Przekład filologiczny: „Kapelusz włożyłem na głowę / I spacerowałem sobie po Strandzie, / I tam spotkałem innego pana, / Który miał swój kapelusz w rękę”.

³⁷ Nawiązanie Wordswortha do parodiowanego przez Johnsona poematu Percy’ego i jego zbioru ballad staroangielskich może stanowić punkt odniesienia dla komparatystycznego ujęcia *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*. Również bowiem A. Mickiewicz odnosi się w swej przedmowie do wydanych w 1765 r. *Reliques of Ancient English Poetry*.

³⁸ Zob. W 64:

*These pretty Babes with hand in hand
Went wandering up and down;
but never more they saw the Man
Approaching from the Town.*

Przekład filologiczny: „Te śliczne dzieci, trzymając się za ręce, / Szły, wędrując tam i z powrotem, / Lecz nigdy więcej nie ujrzały Człowieka, / Który zbliżał się z miasta”.

Utwór ten był tłumaczony (w sposób swobodny) przez J. U. Niemcewicza (*Dzieci w lesie. Duma naśladowana z angielskiego*. W: *Bajki i powieści*. T. 2. Warszawa 1820, s. 217):

Biedne dziecińcy chodziły dzień cały
Po łomach, gęstwach niewczesnych
[.]
Zaczęły wołać głosy żalonymi,
Ale wołały na próżno
Nikt się nie ozwał, zniknął cień otuchy,
Okropność tylko i szum dębów głuchy.

przytacza balladę *Dzieci w lesie*, gdzie, podobnie jak w *Powrocie taty* Mickiewicza, naśladowanie infantylnego stylu ma na celu odzwierciedlenie „stanu uczuć” i wyrażenie specyficznego, dzieciennego nastroju.

Stosując terminologię służącą Lachmann do ukazania związków pamięci i literatury³⁹, można stwierdzić, że partycypacja (jako jedna ze strategii intertekstualnych, bezpośrednio łącząca się z kategorią naśladowania) oznacza w przedmowie angielskiego autora równocześnie dążenie do transformacji danego wzoru poezji⁴⁰. Imitacja, powtarzanie, tak jak wspomnianie „dawnych tekstów”, wiąże się w utworach Wordswortha z uczuciami wpływającymi z doświadczeń podmiotowego „ja”. Transformacja to bowiem, jak zauważa badaczka: „dokonujące się za sprawą dystansu, suwerenności i zarazem uzurpujących gestów przyswojenie obcego tekstu, które go zakrywa, zasłania, bawi się nim, czyni go nierozpoznawalnym przez skomplikowane zabiegi, bezceremonialnie go przeinacza, mieści wiele tekstów, wykazuje tendencję do ezoteryki, kryptyki, ludyzmu i synkretyzmu”⁴¹.

³⁹ L a c h m a n n (*op. cit.*, s. 310) w studium o tym, co – za Nünningiem i Erll – można określić mianem „pamięci literatury” posługuje się narzędziami metodologicznymi, które odnoszą się do zjawiska intertekstualności. W ujęciu tej badaczki „pamięć tekstu” da się opisać za pomocą trzech modeli intertekstualności: partycypacji, transformacji i tropiki. Również w mojej analizie uwag Wordswortha i Mickiewicza na temat ballady pojęcia należące do „słownika intertekstualnego” łączę z problemami bezpośrednio związanymi z funkcjonowaniem pamięci.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 310–311. Badaczka porusza także – obok kwestii strategii partycypacji i transformacji – zagadnienie modelu tropiki. Pytanie o jego występowanie w utworach Wordswortha i Mickiewicza wydaje się dość problematyczne. L a c h m a n n ujmując ten model jako – bliskie teorii H. Blooma, który w *Leku przed wpływem* odnosi się do Wordswortha – „odwrócenie tekstu poprzedzającego; jako walkę, tragiczną walkę przeciw obcym tekstom, wpisującym się w nieunikniony sposób we własny tekst; jako próbę przelicytowania, wymazania, obrony przed śladami tekstu poprzednika” (*ibidem*, s. 311). Czy *Ballady i romanse* są realizacją owego modelu? Jedno jest pewne: polski wieszcz nie wypowiada „walki” balladom. Bo przecież mówi o czerpaniu z nich inspiracji, o partycypacji (a także o transformacji twórczej) w tekstach średniowiecznych, ludowych oraz w dziełach angielskich i niemieckich. Podejmuje raczej polemikę z estetyką klasycystyczną i sentymentalną, której wpływ na jego zbiór poezji jest, paradoksalnie, bardzo silny. Aluzje do Niemcewicza i innych pisarzy zostają, zarówno w przedmowie Mickiewicza, jak i w samych jego utworach, zamaskowane przez wyraźne akcentowanie roli „pieśni gminnej” jako fundamentu poezji romantycznej.

Warto zauważyć, że – jak dostrzeża wielu badaczy – Mickiewicz nie posługuje się w *Balladach i romansach* wzorem poezji średniowiecznej (na który wskazuje w przedmowie), lecz poprzedniczką ballady artystycznej, czyli Niemcewiczowską dumą. W związku z tym nasuwa się pytanie: czy autor poprzez zbudowanie teorii poezji, w której jako podstawowy punkt odniesienia umieścił „pieśń gminną” i spuściznę średniowiecza, pragnął uniknąć posądzenia przez krytyków o kopiowanie utworów *de facto* sentymentalnych? Czyż nobilitacja ballady ludowej w przedmowie do t. 1 *Poezji* nie jest zamierzoną strategią, służącą „wymazaniu, obronie przed śladami tekstu poprzednika”? I czy nie ujawnia się w ten sposób intertekstualny model tropiki? Pytanie o jego występowanie w *Balladach i romansach* pozostawiam bez odpowiedzi. Dużo istotniejsza dla ukazania roli pamięci w reakcji podmiotu i obrazów poetyckich *Ballad i romansów* oraz *Lyrical Ballads* jest bowiem konfrontacja strategii partycypacji z modelem transformacji, który uwidacznia się w wierszach Wordswortha i Mickiewicza w specyficznym – angażującym wyobraźnię i pamięć indywidualną – wykorzystywaniu wzorców literackich i twórczym podejściu do gatunku ballady, zarówno tej wywodzącej się z tradycji ludowej, pochodzącej z dzieł twórców angielskich i niemieckich, jak i tej noszącej cechy poetyki sentymentalnej, czyli dumy Niemcewicza.

⁴¹ *Ibidem*.

Przyswojenie „tekstu zbiorowego” w *Lyrical Ballads* polega na jego uwewnętrznieniu, przefiltrowaniu przez podmiotową uczuciowość oraz nacechowaniu go obecnością „ja” i jego indywidualną pamięcią.

Nobilizacji ballady w przedmowie Wordswortha towarzyszy zwrócenie się ku opowieściom „zwykłych ludzi” oraz „wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego”. Odtwarzanie doświadczeń zbiorowości jest w teorii angielskiego poety równoznaczne z „przydawaniem zdarzeniom barw zapożyczonych z wyobraźni”, a więc z indywidualną ekspresją, która mieści się w przedstawianym przez Lachmann modelu transformacji. Autor *Tintern Abbey* mówi o „życiu skromnym i wiejskim” oraz o jego obyczajach w liczbie mnogiej, używając zaimka „my”. Sugeruje, że część jego duchowego wnętrza jest ukształtowana przez doświadczenia o charakterze kolektywnym – jak stwierdza: „w tego rodzaju bytowaniu nasze elementarne uczucia współlistnieją w stanie większej prostoty, a więc można je dokładniej zbadać i bardziej przekonująco opisać [...]”. Lecz poezja w ujęciu Wordswortha, rozumiana jako odtwarzanie przekonań zbiorowości, stanowi równocześnie przestrzeń dla „spontanicznego wybuchu głębokich uczuć” (W 45–47). Epickość łączy się w niej z lirycznością, powtarzanie narracji należących do pamięci kolektywnej koegzystuje z podmiotową ekspresją pamięci indywidualnej.

