

Witold Ostrowski

Początki powieści historycznej w Anglii

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 32, 77-92

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WITOLD OSTROWSKI

POCZĄTKI POWIEŚCI HISTORYCZNEJ W ANGLII

Walter Scott uchodzi — i nie bez słuszych powodów — za twórcę powieści historycznej. Zanim przejdę do uzasadnienia tego tytułu i wyjaśnienia, w jaki sposób należy go rozumieć, trzeba stwierdzić, że badacz dokładnie śledzący początki powieści historycznej spotyka wiele faktów, które jakby przeczą temu tytułowi. Okazuje się bowiem, że autor *Waverleya* miał licznych poprzedników i nauczycieli.

Do najdawniejszych chyba przodków powieści historycznej należy zaliczyć romans średniowieczny rozwinięty dokoła historycznych postaci i wydarzeń. Pionierem niemal od początku oskarżanym o tworzenie fikcji literackiej był Geoffrey of Monmouth, autor *Historia Regum Britanniae* (1135), który wprowadził do literatury króla Artura. Cykl romansów arturowskich, rozwinięty po obu stronach Kanału, uzyskał w Anglii najpełniejszą prozaiczną postać w *Le Morte Darthur* sir Tomasza Malory (druk w 1485).

Historia jednak została w tych romansach zredukowana do imienia Artura i jego śmierci w ostatniej bitwie stoczonej z Mordredem. Wszystko inne uległo przemianie w romantyczno-fantastyczny obraz życia przekwitającego rycerstwa wieku XIV i XV.

O wiele bliższy prawdzie historycznej jest *The Bruce* (ok. 1375), wierszowany romans-kronika Szkota Johna Barboura. Walka Roberta Bruce'a o niepodległość Szkocji, zakończona zwycięstwem pod Bannockburn, została tam przedstawiona z równą dozą prawdy, jak i patriotycznych uczuć¹. Sir Walter korzystał z poematu Barboura jako ze źródła historycznego przy tworzeniu *The Lord of the Isles*, jednej z powieści poetyckich, które przygoto-

¹ Barbour był świadom łączenia prawdy faktów z artystem fikcji. Pisał:

Miło czytać historyje,
Choćby tylko fantazyje,
Więc prawdziwe gdy powieści
Kto nadobną modą pieści,
Dwie rozkoszy są w słuchaniu:
Pierwsza rozkosz w powiadaniu,
Wtóra jest w tej prawdziwości,
Co ukaże rzecz z przeszłości (przekł. własny).

wały go do napisania *Waverleya*. Był również redaktorem roman-su arturowskiego *Sir Tristrem*.

Margaret Schlauch wymienia wśród *novelli* elżbietańskich pewną ich odmianę — „powieść pseudohistoryczną, która odbija pragnienie nowo powstałej grupy społecznej (klasy średniej), żeby utwierdzić podstawy i precedensy niedawno osiągniętej pozycji i prestiżu”².

Pewne elementy historycznego obrazu zawiera znana *novella* Thomasa Nashe’a *The Unfortunate Traveller or The Life of Jack Wilton* (1594). Autor przeniósł tę łotrzykowską historię w czasy Henryka VIII, czyniąc narratora sługą poety Henryka Howarda, hrabiego Surrey (ok. 1517—1547). Podróżując po Europie, spotykają oni Tomasza More’a, Erazma z Rotterdamu, Korneliusza Agryppę i Lutra. Ale ani geografia, ani chronologia przygód Jacka Wiltona nie odpowiada rzeczywistości. W drugiej, „włoskiej” części utworu element sensacyjno-obyczajowy wypiera elementy historii.

Sławna *Astrée* (1607—1627) Honoriusza d’Urfé — romans po części pastoralny, po części pseudohistoryczny z kluczem, który dawał odczytać komentarz na temat czasów Henryka IV, znalazł echo w podobnym utworze napisanym po łacinie przez Szkota Johna Barclaya. Była to *Argenis* (1621), przełożona u nas przez Wacława Potockiego.

Wiek XVIII, który wytworzył w Anglii realistyczną powieść, przeciwstawiającą romansowi tematykę współczesną, wykazał zainteresowanie przeszłością w innych dziedzinach. Upadek powstań szkockich 1715 i 1745 r. i szybko postępująca anglicyzacja tego kraju, pozbawionego własnej państwowości, skierowały uwagę uczonych na zagadnienia historyczne. Filozof David Hume pisze wówczas *Historię Wielkiej Brytanii* (1754—1762), a William Robertson *Historię Szkocji* (1759), *Historię Karola V* (1769) i *Historię Ameryki* (1771). Budzi się także ruch antykwaryczny, polegający na zbieraniu ballad, zabytkowych przedmiotów i domorosłej archeologii. Biskup Thomas Percy wydaje *The Reliques of Ancient English Poetry* (1765, wznawiane w 1767, 1775 i 1794), J. Pinkerton *Scottish Tragic Ballads* (1781), Joseph Ritson *Ancient Popular Poetry* (1791), Walter Scott *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802—1803).

Rok 1765 jest datą szczególną. Obok Zabytków Percy’ego wychodzi wtedy pierwsza powieść „gotycka” Horacego Walpole’a *The Castle of Otranto*, a młody i nieszcześliwy Thomas Chatterton zaczyna tworzyć rzekomo średniowieczne *Ballady Thomasa Rowleya*. Sensację wywołują *Fragments of Ancient Poetry col-*

² M. Schlauch, *Antecedents of the English Novel 1400—1600*, Warszawa—London 1963, s. 235.

lected in the Highlands of Scotland and translated from the Gaelic or Erse language Szkota Jamesa Macphersona, wydane w 1760, a w dwa lata później elektryzuje publiczność *Fingal*, rzekomy poemat epicki legendarnego Osjana, utrzymany w tonacji „chmurnej i durnej”.

