

KRZYSZTOF TRYBUŚ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

NARODZINY ROMANTYCZNEJ PAMIĘCI KOMENTARZ DO LEKTURY „BALLAD I ROMANSÓW”

Na pamiątkę

Ballady i romanse, dedykowane przez poetę przyjaciołom, zostały napisane „na pamiątkę szczęśliwych chwil”, które z nimi przeżył. Całość tej formuły dedykacyjnej nawiązuje do konwencji wierszy sztambuchowych jedynie sygnalnie, wyczerpuje się w podaniu nazwisk: „Janowi Czeczotowi, Tomaszowi Zanowi, Józefowi Jeżowskiemu i Franciszkowi Malewskiemu”. Przyjaciele Mickiewicza nie pojawiają się w utworach tomiku, nie spotykamy ich w świecie przedstawionym ballad. Próżno też szukać w tych wierszach owych „szczęśliwych chwil”. Ież za to nieszczęścia! Poeta opowiada o zdradzonej miłości, krzywdzie ludzkiej, śmierci i zapomnieniu. Dobrze to rozpoznana prawda, że w świecie natury ukazanym w *Balladach i roman-sach* nie ma właściwej dla sentymentalizmu harmonii między człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością jezior, rzek i rzeczulek, lasów i chruśniaków, pierwiosnków, lilii czy kwiatów zwanych carami. Nie brakuje katastroficznych interpretacji koncentrujących uwagę na tym, jak dobrze znana bohaterom Mickiewicza przestrzeń ich powiatowej ojczyzny odsłania przed nimi podwoje złowrogiej tajemnicy¹. Czyżby pamięć „szczęśliwych chwil” dotyczyła jedynie okoliczności genezy ballad i pozostała poza ich tekstem? Wygląda na to, że tak, choć przy lekturze wiersza *Do Przyjaciół. Posyłając im balladę „To lubię”* domyślamy się, iż „pamięć o minionej wiosnie”² jest jakąś literacką transpozycją owych „szczęśliwych chwil”, wszakże w innych utworach balladowego cyklu zwraca uwagę zupełny brak choćby wzmianki o nich. Z pewnością jednak elementem struktury utworów pomieszczonych w tomiku pozostaje pamięć już bez odnoszenia jej do dedykacyjnej formuły. Pamięć nie tylko jako temat i motyw. Ale też jako, komplementarna wobec wyobraźni, zdolność kreowania rzeczywistości poetyckiej. Chodzi o ten rodzaj zdolności podmiotu, która czyni go podmiotem romantycznym.

Z pewnością można w stosunku do całego cyklu ballad Mickiewicza rozpatrywać zjawiska pamięci szeroko, biorąc pod uwagę wszystkie te odniesienia, które w dobie literatury romantycznej problematyzują zjawisko pamięci, a więc: odniesienia do

¹ Zob. I. Opacki, „W środku niebokręga”. O „*Balladach i roman-sach*” Mickiewicza. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

² A. Mickiewicz, *Wybór poezji*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wyd. 6, zmien. Wrocław 1974, s. 137. BNI 6.

historii, wyobraźni, biografii romantycznego poety, formy nowego gatunku, jakim stała się ballada, nowych odmian poetyckiego krajobrazu. A zwłaszcza do przełomu romantycznego

Tymczasem w badaniach nad *Balladami i romansami* problematyka pamięci rzadko jest wątkiem głównym rozważań, raczej stanowi uzupełnienie analiz i interpretacji koncentrujących się wokół innych kwestii. Co ciekawe, w licznych sporach o przełomowość tomiku Mickiewicza zagadnienia związane z pamięcią nie odegrały zasadniczej roli. Nigdy też nie stały się znaczącym argumentem wyjaśniającym, w jaki sposób tomik ten otworzył nową epokę poezji polskiej. Zaistniał paradoks – silna w recepcji i kulturze polskiej pamięć o *Balladach i romansach* słabo przejawia się w analizach problematyki memoratywnej omawianego cyklu wierszy.

Rocznicowe obrachunki i pamięć gatunku

Rocznicowe obrachunki z *Balladami i romansami* nie zawsze sprzyjały ich dowartościowywaniu przez badaczy literatury. Szczególna pozycja tego cyklu poezji Mickiewicza, która wiązała się z narodzinami polskiego romantyzmu, prowadziła często do pytań o charakter i siłę przełomu romantycznego. Zofia Stefanowska w krótkim szkicu *O przełomowości i przełomie romantycznym*, opublikowanym w 150-lecie wydania *Ballad i romansów*, podważyła rewolucyjny charakter daty 1822 w literaturze polskiej³. Pisała wprawdzie o szerszym przedziale temporalnym: 1822–1830 – jako czasie przełomu romantycznego, podkreślając doskonałą synchronizację nowych tendencji światopoglądowych z generacyjnym sporem i przemianami politycznymi w sferze życia narodowego. Ta zgodność dynamiki życia literackiego i politycznego była według badaczki szczególnym atutem daty 1822. Stefanowska stwierdzała, jak wielu innych, że „data wystąpienia programowego nowej szkoły stanowi epokę w kulturze narodowej”⁴. A jednocześnie wskazywała na presję tradycji romantycznej oddziałującej – co oczywiste już dzisiaj – także na historyków literatury. Zwracała uwagę na romantyczny rodowód koncepcji periodyzacyjnej, uprzywilejowującej rok 1822, i sygnalizowała „ryzyko biernej akceptacji tej wizji dziejów, która właściwa była twórcom przejętej koncepcji”⁵. Twierdzenia badaczki o nieustannej dyskryminacji twórczości tzw. pseudoklasyków nie wywołują już wątpliwości, a rozwijane ciągle na nowo spory o klasycyzm doprowadziły m.in. do trwałej rehabilitacji klasycyzmu postanisławowskiego – wspomnijmy tylko pamiętną monografię Ryszarda Przybylskiego⁶.

Szczególna wartość przywołanego tu szkicu sprzed pół wieku polega na tym, że jego autorka zaproponowała konkurencyjną wizję największej rewolucji literackiej w XIX stuleciu, wiążąc ją z eksplozją powieści.