Również w rozprawie *O poezji romantycznej* jest mowa o czerpaniu inspiracji z ballady – naśladowaniu „pieśni gminnej” – oraz o jej kreatywnym przetwarzaniu. Dla Mickiewicza stanowi ona, wywodzący się z czasów średniowiecznych, wzorzec poezji romantycznej. Co szczególnie interesujące w komparatystycznym ujęciu dwóch analizowanych zbiorów, Mickiewicz odwołuje się do „ballady brytańskiej”, która – jak podkreśla – wyróżnia się na tle pozostałych literatur narodowych:

Inny wcale charakter, wyraźny i stały, ma ballada brytańska; jest to powiastka osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego [tj. świata średniowiecznych romansów], opiewana tonem melancholicznym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna. [M 64]

Podobnie jak Wordsworth, autor *Pana Tadeusza* zamieszcza w przedmowie uwagi o naśladowaniu „tekstów zbiorowych” – o czerpaniu inspiracji z opowieści, opisujących „wypadki życia pospolitego albo dzieje rycerskie”. Kreatywna partycypacja w pamięci kolektywnej – dla której „pieśń gminna” jest magazynem – łączy się także w teorii Mickiewicza ze strategią transformacji⁴². Jak podkreśla poeta, akceptowalna forma imitacji polega na „ożywianiu [wzoru poezji] zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego”, a zatem nie tylko na odtwarzaniu, lecz również na przetwarzaniu czy też modyfikowaniu literackiego pierwowzoru.

W charakterystyce „krażących między ludem powieści i śpiewów”, wśród których umieszczona zostaje ballada, Mickiewicz wskazuje, z jednej strony, na rolę wzorów

⁴² Warto w tym miejscu przypomnieć fragment, w którym Mickiewicz nawiązuje do literatury greckiej. Jest to wyraz świadomości dwóch funkcji słowa poetyckiego – pierwszej łączącej się z powtarzaniem historii wchodzących w skład pamięci zbiorowej, drugiej zaś noszącej znamiona kreatywnego i indywidualnego „przetwarzania” naśladowanego wzoru: „Tak sposobiony talent twórczy sztukmistrza greckiego zwracał się ku staremu światowi bajecznemu i umiał go wkrótce na nowy przetworzyć” (M 46).

poezji romantycznej („branie przedmiotów z dziejów rycerskich”), z drugiej natomiast – na „ozdabianie” ich „zmysleniami”:

Wspomnieliśmy [...], iż w wiekach średnich krążyły między ludem powieści i śpiewy. Charakter ich być musiał mniej lub więcej jednostajny, całemu rodzajowi właściwy; przedmioty brane z dziejów rycerskich, ozdobione zmysleniami; uczucia dla płci pięknej w wyrazach czułości albo wesołych żartach; mowa naturalna i prosta, strofami do śpiewania stosowana. Pod tym ogólniejszym rodzajem zawierało się mnóstwo szczególnych gatunków różnego nazwania: śpiewki, sagi, *lais*, *virelais*, *sirventois* itp.; najliczniejsze i najbradziej upowszechnione były ballady i romanse. [M 63]

Mickiewicz przywołuje nazwiska autorów, którzy „dawny rodzaj poważnych ballad szkockich do świetności przywrócili” – na przełomie XVIII i XIX wieku przyczynili się do wykształcenia żywego zainteresowania zapomnianym gatunkiem. Mowa o utworach wielkich naśladowców – Waltera Scotta i wymienionego już Percy’ego⁴³ (ten drugi wydał *Reliques of Ancient English Poetry* (Zabytki dawnej poezji angielskiej))⁴⁴.

W refleksji nad „balladą brytańską” Mickiewicz umieszcza też spostrzeżenie na temat jej wielowariantowości czy podatności na poetycką transformację. Podkreśla, że „Poeci narodowi” – a zatem zarówno Scott, jak i Percy – nie tylko „lubili ballady gminne zbierać” i naśladować, lecz także je „poprawiać albo na ich wzór podobne tworzyć”. Warto zauważyć, iż – jak wskazuje Jadwiga Jagiełło – ballada ludowa (do jakiej odnosi się Mickiewicz w przedmowie i podtytułach dzieł należących do *Ballad i romansów*) nigdy nie istnieje jako „jakaś jedna ballada, jeden [...] tekst, lecz [jako] szereg tekstów (wariantów, redakcji) [...]”. Stąd też pieśń będąca inspiracją dla Mickiewiczowskich *Lilij – O pani, która zabiła pana* – ma aż 60 różnych odmian⁴⁵.

Wiersze polskiego i angielskiego poety można potraktować jako kreatywnie rozwinięte formy wariantów balladowych, stanowiące wyraz oryginalnej interpretacji wzorca literackiego. Badaczka przekonuje bowiem:

Wariant jest odpowiednikiem konkretnego rzeczywistego tekstu, zapisu, wypowiedzi. Niezbędnym warunkiem powstania wariantu i dowodem twórczego realizowania wzorca jest nowe ujęcie oraz wprowadzenie nowych, nie znanych dotąd elementów [...]⁴⁶.

Warto zatem zapytać, co stanowi o *novum* dzieł Wordswortha i Mickiewicza,

⁴³ O wpływie Percy’ego na *Lyrical Ballads* Wordswortha traktuje artykuł K. Sutherland *The Native Poet: The Influence of Percy’s Minstrel from Beattie to Wordsworth* („The Review of English Studies” 1982, nr 132).

⁴⁴ Zob. M 64: „Od gór szkockich i irlandzkich roznieśli bardowie i minstrele ten gatunek na płaszczynie Anglii, a poeci narodowi lubili ballady gminne zbierać, poprawiać albo na ich wzór podobne tworzyć. Literatura angielska liczy więcej dwóchset zbiorów tego rodzaju. Wszakże z czasem, kiedy duch poezji londyńskiej zmieniać się i na inny sposób kształcić się począł, zjawily się ballady od gminnych wcale różne, wesołe i dowcipne (Cowleja, Prajora), a często dawną balladę trawstujące (Swifta). Smak ten przecież trwał niedługo; wprzódy nieco Rowe, a następnie Gay, Dawid Mallet, szczególnież zaś Persy [!] i Walter Scott dawny rodzaj poważnych ballad szkockich do świetności przywrócili”.

⁴⁵ *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Red. M. R. Mayenowa. T. 10, z. 1: J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*. Wrocław 1975, s. 9.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 27.

jakie elementy dodają oni do naśladowanych „pieśni gminnych” i opowieści „zwykłych ludzi”.

W swoich przedmowach obaj autorzy piszą o transformacyjnej funkcji wyobraźni poetyckiej, twórczo naśladowującej wzór. Problemy z obszaru intertekstualności dopiero w toku *Ballad i romansów* oraz *Lyrical Ballads* łączą się bezpośrednio z kwestią pamięci. W jej świetle o *novum* analizowanych prac, przechowujących pamięć zbiorową, decyduje pamięć podmiotowego „ja”.

Paradoks pamięci romantycznej

Epicko-liryczna struktura ballady, uznanej przez dwóch interesujących nas tu poetów za wzór poetycki, jest magazynem pamięci zbiorowej, „spotykającej się” z pamięcią indywidualną. W narracji utworów należących do *Lyrical Ballads* oraz do *Ballad i romansów*, nawiązującej do tego dawnego gatunku, wykorzystana została (wpisana w jego istotę) retoryka pamięci zbiorowej. Według autorki studium na temat literatury jako medium pamięci retoryka ta stanowi „zbiór form i działań w obrębie tekstu literackiego, które w znaczeniu potencjału oddziaływania mogą prowadzić do tego, że dany tekst aktualizowany jest przez czytelników jako [...] zbiorowy”. W utworach obu poetów dostrzegalne są jej dwa tryby. Pierwszy, określony przez badaczkę jako „doświadczeniowy”, związany jest z ustnym opowiadaniem, tzw. *personal voice*, oraz z „działaniami, które sugerują autentyczność i codzienność zmysłowej specyfiki doświadczenia”. W balladach Mickiewicza i Wordswortha podmiot-poeta przysłuchuje się opowieściom stanowiącym medium pamięci kolektywnej. Natomiast drugi tryb – tzw. refleksyjny, także pojawiający się w dwóch analizowanych tu zbiorach – następuje, „gdy dzieło literackie umożliwia autoobserwację kultury pamięci”, np. „przedstawienie w samej akcji oddziaływania praktyk i mediów pamięci”⁴⁷. Uwidacznia się on również we wspomnianym obrazie poety czerpiącego inspirację z „pieśni gminnej”, podmiotu, na którego tożsamość wpływają media pamięci – opowieści „zwykłych ludzi”, ballady i „pieśni gminne”.