Przejście od zbieractwa, konserwacji i rekonstrukcji do naśladowania i literackiego fałszerstwa odbyło się niespostrzeżenie i analogicznie do angielskich kompozycji ogrodniczo-architektonicznych, tworzenia sztucznych ruin, klasycznych świątyń i gotyckich domków. Nieuchwytna była też granica między historią faktyczną a domysłem, chociaż wiedza historyczna narastała.

Zamczysko Otranto stało się literacką rewelacją. Zaćmiło wcześniejszą książkę przypisywaną Johnowi Lelandowi — *Longsword, Earl of Salisbury* (1762) — która nosiła podtytuł *an historical romance*. Horace Walpole zapoczątkował „szkołę” powieści gotyckiej.

Bogaty pan, syn sławnego sir Roberta Walpole'a, pierwszego premiera Anglii, kupił w Twickenham koło Londynu willę, którą stopniowo przerobił na zameczek w pseudogotyckim stylu. Zameczek, bogata biblioteka i prasa drukarska stały się znane pod nazwą Strawberry Hill — Poziomkowe Wzgórze — i były tak modne, że właściciel musiał wprowadzić bilety dla zwiedzających.

W tym gotyckim otoczeniu właściciel miewał gotyckie sny.

Zbudziłem się jednego ranka [...] ze snu, z którego wszystko, co przypomnieć sobie mogłem, było to, że wydało mi się, iż jestem w starodawnym zamku (sen bardzo naturalny dla głowy jak moja napełnionej gockimi opowieści) i że na najwyższej poręczy wielkich schodów ujrzałem olbrzymią rękę w zbroi. Wieczorem usiadłem i zacząłem pisać, nie wiedząc zupełnie, co zamierzałem powiedzieć albo opowiedzieć³.

W ten sposób powstało *Zamczysko Otranto, powieść gotycka (a Gothic story)*. Impulsem do napisania tej książki był głód nadzwyczajności — cudowności i grozy — którego wyrazem był sen. Wrażenie snu było tak silne, że autor nie mógł się z niego wyzwolić. Nie tylko powtórzył w powieści scenę koszmaru⁴, lecz także pod jego wpływem wprowadził do opowiadania olbrzymi hełm, który pojawia się znikąd, wypełnia salę zamkową i miażdży sobą człowieka, i dodał dobrany do niego rozmiar miecz, który stu ludzi ledwo mogło udźwignąć. Ani wielkość, ani materialna konkretność, ani rola tych przedmiotów nie mają dostatecznego uzasadnienia w powieści, a fakt, że zjawiają się znikąd wskutek

³ Cyt. za M. Mudrick, Wstęp do: H. Walpole, *The Castle of Otranto*, New York 1963.

⁴ „Oblał mnie zimny pot — spojrzałem... zobaczyłem na najwyższej poręczy wielkich schodów rękę w zbroi tak wielką, tak wielką. Myślałem, że zemdleję” (Walpole, *op. cit.*, s. 102, przekł. mój — W.O.).

działania mocy nadprzyrodzonych, zupełnie nie pomaga czytelnikowi w ich przyjęciu.

Z irracjonalnością impulsu twórczego Walpole'a szła w parze irracjonalność celu napisania powieści. W przedmowie wyraźnie przyznał, że „dzieło jego można położyć przed publiką obecnie jako rzecz rozrywkową” (*a matter of entertainment*)⁵. Mimo to odczuwał potrzebę jakiegoś takiego uzasadnienia tego, co mogło dostarczyć rozrywki, czyli przyjemnego dreszczyku. Bo nasilenie cudów, dziwów, grozy i egzotyki w *Zamczysku Otranto* było wyjątkowe. Mamy więc — obok wspomnianych już olbrzymich części uzbrojenia — przeraźliwe zjawy, ożywione portrety, ożywione posągi, którym cieknie krew z nosa, drzewi, które dla niektórych zamykają się, a dla innych otwierają, i proroctwo spełniające się w nieprawdopodobnych okolicznościach.

Cały ten aparat dziwów i grozy, działający uporczywie przez dość długi czas, zaledwie wystarcza, żeby powściągnąć księcia Manfreda, uzurpatora dążącego do zapewnienia sobie władzy i ciągłości dynastii tak zbrodniczymi środkami, jak nielegalne małżeństwo z narzeczoną syna za życia własnej żony. Ale nawet i ten aparat nie może powstrzymać zbrodniarza od zasztyletowania własnej córki. Chyba że przyjmujemy, iż śmierć jej została przewidziana w planach świętego Mikołaja. On bowiem wydaje się kierować rozwojem wypadków w tej fantastycznej bitwie o władzę nad księstwem. On też pojawia się w ostatniej dramatycznej scenie pogńębienia nikczemnego feudała:

Mury zamku za Manfredem zostały rzucone o ziemię z potężną siłą i postać Alfonsa, powiększona do niezmiernej wielkości, zjawiła się w pośrodku ruin. — Oto Teodor, prawy dziedzic Alfonsa! — powiedziała zjawą; i wyrzekłszy te słowa przy towarzyszącym uderzeniu grzmotu uniosła się uroczyście ku Niebu, gdzie — gdy obłoki się rozsunały — ujrzano postać świętego Mikołaja. I gdy przyjmował cień Alfonsa, rychło zostali zakryci przed śmiertelnym wzrokiem w pożarze glorii⁶.