Powieść obaliła tradycyjne myślenie genologiczne, pożarła inne gatunki, zakłóciła literacką równowagę ekologiczną i zdobyła bezwzględna dominację na rynku czytelniczym. Powieść stała się wyjściowym, prymarnym rodzajem lektury („coś do czytania”), zmonopolizowała niemal świadomość odbiorców,

³ Z. Stefanowska, *O przełomowości i przełomie romantycznym*. „Teksty” 1972, nr 5.

⁴ *Ibidem*, s. 28.

⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁶ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983.

spychając na margines inne rodzaje działalności pisarskiej. Odtąd już cokolwiek by się pisało, pisało się wobec powieści. Oczywiście, liryka zachowała pewną autonomię i tradycyjną formę wydawniczą tomików poetyckich. Dramaturgia, wspierana instytucjonalnie przez teatr, zatrzymała odrębne miejsce. Można by jeszcze wskazać inne przykłady kontynuacji tradycyjnego układu gatunkowego, nie podważa one jednak faktu, że największym ewenementem dziewiętnastowiecznego procesu literackiego była zawrotna kariera powieści⁷.

Stefanowska zakwestionowała tezę o rewolucyjności przemian związanych z wydaniem *Ballad i romansów*, zwracając uwagę na formę literackiej wypowiedzi, na jej uzależnienie od tradycji genologicznej. Stwierdziła, „że romantyzm dziedziczy świadomość gatunkową przeszłości”:

Prawda, że dokonuje zmian w hierarchii gatunków, że programowo narusza zasadę gatunkowej czystości; są to jednak manipulacje dokonywane w tym samym, tradycyjnym systemie. Efekt mieszania gatunków wymaga żywego poczucia ich odrębności. Romantyczne wiersze, poematy i dramaty różnią się pod wieloma względami od wierszy, poematów i dramatów osiemnastowiecznych, są to jednak nadal wiersze, poematy i dramaty jako teren naturalnej działalności pisarskiej. Z tego punktu widzenia przełom romantyczny nie przyniósł istotnej zmiany⁸.

Można by rzec, że wiedziano o tym od samego początku recepcji *Ballad i romansów*. Dawni badacze tropili zależność Mickiewicza od Niemcewicza i Karpińskiego, wskazywali na związek ballad z sentymentalizmem, a duma i sielanka były najważniejszymi gatunkami stwarzającymi poetyckie imaginarium przełomu romantycznego z 1822 roku⁹.

Obraz początków romantyzmu w Polsce przedstawiał się w badaniach niejednoznacznie, co ujawniało się w nazewnictwie metaforyce – „doba przedświtów romantycznego” (I. Chrzanowski), „zawiazki polskiego romantyzmu” (J. Kleiner), „czasy przejściowe w literaturze” (T. Pini), „preromantyzm” (m.in. M. Kridl, Z. Libera)¹⁰. Ten nieklarowny obraz odczytywano z wnętrza tekstów poetyckich, a ich literacka heterogeniczność nie pozwalała na zgodne uznanie przełomu romantycznego za akt zerwania ciągłości w rozwoju literatury.

Genologiczne nachylenie prac Czesława Zgorzelskiego, tak doniosłych dla badań nad poezją Mickiewicza, obliżowało, by w interpretacjach *Ballad i romansów* wiele uwagi poświęcić „spadkowi dumy”, a rolę pojęcia kluczowego odgrywała tradycja literacka w rozumieniu formalistyczno-strukturalistycznym:

nie o wpływie przez przejęcie należy tu mówić, ale o oddziaływaniu tradycji przez świadomą opozycję poety przeciw wszelkim szablonom spadku odziedziczonego po „ojcach”. Bo prawdziwy poeta rzadko przejmując taki spadek bez buntu. Na tym opiera się wszakże dynamika ewolucji literackiej¹¹.

⁷ Stefanowska, *op. cit.*, s. 30.

⁸ *Ibidem*. Autorka tych stwierdzeń upatrywała przełomowości romantycznej *Ballad i romansów* konsekwentnie poza ich genologicznym kształtem, podkreślając prymarną rolę ludowości – zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976.

⁹ Zob. W. Bruchnański, *Mickiewicz – Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*. „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 1. – H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*. Lwów 1926. – Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949.

¹⁰ Korzystam tu z ustaleń P. Żbikowskiego w artykule *Początki romantyzmu w Polsce. Próba rekapitulacji stanu badań* („Roczniki Humanistyczne” t. 46 (1998), z. 1, s. 313).

¹¹ Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 156.

A więc ewolucji, nie – rewolucji. Zgorzelski pisał o „drodze Mickiewicza” do ballady romantycznej, o tym, jak „się formy wyrabiają”¹², z powołaniem się na autora tych słów. Kontynuował taki sposób czytania ballad Ireneusz Opacki, konstruując swą oryginalną koncepcję krzyżowania się gatunków¹³. Przełom romantyczny jest w tej lekturze twórczym aktem modyfikowania nie tylko tradycji genealogicznej, ale także tradycji w szerszym znaczeniu, jak w przypadku monografii Kazimierza Cysewskiego *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*¹⁴. Akurat w lekturze Cysewskiego ta gra tradycji i nowatorstwa otwierała cykl ballad Mickiewicza na romantyzm i tłumaczyła proces krystalizowania się romantycznej poezji. Lecz nie zawsze tak bywało.

Alina Witkowska we wstępie do tomu *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza* wskazuje na współczesne sobie odczytania poety przez Rymkiewicza i Miłosza, zabiegających o Mickiewicza klasycystę¹⁵. Przypomnę tu te najbardziej znane fragmenty z Miłosza:

Gdybym czytał *Ballady i romanse*, jak się czyta je w szkole, musiałbym dojść do wniosku, że autor *Zimy miejskiej* jest w nich co najmniej infantylny i nie umiałbym wytłumaczyć ich miejsca w całości jego dzieła. Kocham je za wszystkie odcienie dystansu, jaki miał Mickiewicz do pieśni i baśni Nowogródziny, dystansu pełnego czulej aprobaty, za jego wcielenia w postaci strzelców i dziewczyn, za umiejętność przekreślenia komplikacji, których mu nie brakło, i użycie prostej formy języka. Jest to utwór ironii artystycznej (nie ironii w znaczeniu potocznym) i kiedy tak się na niego patrzy, łatwiej zrozumieć, jak przyszło do napisania *Pana Tadeusza*¹⁶.

