

Serce boli, lecz opowiadać trzeba. Strategie upamiętniania w przedmowach do poematów romantycznych

*Upiorna obecność wszystkiego, co minęło*¹

William Wordsworth w głośnej przedmowie do *Ballad lirycznych* (1800), jednym z najważniejszych manifestów romantycznej świadomości literackiej, sformułował przepis na poezję, którego podstawą było *wybijanie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego*, przydanie im *barw zapożyczonych z wyobraźni* i nasyconych emocjami, a następnie *relacjonowanie ich czy też opisanie (...) językiem naprawdę używanym przez ludzi*. Za sprawą tych zabiegów *zwykłe rzeczy* miały prezentować się odbiorcom *w nowym i niezwykłym świetle*².

Formułując swoją koncepcję, Wordsworth stawiał z jednej strony świat, a z drugiej poezję, zaś dokładnie między nimi umieszczał artystę, który dokonuje przeobrażenia postrzeganej rzeczywistości na język utworu literackiego: *myślą i uczuciem przetwarza ludzkie namiętności*³. Poeta był w tej wizji – jak pisał Meyer Howard Abrams – *naczyniem, w którym coś wzbiera, by wreszcie wybuchnąć czy wytrysnąć niczym ze źródła*⁴. To źródło poezji biło w umyśle artysty – myśli,

¹ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 368.

² W. Wordsworth, *Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 45.

³ *Ibidem*, s. 57.

⁴ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 57.

uczucia i wyobrażenia *przepelniające samego poetę*⁵ miały w nim powstawać *bez wyraźnych zewnętrznych podnieć*⁶. Dlatego też angielski romantyk był przeświadczony, że ważną cechą poety jest *większa niż u innych ludzi skłonność do wzruszania się rzeczami nieobecnymi, jak gdyby były obecne*⁷.

Przytoczona przed chwilą fraza – *skłonność do wzruszania się rzeczami nieobecnymi, jak gdyby były obecne* – określa bodaj najważniejszy obszar duchowej eksploracji romantycznego poety. Zwrot ku owym *rzeczom nieobecnym* oznacza między innymi zwrot ku temu, co nie posiada już (albo jeszcze) materialnej spistości, lecz istnieje – w postaci przetworzonej – w umyśle poznającego. W tym *naczyniu*, którym jest poeta, zbierają się bowiem wszelkie możliwe doświadczenia duchowe: wspomnienia przeszłości, wrażenia zmysłowe, a także pozazmysłowe intuicje. Wskazanie na wewnętrzne źródła poezji odnosi się tyleż do wyobrażeń i emocji powstających „tu i teraz”, w bezpośrednim kontakcie z otoczeniem, co do tych, które rodzą się w oparciu o minione przeżycia. Poezja żywi się bowiem nie tylko terażniejszością, ale także przeszłością, podobnie jak myśli poetów, które są – wedle angielskiego romantyka – *reprezentantami wszystkich naszych dawnych doznań*⁸.

Stawką, o jaką toczy się tu gra, jest wyrażenie *podstawowych praw naszej* [ludzkiej – przyp. M.S.] *natury*⁹, gdyż żyjące w poecie *namiętności i myśli i uczucia są namiętnościami i myślami i uczuciami ogółu ludzi*¹⁰. W tym punkcie uniwersalistyczna argumentacja Wordswortha jest bliźniaczo podobna do Arystotelesowskiej¹¹: to właśnie poezja stanowi najlepszy środek do wyrażenia *głębszej wiedzy o naturze ludzkiej*¹², a mowa wiązana, powstała *z powtarzających się doświadczeń i praw-*

⁵ *Ibidem*, s. 57.

⁶ W. Wordsworth, *Przedmowa...*, s. 52. W oryginale fragment ów brzmi: *without immediate external excitement* (zob. W. Wordsworth, *Preface to „Lyrical Ballads”*, <http://www.bartleby.com/39/36.html>).

⁷ W. Wordsworth, *Przedmowa...*, s. 53. Tekst oryginalny: *a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present* (zob. W. Wordsworth, *Preface...*, <http://www.bartleby.com/39/36.html>).

⁸ W. Wordsworth, *Przedmowa...*, s. 47. Tekst oryginalny: *are indeed the representatives of all our past feelings* (zob. W. Wordsworth, *Preface...*, <http://www.bartleby.com/39/36.html>).

⁹ W. Wordsworth, *Przedmowa...*, s. 46.

¹⁰ *Ibidem*, s. 57.

¹¹ Wordsworth powołuje się zresztą na autora *Poetyki* jako na swój autorytet. Jak wiadomo, wedle Arystotelesa historyk pisze tylko o tym, co się zdarzyło, poeta zaś o tym, co zdarzyć się powinno. W tym sensie poezja była wedle Stagiryty *bardziej filozoficzna i poważna niż historia*. Por. Arystoteles, *Poetyka*, przełożył i opracował H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 30.

¹² W. Wordsworth, *Przedmowa...*, s. 52.

Serce boli, lecz opowiadać trzeba. Strategie upamiętniania w przedmowach...

dziwych uczuć, jest mową trwalszą i bardziej filozoficzną¹³ niż inne formy ekspresji językowej. Tego właśnie – refleksji o naturze ludzkiej – winien oczekiwać od pisarza czytelnik, który obcuje z poezją *nie jako prawnik, lekarz, żeglarz, astronom czy przyrodnik, lecz jako Człowiek*¹⁴.

Według Wordswortha poeta – będący reprezentantem człowieka jako takiego, a zarazem posiadający *duszę cłonniejszą niż jest to powszechne wśród ogółu ludzi*¹⁵ – umie wyrazić w swoim dziele najbardziej uniwersalne doświadczenia. Łączą się one

*z naszymi przeżyciami duchowymi i doznaniem fizycznymi, a także z tym, co te przeżycia i doznania wywołuje – z działaniem żywiołów i z obrazami widzialnego wszechświata, z burzami i słońcem, ze zmianą pór roku, z zimnem i ciepłem, ze stratą przyjaciół i krewnych, z krzywdami i urazami, z wdzięcznością i nadzieją, z lękiem i smutkiem*¹⁶.

Jest w przedmowie Wordswortha projekt nowej *mimesis*, nowego (metafizycznego) realizmu, którego sednem staje się próba uchwycenia rzeczywistości nie tyle w jej źródłowym kształcie, ile raczej w jej przejawach dostępnych dla człowieka, przefiltrowanych przez umysł artysty, czytelnych dzięki poetyckiemu przeobrażeniu¹⁷. Cel poezji określa tu próba uchwycenia nie tyle wygładów świata, nawet nie tyle wrażeń rodzących się w życiowych interakcjach, lecz raczej zamiar dotarcia do prawdy o rzeczywistości. Jest to koncepcja poezji – by użyć sformułowania Thomasa Stearnsa Eliota z głośnego eseju *Tradycja i talent indywidualny* – jako *całości żyjącej*¹⁸, odwołującej się do wszelkich ludzkich doświadczeń, otwartej również na mowę przeszłości i znaki pamięci – indywidualnej i zbiorowej, pojedynczego człowieka oraz całego rodzaju ludzkiego.