Usprawiedliwieniem tej orgii cudowności w *Zamczysku Otranto* miało być to, że intryga dynastyczna Manfreda i jego przodka-truciciela została rzucona na tło średniowiecza. A według Walpole'a „wiara we wszelkiego rodzaju cudowności była tak ustalona w owych ciemnych wiekach, że autor nie byłby wierny obyczajom czasów, gdyby pominął wszelką o nich wzmiankę”. W ten sposób zyskiwał pretekst, żeby wprowadzić „cuda, wizje, nekromancję, sny i inne pozaprzyrodzone wydarzenia” wyrzucone wtedy „nawet z romansów”⁷.

Pobożność i „nieugięta czystość sentymentów” miały być dru-

⁵ *Ibidem*, s. 15—16.

⁶ *Ibidem*, s. 109.

⁷ *Ibidem*, s. 16.

gą „okolicznością łagodzącą” nadmiar nadzwyczajności w utworze.

Zwróćmy jednak uwagę na „średniowieczność” *Zamczyska Otranto*. Z przytoczonej wypowiedzi Walpole’a wynika, że cudowność i groza stanowiły dla niego istotny element średniowiecza, a więc że uważał je za rys historyczny w powieści. To że mylił się, to inna sprawa. W średniowiecznych historiach intryg i tragedii dynastycznych, przekazanych nam przez kronikarzy, cudów w sensie interwencji niebiańskiej (*miracles*) i dziwów — upiornych lub czarodziejskich (*marvels*) — jest stosunkowo mało. Pierwsze znajdziemy w nieograniczonej liczbie i w stylu sceny ze świętym Mikołajem w legendach o świętych; drugie — zbliżone do ożywionych posągów i portretów — występują obficie w romansach. Wystarczy przejrzeć czternastowieczne kroniki Froisarta i współczesne im romanse, żeby zauważyć uderzającą różnicę między realizmem a fantastyką. A kto cofnie się w czasy jeszcze bliższe okresowi wypraw krzyżowych, w których umieszcza akcję Walpole, ten stwierdzi, że *Historia duńska* Sakso Gramatyka nie wspomina nic o duchu w związku z dynastyczną tragedią Hamleta. Wprowadził go do tej historii dopiero Szekspir. Podobnie pomnożył także element cudowności w *Makbecie* przez dodanie zjawy Banka, Hekate i somnambulicznej sceny z lady Makbet do materiału szesnastowiecznej kroniki Holinsheda.

Ponury zamek, kaplice i grobowce, feudalny dwór, rycerski rynsztunek, pustelnik, autorytet duchowieństwa, krucjaty — również należy uznać za elementy według Walpole’a historyczne, choć później uważano je za charakterystyczne rysy powieści grozy. Głód bowiem sensacji złączył się nierozzerwalnie w powieści Walpole’a z chęcią odtworzenia średniowiecznego kolorytu. W ten sposób stała się ona pierwszą popularną powieścią pseudohistoryczną o średniowieczu. Widać w niej troskę o możliwie wierne przedstawienie kultury przeszłości, a jednocześnie uderzający brak informacji. Autor zapuszcza się w przeszłość stopniowo, jak historycy osiemnastego wieku. Oto jak w roli wydawcy zaczyna przedmowę:

Niniejsze dzieło zostało znalezione w bibliotece pewnej starej rodziny katolickiej na północy Anglii. Drukowano je w Neapolu gotycką czcionką w roku 1529. Jak dużo wcześniej napisano je, nie jest jasne. Główne wydarzenia są w nim takie, w jakie wierzono w najciemniejszych wiekach chrześcijaństwa; ale język i sposób nie mają nic, co trąci barbaryzmem. Styl jest najczystszy włoski. Jeśli powieść napisano rychło po czasie, kiedy miała rzekomo się zdarzyć, musiało to być między rokiem 1095 — erą pierwszej krucjaty, a rokiem 1243, datą ostatniej, i to niedługo potem. Nie ma innej okoliczności w dziele, która by mogła nas przywieść do odgadnięcia okresu, w którym scenę położono⁸.

⁸ *Ibidem*, s. 15.

Mamy tu charakterystyczne później nawet dla Scotta cofanie się w coraz odleglejszą, coraz mniej wyraźną przeszłość, o której wiadomo tak mało, że tylko dokument przekazywany przez wiele pokoleń może przynieść o niej informację i nieco rozświetlić mroki. Ale właśnie dlatego, że jest to przeszłość mało znana, łatwo w niej pohulać fantazji⁹.

Tu zamyka się koło. „Gotyk” grozy i „gotyk” historii stanowią w *Zamczysku Otranto* nierozzerwalną całość. Walter Scott uznał to pisząc: „Jest niesprawiedliwością względem pamięci Mr Walpole’a twierdzić, że *Zamczysko Otranto* miało na celu tylko sztukę wzbudzania zaskoczenia i grozy.... Cel Mr Walpole’a był zarówno trudniejszy do osiągnięcia, jak i ważniejszy, gdy się go osiągnie. Celem tym było narysowanie takiego obrazu życia i obyczaju domowego za czasów feudalnych, jaki mógł naprawdę istnieć, i wymalowanie go w ostrych, podniecających barwach nadprzyrodzonej maszynerii, którą zabobon tego okresu przyjmował z pobożną łatwowiernością”¹⁰.

Warto pamiętać, że Scott tak właśnie patrzył na książkę Walpole’a. Stanowiła dla niego pewnego rodzaju drogowskaz.

Zupełnie wyraźnie przyznawała się do *Zamczyska Otranto* jako przodka własnej powieści pani Clara Reeve (1729—1807), autorka *The Champion of Virtue, A Gothic Tale (Zapaśnik cnoty, 1777)*, powieści przemianowanej w drugim wydaniu na *The Old English Baron (Staroangielski baron, 1778)*.