Ballady są pisane przez klasyka, czyli autor nie musi wierzyć w zjawy i upiory. [...] Jest więc w Mickiewiczowskich balladach igranie z krainą „jak gdyby”, na pograniczu wiary w istnienie niesamowitych zjawisk, i właściwie silniejsza jest nuta humoru, a kiedy autor się bawi, bardzo to pomaga¹⁷.

Ten kierunek lektury pokazywał, że arcydzieła nie mieszczą się w historyczno-literackich porządkach periodyzacyjnych, tym samym jednak prowadził do osłabienia siły przełomu romantycznego. A przecież estetyka ekspresji twórcy *Ballad i romansów* nie da się zredukować do sztuki dystansu i dyscypliny języka. Doskonale o tym wiedział wspomniany już tu Zgorzelski, który śledząc „uniezwyklenie” języka ballad, koncentrował uwagę także na świecie wewnętrznym poety, na prawdzie jego doznań i przeżyć intymnych¹⁸. I choć analityczny tok komentarza Zgo-

¹² *Ibidem*.

¹³ I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*. W: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.

¹⁴ K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk 1994.

¹⁵ A. Witkowska, *Czytanie Mickiewicza – dzisiaj*. W zb.: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993. Zob. też uwagi o rozumieniu klasycyzmu Mickiewicza przez Miłosza w artykule E. Wiegandta *Gombrowicz i Miłosz o Mickiewiczu* (w zb.: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*. Red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak. Poznań 1998).

¹⁶ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław 1990, s. 89.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*. Kraków 1997, s. 57.

¹⁸ Zob. M. Głowiński, *Między romantyzmem a tradycją romantyczną*. W zb.: *Czytanie liryki po Zgorzelskim*. Red. B. Kuczera-Chachulska, T. Chachulski. Warszawa 2010, s. 17. Głowiński zwraca uwagę na tradycję romantyczną i związaną z nią estetykę ekspresji, które w me-

rzelskiego nie zmierzał do hermeneutycznych szerszych odniesień, to jednak odnajdziemy w nim zapowiedź współczesnych studiów o podmiocie romantycznej poezji¹⁹.

Przywoływano wiele komponentów tej nowej podmiotowości, by potwierdzić jej romantyczny rodowód. Studia nad *Balladami i romansami* koncentrują uwagę przede wszystkim na pozaracjonalnym poznaniu duchowego oblicza świata. Ale także na tragedii miłości, tajemnicy śmierci, potędze natury i znikomości człowieczego życia. Głównie jednak na podstępach uczuć, wykraczających poza doświadczenia poezji przedromantycznej. Uczuć prowadzących do zdrady, a czasem do szaleństwa, nieznaną szczęścia, niszczących i niepojętych jak dotknięcie absurdu z literatury XX wieku. Mickiewicz nie wytłumaczył, dlaczego tak jest, ani w balladach, ani poza nimi. Pozostawił to tajemnicy spowijającej życie nowego romantycznego człowieka.

Podmiot romantycznej pamięci

Rolf Fieguth w swych studiach o strukturze cyklicznej *Ballad i romansów* wskazywał na rozproszenie nadrzędnego podmiotu cyklicznego i rozproszenie postaci Maryli, jednocześnie też zwracał uwagę na szczególną rolę pamięci w funkcji jednoczenia podstawowych wątków tematycznych cyklu. Pisał:

Pejzaże *Ballad i romansów* zanurzone są w atmosferze romantycznej, która powstaje głównie dzięki podwójności wspomnienia (wspomnienie jako zapis minionego, utraconego, ale także jako wypomnienie). Wspomnienie leży u podstaw typowo młodzieńczego bólu rozłąki z ukochaną i ze stronami ojczyznymi, wiąże się z humorem i dowcipem, ale przede wszystkim z żywotnością. Wspomnienia utraconej ukochanej i odległych stron domowych, zawierające w sobie kryptopatriotyczną tęsknotę za utraconą historią narodową, nie mają jednak nic wspólnego z rezygnacją. Wspomnienie przetrwa czas (*Świtez*) i śmierć (*Romantyczność*, *Kurhanek Maryli*, *Dudarz* i wiele innych). Wieczne trwałe, wciąż od nowa poetycko przywoływane wspomnienie jest równocześnie punktem wyjścia i dojścia oraz siłą napędową kompozycji cyklicznej *Ballad i romansów*²⁰.

To wieczne wspomnienie, które przetrwa czas, nie tylko jest dyspozycją podmiotu i niektórych bohaterów cyklu. Ma też jakieś zapośredniczenie w szczególnym pejzażu wierszy z tomiku Mickiewicza. Przyjdzie do tego jeszcze powrócić, tymczasem pozostaniemy w kręgu rozważań Fiegutha. Badacz cykliczności w poezji Mickiewicza eksponował podwójność podmiotu, wskazując na jego podzielenie w inicjującym cykl *Pierwiosnku* („ja” liryczne rozpada się na sceniczne „Ja” i „Kwiatek”), a także w kończącym cykl *Dudarzu* (aż trzy osoby przejmują rolę poety – stary dudarz, pasterz-poeta, wiejski śpiewak)²¹. Wspomnienie integruje podzielony podmiot, który okazuje się medium pamięci w całości cyklu. I ma właściwości cyklicz-

todzie Zgorzelskiego pełniły rolę komplementarną wobec odwołań do formalizmu rosyjskiego i pozwalały badaczowi odnaleźć np. w *Sonetach krymskich* Mickiewicza osobistą wypowiedź o dziejach serca poety.