Nie bez powodu rozpocząłem swój wywód od przypomnienia głównych tez zawartych w przedmowie Wordswortha do *Ballad lirycznych*. Wyraża ona bowiem powszechny w tym okresie sposób myślenia o roli pamięci jako źródła poezji – poezji w ogóle, ale także różnych jej gatunków i form¹⁹. Romantyczna pamięć

¹³ *Ibidem*, s. 46.

¹⁴ *Ibidem*, s. 54.

¹⁵ *Ibidem*, s. 52–53.

¹⁶ *Ibidem*, s. 57–58.

¹⁷ O koncepcji romantycznej *mimesis* piszą m.in.: M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*; M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998; M. Bąk, „*Mimesis*” romantyczna. Teoria i praktyka w Polsce, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 257–285.

¹⁸ T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: *idem, Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Zurowski, Kraków 1998, s. 29.

¹⁹ O romantycznej pamięci pisali m.in. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, s. 355–372; K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.

to – jak pisała Marta Piwińska – *niematerialna, niustanna, wieczna, upiorna obecność wszystkiego, co minęło i umarło; to nieśmiertelność przeszłości własnej i świata*²⁰. Dokonuje ona swobodnego rozszczepienia świadomości, ukazując człowieka jako *wieloosobowy teatr*, a zarazem jest *ocaleniem rozbitego „ja”, jego nową, można rzec, naturą*²¹.

Aby zweryfikować powyższe tezy, wybieram jedną, reprezentatywną dla poezji romantycznej formę genologiczną. Jest nią poemat – utwór wierszowany, osnuty na kanwie epickiej, powołujący do życia postać narratora, posługujący się wierszowaną opowieścią (choć zawierający różnorodne elementy rodzajowe, m.in. wyznania liryczne). To forma typowa dla tej właśnie epoki, licznie wtedy reprezentowana, a zarazem bardzo pojemna, gdyż realizująca idee romantycznej formy otwartej²². Można by w niej zmieścić kilka gatunków: powieść poetycką, poemat dygresyjny, epos, nawet dramaty pisane wierszem, a także długie utwory liryczne czy też cykle utworów wierszowanych (np. ballad). Forma ta, dodajmy, ze względu na charakter zawartych w niej opowieści, zwraca się ku temu, co minione, przedstawia zdarzenia rozgrywane się w przeszłości i zanurza w tę przeszłość czytelnika²³. Krzysztof Trybuś zwrócił uwagę na szczególną bliskość romantycznych form epiki poetyckiej oraz pamięci:

(...) *narodziny powieści poetyckiej oraz dalsze przekształcenia ewolucji epiki poetyckiej, zanurzonej zwykle w przeszłość historyczną, ewokującej epicką „dawność” także w przypadku poematu dygresyjnego, wprowadziły do literatury żywioł pamięci indywidualnej, współgrającej zresztą z koncepcją tożsamości romantycznego podmiotu dającego świadectwo swojej niepowtarzalności w indywidualistycznych formach liryki pierwszej połowy dziewiętnastego wieku*²⁴.

²⁰ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, s. 368.

²¹ *Ibidem*, s. 368, 369.

²² Por. B. Dopart, *O założeniach romantycznej formy otwartej (Wprowadzenie do problematyki)*, w: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, pod red. A. Ziolińc i R. Dąbrowskiego, Kraków 2014, s. 29–47.

²³ Na temat romantycznych poematów narracyjnych istnieje bardzo bogata literatura przedmiotu. W niniejszej rozprawie wykorzystuję m.in. następujące prace: M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993; M. Sokołowski, *Techniki asocjacyjne. Angielskojęzyczne „poematy o wzroście indywidualnego umysłu” od XVIII do XX wieku*, Warszawa 2007; M. Chrabąszcz, *Błądne krainy romantyków. Kreacje przestrzeni we „wschodnich” powieściach poetyckich*, Kraków 2010; *Quidam. Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011; A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014; M. Burzka-Janik, *Metafizyczna frenezja. Czarny romantyzm Tomasza Augusta Olizarowskiego*, w: T.A. Olizarowski, *Poematy, z autografów i pierwodruków opracowała M. Burzka-Janik*, red. M. Burzka-Janik, J. Ławski, Białystok 2014, s. 9–132.

²⁴ K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu...*, s. 45–46.

W niniejszym studium pragnę zastanowić się, w jaki sposób problematyka pamięci ujawnia się w przedmowach autorskich do wybranych poematów romantycznych (polskich, angielskich, niemieckich, rosyjskich i ukraińskich)²⁵. Przedmowy te, oprócz realizowania funkcji zalecających²⁶, są bowiem w szczególności sposobem naznaczone temporalnością. Stanowią wszak wyrazisty sygnał odgraniczenia czasu akcji rekomendowanych poematów od późniejszego aktu prezentowania ich czytelnikowi. Ów podział dokonuje się niezależnie od tego, czy w romantycznych utworach wspomnianego typu mamy do czynienia z fabułą zanurzoną w przeszłości, czy rozgrywającą się w czasie teraźniejszym. Zachodzi on więc bez względu na to, czy idzie tu o opowieść przedstawiającą losy nieszczęśliwie zakochanego Wenecjanina (jak w *Giaurze* George'a Byrona) czy biednego petersburskiego studenta (jak w *Jeźdźcu miedzianym* Aleksandra Puszkina), współczesnego podróżnika (jak w *Wędrówkach Childe-Harolda* Byrona) czy tajemniczego mściciela z XIV wieku (jak w *Konradzie Wallenrodzie* Adama Mickiewicza), anonimowego przybysza do wiecznego miasta (jak w *Quidamie* Cypriana Norwida) czy złotego rosyjskiego młodzieńca (jak w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina). Odgraniczenie czasu rozgrywania się fabuły od aktu lektury ma miejsce niezależnie od tego, czy akcja poematu rozgrywa się w dobie średniowiecza (jak w poemacie *Córa Piastów* Władysława Syrokomli), czy podczas dramatycznych rzezi na Ukrainie (jak w *Hajdamakach* Tarasa Szewczenki), w początkach XIX stulecia (jak w poemacie *Lambro* Juliusza Słowackiego), w okresie potopu szwedzkiego (jak w utworze *Dziewczę z Sącza* Mieczysława Romanowskiego) czy też zupełnie „współcześnie” (jak w wymienionych już *Wędrówkach Childe-Harolda* Byrona). W każdym z tych przypadków przedmowa autorska ustanawia dystans czasowy między aktem rekomendowania utworu a czasem rozgrywania się przedstawionej w poemacie opowieści.