Clara Reeve była autorką pierwszej angielskiej historii beletrystyki, wydanej w 1785 r. pt. *The Progress of Romance*. Jej zdanie było zdaniem kompetentnej osoby, a dla nowoczesnego badacza przedstawia cenny przykład osiemnastowiecznego punktu widzenia rodzajów literackich.

Przedmowa Clary Reeve do *The Old English Baron*¹¹ stwierdza istnienie różnic między historią a romansem i romansem a powieścią, ale wyraża także dążenie do połączenia tych rodzajów. „Historia przedstawia ludzką naturę tak, jak jest w prawdziwym życiu — niestety — zbyt często melancholijnym spojrzeniem za

⁹ Jak nikła była świadomość publiczna XVIII wieku dotycząca średniowiecza, świadczy przypisywanie zabytków średniowiecznej architektury — katedr i zamków, które powstały w okresie od XII do XVI wieku — Gotom, których historia należy po większej części do starożytności i zamyka się wkrótce po upadku imperium rzymskiego. W wyniku tej ignorancji przyjęła się nazwa „gotycki” na oznaczenie stylu architektonicznego i alfabetu. Na temat znaczenia nadawanego temu wyrazowi warto przeczytać, co pisze Z. Sinko w *Powieści angielskiej osiemnastego wieku a powieści polskiej lat 1764—1830*, Warszawa 1961, s. 132.

¹⁰ Introduction by Sir Walter Scott do: *The Castle of Otranto*, s. 120—121.

¹¹ Cytaty niżej podane pochodzą ze zbioru powieści gotyckich wydanych przez R.D. Spectora pt. *Seven Masterpieces of Gothic Horror*, New York 1963, s. 105—106.

siebie! Romans ukazuje tylko przyjemną stronę tego obrazu; pokazuje rysy miłe, a zarzuca zasłonę na skazy". Od romansu wymaga się „dostatecznego stopnia cudowności [*the marvellous*], aby podniecić uwagę", od powieści — „dostateczny obyczaj z prawdziwego życia, żeby nadać dziełu atmosferę prawdopodobieństwa". *Zamczysko Otranto* było próbą syntezy; zostało napisane „w celu połączenia najbardziej pociągających i ciekawych okoliczności starożytnego romansu i nowożytnej powieści; jednocześnie przybiera ono charakter i manierę własną, która odmienna jest od obu; wyróżnia się nazwą gotyckiej opowieści, będąc obrazem gotyckich czasów i obyczajów".

Staroangielski baron zdaniem autorki jest „literackim potomkiem" powieści Walpole'a. Różni się jednak przeznaczeniem. Zamiast być tylko rozrywką, ma kierować uwagę czytelnika „do jakiegoś pożytecznego albo przynajmniej niewinnego celu". Wzorem dydaktyzmu dla Clary Reeve jest Samuel Richardson, ale Walpole wskazuje drogę do syntezy.

Mimo to pisarka zdaje sobie sprawę z jego błędów artystycznych. Uważa, że aparat cudowności jest u niego „tak gwałtowny, że burzy efekt, który miał wywołać". Np. możemy sobie wyobrazić pojawienie się ducha, możemy nawet dopuścić zaczarowany miecz i hełm, ale muszą one utrzymywać się w pewnych granicach możliwości wiary (*credibility*). Tych granic, niestety, u Walpole'a nie ma.

Z tymi spostrzeżeniami i zastrzeżeniami Clara Reeve tworzyła swoje *Barona*. W powieści widać troskę o możliwie prawdziwe oddanie epoki. Oto początek opowiadania:

Za młodocianych lat Henryka szóstego, króla angielskiego, kiedy sławny książę John Bedford był Regentem Francji, a Humphrey, zacny książę Gloucester był Protektorem Anglii, godny rycerz nazwiskiem Sir Philip Harclay powrócił z podróży do Anglii, ojczystego swego kraju. Służył był pod przesławnym królem Henrykiem piątym, wyróżniwszy się męstwem i nabywszy zaszczytnej sławy. Był też nie mniej szanowany dla cnót chrześcijańskich niż dla czynów rycerskich. Po śmierci władcy swego wszedł w służbę cesarza greckiego i wyróżnił się odwagą przeciw następującym Saracenom¹².

Widać też wysiłek ze strony autorki, żeby przedstawić stosunki i obyczaje feudalne oraz żeby związać tło historyczne z wypadkami historycznymi. Są więc aluzje do walijskiej rebelii Sir Johna Oldcastle, do śmierci księcia Bedforda i do cesarza Jana Paleologa. Rycerstwo Clary Reeve w niektórych wypadkach zadziwia swoją idealną szlachetnością, ale nie brak też wśród niego wysoko urodzonych intrygantów, a nawet zbrodniarzy. Nie brak również intryg w celu pozbawienia prawowitego potomka należnego mu dziedzictwa. Intrygi te zostają oczywiście zniweczone dzięki

¹² *Ibidem*, s. 107.

interwencji żywych i umarłych. R.D. Spector, dzisiejszy wydawca romansu, zwraca uwagę na wyrzeczenie się przez autorkę motywu sensacyjnej rewelacji. Prawdę o pochodzeniu młodego bohatera autorka odkrywa bardzo wcześnie. „Widocznie dydaktyczny cel Clary Reeve przywiódł ją do długiego legalistycznego rozwiązania, które rozciąga się na pół powieści”¹³.

Arytystycznie powieść jest pocziwa i mława. Ale jako dokument historyczno-literacki *Staroangielski baron* daje lepsze niż *Zamczysko Otranto* pojęcie o możliwościach przedstawienia historii średniowiecza w beletrystyce końca osiemnastego wieku.