¹⁹ Mam tu na uwadze zwłaszcza następujące rozdziały wchodzące w skład książki Zgorzelskiego *O sztuce poetyckiej Mickiewicza: Człowiek jako element młodzieńczej poezji Mickiewicza, Pielgrzym w „krajnie dostatków i krasy”, Żal poety-pielgrzyma*.

²⁰ R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002, s. 50–51.

²¹ *Ibidem*, s. 61.

ne: „wspomnienie jest czymś nigdy niezakończonym, przechodzi z epoki na epokę, z pokolenia na pokolenie, z poety na poetę”²².

Na marginesie tej lektury *Ballad i romansów* można rozwijać dalej refleksję o roli pamięci w tomiku Mickiewicza, wykraczając poza problematykę cykliczności. Po pierwsze – należałoby pełniej określić szczególną dyspozycję podmiotu romantycznej pamięci. Po drugie – szerzej wyjaśnić jego zależność od oryginalnego pejzażu, który wykreował poeta w swych utworach.

Piotr Lewicz w artykule o poszukiwaniu tożsamości podmiotu romantycznego w *Balladach i romansach* oraz *Lyrical Ballads* rozpatruje jego kompetencje w odniesieniu do pamięci indywidualnej i zbiorowej²³. W takim ujęciu zarówno Mickiewicz, jak i Wordsworth korzystają z tekstów zbiorowej pamięci poprzez uwewnętrznienie ich, przefiltrowanie podmiotową uczuciowością oraz nacechowanie ich obecnością „ja”, jak i jego indywidualną pamięcią. Co ciekawe, badacz ten, zastanawiając się nad szczególną rolą wyobraźni w poetyckiej kreacji rzeczywistości, twierdzi, że nad wyobraźnią góruje pamięć²⁴. Tym samym nie akcentuje znaczenia charakterystycznej dla romantycznej poezji tendencji polegającej na utożsamieniu pamięci z wyobraźnią. Pamięć w utworach obu poetów jest dla niego wyraźnie czymś innym niż wyobraźnia, „pamięć obraca się wokół przeszłości” – powtarza za Arystotelesem²⁵.

Ta omnipotencja pamięci w cyklu ballad Mickiewicza ma wiele zakresów, możemy z pewnością mówić o samej pamięci w *Balladach i romansach*, pojmowanej jako motyw czy temat utworu, możemy też wyróżnić pamięć literatury, w której odkryjemy zjawisko intertekstualności, możemy wreszcie uznać niemal cały cykl za medium pamięci, bo przecież jest on zbiorem tekstów kanonicznych, przedmiotem pamięci kulturowej. Gdy jednak analizujemy rolę podmiotu, to trudno udział pamięci w jego ukonstytuowaniu rozpatrywać bez aktywnej roli wyobraźni, sprzęgniętej z pamięcią. Słynne motto do programowej ballady *Romantyczność*: „*Methinks, I see... where? / – In my mind's eyes*”, akcentuje znaczenie widzenia²⁶, które ma

²² *Ibidem*, s. 59.

²³ P. Lewicz, *W poszukiwaniu tożsamości podmiotu romantycznego – między pamięcią indywidualną a zbiorową*, „*Lyrical Ballads*” Williama Wordswortha oraz „*Ballady i romanse*” Adama Mickiewicza. „*Pamiętnik Literacki*” 2014, z. 2.

²⁴ *Ibidem*, s. 59.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Motyw „widzenia” i „oka” stanowi główną oś rozważań Stefanowskiej (*O „Romantyczności*”, s. 23–25) na temat cudowności ludowej w balladzie *Romantyczność*, nie towarzyszą jednak tym rozważaniom odwołania do problematyki pamięci. „Oko duszy” odnosi do pamięci K. Czeczot w szkicu *Karusia* (w zb.: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2016, s. 289–290): „Jeśli oko duszy rozumieć jako pamięć, to widzenie przestaje być łaską zesłaną przez zewnętrzne, nadnaturalne siły. Staje się etycznym wyborem, który dodatkowego sensu nabierze w drugiej połowie XX wieku. Wiersz *Ballady i romanse* Władysława Broniewskiego opisuje czasy Zagłady:

Nie ma miasteczka, nie ma żywego ducha,
po gruzach biega naga, ruda Ryfka,
trzynastoletnie dziecko.

U Broniewskiego dziewczynka nie słucha, ale – inaczej niż u Mickiewicza – nie przemawia tu poeta. Zamiast jego głosu w ostatniej zwrotce rozlega się salwa – to Ryfka zostaje rozstrzelana. Broniewski sięga do Mickiewiczowskiej ballady w mniejszym chyba stopniu po wzorzec postaci wyłączonej

siłę kreacyjną, a wspomnienie urzeczywistnia się za pomocą obrazu. Pamiętamy, tak jak Mickiewicz, że za chwilę Hamletowi, którego słowa poeta przywołuje, ukaże się postać zmarłego ojca. W podobny sposób działa „oko wewnętrzne” Karusi: rejestruje ruch pamięci pracującej (choć może lepiej: tworzącej), która – jak by to wyraził Paul Ricoeur – wpisuje wspomnienie w aurę obecności podobną do tej, jaka występuje w spostrzeżeniu²⁷. Wizualizująca funkcja wyobraźni prowadzi do uwidocznienia tego, co zapamiętane.

W balladzie *Romantyczność* pojawiają się dwa porządki metaforyki memoryatywnej, które nakładają się na siebie – jeden z nich opiera się na metaforach spacji (miasteczko, grób, okienko – w domyśle: dom), a drugi na metaforach temporalnych (dzień biały, noc, odzywający się kur i błyskająca zorza). Oba te porządki są pochodną odmiennych tradycji myślenia o pamięci, wywodzących się ze starożytności – tradycji retorycznej, wedle której pamięć jako *ars memoriae* jest rodzajem sztucznej pamięci konstytuującej się z miejsc i wyobrażeń, i drugiej tradycji, uznającej, że pamięć jako siła (*vis*) jest istotną władzą ludzkiej duchowości²⁸. Bez wątpienia, nie tylko w *Romantyczności*, ale i w całym cyklu ballad przeważa pamięć jako *vis*, kreacyjna siła, przejawiająca się w żywiole czasu odmierzanego ciemnością nocy, blaskiem gwiazd i światłem księżyca, a przede wszystkim kolejnymi lokalnymi katastrofami i dotknięciem śmierci, wszechobecnej w tomiku Mickiewicza. Ten rodzaj pamięci jest tu kategorią nie tylko poznawczą, ale także ontologiczną. Jako szczególna dyspozycja romantycznego podmiotu staje się rodzajem energii pochodzącej z pozaludzkiego wymiaru.