Spodziewam się zatem, że wprowadzenia do wymienionych poematów powinny zawierać jakąś formę uwiarygodnienia zawartych w nich relacji. Mam

²⁵ Odwołuję się tu zarówno do komentarzy autorskich umieszczonych przed poematami, jak i po nich. Wydaje mi się, że z punktu widzenia interesującej mnie problematyki te dwa rodzaje tekstów nie wykazują zasadniczych różnic. Zresztą niekiedy sami poeci romantyczni ośmielają do podobnych praktyk. Dla przykładu, Taras Szewczenko umieścił swój autokomentarz do *Hajdamaków* na końcu utworu, ale nazwał go... *Przedmową*. Por. T. Szewczenko, *Przedmowa do Hajdamaków*, w: *idem, Kobziarz*, w tłumaczeniu P. Kuprysia, Lublin 2008, s. 163.

²⁶ Poetykę i retorykę romantycznych prefacej szeroko omawiam w książce *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007 (zwł. rozdz. I: *Przedmowa romantyczna jako przedmiot badań literackich. Horyzonty problemowe, historyczne i metodologiczne*, s. 17–53).

na myśli deklaracje podobne do tych, z którymi spotykamy się choćby w Mickiewiczowskiej przedmowie do III części *Dziadów*, w której poeta przekonywał, że *chciał tylko zachować narodowi wierną pamiątkę z historii litewskiej lat kilkunastu*, pamiątkę utkaną z relacji naocznych świadków, opowiedzianą rodakom ku pamięci, zaś *litościwym narodom europejskim* ku przestrodze i opamiętaniu²⁷. Oczywiście, takie stwierdzenia nie wyczerpują wszelkich możliwych znaczeń rekomendowanych w ten sposób utworów. Wydaje się jednak, że te formuły mają niebagatelną moc projektowania określonego, pożądanego przez autora, modelu lektury.

Spoglądając na zawartość przedmów z tego punktu widzenia, chciałbym zastanowić się, jakie miejsce wśród prefacyjnych formuł określających cele ówczesnych poematów zajmują deklaracje o upamiętnieniu przeszłości. Jak realizowane są w nich gesty „upamiętnienia”? Co one znaczą i jakie są ich funkcje? Czy niosą ze sobą pouczenie czy zobowiązanie? Są zaproszeniem do refleksji czy moralną przestrożą? A może jeszcze czymś zupełnie innym?

*Opowiadam tak, jak słyszałem*²⁸

Przegląd tych zagadnień proponuję rozpocząć od przedmów do poematów, które można by nazwać – z braku lepszego określenia – „historycznymi”. Chodzi o grupę utworów, których fabuła rozgrywa się w wyraźnie określonej przeszłości (zarówno tej odległej, jak i niedawno minionej). Spośród sporej grupy tekstów wybieram kilka. Są to: *Giaur* (1813), *Korsarz* (1814), *Więzień Czylonu* (1816), *Oblężenie Koryntu* (1816) i *Mazepa* (1819) George’a Byrona, *Konrad Wallenrod* (1828) Adama Mickiewicza, *Jeździec miedziany* (powst. 1833, wyd. 1837) Aleksandra Puszkina, *Lambro* (1833), *Wacław* (1839) i *Ojciec zadżumionych* (1839) Juliusza Słowackiego, *Hajdamacy* (1841) Tarasa Szewczenki, *Córa Piastów* (1855) Władysława Syrokomli, *Dziewczę z Sącza* (1861) Mieczysława Romanowskiego, a także *Epimenides* (powst. 1854, wyd. 1863) oraz *Quidam* (powst. 1856, wyd. 1863) Cypriana Norwida.

²⁷ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, w: *idem, Dzieła*, t. III: *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 123–124. Przypomnę tylko, że *Dziady* zostały w podtytule opatrzone przez Mickiewicza kwalifikacją gatunkową „poema”. Por. interpretację tej przedmowy: M. Stanisław, *Przedmowy romantyków...*, s. 110–120; J. Borowczyk, „Wierna pamiątka” pokolenia w trzeciej części „*Dziadów*”, w: *idem, Ześlane pokolenie. Filomaci w Rosji (1824–1870)*, Poznań 2014, s. 465–480.

²⁸ T. Szewczenko, *Przedmowa do Hajdamaków*, w: *idem, Kobziarz*, s. 163.

W przedmowach do wymienionych poematów znajdziemy różnorodne sposoby wyjaśnienia powodów, dla których autorzy zdecydowali się opisać historie sprzed lat. Wyjaśnienia te dotyczą zarówno przedmiotu, jak i sposobów poetyckiego upamiętniania oraz źródeł, na których te opowieści się opierają.

Jeśli chodzi o tę pierwszą kwestię, to autorzy prefaceji do przywołanych poematów deklarowali, że przedmiotem ich utworów są losy konkretnych bohaterów, wybrane zdarzenia albo dzieje całych zbiorowości.

W przedmowach do poematów Byrona mowa zwykle o pojedynczych bohaterach. Tak więc, we wstępie do *Giaura* znajdujemy stwierdzenie, że poemat ten zawiera *powieść o smutnych losach branki muzułmańskiej, która za niewierność ukaraną została sposobem tureckim, utopiona w morzu, i której zgonu pomścił się kochanek jej, młody Wenejanin*²⁹. Z kolei *Więzień Czylonu* to w świetle przedmowy utwór o *dziejach Bonnivarda*³⁰. Prefacyjne autokomentarze do *Korsarza* i *Mazepy* także stawiają w centrum losy tytułowych postaci. Podobne deklaracje odnajdziemy w przedmowach do „byronicznych” powieści poetyckich Juliusza Słowackiego (*historia boleści pewnego starca to temat Ojca zadżumionych*³¹, zaś dzieje tytułowych postaci to temat poematów *Lambro*³² i *Wacław*³³), do poematu *Dziewczę z Sącza* Mieczysława Romanowskiego (jego przedmiotem jest bohaterski czyn *pewnej dziewczyny miejskiej, ukazany na tle wydarzeń potopu szwedzkiego*³⁴) oraz do *Epimenidesa* Cypriana Norwida.