Początek następnego stulecia — rok 1803 — związany jest w angielskiej powieści z historią Polski. Wydano wtedy *Thaddeus of Warsaw* Jane Porter. Dziwnie pomyśleć, że panna Porter (1776—1850) wyprzedziła twórczość powieściową Scotta, który sadzał na kolana ją i jej siostrę, gdy były dziewczynkami, i opowiadał im straszne historie.

Zofia Sinko mówi o *Tadeuszu z Warszawy*, że jest to „częściowo całkiem już rzetelny romans historyczny, a częściowo niezła powieść sentymentalno-obyczajowa”¹⁴. Warto się zastanowić, w jakim sensie należy przyjąć tutaj nazwę romansu historycznego. Autorka tej ważnej powieści, która otrzymała pochwałę od samego Tadeusza Kościuszki — jednego z jej historycznych bohaterów — i która doczekała się dziesięciu wydań do r. 1819, nie zachowała ścisłej chronologii historycznych wypadków, ale przedstawiła je obficie, szczegółowo i poprawnie. Tłem powieści panny Porter jest Polska w latach od Konstytucji 3 maja do abdykacji Stanisława Augusta i trzeciego rozbioru. Do akcji historycznej należą: powstanie kościuszkowskie, wojna z Rosją, wzięcie Kościuszki do niewoli i rzeź Pragi. Jako postacie historyczne występują obok Naczelnika książę Józef Poniatowski i ostatni król — wyidealizowany na męczennika. Obfitość materiału historycznego w *Tadeuszu z Warszawy* jest niezaprzeczoną faktą. Ważnym rysem powieści jest także wiązanie losów tytułowej postaci z przebiegiem historii. Hrabia Tadeusz Sobieski, potomek Jana III, bierze z dziadkiem udział w wojnie o utrzymanie niepodległości. Klęska militarna i zniszczenie rodzowego zamku zmuszają go do opuszczenia kraju. W Anglii znajduje ostatecznie przystań w szczęśliwym małżeństwie.

Uzależnienie losów bohatera od wypadków historycznych jest bardzo ważnym wkładem panny Porter w budowanie powieści historycznej, ponieważ wzbogaciło tę powieść o element historii pojętej nie tylko jako tło, lecz także jako proces kształtujący życie prywatne.

¹³ *Ibidem*, s. 104.

¹⁴ Sinko, *op. cit.*, s. 168.

Mimo tylu tytułów do nazwy powieści historycznej istnieją poważne powody, żeby *Tadeusza z Warszawy* nie uważać za książkę, która ostatecznie ustaliła model gatunku. Po pierwsze dlatego, że zaledwie jedna czwarta, wczesna część przygód bohatera jest ściśle związana z historią; po drugie, że owa historia to niemal współczesność. Niecałe osiem lat dzieliło książkę od wypadków w niej przedstawionych! Jej historyczność jest zatem względna. Po trzecie, że autorka nie umiała odtworzyć polskiej atmosfery.

Jej druga powieść *The Scottish Chiefs* (*Szkoccy wodzowie*, 1810) była również bardzo popularna. Pisząc ją, Jane Porter sięgnęła do bardzo odległej historii — okresu wojen szkockich o niepodległość w wieku trzynastym i czternastym. Bohaterami powieści są twórcy szkockiej świadomości narodowej Williama Wallace i Roberta Bruce, zwycięzca spod Bannockburn. Pisząc ten pełen werwy utwór, autorka miała znacznie większe szanse, żeby wniknąć w atmosferę dziejów bliskiego narodu i kraju. Ale właśnie ta powieść jest dowodem niezdolności uchwycenia istoty epoki. Jeden z krytyków określił ją jako zadziwiająco niewierną wobec prawdziwej historii i obyczaju narodowego.

O tę wierność zadbał Joseph Strutt (1749—1802), autor *Queen-hoo Hall* (1808). Była to tzw. powieść antykwaryczna o bardzo sumiennie odtworzonych realiach epoki Henryka VI. Strutt zmarł nie dokończywszy książki i na prośbę wydawcy zakończenie napisał Walter Scott. Powieść nie znalazła wzięcia u czytelników. Powód jej niepowodzenia najlepiej wyjaśnia sam Scott: „Zdawało mi się, że znam tego powód, i przypuszczałem, że czyniąc swój język zbyt starodawnym i pokazując wiedzę antykwaryczną zbyt szczerze, autor wznosił przeszkodę dla własnego sukcesu. Każde dzieło pomyślane dla samej rozrywki musi być wyrażone językiem łatwo zrozumiałym”¹⁵.

Nauczony tym doświadczeniem, sir Walter nie podejmował średniowiecznych tematów w powieści aż do *Ivanhoe*, wydanego w 1820 r., kiedy wpadł wreszcie na sposób rozwiązania problemu języka powieści historycznej¹⁶. Na początku kariery powieściopisarskiej problem ten ujmował jako konflikt między autentyzmem historycznym a komunikatywnością utworu. Autor powieści średniowiecznej musiał, jego zdaniem, „wyposażyć postacie w język i sentymenty nie znane okresowi przyjętemu dla jego opowiadania”, jeśli chciał „zaciekawiać czytelników czasów obecnych”¹⁷.

¹⁵ [Walter Scott], *Introductions and Notes and Illustrations to the Novels, Tales and Romances of the Author of Waverley*, t. 1, London 1833, s. 14.

¹⁶ Problem ten dokładnie omawiam w pracy *Zagadnienie języka u Waltera Scotta*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 1962, t. VIII, s. 63—78.

¹⁷ Sir Walter Scott, *Lives of Eminent Novelists and Dramatists*, London 1887, s. 549.