Już w refleksji autora *Wyznań* ujawniały się nadprzyrodzone atrybuty pamięci – pamiętać oznaczało nadawać kształty rzeczywistości wyłaniającej się z przeszłości, a więc działać na wzór Boga stwarzającego świat²⁹. Ten Boski wymiar pamięci ciekawie skomplikuje problematykę tożsamości nowoczesnego podmiotu i stanie się ważnym zagadnieniem antropologii romantycznej.

W *Balladach i romansach* pamięć jako szczególna dyspozycja podmiotu nie akcentuje wprost swej Boskiej proveniencji, natomiast w sposób manifestacyjny rządzi się własnymi prawami. Cykl poetycki Mickiewicza jest wręcz ilustracyjnym przedstawieniem zachodzącej już w XVIII wieku przemiany paradygmatu pamięci, wkraczającej w obszar prehistorii jako kulturotwórcza siła epok przedpiśmiennych, o której mówią badacze pamięci przywołujący poglądy Giambattisty Vica wyrażone w *Nauce nowej*. Vicański powrót do początku, według Aleidy Assmann, dokonuje się poprzez pracę pamięci, a pamięć kroczy wstecz, przemierza drogę historii na wspak: „od słowa do obrazu, od logosu do mitu – czy – by odwołać się do samego Vica – »od akademii« kultury pisanej do prehistorii »wielkiego lasu«”³⁰. Czymże

z ludzkiej wspólnoty, w większym – po »ducha niezwyłego«, który może stać się medium dla »żywych duchów« tych, którzy nie przeżyli Zagłady”.

²⁷ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006, s. 72.

²⁸ O rozróżnieniu dwóch tradycji myślenia o pamięci wywodzących się ze starożytności pisałem w książce *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości* (Poznań 2011, s. 24).

²⁹ Zob. J. P. Hudzik, *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji*. Warszawa 2009, s. 105–106.

³⁰ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Przeł. P. Przybyła. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. Sarusz - Wolska. Kraków 2009, s. 122.

właśnie, jak nie powrotem do „wielkiego lasu” jest wyobrażenie świata przedstawionego *Ballad i romansów*?

Pamięć podmiotu kroczącego wstecz jest pamięcią indywidualną poety – świadka, przybysza, „cudzego człowieka”, lecz także pamięcią zbiorową lokalnej społeczności związanej z powiatową, „domową ojczyzną”³¹ Mickiewicza. To może być pamięć przywołująca wydarzenia stosunkowo świeże, jak te, o których w *Kurhanku Maryli* opowiadają Dziewczyzna, Jaś, Matka, Przyjaciółka. Ale to mogą też być wydarzenia odległe w czasie, przechowywane w pamięci pieśni gminnych, ballad ludowych dawnego pochodzenia, jak w przypadku ballady *Lilije*, której pierwowzór – pieśń o incipicie „Stała nam się nowina, / Pani pana zabiła” – istnieje w licznych odmianach.

Zwróć przy tej okazji uwagę, że Mickiewicz w swym cyklu stwarza wspólnotę wyobrażoną, opierając się na preparowanej tradycji oralnej, która określa też „technologię” przechowywania pamięci o owej tradycji – recytacja w formie pieśniowej wynikająca z gatunkowych założeń ballady sprzyja utrwalaniu pamięci³². Na tym polega w przypadku *Ballad i romansów* siła poetyckiej memoryzacji. Podstawą zabiegów zmierzających do imitacji w strukturze ballad *residuum* oralnego jest oczywiście autorska świadomość konwencji literackiej i mistrzowski sposób posługiwania się nią. Najsilniej zarysowany w stanie badań balladowego cyklu Mickiewicza pozostaje obszar nawiązań intertekstualnych, na który składa się nie tylko pamięć gatunku – średniowiecznej ballady czy sentymentalnej dumy. Pamięć literatury ma w tym przełomowym tomiku z 1822 roku granice niemal nieskończone. Motyw „oka wewnętrznego” z *Romantyczności* prowadzi do Szekspira, św. Augustyna i Platona. A w balladzie *Lilije* Wacław Borowy dostrzegł nawiązania do Fedry, Medei i Klitajmestry, przy czym wskazywał w przypadku tej ostatniej postaci na antyczne podania, które stały się osnową tragedii Sofoklesa³³. Cały ów ciąg nawiązań prowadzi do czasów Homera i jest realizacją Vicańskiego powrotu do początku, czyli do kultur przedpiśmiennych, opartych na pamięci:

Według tradycji Homer był ślepy i stąd pochodzi jego imię, które w języku jońskim znaczy „ślepy”. Jest rzeczą naturalną, że ślepcy obdarzeni są niezwykłą pamięcią. Rapsodowie byli ślepi, toteż zwali się „Homerami” i odznaczali się niezwykłą pamięcią³⁴.

Niewątpliwie Vico swymi rozważaniami o pierwotności Homera antycypował niektóre tezy wyłożone w *Prolegomena ad Homerum* Friedricha Augusta Wolfa. Mickiewicz, przygotowując w swych balladach literacki powrót do Homera, mówi do nas jako *poeta philologus*, w znaczeniu, jakie przed laty nadał temu określeniu Zygmunt Łempicki. Ów znakomity germanista odwoływał się do sformułowanego

³¹ O konstrukcji semantycznej „domowa ojczyzna” zob. K. Górski, *Jak Mickiewicz nazywał swą domową ojczyznę?* W: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977.

³² Zob. uwagi o roli stałej, powtarzalnej recytacji w pamięciowym utrwalaniu poetyckich form przekazu tradycji – w książce E. A. Havelocka *Przedmowa do Platona* (Przełk., wstęp P. Majewski. Warszawa 2007, s. 68–80).