We wprowadzeniach do romantycznych poematów padają też inne określenia. We wstępie do *Oblężenia Koryntu* Byron przytacza kilka epizodów najazdu tureckiego na Grecję. W prefaceji do *Konrada Wallenroda* Mickiewicz pisze o wydarzeniach z dziejów Litwy jako przedmiocie poetyckiej opowieści³⁵. Szewczenko w autokomentarzu do *Hajdamaków* deklaruje, że jego relacja dotyczy tego, *jak walczyli Lachy z Kozakami*³⁶. O pojedynczym *wypadku* lub *zdarzeniu* wspominają:

²⁹ G. Byron, *Nota wstępna* do *Giaura*, w: *idem, Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze. Poematy. Wędrówki Czajld Harolda*, wybór, przedmowa, redakcja i przypisy J. Żuławski, Warszawa 1986, s. 190.

³⁰ G. Byron, *Nota dodana* do *Więźnia Czylonu*, w: *idem, Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze, poematy...*, s. 315.

³¹ J. Słowacki, [Przedmowa do *Ojca zadżumionych*], w: *idem, Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. III, Wrocław 1952, s. 134.

³² J. Słowacki, [Wstęp do III tomu *Poezji*, 1833], w: *idem, Dzieła wszystkie*, t. II, s. 11.

³³ J. Słowacki, [Przedmowa do *Wacława*], w: *idem, Dzieła wszystkie*, t. III, Wrocław 1952, s. 163.

³⁴ M. Romanowski, *Dopiski*, w: *idem, Dziewczę z Sącza. Rzecz mieszczańska z czasu wojny szwedzkiej roku 1655 wierszem przez...*, Lwów 1861, s. 80.

³⁵ A. Mickiewicz, *Przemowa do Konrada Wallenroda*, w: *idem, Dzieła*, t. II: *Poematy*, Warszawa 1994, s. 70.

³⁶ T. Szewczenko, *Przedmowa do Hajdamaków*, w: *idem, Kobziarz*, s. 163.

Syrokomla we wstępie do *Córy Piastów*³⁷ i Puszkina w przedmowie do poematu *Jeździec miedziany*³⁸. Norwid we wprowadzeniu do *Quidama* pisze z kolei, że jego bohaterem jest *ktoś, jakiś tam człowiek* – „*quidam*”, ale w dalszych partiach tego tekstu wspomni jeszcze o *drugim Quidamie*, oraz o innych postaciach poematu: Jazonie, Artemidorze i Zofii (jako reprezentantach cywilizacji izraelskiej i greckiej), a także – już bardziej ogólnie – o *Rzymie*³⁹.

Przywołani autorzy wskazują najczęściej na dzieje konkretnych bohaterów jako na przedmiot swoich utworów. Wybierają zwykle postaci anonimowe, o nieznanych biografiami, z pozoru zupełnie zwyczajne, wyłowione nieomal z niebytu. Podobna reguła dotyczy postaci historycznych – wśród nich prym wiodą takie, których losy pogrążone są w mrokach tajemnicy. Anonimowość tych bohaterów widać też wówczas, gdy tematem wierszowanych opowieści stają się wybrane wydarzenia lub dzieje całych zbiorowości. Ciekawa rzecz: w świetle cytowanych przedmów romantyczny indywidualizm jawi się – paradoksalnie! – jako zjawisko egalitarne u swych podstaw, zaś siła romantycznego bohatera ujawnia się w tym, że mimo swojej marginalnej pozycji *nie jest tylko „widzem” historii* – *i to widzem bezsilnym, ale dzieje współtworzy, przeżywa i wartościuje*⁴⁰. Zarazem ujawnia się tutaj równie paradoksalny model ówczesnego myślenia o przeszłości, o którym tak pisała Piwińska: *romantyczność wyrosła z historyzmu i była walką z historyzmem*⁴¹. Dzięki temu uporządkowany dyskurs historyczny mógł wtedy zostać zastąpiony przez żywą mowę pamięci⁴².

Odpowiedź na pytanie drugie – o powody i sposoby poetyckiego upamiętniania – będzie wymagać bardziej szczegółowego omówienia kilku przykładów.

Oto przykład pierwszy: przedmowa do poematu *Więzień Czylonu*. Byron zaprezentował w niej postać głównego bohatera, François de Bonnivarda, szwajcarskiego patrioty i więźnia politycznego z XVI wieku. Swojemu komentarzowi nadał formę noty historycznej, która niemal w całości stanowiła obszerne przytoczenie encyklopedycznego biogramu tej postaci (jego autorem był nie

³⁷ W. Syrokomla, *Słótko od Autora*, w: *idem, Córa Piastów. Powieść wierszem z dziejów litewskich przez...*, z muzyką S. Moniuszki, Wilno 1855, s. 5.

³⁸ A. Puszkina, *Przedmowa*, w: *idem, Jeździec miedziany. Opowieść petersburska*, przeł. J. Tuwim, wstępem i przypisami opatrzył S. Fiszman, Wrocław 1967, s. 3.

³⁹ C. Norwid, *Do Z.K. Wyciątek z listu* [przedmowa do poematu *Quidam. Przypowieść*], w: *idem, Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. III: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 79–80.

⁴⁰ I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998, s. 35.

⁴¹ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, s. 371.

⁴² K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu...*, s. 28.

wymieniony z nazwiska rodak Bonnivarda, który stał się strażnikiem jego sławy). Biogram ów zawierał informacje o pochodzeniu tej postaci, jej edukacji, o konflikcie z księciem sabaudzkim Karolem III i o późniejszym uwięzieniu w zamku Chillon; przedstawiał też dzieje Bonnivarda po oswobodzeniu z niewoli: nowy, szczęśliwy okres jego życia, w którym doświadczył zasłużonej sławy, bogactwa oraz uznania swoich współrodaków. Wszystko to miało być ilustracją twierdzenia, że bohater poematu to *człowiek godny najlepszych czasów starożytnego rozumienia wolności*⁴³.

Jakież więc będzie zdziwienie czytelnika, gdy zagłębi się w historię opowiedzianą na kartach tego poematu! Byron wybrał w nim bowiem tylko jeden fragment życiorysu Bonnivarda: a mianowicie dramatyczne wspomnienia z jego kilkuletniego pobytu w więziennym lochu, w którym – przykuty do ściany – miał spędzić resztę swojego życia. W tym posępnym poemacie bohater-narrator opowiadał o codziennej, niekończącej się gehennie, o braku nadziei, o śmierci swoich braci i własnej bezbrzeżnej rozpacz. Wbrew sugestiom zawartym w przedmowie, Bonnivard z poematu wcale nie przypominał heroicznego bohatera walki o wolność; nosił raczej rysy męczennika straconej sprawy, człowieka złamanego cierpieniem i pogrążonego w otchłani własnej rozpacz.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że te dwie historie – zapisane w poemacie i w autorskim komentarzu – niemal zupełnie do siebie nie przystawały, prezentowały wszak odmienne wydarzenia, stanowiąc dwa różne (niemal całkowicie komplementarne) warianty tego samego z pozoru życiorysu. A jednak nie przypadkiem zostały ze sobą zestawione. Poetycka narracja rozwijała się tu bowiem na tle relacji cudzych (dodajmy: niepoetyckich). Przedmowa Byrona tworzyła w ten sposób swoistą ramę dla poetyckiej opowieści, która właśnie za sprawą kontrastu z suchą relacją faktograficzną ujawniała swą siłę. Upamiętnienie przeszłości oznaczało tu nie tylko jej fabularyzację i uobecnienie, ale także uzupełnienie i ożywienie dzięki poetyckiej wyobraźni oraz empatii.