Ta sprzeczność była głównym powodem, dla którego pierwsza w pełni historyczna powieść — *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (*Waverley, czyli sześćdziesiąt lat temu*, 1814)¹⁸ była w gruncie rzeczy tzw. powieścią tradycyjną, przekazującą obraz epoki niedawno minionej, znanej z przekazu ustnego ludzi, którzy mogli być naocznymi świadkami opisywanych wydarzeń. Powieści, które ukazały się zaraz po *Waverleyu*, przedstawiały również epokę niedawno minioną, nie wykraczającą wstecz poza wiek osiemnasty.

Ale problem języka nie był jedyną trudnością, która wystąpiła w książce Strutta. Ludzie wczesnych lat wieku dziewiętnastego widzieli sprzeczność nie do pogodzenia między historią a powieścią. Tę sprzeczność doskonale ujął holenderski uczyony, pisząc o poprzednikach Scotta: „Wszelkie dawniejsze próby były poronione, ponieważ autor dawał albo historię pod nazwą powieści albo zwykłą powieść z historycznymi nazwiskami. [...] Scott był pierwszym pisarzem, który znalazł to prawdziwe zjednoczenie historii i powieści, które jest istotną cechą powieści historycznej, i jako taki może być nazwany jej twórcą”¹⁹.

Jak Scott do tego doszedł? Po pierwsze, przez pogłębione rozumienie historii jako procesu dialektycznego²⁰. Po drugie, przez poznanie obszernej literatury poprzedników i ich powodzenia i niepowodzenia; po trzecie, przez dążenie do coraz pełniejszego realizmu; po czwarte, nieświadomie.

Omówione już utwory o elementach historycznych ilustrują wiedzę Scotta. Wyrazem dążenia pisarza do realizmu jest między innymi jego własna wypowiedź:

Do romansów i poezji, w których głównie znajdowałem przyjemność, zawsze dodawałem badania nad historią, zwłaszcza związaną z wydarzeniami wojennymi... Zażyła znajomość z rzekomymi cudami w literaturze przyniosła z sobą pewną dozę przesyty i zacząłem stopniowo poszukiwać w historii, podróżach morskich i lądowych itp. zdarzeń prawie tak dziwnych jak te, które były dziełem imaginacji, z tą dodatkową korzyścią, że były przy najmniej w wielkiej mierze prawdziwe²¹.

¹⁸ Najlepiej opracowanym polskim wydaniem *Waverleya* jest nadal wydanie Biblioteki Narodowej z 1929 r. ze wstępem A. Tretiaka.

¹⁹ H. Vissink, *Scott and His Influence on Dutch Literature*, Zwolle 1922, s. 3.

²⁰ Jako twórca w pełni rozwiniętej powieści historycznej Scott miał za sobą nie tylko doświadczenie historyczne Wielkiej Brytanii, lecz także doświadczenie wojen napoleońskich, które uczyniły całą Europę przedmiotem procesu historycznego w formach kształtujących losy narodów jako całości i jako zbiorów poszczególnych jednostek. Problem ten naświetla G. Lukacs, *Die klassische Form des historischen Romans*, „Sinn und Form” 1954, nr 3 i 4.

²¹ Cyt. za: H. Grierson (i in.), *Sir Walter Scott Lectures 1940—1948*, Edinburgh 1950, s. 38.

Romantycznie nastroszony Scott sięgnął do historii, ponieważ w przeciwieństwie do literatury fantastycznej mogła zaspokoić nie tylko pragnienie niezwykłości, lecz także silniejszy jeszcze głód autentyczności, głód prawdy.

Gdy jednak doszło do pisania *Waverleya*, historia młodego Anglika zaplątanego w szkockie powstanie 1745 r. rozwinęła się w sposób podobnie niezaplanowany i nieświadomy co do ostatecznej formy, jak historia Tadeusza Soplicy²².

Pierwsze siedem rozdziałów powstało w r. 1801 w nadziei, że będzie to „romans oparty na jakiejś historii góralskiej [*a Highland story*] i zdarzeniach nowożytniejszych [...] niż opowieść rycerska [*a tale of chivalry*]”. Miał to być „nowy rodzaj utworu” (*a new style of composition*)²³, ale nie „romans rycerski, a i też nowożytna powieść obyczajowa”, „bardziej opis ludzi, niż byczajów”, opowiadanie o „charakterach i namietnościach osób działających”, jak powiada Scott w rozdziale wstępnym.

Gdy się czyta te rozwlekłe rozdziały, trudno się zwizić, że przyjaciel autora Erskine potraktował je surowo. *Waverley* zaczyna się w stylu powieści osiemnastowiecznej. Mamy tu Fieldinga w teoretycznym wstępie, usiłującym określić raczej, czy nowa powieść nie jest, niż czym jest. W stylu Fieldinga, Smolletta i Sterne'a utrzymane jest zaczęcie powieści, jakby miała ona być komicznym żywotem bohatera, którego traktuje się lekko i którego samo nazwisko zapowiada niezdecydowanie (*waver* znaczy „wahać się”, „chwiać się”). Elementem historycznym jest przeszłość rodu Waverleyów i jego podział między stronnictwo wigów i torysów. Ten element autor uważa za ważny.

Prawdą jest, że nie mogę zapewnić, iż powieść ta bez tego będzie zrozumiała, tym bardziej prawdopodobna. Plan mój wymaga, bym wyłumaczył pobudki, z których jej akcja wypływa; te zaś pobudki wypływały z uczuć, uprzedzeń i stronnictw owych czasów²⁴.

Zniechęcony krytyką Erskine'a, Scott wsadził rękopis do szuflady starego sekretarzyka, który po przeprowadzce do Abbotsfordu w r. 1881 postawiono na strychu. Myślał nieraz o *Waverleyu*, ale nie mógł go znaleźć. Tymczasem sława regionalnych powieści Marii Edgeworth podsunęła mu myśl o napisaniu czegoś podobnego o Szkocji. Nic dziwnego, że rozdziały VIII i IX przypominają opisy z *The Absentee*.