³³ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 96–97.

³⁴ G. Vico, *Nauka nowa*. Przeł. J. Jakubowicz. Oprac., wstęp S. Krzemień-Ojak. Warszawa 1967, s. 458–459. Szerzej na temat refleksji Vica o pamięci pisałem w szkicu *O vicańskiej lekcji pamięci – kilka pytań* (w zb.: *Oświeceniowe zapisywanie pamięci*. Red. M. Chachaj, A. Timofiejew. Lublin 2019).

przez Friedricha Schlegla pojęcia poezji filologicznej, która swą podstawę znajdowała w poznawaniu arcydzieł literackich i hermeneutyce tekstu³⁵. Sądzę, że bliskie tej koncepcji poezji pozostawało przekonanie Vica o potrzebie „filologii” – nowej historycznej dyscypliny naukowej, specjalizującej się w poszukiwaniu śladów przeszłości. Tak rozumiana „filologia” miała przeciwstawić się beczasowej rzeczywistości „filozofii” z okresu oświecenia. Filologia według Vica – jak dopowiada Aleida Assmann – „staje się zdyscyplinowaną sztuką pamiętania, która po etymologicznej nitce języka dociera do zwietrziałej namacalności zmysłowo-poetyckich obrazów”³⁶.

Mickiewicz jako *poeta philologus* w rozumieniu Lempickiego uprawdopodobnia tezę o klasycyzmie autora *Ballad i romansów*, którą formułował Miłosz. Tyle tylko, że jest to klasycyzm poza swym historycznym okresem kształtowania się, nie można go opisać bez romantycznej mityzacji tematów takich jak miłość oraz romantycznych kategorii i pojęć, jak ironia i egzystencja. Klasycyzm owładnięty romantycznym duchem pamięci miejsca. To właśnie duch tej pamięci pozwala zrozumieć sposób istnienia podmiotu w przełomowym tomiku z 1822 roku.

Miejsca i sceny pamięci

Czytelnik balladowego cyklu Mickiewicza ma kłopot z odpowiedzią na pytanie: kto do nas mówi? I na pytanie: gdzie jesteśmy wraz z bohaterami ballad? Ta pierwsza trudność stanowi konsekwencję – jak to wyraził Fieguth – rozproszenia nadrzędnego podmiotu cyklicznego. W drugim przypadku kłopot dotyczy rozwarstwiania się świata przedstawionego, gdzie odsłania się nagle jakaś tajemnica, inny wymiar realnie istniejących do tej pory rzeczy, w następstwie czego znajdujemy się w nocy w „dzień biały”, „w środku niebokrega”, na ziemi, której „nie ma pod nami”, w cerkwi, która „zapada w głąb”. Dla Opackiego te rewelacje poetyckiego pejzażu były przede wszystkim sprawą percepcji, a ściślej: zmian w sposobie postrzegania rzeczywistości, akcentujących autopsyjność obserwacji i swoistą momentalność widzenia, które prowadziły do subiektywizacji uchwyconego obrazu świata³⁷.

Aspekt czasowy percepcji w balladach wiąże się nie tylko z momentalnością widzenia bohaterów i podmiotu, co zauważał Opacki, ale także z aktywną rolą ich pamięci. To, co widzi Karusia, cała ta projekcja o nocnym spotkaniu z Jasieńkiem, dzieje się w jej pamięci, która przenosi nas w czasie. Retrospektywne obrazy uobecniają tragiczną historię miłości „tu i teraz”, stają się terażniejszością „ludzi gromady” i poety-świadka. Dyskurs psychologiczny jest tu przejawem czasowego wymiaru pamiętania, to domena pamięci rozumianej jako *vis*. Wzrost jej znaczenia w literaturze na przełomie oświecenia i romantyzmu był świadectwem dokonującej się przemiany paradygmatu pamięci. Jej wymiar przestrzenny, łączący proces pamiętania z *loci*, został zastąpiony temporalnym istnieniem pamięci. Tylko czy właśnie tak jest w *Balladach i romansach*? Zauważmy, że pamięć oparta na tradycji reto-

³⁵ Z. Lempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*. W: *Wybór pism*. T. 1: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*. Przedm. B. Suchodolski. Warszawa 1966, s. 347 n. (przeł. O. Dobijanka).

³⁶ Assmann, *op. cit.*, s. 123.

³⁷ Opacki, „W środku niebokrega”, s. 70.

rycznej wcale w balladowym cyklu nie ginie, bo zostaje dopełniona przez pamięć hermeneutyczną związaną z doświadczeniem biograficznym wyraźnie określonym przez miejsce, o którym i z którego poeta i bohaterowie snują narrację. Najbardziej przekonuje o tym pamięć mówiąca w balladzie *Świtez, rzec by można* – pamięć wyłowiona z jeziora, pamięć spersonifikowana:

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

Powiem jednakże: nie straszycło wcale,
 Żywa kobieta w niewodzie,
 Twarz miała jasną, usta jak korale,
 Włos biały, skapany w wodzie.

Do brzegu dąży; a gdy jedni z trwogi
 Na miejscu stanęli głazem,
 Drudzy zwracają ku ucieczce nogi,
 Łagodnym rzecze wyrazem:

„Młodzieńcy, wiecie, że tutaj bezkarnie
 Dotąd nikt statku nie spuści,
 Każdego śmiałka jezioro zagarnie
 Do nieprzebrnionych czeluści.

I ty, zuchwały, i twoja gromada
 Wraz byście poszli w głębinie,
 Lecz że to kraj był twojego pradiada,
 Że w tobie nasza krew płynie –

Choć godna kary jest ciekawość pusta,
 Lecz żeście z Bogiem poczęli,
 Bóg wam przez moje opowiada usta
 Dzieje tej cudnej topieli³⁸.