Rozwijając teorię Erll, skupiającą się na sposobie funkcjonowania pamięci zbiorowej, można stwierdzić, że w dziełach polskiego i angielskiego twórcy wykorzystana zostaje retoryka (nie wzmiankowanych przez badaczkę) „związków” pamięci kolektywnej i indywidualnej. Obrazy poetyckie z *Ballad i romansów* oraz z *Lyrical Ballads* prezentują bowiem relację tożsamości podmiotu-poety (a także jego indywidualnych wspomnień) z pamięcią kolektywną, utrwaloną w „tekstach zbiorowych” przekazywanych ustnie. Stanowią one metaforyczną formę przedstawienia problemów poruszonych w dwóch przedmowach poetyckich – uwidoczniają, jak akceptowana przez autorów strategia naśladowania wzorów łączy się z pamięcią. Podobnie jak imaginacja, wpływa ona z podmiotowego wnętrza, jednak – inaczej niż ona – wiąże się z silną podmiotową świadomością czasu i temporalizacją doznań „ja” mówiącego.

W kontekście relacji pamięci i wyobraźni warto przywołać refleksję Paula Ricoeura, wskazującego na „tradycję deprecjonowania pamięci na marginesach kry-

⁴⁷ Erll, *op. cit.*, s. 241, 242, 244.

tyki wyobraźni⁴⁸. Można do niej włączyć także tradycję badawczą dotyczącą *Ballad i romansów* Mickiewicza, w której centralna rola – wpływająca na antyracjonalistyczny i antyklasycystyczny charakter wydanego w 1822 roku zbioru poezji – zostaje przyznana nie memorii, lecz imaginacji⁴⁹. W moim artykule chciałbym zwrócić szczególną uwagę na pamięć jako władzę umysłu poetyckiego, decydującą o nowatorskim charakterze zarówno *Lyrical Ballads*, jak i utworów należących do pierwszego tomiku *Poezji* polskiego wieszcz. Refleksje na jej temat nie są w moim ujęciu marginalne wobec spostrzeżeń dotyczących wyobraźni, lecz dominują nad nimi.

Jak stwierdza Ricoeur, „niebezpieczeństwo utożsamiania aktu odpamiętywania [...] z aktem wyobrażania” wynika ze wspólnych dla refleksji o pamięci i tych o wyobraźni źródeł, tkwiących w myśli filozoficznej Platona. Metafora tabliczki woskowej pokazuje bowiem, że zarówno *memoria*, jak i imaginacja „przechodzą w obraz” – *ēikon*:

Problem wzajemnej zależności pamięci i wyobraźni jest tak stary jak zachodnia filozofia. Myśl Sokrateska została nam w spadku dwa konkurencyjne, lecz dopełniające się w tym zakresie *topoi* – Platonowski i Arystotelesowski. Pierwszy, którego ośrodek stanowi temat *ēikon*, mówi o terażniejszym przedstawieniu rzeczy nieobecnej; milcząco broni osadzenia problematyki pamięci w problematyce wyobraźni. Drugi, którego ośrodek stanowi temat przedstawienia rzeczy uprzednio postrzeżonej, przyswojonej czy wyczonej, opowiada się za włączeniem problematyki obrazu do problematyki wspomnienia. To właśnie tej aporii wyobraźni i pamięci – w dwóch wersjach – nigdy nie udało nam się do końca wywikłać⁵⁰.

Na podstawową cechę pamięci, odróżniającą ją od wyobraźni, zwraca uwagę Arystoteles w należącym do zbioru *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne* traktacie *O pamięci i przypominaniu sobie*. Filozof stawia w nim tezę, która przyswieca wszystkim moim refleksjom na temat roli pamięci w dwóch analizowanych tu zbiorach poezji – podkreśla: „Pamięć obraca się wokół przeszłości”⁵¹. Jest ona kluczowa także w myśli Ricoeura, który konstatuje: „pojęcie czasowego dystansu należy do istoty pamięci i utwierdza zasadnicze rozróżnienie między pamięcią a wyobraźnią”⁵².

⁴⁸ Ricoeur, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁹ Problem wyobraźni dominuje w badaniach dotyczących *Ballad i romansów* – zob. np. A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1974. – H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu. W zb.: jw. – K. Poklewska, *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*. W zb.: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993. – L. Pułka, *Antropologia Mickiewiczowskiej fantastyki*. W zb.: jw. – D. Seweryn, *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*. Warszawa 1996. – D. T. Lebioda, *Mickiewicz – wyobraźnia i żywioł*. Bydgoszcz 1996. – L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998. – G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasziński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*. Gdańsk 2000. – B. Kuczer-Chachulska, *Uwagi o wyobraźni Mickiewicza*. W zb.: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*. Red. E. Podrez, A. Czyż. Warszawa 2002. – W. Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*. Gdańsk 2002. – M. Stankiewicz-Kopeć, *Wczesnoromantyczna transpozycja świata nadnaturalnego w „Balladach i romansach” Mickiewicza*. „Ruch Literacki” 2002, z. 4/5. – M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*. W: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.

⁵⁰ Ricoeur, *op. cit.*, s. 17.

⁵¹ Cyt. jw., s. 28. Ricoeur podkreśla, że dopiero w myśli filozoficznej Arystotelesa pamięć ulega ściślemu powiązaniu z czasem.

⁵² *Ibidem*, s. 32.

Pamięć odgrywa ważną rolę zarówno w kreacji bohaterów *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*, takich jak Karusia, Martha Ray czy Stary Żeglarz (z poematu Samuela Taylora Coleridge'a *The Rime of the Ancient Mariner*, także zawartego w analizowanym tomie⁵³), jak i ich podmiotu – w obu zbiorach poezji jest on narratorem-gawędziarzem, poetą, a także uczestnikiem przedstawianych zdarzeń. Informacje na jego temat można zaczerpnąć z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, z *Dudarza*, *Kurhanka Maryli* bądź z utworu poprzedzającego balladę *To lubię: Do Przyjaciół*. Spośród poematów Wordswortha w kontekście wpływu obrazów pamięci na „ja” mówiące na szczególną uwagę zasługują m.in. *The Thorn*, *Simon Lee*, *The Last of the Flock*, *Wiersz pisany wczesną wiosną*, jak również *Idiot Boy*.

Podmiot dzieł obu autorów można przedstawić za pomocą Platonńskiej metafory pszczoły, zbierającej materiał i czerpiącej inspirację z „pieśni gminnych”, ballad oraz narracji „zwykłych ludzi”. Jest to poeta, który – jako uczestnik ukazanych zdarzeń – poprzez podejmowanie prób nawiązania rozmowy z bohaterami wierszy ujawnia źródła swej twórczości. Zwrot do Karusi⁵⁴, dialog z Dziewczyną w *Kurhanku Maryli* oraz ten z Simonem Lee łączą się z pragnieniem poznania opowieści – „tekstów zbiorowych”, przechowujących pamięć. Jej materia ma charakter zarówno kolektywny, jak i indywidualny. Subiektywne relacje bohaterów mieszają się z „bajaniem”, „wieścią gminną”, plotką, gawędą⁵⁵, czyli formami stanowiącymi magazyn dla wizji kolektywnej przeszłości. Granica między pamięcią zbiorową a indywidualną jest w obu zbiorach poezji niezwykle płynna – wspomnienia postaci, obrazy pamięci zbiorowej oraz podmiotowej stapiają się ze sobą⁵⁶.

Refleksję nad wpływem pamięci zbiorowej i indywidualnej na tożsamość pod-

⁵³ Utwór ten został przetłumaczony na język polski dwukrotnie: S. T. Coleridge, *Rymy o Sędziwym Marynarzu, w siedmiu częściach*. W zb.: *Angielscy „poeci jezior”*: W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey. Wybór, przeł., wstęp, objaśn. S. Kryński. Wrocław 1963. BN II 143. – S. T. Coleridge, *Pieśń o Starym Żeglarzu*. W: W. Blake [i in.], *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Wybór, oprac., przeł., wstęp Z. Kubiak. Warszawa 2002.

⁵⁴ Podmiotowi *Romantyczności* nie udaje się porozmawiać z Karusią, dlatego też określenie „dialog” może się wydawać mało precyzyjne. Ze względu na to wskazuję na sam fakt próby nawiązania z nią kontaktu.