Co ciekawe, poeta wcale nie potrzebował wiedzieć, jak było naprawdę i nie musiał krępować sobie rąk wiernością zapisanym faktom! Dobitnie świadczą o tym słowa osobliwego usprawiedliwienia, którymi Byron rozpoczął całą przedmowę. Już na samym wstępie przyznawał się, że w trakcie pisania poematu nie dysponował pełną wiedzą o losach głównego bohatera. Deklarował więc: *Kiedy pisałem ten poemat, jeszcze nie znałem dokładnie dziejów Bonnivarda, bo starałbym się uszlachetnić treść próbą uczczenia jego odwagi i zalet charakteru*⁴⁴. Jednym słowem,

⁴³ G. Byron, *Nota dodana do poematu Więzień Czylionu*, w: *idem, Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze, poematy...*, s. 315.

⁴⁴ *Ibidem*.

poeta – gdyby tylko chciał – mógłby przemodelować swoją opowieść w dowolny sposób, również tak, by była bardziej zgodna z historycznymi przekazami. Nie uczynił tego, gdyż język poezji i tak nie pozwalał się niczym zastąpić: tylko on nadawał życie tej historii, naprawdę wstrząsał i poruszał. Przedmowa zaś stanowiła jedynie zaproszenie do zagłębienia się w poetycką opowieść, była niezbędnym uzupełnieniem faktów, erudycyjną protezą dla czytelnika.

Oto przykład drugi: prefaceja Adama Mickiewicza do powieści poetyckiej *Konrad Wallenrod*. Początkowe partie wprowadzenia autor poświęcił przedstawieniu dziejów dawnej Litwy jako państwa, które z małego księstwa stało się olbrzymim imperium, by następnie pogrążyć się w politycznym kryzysie, popaść w ruinę i polityczny niebyt. Owym rys historyczny kończył stwierdzeniem, że właśnie w takim stanie Litwa trwa za współczesnych mu czasów:

Kilka już wieków zakrywa wspomniane tu wydarzenia: zeszyły ze sceny życia politycznego i Litwa, i najsroższy jej nieprzyjaciel, Zakon krzyżowy; stosunki narodów sąsiednich zmieniły się zupełnie; interes i namiętności, które zapalały ówczesną wojnę, już wygasły; nawet pamiątek nie ocalały pieśni gminne⁴⁵.

Taki właśnie temat – minioną i zamkniętą raz na zawsze przeszłość, o której nie zachowały się żadne *pamiątki* – zachwalał Mickiewicz jako „idealny” dla romantycznej opowieści:

Litwa jest już całkiem w przeszłości; jej dzieje przedstawiają z tego względu szczęśliwy dla poezji zawód, że poeta, opiewający ówczesne wypadki, samym tylko przedmiotem historycznym, zgłębieniem rzeczy i kunsztownym wydaniem zajmować się musi (...)⁴⁶.

Fakt, że Mickiewicz upatrywał szansy dla swojej opowieści w zamierzchłej przeszłości, można – i zapewne należy – choćby częściowo wytłumaczyć obojętnością ostrej cenzury rewolucyjnej na terenach imperium rosyjskiego w latach dwudziestych XIX wieku. Wydaje się jednak, że to tłumaczenie nie wyklucza innego, na które naprowadza myśl Fryderyka Schillera, przytoczona w zakończeniu prefaceji: *Co ma ożyć w pieśni, zaginąć powinno w rzeczywistości⁴⁷.*

Za sprawą tego cytatu Mickiewicz stawał w centrum uwagi nie przeszłość samą w sobie, nie taki czy inny jej obraz, lecz artystyczną kreację. To ona pozwalała rozświetlić mroki przeszłości i uwiarygodnić poetycką wizję, gdyż pre-

⁴⁵ A. Mickiewicz, *Przemowa do Konrada Wallenroda*, w: *idem, Dzieła*, t. II: *Poematy*, s. 70.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

zentowała opowieść zepchniętą dotąd na margines świadomości historycznej, a czyniła to w taki sposób, który poruszał emocje i wyobraźnię odbiorców⁴⁸. Co więcej, poetycki sposób opowiadania o zdarzeniach minionych stwarzał wielorakie możliwości: losy nieznanymi bohaterów osnuwał mgłą tajemnicy, pozwalał też na przybranie przez poetę togi historiozofa, który za pomocą ezo-powej alegorii oświecał mechanizmy rządzące logiką dziejów. Milczenie źródeł (nieistotne: faktyczne czy sfingowane) było tego najlepszym sprzymierzeńcem – pozwalało bowiem uruchomić myślenie figuralne i nadać relacjonowanemu wydarzeniu głębszy sens. Stawało się w ten sposób czytelnym gestem „poszukiwania genealogii”⁴⁹ duchowej romantycznego człowieka. Ten niezmiernie ważny sposób poetyzowania przeszłości odnajdziemy także w innych tekstach, choćby w przedmowie do poematu *Córa Piastów*, w której Władysław Syrokomla deklarował: prezentowany tu przypadek *znaleźliśmy pełnym poezji i dobrze charakteryzującym starą Litwę*⁵⁰.

Jakże inaczej argumentowali przedstawiciele poprzedniego pokolenia twórców! Dość wspomnieć o zaleceniach nestora polskiej poezji historycznej w XIX wieku, Juliana Ursyna Niemcewicza, który w przedmowie do *Śpiewów historycznych* (1816) zalecał upamiętnienie bohaterskich czynów walecznych przodków, dokonanie ich rytualnego powtórzenia w konwencjach epiki heroicznej:

*Wspominać młodzieży o dziełach jej przodków, dać jej poznać najświetniejsze Narodu epoki, stowarzyszyć miłość Ojczyzny z najpierwszymi pamięci wrażeniami jest to niemyślny sposób zaszczerpienia w Narodzie silnego przywiązania do kraju: nic już wtenczas tych pierwszych wrażeń, tych rannych pojęć zatrzeć nie zdoła, wznagają się one z latami, usposobiają dzielnych do boju obrońców, do rady mężów cnotliwych*⁵¹.