Ale zanim te rozdziały zostały napisane, przyszedł rok 1813. Pewnego dnia Scott zaczął poszukiwać przyborów rybackich dla gościa, zajrzał do szuflady na strychu i znalazł rękopis. „Natychn

²² Por. moją pracę *Adam Mickiewicz i Walter Scott*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1967, S. I, z. 48, s. 45—69.

²³ Scott, *Introductions...*, s. 15, 9.

²⁴ Koniec rozdz. V *Waverleya*.

miast zabrałem się do pracy, żeby go dokończyć według początkowych zamierzeń”²⁵. W roku 1814 powieść ukazała się w księgarniach.

Im bardziej czytelnik zagłębia się w *Waverleyu*, tym bardziej oryginalnym dziełem okazuje się ta powieść mimo wszelkich nieporadności kompozycyjnych. Rozdziały X i następne to jeszcze Smollett (w opisie oryginałów), Maria Edgeworth (w opisie regionu i folkloru) i Fielding (w parodystycznych analogiach do literatury dawnej, zwłaszcza do Ariosta). Dopiero w dalszych rozdziałach, np. w XVI i XVII, spotykamy oryginalnego Scotta. Widzimy autentyczny, zindywidualizowany krajobraz w romantycznym nastroju, a później humor i realizm w szczegółach obyczajów szkockich wyżyn i edynburskiej elity, szlachetną postać królewicza Karola Edwarda, tragiczną w ambicjach osobę Fergususa Mac Ivora, realistycznie przedstawione bitwy i rozkład powstania.

Waverley został przywitany przez publiczność jako dzieło nowe i świeże. Na czym polegała ta nowość? Na swoistym rozwiązaniu problemu historia — romans. W jaki sposób Scott rozwiązał ten problem? Odpowiedź znajdujemy w cytowanym już zdaniu pisarza: „Plan mój wymaga, bym wytłumaczył pobudki, z których [...] akcja wypływa; te zaś pobudki wypływały z uczuć, uprzedzeń i stronnictw owych czasów”. „Plan” więc polega na pokazaniu człowieka w działaniu uwarunkowanym historycznie. Historia w *Waverleyu* jest nie tylko tłem, ale i procesem, który rozwija się dialektycznie jako konflikt wielkich ruchów politycznych w państwie. Jednostki — osoby romansu — biorą udział w tym procesie, czy chcą, czy nie chcą, a ich życie osobiste kształtuje się pod wpływem historycznych wypadków.

Dlatego wydarzenia fikcyjne i rzeczywiste splatają się i przeplatają w powieści Scotta. Głównym jego celem jest jednak ciekawe pokazanie losów postaci fikcyjnych, a nie historycznych.

Tym się tłumaczy np. początek rozdziału LVII:

Nie jest naszym zamiarem wkraczać w dziedzinę historii. Przypominamy więc tylko czytelnikom, że mniej więcej z początkiem listopada młody Kawaler, na czele około co najwyżej sześciu tysięcy ludzi postanowił zaryzykować swoją sprawę, próbując przedostać się w głąb Anglii.

Jako historyk Scott występuje w przypisach i w rozdziale ostatnim, który nazwał *Post Scriptum, które powinno być przedmową*. Oto próbka nie tylko dziejopisarstwa, lecz także ujęcia procesu dziejowego:

W całej Europie nie ma narodu, który by w ciągu pół wieku lub nieco dłuższego okresu czasu uległ był tak całkowitemu przeobrażeniu, jak właśnie królestwo szkockie. Skutki powstania w r. 1745 — złamanie władzy przywódców z gór — zniesienie dziedzicznych sądów szlachty i baronów

²⁵ *Introductions...*, s. 15.

z nizinnej części kraju — całkowite wytepienie stronnictwa jakobitów, którzy przeciwni zarówno wszelkiemu łączeniu się z Anglikami, jak przyjmowaniu ich zwyczajów, przez długi czas chełpili się, iż zdołali zachować starszokockie zwyczaje i obyczaje — wszystko to, razem wzięte, zapoczątkowało owo przeobrażenie. Stopniowy przyływ bogactwa i rozszerzenie handlu spowodowały następnie przetworzenie się typu szkockiego do tego stopnia, że dzisiejsi mieszkańcy tego kraju są tak niepodobni do swych praojców, jak współcześni Anglicy niepodobni do swych przodków z czasów królowej Elżbiety.

Jako komentarz można by tutaj dodać słowa krytyka: „W ten sposób Scott nie mieszał historii i romansu historycznego. Pisał zarówno historię, jak i biografię w dużej mierze na sposób dra Johnsona — jako trzeźwe opowiadania z okolicznościowym moralizowaniem. Romanse jego nie miały pretensji do tego, żeby być historią. Faktycznie pozwalał sobie na największą swobodę, jeśli idzie o fakty i daty”²⁶.

O prawdzie ostatniego zdania świadczą choćby anachronizmy w *Kenilworth*, osnucie akcji *Woodstock* dokoła wizyty Karola II, której nie było, oparcie akcji politycznej w *Redgauntlet* na legendzie i wiele innych „swobód”, których autor dopuszczał się świadomie, uczciwie informując o nich czytelnika w przypisach. Historia w powieściach historycznych Waltera Scotta miała występować jako proces historyczny, kształtujący świadomość i losy jednostki, jako źródło dramatycznych konfliktów i jako interesujące tło rzeczowe i obyczajowe. Tu pisarz widział potrzebę historycznego obiektywizmu i realizmu. Romantyczny styl jego powieści wymagał natomiast akcji, postaci i tła możliwie niezwykłych, działających na wyobraźnię i uczucie. Tym wymaganiom pisarz podporządkowywał dobór przedstawianych wydarzeń historycznych. Dlatego historia w jego powieściach jest zawsze ciekawa. A tam, gdzie można ją zrobić jeszcze bardziej romantyczną, Scott nie waha się ani przez chwilę. Dotyczy to jednak szczegółów, które nie mają wpływu na ogólny przebieg dziejów²⁷.