⁵⁵ Kwestia poetyckiego naśladowania ballady (jako medium pamięci zbiorowej) przedstawiona w przedmowach Wordswortha i Mickiewicza ulega w analizowanych utworach rozszerzeniu. *Ballady i romanse* oraz *Lyrical Ballads* można potraktować jako wyraz fascynacji ludowością. Ich autorzy przyznają bowiem postaciom z ludu (jego reprezentantom) istotną rolę. Są one żywymi nośnikami pamięci zbiorowej – w spotkaniu z podmiotem, w opowieściach przekazywanych ustnie dają świadectwo kolektywnej wiedzy o czasie minionym. W związku z oralnym charakterem historii, jakimi się dzielą, warto na marginesie zwrócić uwagę na studia W. Onga nad relacjami między kulturą oralną i piśmienną. Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się jego praca na temat twórczości Wordswortha i Coleridge'a – zob. W. J. Ong, *Romantyczna odmiennność a poetyka technologii*. W: *Osoba, świadomość, komunikacja. Antologia*. Wybór, wstęp, przeł., oprac. J. Japola. Warszawa 2009.

⁵⁶ Moim rozważaniom nad pamięcią zbiorową i indywidualną w tomach Wordswortha i Mickiewicza przyświeca hipoteza Ricoeura (*op. cit.*, s. 126), głosząca „odrębną, lecz wzajemną konstytucję pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz ich przenikanie się”. Bliskie mojej refleksji nad pamięcią w utworach obu poetów jest również przedstawione przez tegoż badacza (*ibidem*, s. 126–163) rozróżnienie tradycji wzroku wewnętrznego (do której należy m.in. św. Augustyn, J. Locke i E. Husserl), budującej definicję fenomenu pamięci indywidualnej, oraz tradycji wzroku zewnętrznego (wywodzącej się z myśli M. Halbwachsa), decydującej o znaczeniu pamięci zbiorowej.

miotu warto rozpocząć od *Romantyczności*, w której centralne miejsce zajmuje scena spotkania poety z główną bohaterką. „Ja” mówiące próbuje nawiązać z nią dialog:

Słuchaj, dziewczeczko!
 – Ona nie słucha –
 To dzień biały! to miasteczko!
 Przy tobie nie ma żywego ducha.
 Co tam wkoło siebie chwytasz?
 Kogo wołasz, z kim się witasz?
 – Ona nie słucha. –

(*Romantyczność*, w. 1–7)

Poeta usiłuje zadawać pytania, na które bohaterka nie odpowiada. Przyczyna rozpaczy, a zarazem przedmiot wspomnień Karusi zostają wyjawione dopiero w jej monologu – podsłuchanym przez zgromadzonych obserwatorów. Wśród nich znajduje się podmiot, wyrażający wiarę w relację dziewczyny i stwierdzający:

Dziewczyna czuje [...] –
 A gawędź wierzy głęboko;
 Czucie i wiara silniej mówi do mnie
 Niż mędrca szkiełko i oko.

(*Romantyczność*, w. 62–66)

Obrazy wspomnień, wyłaniające się ze słów Karusi, oddziałują na postawę i uczucia podmiotu. Utwór Mickiewicza ukazuje wpływ opowieści, przechowującej pamięć, na poete.

Centralna w *Romantyczności* scena spotkania z Karusią odgrywa ważną rolę w kreacji podmiotu *Ballad i romansów*. Jest on bowiem zbieraczem fabuł⁵⁷ – twórcą, który czerpie inspirację z tradycji ludowej, gawędziarzem, szukającym natchnienia w „tekstach zbiorowych”: „pieśni gminnej” i narracjach utrwalonych w pamięci „zwykłych ludzi”.

Podmiot poezji Mickiewicza opowiada zatem o tym, jak jego osobista biografia zostaje włączona w obszar pamięci zbiorowej, wskazuje na punkt styczności między indywidualną pamięcią doświadczenia a przechowywanymi w balladach „prawdami żywymi” oraz wierzeniami ludu i historiami takimi, jak ta Karusi.

Również w *Kurhanku Maryli* podmiot nawiązuje dialog z bohaterami swej opowieści. „Ja” mówiące, ukazane pod postacią „cudzego człowieka”, zadając pytania Dziewczynie, usiłuje poznać obiekt jej pamięci. To jakby scena przeniesiona z *Romantyczności*, ukazująca spotkanie poety z Karusią, przechowującą we wspomnieniach historię osobistej przeszłości. Lecz w *Kurhanku Maryli* podmiot otrzymuje odpowiedź. Tajemnica opuszczonego miejsca – kurhanka, na który zwraca uwagę, zostaje wyjaśniona przez Dziewczynę, przywołującą obraz pamięci zbiorowej:

⁵⁷ Warto w kontekście obrazu podmiotu jako zbieracza opowieści przywołać rozróżnienie dwóch rodzajów pamięci zbiorowej proponowane przez J. K. Olicka (*Collective Memory: The Two Cultures. „Sociological Theory”* 1993, nr 3. Cyt. za: Erll, *op. cit.*, s. 212–213). Wskazuje on na „collected memory” oraz „collective memory”. W opozycji do tej drugiej, odnoszącej się do „faktów obiektywnie istniejących w kulturze”, Olick stawia tę pierwszą, czyli pamięć indywidualną, której funkcję można opisać za pomocą „metafory zbierania”.

Cudzy człowiek
[.]
Ja tedy płynę z wiciną,
Pytam się ciebie, dziewczyno,
Co to za piękny kurhanek?

Dziewczyna
W całej wsi pytaj się, bracie,
A cała wieś powie tobie:
Maryla żyła w tej chacie,
A teraz leży w tym grobie.

(*Kurhanek Maryli*, w. 13–19)

Historię opowiedzianą przez Dziewczyne, Jasia, Matkę i Przyjaciółkę zna „cała wieś”, historia owa należy bowiem do pamięci zbiorowej, jest wspólna dla postaci, które wspominają te same zdarzenia z przeszłości. Zadający pytania bohater – osoba nie pochodząca z grupy dzielącej podobne doświadczenia, nie wiedząca jeszcze nic o dziejach Maryli – nawiązuje z nimi kontakt i otrzymuje informacje o tym, jak postrzegają oni czas miniony. Poszczególne relacje (wypływające z pamięci indywidualnej każdej z postaci) budują wspólną historię (należącą do pamięci zbiorowej) o życiu bliskiej im osoby.

Kurhanek Maryli ukazuje proces, w którym przeżycie indywidualne podmiotu-poety łączy się z pamięcią zbiorową. „Ja” mówiące nie poznaje jednej opowieści, lecz różne jej wersje: Dziewczyny, Jasia, Matki oraz Przyjaciółki. Obraz z nich wypływający nie jest spójny – składają się na niego odmienne doświadczenia poszczególnych uczestników minionych zdarzeń. Jego podstawową cechę, podobnie jak zaprezentowanego tu już gatunku ballady, stanowi wielowariantowość – niejednorodność oraz immanentna niekoherentność. To właściwość zarówno medium pamięci, jakim są „pieśń gminna” czy przedstawiane przez Wordswortha opowieści „zwykłych ludzi”, jak i samej pamięci zbiorowej, mającej tak wiele twarzy, jak wielu jest jej uczestników – wyrazieli.

Między wierszami utworów Mickiewicza odnaleźć można poetyckie wcielenie autotematycznej refleksji zarysowanej w rozprawie *O poezji romantycznej*. W *Baladach i romansach* kwestia naśladowania wzorów zostaje przedstawiona w formie metaforycznych obrazów ukazujących wpływ pamięci kolektywnej – przechowywanej w „pieśni gminnej” – na tożsamość podmiotu. *Kurhanek Maryli*, podobnie jak *Romantyczność*, kończy się bowiem słowami wyrażającymi identyfikację poety ze sposobem myślenia zbiorowości:

Słyszysz to cudzy człowiek,
Wzdycha i łzy mu płyną,
Westchnął, otarł łzy z powiek
I dalej poszedł z wiciną.