Miejsca, dziwne miejsca pamięci, mówią w cyklu Mickiewicza – jeziora, cerkwie, groby i kwiaty, drzewa i głazy opowiadają zdarzenia z przeszłości. W centrum pejzażu ballad odnajdziemy mówiącą pamięć. Tu leży sekret „pejzażu wewnętrznego”, o którym pisała przed laty Marta Piwińska:

To cykl ogromnie osobisty. Jedności tego cyklu nie stanowi sama przestrzeń topograficzna, lecz przetopienie realnych krajobrazów na to, co nazywa się pejzażem wewnętrznym.

Im częściej używam tego słowa, tym bardziej drży mi ręka. Pejzaż wewnętrzny nie jest tylko określeniem metaforycznym, lecz pośród licznych lektur nie znalazłam bliższych uściśleń, czym on mianowicie jest. Psychiczność wyraża? Emocje? Jest tylko indywidualny, jest swoistą „dyspozycją” do ujmowania zewnętrzności w taki właśnie sposób, czy też jest chwilowym „klimatem duszy” – a może sięga w jakąś (Jungowska) duchowość wspólną ludziom? Tego ustalić mi się nie udało, choć znalazły się w tych lekturach przekonujące wyjaśnienia, dlaczego psychiczność wyraża się w słowach czepianych z kategorii przestrzennych³⁹.

³⁸ Mickiewicz, *op. cit.*, s. 109–110.

³⁹ M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i roman-*

Piwińska odwołuje się m.in. do zawartych w szkicu Arnolda Toynbee'ego *Człowiek a czas, przestrzeń i przyroda* przemyśleń na temat zależności między fizyczną a psychiczną stroną rzeczywistości⁴⁰. Pomimo że Toynbee przypomina o „oku wewnętrznym” Wordswortha, związane z tym motywem kontekst pamięci nie nasuwa się autorce próbującej rozwikłać zagadkę „pejzażu wewnętrznego”, który ją tak bardzo zaintrygował. Piwińska wzmiankuje też o „klimatach duszy” i jej chwilowych „kraj-obrazach” w *Dzienniku intymnym* Henriego-Frédérica Amiela, ale i stąd daleko do żywiołów pamięci pozwalającej na autoprezentację podmiotu w kategoriach przestrzennych. A przecież ów „pejzaż wewnętrzny” jest mentalnym krajobrazem konstruowanym na podstawie rozpoznawania tropów nieistniejących wydarzeń, o których się mówi, że „czas te dzieje wymazał z pamięci”. Widoczne w *Balladach i romansach* silne znaczenie memorialnych kategorii temporalnych nie unieważnia memorialnych kategorii spacjalnych. Jeśli zatem metafory czasowe w cyklu Mickiewicza eksponują nieciągłość i zapomnienie, to metafory przestrzenne podkreślają względnie trwałe charakter pamięci. Względnie, bo mamy do czynienia z działaniem przeciwpamięci, spoza której wyłaniają się ślady, szczątki przeszłości, a ich materialna podstawa ma zaledwie status tropu, będącego znakiem zatopionego miasta, zaginionych w „paszczy otchłani podwodnej” młodzieńca i dziewicy, pana i pani przemienionych w głazy, męża pochowanego potajemnie „w gaju, / Na łączce przy ruczaju”. Te szczątki, ślady prowadzą do miejsc kairotycznych – przechowujących traumę. Ich pamięć działa inaczej niż opisywana przez Vica pamięć dawnych światów, których pozostałości były optymistycznym znakiem początków cywilizacji ludzkiej.

Mimo traumatycznej przeszłości miejsca kairotyczne w balladach mają potencjał budzenia pamięci i ocalania ładu moralnego świata. Sprzyjają pytaniom podmiotu o własną tożsamość. Z całą pewnością miejsce w znaczeniu geograficznym, dające się odwzorować za pomocą mapy – Nowogródzczyzna – jako życiodajne centrum świata przedstawionego⁴¹ decyduje o afirmacji zadowolenia podmiotu i bohaterów cyklu, natomiast ujawnione w niej miejsca pamięci (mające często w codziennej percepcji charakter nie-miejsce) podważają nie tylko ich wiedzę o świecie, w którym żyją, ale też wiedzę na ich własny temat.

Biografie bohaterów ballad łączy pamięć, a ściślej: jej różne odmiany – najczęściej pamięć miłości, zdrady i śmierci. Lecz to śmierć, tak wszechobecna w tomiku Mickiewicza, jest najważniejszą odmianą pamięci w całym cyklu. Badacze pamięci nierzadko posługują się metaforycznym określeniem, że śmierć to prascena kultury pamięci⁴². W tych utworach, które nazywamy romansami, śmierć jest sceną pamięci w sposób prawdziwie teatralny. *Romantyczność, Kurhanek Maryli, Dudar*

sów” Mickiewicza. W zb.: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak, M. Gumkowska i. Warszawa 1996, s. 28.

⁴⁰ A. Toynbee, *Człowiek a czas, przestrzeń i przyroda*. W: A. Toynbee [i in.], *Człowiek wobec śmierci*. Przeł. D. Petsch. Wstęp B. Suchodolski. Warszawa 1973.

⁴¹ Zob. na ten temat przekonujące ustalenia G. Marca w haśle: *Nowogródzczyzna* (w: *Atlas polskiego romantyzmu*. Obszar 4. Na stronie: <http://nplp.pl/kolekcja/atlas-romantyzmu> (data dostępu: 20 VI 2022)).