Oto przykład trzeci: *Przedmowa* Tarasa Szewczenki do poematu *Hajdamacy* (1841), w której autor sięgnął po inne uzasadnienie przedstawionych w utworze

⁴⁸ Obszerną interpretację tekstu wprowadzającego do *Konrada Wallenroda* przedstawiłem w książce *Przedmowy romantyków...*, s. 89–99.

⁴⁹ M. Zaleski, *Forny pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 89.

⁵⁰ Oto pełny tekst przedmowy: *Powieść obecną osnuliśmy na podaniu zapisanym u P. Narbutta („Hist. narodu litewskiego” T. IV str. 288). Wypadek ten, jakkolwiek nie podany z całą pewnością, lecz jeno zapisany w jakiejś notatce i na jej wiarę powtórzony, znaleźliśmy pełnym poezji i dobrze charakteryzującym starą Litwę.* W. Syrokomla, *Słowo od Autora*, w: idem, *Córa Piastów...*, s. 5.

⁵¹ J.U. Niemcewicz, *Przemowa do „Śpiewów historycznych”*, w: idem, *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza, S. S., Członka T. K. W. P. N., Akad. Wileń, Tō. Nauk. w Krakowie, Tow. Filoz. w Filadelfii i Tow. Wojsk. w West Point w Ameryce*, Warszawa 1816, s. 5.

zdarzeń – a mianowicie po motywację etyczną. Tematem utworu był dramatyczny epizod z dziejów Polski i Ukrainy, czyli wydarzenia rozgrywające się w 1768 roku w trakcie koliszczyzny. W tym przypadku nie wystarczyłyby zapewne deklaracje o poetyckiej atrakcyjności tego tematu. Owszem, autor wspominał o przyjemności płynącej z aktu przysłuchiwania się takiej opowieści (*przyjemnie jest popatrzeć na ślepego kobziarza, jak siedzi sobie z chłopcem, ślepy, pod płótem, i przyjemnie jest posłuchać, jak zaśpiewa pieśń o tym, co dawno się działo, jak walczyli Lachy z Kozakami*⁵²), ale na tym nie poprzestawał. Przekonywał, że ta mroczna opowieść o bratobójczej wojnie domaga się upamiętnienia ze względu na płynącą z niej polityczną i moralną naukę: musi ona stać się przyczyną głębokiego niepokoju moralnego, który wyraziłby się w poczuciu swoistej ulgi (*Chwała Bogu, że minęło*) oraz zadumy nad wspólnym losem (*my tej samej matki dzieci, [...] my wszyscy Słowianie*)⁵³:

*Serce boli, lecz opowiadać trzeba: niech widzą synowie i wnuki, że ich ojcowie się mylili, niech bratają się znowu ze swymi wrogami. Niech żytem, pszenicą, jak złotem pokryta, pozostanie na wieki nierozdzielona miedzami od morza do morza słowiańska ziemia*⁵⁴.

Za pomocą przedstawionego rozumowania Szewczenko przesunął zrelacjonowaną w *Hajdamakach* historię z obszarów legendy (lub baśni), czyli pięknej (lecz fikcyjnej) opowieści, w sferę prawdy potwierdzonej żywą pamięcią, która ze względu na ową bliskość temporalną i geograficzną bezpośrednio dotyczy czytelnika i rodzi poważne zobowiązania etyczne. Szewczenko opowiadał historię buntu hajdamackiego po to, by ją upamiętnić; upamiętniał zaś po to, by pouczyć swoich czytelników, by ich przestrzec i zobowiązać moralnie. A w tle tego projektu umieszczał wizję idealnej wspólnoty politycznej wszystkich zbratanych ze sobą Słowian.

Inna sprawa, że cytowana przedmowa tworzyła osobliwy kontrapunkt dla krwawych scen poematu, łagodziła ich okrutną wymowę, ale ich przecież nie unieważniała. Postulowała pokój i zgodę między bratnimi narodami słowiańskimi, ale protagonistów poematu (czyli aktorów wojny domowej) wyraźnie heroizowała, stawiając ich w podniosłej roli epickich bohaterów. Poemat uzupełniony *Przedmową* tworzył zatem podwójną – by nie rzec: dwuznaczną – narrację, w której fundamentalny akt ustanowienia zbiorowego (krwawego!) mitu tożsamościowego rodzącej się Ukrainy został uzupełniony ideą pojednania i słowiańskiego braterstwa.

⁵² T. Szewczenko, *Przedmowa do Hajdamaków*, w: *idem*, *Kobziarz*, s. 163.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

W kontekście powyższych spostrzeżeń można by domniemywać, że wedle romantyków poetycki urok przynależy jedynie historiom tajemniczym, niepotwierdzonym w źródłach, na poły legendarnym oraz opowieściom o losach takich właśnie bohaterów, anonimowych i wydobytych z mroków przeszłości. Sprawdźmy jednak, czy tak się działo w każdym przypadku.

Oto przykład czwarty: Aleksander Puszkina w krótkiej przedmowie do poematu *Jeździec miedziany* przedstawił temat z bardzo nieodległych dziejów. Zacytujmy ów tekst *in extenso*:

Zdarzenie, opisane w tej powieści, oparte jest na rzeczywistości. Szczegóły powodzi zaczerpnięte są z pism współczesnych. Kto ciekaw, może sięgnąć do relacji, sporządzonej przez W.N. Bercha⁵⁵.

Powołując się na fakty i źródła, Puszkina dokonał tu osobliwego uwiarygodnienia opowiedzianej historii. Odwołał się do znanej relacji z tych wydarzeń, ale zarazem jakby wziął ją w nawias, twierdząc, że może po nią sięgnąć tylko ten, *kto ciekaw*. Innymi słowy, to uzupełnienie wcale nie jest konieczne, poemat i tak obroni się sam, a historia w nim przedstawiona niejako odrywa się od faktów, gdyż jej sedno tkwi gdzie indziej. Gdzie? O tym musi zdecydować sam czytelnik na podstawie lektury poematu. Wiadomo jednak, że sens zacytowanej wypowiedzi da się sprowadzić do gestu zlekceważenia trywialnych faktów, a tym samym – do zwrócenia uwagi odbiorcy na prawdę zawartą w poetyckiej relacji.

Na baczną uwagę zasługuje jeszcze pytanie o źródła opowieści przedstawianych w poematach. W tej kwestii odpowiedzi autorów analizowanych przedmów wydają się wprawdzie różnorodne, ale łączy je intrygująca prawidłowość.