(*Kurhanek Maryli*, w. 121–124)

Pamięć kolektywna oddziałuje na tożsamość podmiotu również w *Dudarzu* – utworze zbudowanym na (znanym m.in. z dumy Juliana Ursyna Niemcewicza) schemacie opowieści w opowieści. Pierwsza z nich mówi o poecie przysłuchującym się grającemu na lirze tytułowemu bohaterowi, druga z kolei dotyczy spotkania

Dudarza z Pasterzem. Obie niosą refleksję na temat złożonej relacji między pamięcią indywidualną podmiotu-poety a pamięcią zbiorową, płynącą z „pieśni gminnej”⁵⁸.

Pierwsza opowieść, od której rozpoczyna się utwór, ogniskuje się wokół obrazu Starca oraz podmiotu przysłuchującego się jego pieśni i grze na lirze. Podobnie jak poeta w *Romantyczności*, który podejmuje próbę nawiązania kontaktu z Karusią, „ja” mówiące w *Dudarzu* zwraca się do pieśniarza:

Starzec na lirze brząka i nuci,
Chłopcy dmą w dudedzki z piórek,
Zawołam starca, niech się zawróci
I przyjdzie pod ten pagórek.

„Zawróć się, starcze, tu na igrzysko,
Tu się po siewbie weselim;
[.]

Posłuchał, przyszedł, sklonił się nisko
I usiadł sobie pod miedzą;

(*Dudarz*, w. 5–14)

Dudarz, w przeciwieństwie do Karusi, odpowiada na zawołanie poety. Nastraja lirę i rozpoczyna pieśń:

Wziął w ręce lirę i szklanę sporą,
Miodem pierś starą zagrzewa,
Mrugnął na chłopców, ci dudki biorą,
Brząknął, nastroił i śpiewa:

„Idę ja Niemnem, jak Niemen długi,
Od wioseczki do wioseczki,
Z borku do borku, z smugów na smugi,
Śpiewając moje piosneczki.

Wszyscy się zbiegli, wszyscy słuchali,
Ale nikt mię nie rozumie;

(*Dudarz*, w. 41–50)

Tematem „piosneczek” są osobiste doświadczenia lirnika, śpiewającego o wędrówce brzegami Niemna i ubolewającego nad brakiem zrozumienia ze strony odbiorców. Początek jego historii zdaje się sugerować, że opowieść, którą przedstawi, należy do indywidualnej pamięci i wykracza poza wiedzę zbiorowości. Jednak subiektywna perspektywa ulega zmianie, kiedy Starzec przywołuje inną piosenkę – nie związaną z jego tułaczym trybem życia:

Znowu wziął lirę i spory dzbanek,
Miodem pierś starą zagrzewa;

⁵⁸ W podtytule *Dudarza* znajduje się informacja o jego pochodzeniu: „Myśl z pieśni gminnej” (A. Mickiewicz, *Dudarz. Romans. (Myśl z pieśni gminnej)*. W: *Wybór poezji*, s. 179). Należy zauważyć, że Wordsworth również czerpie inspirację z podań ludowych – w *Michaelu*, zamieszczonym w drugiej edycji *Lyrical Ballads* (1800), wskazuje w podtytule (podobnie jak Mickiewicz w swoich utworach), że źródłem jego opowieści jest poemat pasterski (*Michael. A Pastoral Poem*). Tłumaczenie tego poematu znajduje się w: Blake [i in.], *op. cit. (Michał. Poemat pasterski)*.

Skinał na chłopców, ci do multanek,
Brząkał, nastroił i śpiewa:

„Komu ślubny splatasz wieniec
Z róż, liliji i tymianka?”⁵⁹

(Dudarz, w. 85–90)

Kolejna pieśń zainicjowana przez Dudarza – inaczej niż jego osobiste wspomnienie wędrowni – jest medium pamięci zbiorowej. Reakcja odbiorców wskazuje bowiem, że dobrze znają oni jej treść:

Na to szmer powstał, różne pogłoski
Pomiędzy ciżbą przytomną.
Tę piosenkę śpiewał ktoś z naszej wioski,
Lecz kto i kiedy, nie pomną.

(Dudarz, w. 105–108)

Podmiot, obecny „pomiędzy ciżbą przytomną” i przysłuchujący się słowom Dudarza, styka się z pieśnią, która jest magazynem kolektywnej pamięci zgromadzonych. W niej również – zgodnie ze schematem opowieści w opowieści – zawiera się kolejna historia, także poruszająca problem zależności między pamięcią indywidualną i zbiorową. Jest ona poetycką rekonstrukcją procesu, w jakim osobiste doświadczenia oraz pamięć o nich przeradzają się we wspomnienia o charakterze kolektywnym i przyjmują kształt „pieśni gminnej”. Reagując na poruszenie słuchaczy wywołane zaintonowanym utworem, Dudarz mówi o jego źródle – przywołuje historię spotkania z Pasterzem, który nauczył go piosenki zrodzonej z osobistego nieszczęścia: niespełnionej miłości i związanego z nią cierpienia:

Znasz piosnkę, którąm po tyle razy
Śpiewał, płacząc nad mym losem;
Pomnisz zapewne wszystkie wyrazy,
I wiesz, jakim śpiewać głosem.

Mam jeszcze z białych włosów zawiązkę
I zeschły cyprysu listek;
Naucz się piosenki, weź tę gałązkę,
To mój na ziemi skarb wszystkich.

(Dudarz, w. 161–168)

O ile Mickiewicz w rozprawie *O poezji romantycznej* oraz w *Dudarzu* czy w *Romantyczności* pisze o czerpaniu inspiracji z „pieśni gminnej”, a zatem z „tekstów zbiorowych” (przechowujących wspomnienia o charakterze kolektywnym), o tyle Wordsworth w przedmowie do *Lyrical Ballads* wskazuje na źródło poezji tkwiące w życiu codziennym i opowieściach „zwykłych ludzi”. Poematy angielskiego twórcy również odzwierciedlają rekonstrukcję procesu kreacji, w którym pamięć zbiorowa wpływa na obraz pamięci indywidualnej podmiotu lub też indywidualne doświadczenie włączone zostaje w obszar zbiorowej tożsamości. Tak jak podmiot w *Kurhan-ku Maryli* nawiązuje dialog z osobami przechowującymi pamięć kolektywną, tak

⁵⁹ Jak wskazuje Mickiewicz w przypisie (*Dudarz*, s. 86), przywołana przez Dudarza pieśń to triolety „wyjęte [...] z poezji Tomasza Zana”.

i „ja” mówiące poematów autora *Preludium*, jako podmiot-poeta i uczestnik przedstawianych zdarzeń, spotyka bohaterów swoich opowieści.

Wśród nich jest Simon Lee, tytułowa postać jednego z utworów Wordswortha, ukazana w dwóch odmiennych i zarazem komplementarnych perspektywach – trzecioosobowej, zobiektywizowanej, oraz podmiotowej, subiektywnej. Pierwsza część poematu (o charakterze epickim) ma formę balladowej narracji o myśliwym tracącym cały dobytek. W krótkiej i lapidarnej historii streszczone zostaje całe jego życie: pasja myśliwska, dostatek i szczęście, zakończone niespodziewanym bankructwem i gwałtownym załamaniem. Druga część (bardziej liryczna) wprowadza pierwszoosobową, subiektywną perspektywę podmiotu-poety, który, zwracając się do Czytelnika, przerywa opowieść o głównym bohaterze i wspomina okoliczności, w jakich sam go spotkał:

*O Reader! had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle Reader! you would find
A tale in every thing.
What more I have to say is short,
And you must kindly take it:
It is no tale; but, should you think,
Perhaps a tale you'll make it.*

(Simon Lee: *The Old Huntsman*, w. 65–72)

Podmiot zastrzega, że druga część utworu, następująca po trzecioosobowej narracji opisującej życie bohatera, nie jest fikcją. Jej główny cel stanowi natomiast zaprezentowanie źródła historii o Simonie Lee. Jak się okazuje, jest nim spotkanie poety z jej bohaterem:

*One summer-day I chanced to see
This old Man doing all he could
To underneath the root of an old tree,
A stump of rotten wood.*

(Simon Lee: *The Old Huntsman*, w. 73–76)

Wiersze Wordswortha, podobnie jak te Mickiewicza, nie tylko przedstawiają balladowe opowieści, lecz również, w symbolicznym obrazie spotkania podmiotu z bohaterami historii, traktują o źródłach inspiracji poetyckiej i o twórczej imitacji wzorów. Czerpanie natchnienia z „pieśni gminnej” oraz szukanie tematów w życiu codziennym łączy się w poematach angielskiego autora z problemem interakcji pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz z kwestią wpływu pamięci na tożsamość poety. Podobnie jak „ja” mówiące w *Romantyczności*, które wzrusza się zasłyszana opowieścią szalonej Karusi, podmiot przytaczający historię o Simonie Lee w dziele Wordswortha wspomina, że los myśliwego bardzo silnie na niego oddziałał – wywołał w nim współczucie i chęć wniknięcia w istotę tej osobistej tragedii.