⁴² Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. A. Kryczyńska-Pham. Wstęp, red. nauk. R. Trauba. Warszawa 2008, s. 49.

swą dramatyczną formą inscenizują pamięciotwórcze doświadczenie śmierci. Śmierć nie oznacza końca spotkania z umarłym, raczej nowy początek w relacji z nim – poprzez uruchomienie pamięci o zmarłym jako minionym, ale ciągle obecnym, przywołanym z niedawnej przeszłości. Jest też bramą do innego wymiaru rzeczywistości, w której obcuje się ze zmarłym za pośrednictwem pamięci. W *Romantyczności* śmierć reżyseruje wszystko – szaleństwo bohaterki, powrót Jasienka w jej pamięci, także spór o rację między starcem-mędrce a gawiedzią i poetą, to śmierć stwarza możliwość „obaczenia cudu”. W *Kurhanku Maryli* cudzy człowiek staje się świadkiem zawiązania się wspólnoty pamięci o zmarłej, jej śmierć budzi pamięć wykraczającą poza grób, co odwzorowuje przestrzeń – trzy drogi zbiegające się u kurhanka to różne drogi pamięci: Dziewczyny, Jasia i Matki. Te drogi pamięci prowadzące do i od grobu znoszą barierę obecności zmarłej Maryli, zaprzeczają odczuciu Jasia, który zwraca się do niej, skarżąc się: „Więzi cię ten kurhanek”. Przemowy do zmarłej przy jej grobie podważają prawdę wyrażaną w powtarzającej się konstatacji: „Nie masz, nie masz Maryli!”. W *Dudarzu* zdarzeniami rządzi pamięć podwójnej śmierci pasterza, wyznającego w ostatniej godzinie swego życia:

Zgrzeszyłem tylko, że moje lata
Tak się nadaremnie starły;
Ale bez żalu schodzę ze świata,
Dawno już na nim umarły.

Kiedy mię skał tych dziki zakątek
Ukrył przed gminu obliczem,
Odtąd już dla mnie świat ten był niczem;
Żyłem na świecie pamiątek⁴³.

Śmierć mentalna pasterza, jak i śmierć prawdziwa stwarzają motywację dla dudarza, który jest strażnikiem pamięci tragedii miłosnej, ma ona upamiętnienie w przypominanej piosnce. Jesteśmy tu w scenerii części IV *Dziadów*, a umarły dla świata pasterz żyje jak Gustaw w „świecie pamiątek”, uobecniających postać ukochanej w jego „tu i teraz”:

Mam jeszcze z białych włosów zawiązkę
I zeschnię cyprysu listek⁴⁴;

Bywa też odwrotnie – bohaterowie *Ballad i romansów* doświadczają siły działania pamięci, która powoduje śmierć. W *Świteziance* tytułowa postać zabija Strzelca, kierując się pamięcią zdrady i zemsty, w *Świtezii* kwiaty jeziorne, upamiętniające małżonki i córki, zadają śmierć „ruskiej zgrai”, w *Rybce* pamięć krzywdy zabija pana i panią, przemieniając ich w głazy, w *Liljach* pamięć powraca w widmowej postaci zabitego pana, który wyprawia wszystkich „na tamten świat”. W *Tukaju* śmierć jest główną organizatorką kolejnych zdarzeń, śmierć *in statu nascendi* – można by rzec.

Mamy w tych utworach przeważnie śmierć zbyt wczesną, przerywającą życie, niebędącą jego dopełnieniem. Mówi o tym Kwiatek w *Pierwiosnku*: „Dni nasze jak

⁴³ Mickiewicz, *op. cit.*, s. 184–185.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 185.

dni motylka, / Życiem wschód, śmiercią południe"⁴⁵. Ta zbyt wczesna śmierć zawsze odsłania kurtynę, eksponując scenę pamięci.

Poeta pamięci?

Nie ulega wątpliwości, że tak. Mickiewicz stał się poetą pamięci jako autor *Dziadów*, ale czy nie był nim już wcześniej? Z moich dawniejszych badań wyłaniała się konsekwencja w budowaniu memoratywnych przekazów, potwierdzona w *Grażynie* koncepcją „starca podtrzymującego pamięć”, rozwinięta w *Konradzie Wallenrodzie*⁴⁶. Czy przedstawiona tu lektura *Ballad i romansów*, akcentująca szczególną rolę pamięci, pozwala przesunąć punkt kulminacyjny tej przygody poety z pamięcią w stronę tomiku z 1822 roku? Nie należy umniejszać w twórczości Mickiewicza znaczenia rozwoju i potęgowania się problematyki pamięci, która zawładnie jego wyobraźnią w kolejnych częściach *Dziadów*. Może były dwa punkty kulminacji tego zjawiska? Wydaje się, że tak duża rola problematyki memoratywnej w *Balladach i romansach* wzmacnia dawną tezę Jarosława Maciejewskiego, który twierdził, iż cykl ten miał być wydany razem z *Dziadami* litewskimi i w zamierzeniu Mickiewicza pełnił funkcję wprowadzącą⁴⁷. Z pewnością romantyczna pamięć znalazła swój początek w tym przełomowym dla literatury polskiej cyklu poezji i to właśnie ona najsilniej o owym przełomie świadczy.

Abstract

KRZYSZTOF TRYBUŚ Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-4285-4595

THE BIRTH OF ROMANTIC MEMORY A COMMENTARY TO THE READING OF "BALLADY I ROMANSE" ("BALLADS AND ROMANCES")

The author of the paper explains the role that the problem of memory plays in *Ballady i romanse* (*Ballads and Romances*). He also poses a question about the significance of the romantic turn which is taking place in Polish literature, and in doing so he challenges the state of research completed to this day in Mickiewicz's cycle of ballads (especially with the works by Zgorzelski, Stefanowska, Fieguth, and Miłosz). Trybuś exploits the issue of romantic memory, resorts to Aleida and Jan Assmann's cultural studies reflection, as well as allows both for the rhetoric tradition of memory reflection, and the epistemological tradition ("eye of memory"). In his reading of the ballads he concentrates mainly on the subject of romantic memory and on the places of memory, indicating memory-forming experience of death. The considerations are thought of as justification of the paper's hypothesis about two culminating points of the development of memory problems in Mickiewicz's creativity—in *Ballady i romanse* and in the consecutive parts of *Dziady* (*Forefathers' Eve*).

⁴⁵ *Ibidem*, s. 99.

⁴⁶ Zob. przywoływaną już tu moją książkę *Pamięć romantyzmu* (s. 77–102).

⁴⁷ Zob. J. Maciejewski, *Historia powstania „Dziadów” litewskich*. W: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967, s. 55 n. Autor, omawiając relację między *Dziadami* a *Balladami i romansami*, zwraca uwagę na łączącą te utwory problematykę pamięci jedynie w przypadku ballady *Dudarz*.