Najpierw przyjrzyjmy się różnicom. Tak więc, Byron w przedmowie do *Giaura* powołuje się na własną wiedzę, stwierdzając autorytatywnie: *Zdarzenia podobne trafiały się dawniej często na Wschodzie; teraz rzadsze⁵⁶*. W komentarzu do *Korsarza* przytacza anonimowy przekaz opublikowany w ówczesnej prasie; cytuje także relacje zawodowych historyków, ale takie, które nawet w ich oczach nie były w pełni wiarygodne⁵⁷. Wstępy do *Mazepy*, *Oblężenia Koryntu* i *Więźnia Czylłonu* angielski romantyk zapełnia ciekawymi wyimkami z opracowań

⁵⁵ A. Puszkina, *Przedmowa*, w: *idem*, *Jeździec miedziany...*, s. 3.

⁵⁶ G. Byron, *Nota wstępna do Giaura*, w: *idem*, *Wiersze, poematy...*, s. 190–191.

⁵⁷ Chodzi o relację zamieszczoną w „Gazecie Amerykańskiej” w 1814 roku, a także o *Historię biograficzną* J. Grangera oraz *Miscellanea* E. Gibbona. W jednym z cytowanych fragmentów znajduje się między innymi stwierdzenie, że opisana historia nie jest zbyt dobrze znana. Por. G. Byron, *Noty dodane do Korsarza*, w: *idem*, *Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze, poematy...*, s. 261–264.

historycznych. Adam Mickiewicz w prefaceji do *Konrada Wallenroda* wspomina o fantazji, dzięki której ma ożyć w pieśni miniona i zapomniana historia. Juliusz Słowacki w przedmowie do poematu *Ojciec zadżumionych* przytacza ustną relację spotkanego w podróży świadka, zaś we wprowadzeniu do *Wacława* odwołuje się do własnego natchnienia. Puszkina z dezynwolturą odsyła niedowiarzków do relacji zapisanej w historycznym opracowaniu. Syrokomla przyznaje się do wykorzystania legendy, zapisanej wprawdzie w historycznym źródle, ale dodaje ważne zastrzeżenie: *Wypadek ten nie został podany z całą pewnością, lecz jeno zapisany w jakiejś notatce i na jej wiarę powtórzony*⁵⁸. Mieczysław Romanowski w komentarzu do poematu *Dziewczę z Sącza* wspomina o podaniach ludowych. Norwid w przedmowach do *Epimenidesa* i *Quidama* również odwołuje się do własnej wiedzy i własnych przeświadczeń (nie podając ich źródeł) oraz wierzeń ludzi minionych epok. Żaden z nich nawet się nie zająknie o konieczności konfrontowania swych poetyckich fantazji z obiektywną wiedzą, ustaloną raz na zawsze i potwierdzoną autorytetem historyków!

Wprost pisze o tym Szewczenko:

O tym, co działo się na Ukrainie w 1768 roku, opowiadam tak, jak słyszałem od starych ludzi; nadrukowanego i krytykowanego niczego nie czytałem, bo się zdaje, że nie ma niczego takiego. Halajda w połowie jest wymyślony, a śmierć olszańskigo tytarza [tj. starosty cerkiewnego, jednego z bohaterów poematu – przyp. M.S.] jest prawdziwa, bo jeszcze są ludzie, którzy go znali. Gonta i Żeleźniak, atamani tej krwawej sprawy, może przeze mnie są wprowadzeni nie takimi, jak byli – za to nie ręczę. Dziadek mój, niechaj zdrów będzie, kiedy zaczyna opowiadać cokolwiek takiego, czego sam nie widział, lecz słyszał, to wpierv powie: „Jeśli starzy ludzie kłamią, to ja też razem z nimi”⁵⁹.

To demonstracyjne lekceważenie „poważnych” (tj. pisanych, uczonych) źródeł może dowodzić, że podstawą dla romantycznych poetów jest pamięć w jej wersji „sprywatyzowanej”. Może to być własna pamięć autora albo pamięć naocznych świadków czy nawet historyografów, ale pod warunkiem, że utrwała ona ciekawe (aczkolwiek niepewne) epizody; mogą to być wreszcie opowieści zawarte w ludowych podaniach i legendach. Zawsze jednak u samego źródła stoi indywidualne doświadczenie, naoczna relacja, która wymaga współodczuwania i uzupełniającej pracy wyobraźni⁶⁰. Jakże daleko stąd do oficjalnej wersji

⁵⁸ W. Syrokomla, *Słówo od Autora*, w: *idem, Córa Piastów...*, s. 5.

⁵⁹ T. Szewczenko, *Przedmowa do Hajdamaków*, w: *idem, Kobziarz*, s. 163.

⁶⁰ Zgodne to jest z obserwacją M. Zaleskiego, który pisze, że *przypominać, to jednocześnie wyobrażać sobie: wspomnianie jest procesem twórczym*. M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 77.

dziejów, uznawanej za pewną i obiektywną, potwierdzonej przez uznane źródła i opracowania historyczne!

*Serca gorzkie notaty*⁶¹

Opisaną wyżej prawidłowość potwierdzają przedmowy poprzedzające poematy, które w uproszczeniu można by nazwać „(pseudo)autobiograficznymi”. Są wśród nich: zbiór *Ballad lirycznych* (wyd. z przedmową 1800) Wordswortha i Coleridge’a, *Wędrowki Childe-Harolda* (powst. 1809–1818; wyd. 1812–1818) Byrona, *Eugeniusz Oniegin* (powst. 1823–1831; wyd. 1825–1833) Puszkina, *Księga pieśni* Heinricha Heinego⁶² (by wspomnieć tylko o tych, które zostały opatrzone wstępami). Podobnie jak poprzednia grupa tekstów, one także dotyczą zdarzeń przeszłych, tyle tylko, że na plan pierwszy wysuwają osobiste doświadczenia autorskiego *porte-parole*: tytułowych bohaterów lub narratora.

Dokonując uwiarygodnienia przedstawianych opowieści, autorzy przedmów do tych poematów konsekwentnie przyznawali, że ich źródłem były doświadczenia osobiste: przeżycia z młodości, wrażenia z podróży, refleksje osobiste itp.

Byron w przedmowie do pierwszych dwóch pieśni *Wędrowek Childe-Harolda* ujął to następująco:

*Poemat poniższy napisany był po większej części śród tych krajobrazów, które usiłuje przedstawić. Rozpoczęty został w Albanii; ustępy traktujące o Hiszpanii i Portugalii są wpływem spostrzeżeń poczynionych przez autora o tych krajach. Tyle co do dokładności opisów. Tłem obrazów, które próbowałem nakreślić, są: Hiszpania, Portugalia, Akamania i Grecja*⁶³.