Podmiot poematu *Simon Lee* nie tylko wskazuje na źródło swej inspiracji, lecz także pochyla się nad losem strudzonego Starca i oferuje mu pomoc – podejmuje próbę poznania sensu jego opowieści:

*“You're overtasked, good Simon Lee,
Give me your tool,” to him I said;*

*And at the word gladly he
Received my proffered aid.
[.]*

*The tears into his eyes were brought,
And thanks and praises seemed to run
So fast out of his heart, I thought
They never would have done.*

(Simon Lee: The Old Huntsman, w. 81–92)

Również w innych utworach należących do *Lyrical Ballads* podmiot mówi o wzorze poetyckim, którego naśladowanie wiąże się ze szczerym wzruszeniem. W *The Last of the Flock* historia o Pasterzu pozbawionym owiec zostaje poprzedzona obrazem takiego spotkania:

*In distant countries have I been,
And yet I have not often seen
A healthy man, a man full grown,
Weep in the public roads, alone.
But such a one, on English ground,
And in the broad highway, I met;
[.]*

*[.]
I followed him, and said, "My friend,
What ails you? wherefore weep you so?"
– "Shame on me, Sir! this lusty Lamb,
He makes my tears to flow.*

(The Last of the Flock, w. 1–18)

Utwór w symboliczny sposób ukazuje zależność dwóch osobistych doświadczeń i dwóch pamięci indywidualnych – podmiotu, który „zwiedził odległe kraje” („*In distant countries have I been*”) oraz pozbawionego dobytku Pasterza. Ich spotkanie – skutkujące wpływem pamięci bohatera utworu na uczucia poety – podobne jest do centralnej sceny *Romantyczności*, gdzie opowieść Karusi budzi w solidaryzującym się z „gawiedzią” obserwatorze głębokie współczucie i żal.

Do dialogu podmiotu z postaciami z wierszy Wordswortha dochodzi również we wspomnianej już balladzie *Jest nas siedmioro* oraz w poemacie *The Mad Mother*. Ale szczególną uwagę warto poświęcić utworowi *The Thorn*, który nie tylko ukazuje źródła poezji angielskiego autora, lecz także mówi o problemie konfrontacji lub też opozycji pamięci indywidualnej podmiotu i tej zbiorowej (przechowywanej w „wieści gminnej”).

The Thorn obrazuje paradoks pamięci romantycznej – rozproszonej między wspomnieniem indywidualnym i zbiorowym. Pamięć o charakterze kolektywnym, zmagazynowana w „pieśni gminnej” oraz w opowieściach „zwykłych ludzi”, nie tylko wpływa – na zasadzie inspiracji artystycznej – na tożsamość podmiotu-poety, ale też, wraz z pamięcią „ja” mówiącego, tworzy aporię. Podmiotowe doświadczenia przeszłości weryfikują, kwestionują lub wręcz unieważniają sens ukryty w narracjach będących medium pamięci zbiorowej. Pamięć indywidualna – przeciwstawiona zapisanym w „pieśni gminnej” wspomnieniom kolektywnym – staje się w poemacie Wordswortha gwarantem prawdy o tym, co minęło.

Pamięć podmiotu-poety wykracza poza ramy wyznaczone przez doświadczenia społeczności, zmateralizowane w postaci przekazywanych ustnie „tekstów zbiorowych”. W ich wielowariantową – rozproszoną w różnych wersjach tej samej fabuły – narrację zostaje wprowadzony subiektywny, jednostkowy głos i jego indywidualne wspomnienia.

Pamięć kolektywna o przeszłości tajemniczej bohaterki i o pochodzeniu tytułowego konaru drzewa funkcjonuje w utworze na zasadzie plotki, niedopowiedzenia, przypuszczeń i spekulacji. „Ludzie mówią”, „powiadają”, „niektórzy pamiętają” wydarzenia mogące mieć związek z tajemniczym miejscem i domniemanym szaleństwem Marthy Ray:

*They say, full six months after this,
While yet the summer leaves were green,
She to the mountain-top would go,
And there was often seen.*
(*The Thorn*, w. 122–125)

Jak powtarza podmiot, „niektórzy dobrze pamiętają” regularne wędrowki kobiety do zagadkowego miejsca położonego w górach:

*But some remember well,
That Martha Ray about this time
Would up the mountain often climb.*
(*The Thorn*, w. 152–154)

Pamięć zbiorowa, obejmująca wiedzę o bohaterce, jest wyrażona w utworze w formie bezosobowej – dziwne odgłosy dochodzące z gór „były słyszane”, Martha Ray „była widziana”, nikt jednak „nie ma pewności”, co się wydarzyło. Obraz zbudowany na przypuszczeniach, wypływający z pamięci kolektywnej, przenika się z perspektywą podmiotu, który postanawia sam poznać źródło historii skrywanej przez tajemniczy konar. Zdarzenia ukazane przy użyciu strony biernej i form bezosobowych ulegają w analizowanym poemacie upodmiotowieniu – zapisują się również w pamięci indywidualnej „ja” mówiącego. Opowieść zasłyszana przez poetę, podobnie jak przedstawiona w utworze natura, nabiera znaczenia w kontekście jego indywidualnej pamięci. Nie jest to „jakaś” narracja, lecz konkretna historia, doświadczona przez podmiot – tak jak nie jest to „jakaś” natura, ale konkretny krajobraz, miejsce pamięci⁶⁰, utrwalone w umyśle poety:

*High on a mountain's higher ridge,
Where oft the stormy winter gale
Cuts like a scythe, while through the clouds
It sweeps from vale to vale;
Not five yards from the mountain path,*

⁶⁰ Miejsca pamięci spotyka podobny los jak media pamięci, które – jako „teksty zbiorowe” – wchodzi w interakcję z pamięcią indywidualną w dwóch analizowanych tu tomach poezji. O ile problem „pamięci literatury” wynika z – zarysowanej w obu przedmowach – definicji kategorii naśladowania wzorów literackich, o tyle kwestię miejsc pamięci, analogicznie, można by wywieść z poruszanego przez autora *Lyrical Ballads* zagadnienia naśladowania natury materialnej. W zbiorach poezji Wordswortha i Mickiewicza ulega ono temporalizacji i łączy się z podmiotową pamięcią miejsc.

*This Thorn you on your left espy;
And to the left, three yards beyond,
You see a little muddy pond
Of water – never dry,
Though but of compass small, and bare
To thirsty suns and parching air.*

(*The Thorn*, w. 23–33)

Opis sprawia wrażenie niezwykle autentycznego i konkretnego⁶¹. „Pięć jardów od górskiej ścieżki”, „trzy jardy poniżej”, „po twojej lewej stronie” – poeta z dużą precyzją mówi o położeniu konaru drzewa i znajdującego się tuż obok oczka wodnego. Równocześnie wielokrotnie podkreśla, że osobiście może poświadczyć o prawdziwości przedstawianej opowieści:

*But that she goes to this old Thorn,
The Thorn which I described to you,
And there she sits in a scarlet cloak,
I will be sworn is true.*

(*The Thorn*, w. 166–169)

W ten sposób nieprecyzyjna, wielowariantowa i niejednoznaczna pamięć zbiorowa ulega konfrontacji z indywidualnym wspomnieniem podmiotu, który, jak w Mickiewiczowskiej *Świteziance*, stwierdza: „ja nie wiem”:

*More know I not, I wish I did,
(The Thorn, w. 144)*

*I cannot tell; I wish I could;
For the true reason no one knows:
But would you gladly view the spot,
The spot to which she goes;*

(*The Thorn*, w. 89–92)

Poeta opowiada o osobistym spotkaniu z kobietą, wejrzeniu w jej oczy i próbie zrozumienia przedmiotu jej cierpienia. Jego pamięć indywidualna zajmuje miejsce spekulacji i przypuszczeń zbiorowości:

*I did not speak – I saw her face;
Her face! – it was enough for me;
I turned about and heard her cry,
(The Thorn, w. 188–190)*

Tajemnica miejsca oraz głównej bohaterki ulega powikłaniu i zatarciu się w obrazach pamięci zbiorowej – w poemacie zostają przywołane kolejne wersje zdarzeń, sugerujące, że kobieta powiesiła swoje dziecko na drzewie (stąd pochylony konar) lub że utopiła je w oczku wodnym (w którym dziś jeszcze widać jego twarz) i pochowała niedaleko (stąd górką ziemi w pobliżu drzewa). Takiej wersji zdarzeń przeciw-

⁶¹ O romantycznym postulatcie autentyczności mówi m.in. M. Warchała (*Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*. Kraków 2006) w kontekście twórczości J.-J. Rousseau, J. G. Herdera, P. B. Shelleya, G. de Nerval'a i innych.

stawia się poeta, który pragnie dać świadectwo prawdzie przeszłości. Jak przekazuje, osobiście spotkał Marthę Ray i poznał jej cierpienie:

*I've heard, the moss is spotted red
With drops of that poor infant's blood;
But kill a new-born infant thus,
I do not think she could!*
(*The Thorn*, w. 210–213)

Zakończenie utworu, przedstawiające ostateczne – lecz nie całkiem jasne – rozwiązanie zagadki tytułowego konaru, niesie obraz wyływający nie z pamięci zbiorowej, ale z osobistych wspomnień podmiotu, powołującego się na swoje subiektywne doświadczenia – poznanie bohaterki i wędrowkę do tajemniczego miejsca:

*I cannot tell how this may be,
But plain it is the Thorn is bound
With heavy tufts of moss that strive
To drag it to the ground;
And this I know, full many a time,
When she was on the mountain high,
By day, and in the silent night,
When all the stars shone clear and bright,
That I have heard her cry,
"Oh misery! oh misery!
Oh woe is me! oh misery!"*
(*The Thorn*, w. 232–242)

Poeta konfrontuje niejasną i pełną przypuszczeń pamięć zbiorową ze swoim doświadczeniem i wiedzą, która wskazuje, że pochylony konar został ściągnięty ku ziemi nie przez powieszono na nim dziecko, lecz przez mech i inną roślinność; tajemnicze zaś odgłosy płynące z gór to płacz kobiety. Poetyckie wyznaczenie podmiotu, bliskie Mickiewiczowskiemu „ja nie wiem”, dodaje wiarygodności nieścisłej i umożliwiającą liczne interpretacje relacji utrwalonej w pamięci kolektywnej.

Obraz pamięci wyłaniający się w poemacie Wordswortha z konfrontacji pamięci podmiotu i tej zbiorowej można odnieść do uwag Assmann na temat form i przemian pamięci kulturowej. Odwołująca się do ustaleń swojego męża⁶² badaczka wskazuje na dwa typy pamięci – pamięć funkcjonalną i magazynującą – które określa mianem „pamięci zamieszkannej” i „pamięci „niezamieszkannej”. Pierwsza z nich zostaje powiązana z podmiotem oraz z jego indywidualnymi wspomnieniami, druga natomiast to „amorficzna masa”, tło dla „pamięci funkcjonalnej”, „nie funkcjonujące żadnej tożsamości”⁶³.

Analogia między poetyckim obrazem przeszłości wyłaniającym się z poematu *The Thorn* a ustaleniami Assmann łączy się z uwagami badaczki na temat roli pamięci funkcjonalnej – którą można porównać do pamięci indywidualnej podmiotu w utworze Wordswortha – względem pamięci magazynującej. Rola ta polega m.in.

⁶² Zob. K. Różańska, Assmann i Assmann. *Literatura i pamięć w niemieckim kręgu kulturowym*. W zb.: *O historyczności*. Red. K. Meller, K. Trybuś. Poznań 2006.

⁶³ Assmann, *Przestrzenie pamięci*, s. 131, 133.

na legitymizacji, delegitymizacji i dystynkcji⁶⁴. Podobnie w wierszu angielskiego autora pamięć indywidualna podmiotu weryfikuje, kwestionuje, selekcjonuje fragmenty obrazu czasu minionego, zapisane w pamięci zbiorowej.

Także w *Balladach i romansach* relacja pamięci indywidualnej i kolektywnej komplikuje się. Analogicznie jak w *The Thorn* – w dziełach Mickiewicza „teksty zbiorowe” nie są tylko źródłem inspiracji poetyckiej. Paradoksalnie, w balladzie *To lubię* i poprzedzającym ją utworze *Do Przyjaciół* prawda płynąca z „pieśni gminnej” (czyli z pamięci zbiorowej) zostaje równocześnie zakwestionowana przez jednostkowe przeżycia i pamięć podmiotu:

Straszno! – nie była straszną ta godzina,
Gdy były nieba laskawsze;
Ileż mi słodkich chwilek przypomina!
Precz!... to już znikło na zawsze.

Teraz ja szczęścia szukam, ot, w tej księdze,
Księga znudziła, porzucam;
Znowu ku lubym przedmiotom myśl pędze,
To marzę, to się ocucam.

(*Do Przyjaciół*, w. 9–16)

Indywidualne wspomnienie przeszłości, określone w utworze Mickiewicza jako „marzenie” czy też „pędzenie myśli ku lubym przedmiotom”, poprzedza balladę *To lubię*, która, jak wskazuje autor w przypisie, ma swoje źródło w „wiejskiej pieśni”⁶⁵. Stawiając wiersz *Do Przyjaciół* tuż obok niezwyklej opowieści o losach próżnej kobiety, poeta odzwierciedla, w jaki sposób jego osobiste doświadczenie, związane z miłością do Maryli, łączy się z historią przechowywaną w pamięci zbiorowej – o fikcyjnej Maryli, która pogardziła miłością Józia.

Dwa utwory Mickiewicza ilustrują paradoks pamięci romantycznej – podobnie jak w *The Thorn*, jest w nich bowiem mowa zarówno o zależności pamięci indywidualnej od pamięci zbiorowej (czyli o poetyckiej inspiracji płynącej z „pieśni gminnej”), jak i o ich odmiennym, antagonistycznym charakterze. Obraz przeszłości wypływający z pamięci kolektywnej, przedstawiony w pierwszej części *To lubię*, zostaje zweryfikowany przez „ja” mówiące w drugiej części:

Czy tam bies siedział, czy dusza zakłeta,
Że o północnej godzinie,
Nikt, jak najstarszy człowiek zapamięta,
Miejsz tych bez trwogi nie minie.

(*To lubię*, w. 9–12)

Każdy podróżny oglądał te zgrozy,
I każdy musiał kłać droge;

(*To lubię*, w. 29–30)

⁶⁴ *Ibidem*, s. 133–135.

⁶⁵ W przypisie A. Mickiewicz (*To lubię. Ballada*. W: *Wybór poezji*, s. 138) rozwija uwagę na temat źródła utworu: „Ta ballada jest tłumaczeniem wiejskiej pieśni; jakkolwiek zawiera opinie fałszywe i z nauką o czystcu niezgodne, nie śmieliśmy nic odmieniać, aby tym wyraźniej zachować charakter gminny i dać poznać zabobonne mniemanie ludu naszego”.

Perspektywa „każdego” i „nikogo” splata się ze wspomnieniem podmiotu dotyczącym doświadczenia niezwykłych zdarzeń:

Ja, chociaż, pomnę, nieraz Andrzej stary
Zaklinał, nieraz przestrzegał,
Śmiałem się z diabłów, nie wierzyłem w czary,
Tamtędym jeździł i biegał.

Raz, gdy do Ruty jadę w czas noclegu,
Na moście z końmi wóz staje,
(*To lubię*, w. 33–38)

W kontekście problemu aporii pamięci zbiorowej i indywidualnej warto przytoczyć również *Świteziankę*. Także w przypadku tego utworu Mickiewicz podaje źródło balladowej opowieści: „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa świteziankami”⁶⁶. „Wieść” – wiedza „gminu” – to inaczej pamięć zbiorowa.