Aleksander Puszkina w wierszowanej przedmowie poprzedzającej *Eugeniusza Oniegina* w podobny sposób określał źródła swojego utworu:

*Daję, co mam! – bierz w ręce chętne
Nieskładny twór mojej roboty:
Są tu półśmieszne i półsmętne*

⁶¹ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przełożył A. Ważyk, wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny, Wrocław 1993, s. 3.

⁶² Wydanie I tego zbioru (1827) nie zostało opatrzone przedmową. Heine zredagował teksty wprowadzające do wydania II (1837), III (1839) i V (1844).

⁶³ G. Byron, *Przedmowa do pierwszej i drugiej Pieśni* [„*Wędrowek Czajld-Harolda*”], w: *idem, Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze, poematy...*, s. 407.

Rzeczy ludowe, ideały,
Plody igraszki mej niedbalej,
Bezsennych nocy i natchnienia,
Młodości zbiegłej mi przed laty,
Umysłu chłodne postrzeżenia
I serca gorzkie są notaty⁶⁴.

Ani dla Byrona, ani dla Puszkina nie miał większego znaczenia fakt, że bohaterem ich poematów nie był autor, lecz *osoba wymyślona, dziecko wyobraźni*⁶⁵. Odmienność osób nie wykluczała przecież wspólnoty doświadczeń; przeciwnie – owa wspólnota była probierzem wiarygodności zapisanych w poematach relacji. Najwyraźniej wcale nie chodziło o autobiografizm, lecz właśnie o wiarygodność – ta zaś wymagała autentyzmu. W obydwu przypadkach mają więc zastosowanie słowa Wordswortha, który przekonywał, że *Poeta będzie (...) pragnął przybliżyć swe uczucia do uczuć ludzi, których opisuje – (...) będzie się może poddawał całkowitemu złudzeniu i będzie spletał i utożsamiał swoje uczucia z ich uczuciami*⁶⁶.

W tej sytuacji nie było nawet potrzebne negowanie identyczności obydwu postaci: autora i bohatera. I rzeczywiście – Byron, początkowo zaprzeczający ich podobieństwu, w prefacji do pieśni czwartej już się od niego nie odzęgnywał:

*Znudziło mi się w końcu to ciągle wytykanie granicy, której nikt, zdaje się, nie chciał zauważyć, (...) na próżno zapewniałem i wyobrażałem sobie, że odróżnił pielgrzyma od autora; ciągła troska o utrzymanie tej różnicy, ciągłe w usiłowaniach tych zawody tak utrudniały mi pracę twórczą, że postanowiłem porzucić te daremne wysiłki i postanowienie to w czyn wprowadziłem. Zdania i poglądy, jakie w tej kwestii powstały i powstać mogą, nie mają dzisiaj istotnego znaczenia, utwór ten stać ma o własnej sile, bez pomocy pisarza; dla autora zaś nie masz ucieczki poza reputację, przejściową czy też stałą, którą literackie jego prace dla niego zdobędą*⁶⁷.

Na zakończenie – jeszcze jeden przykład. Jak ważne było dla pisarzy romantycznych upamiętnianie przeszłości, dowodzi przewrotna deklaracja Heinricha Heinego, zawarta we wstępie do drugiego wydania *Księgi pieśni*. Ten specjalista od wywracania na nice romantycznych konwencji drwił w niej z wszelkiej maści nostalgików, tęskniących za tym, co bezpowrotnie minęło. W podsumowaniu zaś pisał:

⁶⁴ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin...*, s. 3.

⁶⁵ G. Byron, *Przedmowa do pierwszej i drugiej Pieśni* [„Wędrowek Czajłd-Harolda”], w: *idem, Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze, poematy...*, s. 407.

⁶⁶ W. Wordsworth, *Przedmowa...*, s. 53.

⁶⁷ G. Byron, *Przedmowa do czwartej Pieśni* [„Wędrowek Czajłd-Harolda”], w: *idem, Wybór dzieł*, t. I: *Wiersze, poematy...*, s. 565.

Serce boli, lecz opowiadać trzeba. Strategie upamiętniania w przedmowach...

*O bogowie! nie proszę, byście mi zostawili młodość, ale zostawcie mi jej cnoty, bezinteresowny gniew, bezinteresowne łzy! Nie dajcie mi być starym złośnikiem, który młodszych duchem obszczekuje z zawiści, ani mdłym jęczzyduszą, nieustannie biadołącym o dawnych dobrych czasach... Dajcie mi być starcem, co kocha młodość i mimo starczych niedomagań wciąż jeszcze uczestniczy w jej grach i niebezpieczeństwach. Niech się nawet mój głos trzęsie i dygoce, byle sens mych słów pozostał świeży i nieulekły!*⁶⁸.

Taki oto może być finał opowieści o strategiach upamiętniania, którymi posługiwali się autorzy przedmów do romantycznych poematów. Opowieść ta miała swój początek w geście swoistego zachłyśnięcia się urokami przeszłości i swobodą, którą można z niej czerpać. Swój kres odnalazła zaś w apoteozie młodości, w swoistym odwróceniu od tego, co minione, w apelu, by wieść egzystencję „tu i teraz”. Między symbolicznym początkiem i końcem romantyzmu można odnaleźć wiele różnych metod poetyckiego utrwalania przeszłości. Przedstawiciele tej epoki uzupełniali ją wedle reguł własnej wyobraźni, traktowali jako przykład, alegorię lub przypowieść, używali do pouczenia i moralnego zobowiązania, uczyli na niej rozumienia dziejów oraz umiejętności współodczuwania. Zawsze jednak nasycali opowiadane historie pulsującym energią rytmem, który czerpał swą siłę z żywego, jednostkowego doświadczenia, obleczonego w słowo poetyckie.

“It breaks my heart, yet has to be remembered.” Commemoration strategies in the prefaces to Romantic poems

This article provides a description of literary strategies of returning to the past used by the authors of verse prefaces to Romantic poems. The aim is to show how the authors of these texts perceived the meaning and function of literary acts of commemoration.

The analysis of Romantic prefaces (by George Byron, Adam Mickiewicz, Alexander Pushkin, Zygmunt Krasiński, Heinrich Heine, Taras Shevchenko, and Viktor Hugo) shows that strategies consisting in the expression of longing for an idealised past (the nostalgia strategy) as well as referring to historical sources, or to the poet's own experience (the strategy of recording) were some of the most popular methods of recording memories. The authors of Romantic prefaces understood the act of going back to the past as a form of commitment to remember, or to come to terms with what had gone. Another strategy which they often used was allegorisation, presenting the past as a key to understanding the world and foreseeing the future.

⁶⁸ H. Heine, *Przedmowa do drugiego wydania*, w: *idem, Księga pieśni*, opracowanie i wstęp R. Stiller, Warszawa 1980, s. 26.