Na ujawnieniu genezy ballady i przedstawieniu historii miłosnej poeta nie porzeka. W trzecioosobową narrację o zdarzeniach rozgrywających się nad wodami Świtezi włącza się głos podmiotu:

Każdą noc prawie, o jednej porze,
Pod tym się widzą modrzewiem,
Młody jest strzelcem w tutejszym borze,
Kto jest dziewczyna? – ja nie wiem.
(*Świtezianka. Ballada*, w. 9–12)

Naśladowaniu wzoru poezji przechowującej pamięć zbiorową (odniesieniu do „pieśni gminnej” jako medium wspomnień kolektywnych) towarzyszy w tym utworze podmiotowa perspektywa indywidualnych uczuć i obrazów przeszłości. Również w *Świtezi* autentyczność opowieści o niezwykłych zdarzeniach jest poddana weryfikacji wiedzy „ja” mówiącego. Pamięć kolektywna przyjmuje tu formę „bajania” starców:

Bo jakie szatan wyprawia tam harce!
Jakie się larwy szamocą!
Drzę cały, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą.
(*Świtez*, w. 25–28)

Wiedza o tajemniczym miejscu wynika – podobnie jak w *The Thorn* – z przypuszczeń, plotki i ludowej legendy. Pamięć zbiorowa to „biegające pomiędzy prostotą wieści”:

Co to ma znaczyć? – różni różnie plotą,
Cóż, kiedy nie był nikt na dnie;
Biegają wieści pomiędzy prostotą,
Lecz któż z nich prawdę odgadnie?
(*Świtez*, w. 37–40)

⁶⁶ A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Wybór poezyj*, s. 114.

Również Świtez mowi o tym, że kolektywne wspomnienia zdarzeń z przeszłości są przechowywane w „baśniach prostoty”:

Choć czas te dzieje wymazał z pamięci,
Pozostał sam odgłos kary,
Dotąd w swych baśniach prostota go święci
I kwiaty nazywa cary.

(Świtez, w. 181–184)

Tak jak w *Świteziance*, tak i tu w wypływający z pamięci zbiorowej świat balady zostaje wpleciona perspektywa podmiotu, który w kontekście wiedzy ogółu wspomina o swoich osobistych doświadczeniach czasu minionego:

Na brzeg oboje wyjęto już skrzydło,
Ciągną ostatek wycierzy:
Powiemże, jakie złowiono straszycło?
Choć powiem, nikt nie uwierzy.

(Świtez, w. 61–64)

Pamięć „ja” mówiącego nie jest równoznaczna z pamięcią zbiorowości, poeta przeczuwa bowiem, że „nikt nie uwierzy” w to, czego doświadczył. Jego pamięć indywidualna okazuje się jednak konkurencyjna wobec kolektywnej – stanowi ryse na jej zobiektywizowanym (roszczającym sobie prawo do orzekania o prawdzie przeszłości) obrazie.

Podsumowanie

Pamięć indywidualna w utworach Mickiewicza i Wordswortha łączy się z kolektywną na zasadzie wpływu „tekstów zbiorowych” na tożsamość podmiotu, ale równocześnie jest względem niej przeciwstawna – kwestionuje, weryfikuje i podważa autentyczność obrazów z niej wyrastających. Paradoks pamięci w *Balladach i romansach* oraz w *Lyrical Ballads* wiąże się z obecnością podmiotu czerpiącego natchnienie z pamięci zbiorowej, a jednocześnie mocno zaznaczającego swój indywidualny punkt widzenia.

Utwory obu autorów są wyrazem estetyczno-literackich i światopoglądowych refleksji, w których centralne miejsce zajmuje problem naśladowania, rozumianego zarówno przez Mickiewicza, jak i Wordswortha jako imitacja wzoru poezji. Dla tego pierwszego jest nim „pieśń gminna” – ballada stanowiąca medium pamięci zbiorowej. Natomiast ten drugi czerpie natchnienie z życia i opowieści „zwykłych ludzi” – ich pamięci kolektywnej, która magazynuje wizerunki i historie z przeszłości.

Zarysowany w dwóch analizowanych przedmowach problem naśladowania wzorów poezji w samych wierszach obu autorów znajduje odzwierciedlenie w obrazach pamięci. Jest to przede wszystkim „pamięć literatury”, pamięć „tekstów zbiorowych”, która zostaje ukazana w świetle pamięci doświadczenia podmiotu.

Jaki podmiot wyłania się zatem z *Ballad i romansów* oraz z *Lyrical Ballads*? Jego tożsamość wyznacza głównie relacja względem „tekstów zbiorowych”, przechowujących pamięć o charakterze kolektywnym. Podążając za uwagami Aleidy Assmann, można stwierdzić, że jest to podmiot, którego pamięć ma charakter za-

równy semantyczny, jak i epizodyczny: jego obraz w obu zbiorach poezji formuje się na tle lub też – by posłużyć się określeniem niemieckiej badaczki – w horyzoncie „tekstów zbiorowych”, przechowujących pamięć. Tożsamość bohatera wierszy obu autorów – uczestnika przedstawianych zdarzeń, gawędziarza, gromadzącego opowieści – jest kształtowana w relacji ze wzorem, który stanowi medium pamięci: w odniesieniu do niego, w ciągłym ustosunkowywaniu się do niego, w jego ramach⁶⁷.

Dopiero w późniejszej twórczości Mickiewicza obrazy wspomnień zyskują – tak jak ma to miejsce w *Tintern Abbey* Wordswortha⁶⁸ – na indywidualnej i osobistej perspektywie. Inna pamięć dominuje w Mickiewiczowskim *Żeglarczy* oraz w IV części *Dziadów* – nie jest to już „pamięć literatury”, lecz pamięć miłości, pamięć subiektywnych doświadczeń, pamięć podmiotowej biografii.

Abstract

PIOTR LEWICZ Adam Mickiewicz University, Poznan

IN SEARCH FOR ROMANTIC SUBJECT IDENTITY – BETWEEN COLLECTIVE AND INDIVIDUAL MEMORY WILLIAM WORDSWORTH'S "LYRICAL BALLADS" AND ADAM MICKIEWICZ'S "BALLADY I ROMANSE" ("BALLADS AND ROMANCES")

Growing among others from Aleida Assmann's studies, considerations about the relations between memory and literature lead the author to trace in two early Romantic volumes of poetry (Adam Mickiewicz's *Ballads and Romances* and William Wordsworth's *Lyrical Ballads*) the problem of "the memory of literature," connected with the category of "imitation" described by Maurycy Mochnacki. The volumes also form a pretext for a reflection about the genre of ballad as a "medium of memory" and lead to the discovery of a paradox of Romantic memory in the texts. It can be seen that individual memory is (in epic-lyrical structure of the ballad) linked to collective memory as based on the influence of "collective texts" ("folk song," "ordinary people's" stories), on the subject's identity, and is at the same time its opposite – it questions, verifies and undermines the authenticity of the pictures which it evokes.

⁶⁷ Assmann (1998 – *Między historią a pamięcią*, s. 158) – w nawiązaniu do ustaleń J. Assmanna, sięgających studiów M. Halbwachsa – ukazuje pamięć zbiorową „jako ramę i podstawę pojedynczych aktów i wpisów memorialnych”. Co więcej, badaczka zauważa: „Jako jednostki jesteśmy z naszymi biograficznymi wspomnieniami uwiezieni między różnymi horyzontami pamięci, które obejmują coraz szersze kręgi: pamięć rodziny, pokolenia, społeczeństwa, kultury.

⁶⁸ Poemat *Tintern Abbey* W. Wordswortha należy do pierwszego wydania *Lyrical Ballads* i obrazuje pracę pamięci indywidualnej podmiotu – wspomnienia jego osobistej przeszłości, nie związanej z „doświadczeniami lekturowymi” i pamięcią semantyczną, o której mówi Assmann. Istnieją jego dwa polskie tłumaczenia: *Opactwo Tintern. Wiersz ułożony o kilka mil powyżej Opactwa w Tintern, kiedy poeta odwiedził brzegi rzeki Wye podczas wycieczki, 13 lipca 1798* (w zb.: *Angielscy poeci jezior*) oraz *Wiersze napisane w górach, w odległości kilku mil od Opactwa Tintern, podczas powtórnych odwiedzin brzegów rzeki Wye 13 lipca 1798 roku* (w: Blake [i in.], op. cit.).