Możemy teraz podsumować wkład Scotta w rozwój powieści historycznej. Scott stosunkowo dobrze znał historię; miał własną koncepcję historii jako dynamicznego procesu następujących po sobie konfliktów i przemian kształtujących życie zbiorowości i jednostki; rozwiązał przeciwstawność historii i fikcji literackiej przez zachowanie wierności dla procesu dziejowego i autentyczności realiów epoki przy jednoczesnej swobodzie w traktowaniu ważnych faktów; mimo romantycznych tendencji po raz pierwszy

²⁶ Grierson, *op. cit.*, s. 46.

²⁷ Historia jako proces dziejowy jest ujęta niezgodnie z faktami tam, gdzie Scott jest źle poinformowany. Anachroniczna interpretacja dziejów Anglii XIII w. w *Ivanhoe* jako konfliktu Saksonów i Normanów wynika ze zbyt nikłej znajomości średniowiecza. Za Scottem tę koncepcję przyjął francuski historyk Thierry.

zdołał pokazać człowieka historycznego różnych okresów, odtwarzając nie tylko warunki, w jakich on żył, lecz także strój, obyczaje i sposób myślenia²⁸, rozwiązał także problem języka dialogu powieści historycznej.

Do rozwiązania tego problemu doszło podczas pisania *Ivanhoe* w r. 1819. Trudność polegała na pogodzeniu w dialogach historycznego autentyzmu języka czasów bardzo dawnych z potrzebą komunikatywności. Do czasów powstania *Ivanhoe* Scott nie wiedział, jak sobie dać radę z tą trudnością, i wybierał tematy przeszłości niedawno minionej. Podjęcie powieści o Ryszardzie Lwie Serce było możliwe tylko dlatego, że autor znalazł rozwiązanie dylematu. Wypracował język dialogu tak umiarkowanie archaizowany, że był on jednocześnie zrozumiały i wywoływał wrażenie obcowania z określonym okresem przeszłości²⁹. Ta konwencja stylistyczna została przejęta od Scotta przez większość autorów powieści historycznych po dziś dzień.

Zadna z powieści Scotta nie jest powieścią doskonale skomponowaną, jeśli idzie o powiązanie wypadków historycznych i losów bohaterów. Ale wszystkie noszą wyraźne piętno pochodzenia od tego samego autora, piętno tej samej koncepcji historii, tego samego ducha tolerancji, krytycznego, ale wyrozumiałego humoru, a przede wszystkim patriotyzmu — ukochania tego, co w przeszłości narodowej było dobrego, potępienia tego, co było złe.

Scott pisał przede wszystkim o Szkocji i przede wszystkim o wieku osiemnastym i siedemnastym. Jest błędem przypisywanie mu jako powieściopisarzowi szczególnego zainteresowania średniowieczem³⁰. Zdudzenie to powstało na tle popularności wśród czy-

²⁸ Na swój sposób, przez niezwykłą popularność jego dzieł, Scott przygotował drogę Marksowi w historycznym pojmowaniu człowieka. Za młodych lat twórcy *Waverleya* Hamlet i lady Makbet występowali na scenie w osiemnastowiecznych perukach, on we fraku, ona w krynolinie. Dopiero powieści Scotta ukształtowały społeczną wyobraźnię historyczną.

²⁹ Scott porównywał rekonstrukcję języka archaicznego u Strutta i Chattertona z autentycznymi tekstami średniowiecznymi i doszedł do przekonania, że niesłusznie odrzucali każde nowożytnie słowo, podczas gdy „ten, kto by chciał naśladować dawny język z powodzeniem, musi zwrócić uwagę raczej na charakter jego gramatyki, zwroty i sposób uporządkowania niż trudzić się zbieraniem nadzwyczajnych i przestarzałych określeń”. Te cechy dawnego języka „u starych autorów nie dosięgają ilości wyrazów nadal używanych, choć może trochę zmienionych w treści i pisowni, pozostając w proporcji jak jeden do dziesięciu”. Cytowane tu uwagi pochodzą z „listu dedykacyjnego” do *Ivanhoe*. Dokładniejsze wiadomości znajdzie czytelnik w moim artykule *Zagadnienie języka u Waltera Scotta*.

³⁰ Na 27 utworów powieściowych 17 odnosi się do Szkocji, z tego 7 dotyczy XVIII w., 6 — XVII w., 2 — XVI w. i 2 — XIV w. Anglii poświęcił Scott 6 utworów, z tego 3 dotyczą XVII w., 1 — XVI w. i 2 — XII-XIII. Z pozostałych 4 utworów, odnoszących się do historii innych krajów, 2 wyróżniają się szkockimi bohaterami. Łącznie biorąc, 16 utworów na 27 przedstawia wiek XVII i XVIII, 3 — wiek XVI, 7 wieki wcześniejsze, a więc średniowiecze.

telników, zwłaszcza angielskiej młodzieży szkolnej, *Ivanhoe*, *Talizmanu* i *Kwintyna Durwarda* oraz z powodu tematyki powieści poetyckich Scotta.

Powieści historyczne wielkiego patrioty szkockiego stały się wskutek olbrzymiego ładunku szlachetnej miłości ojczyzny zachętą do tworzenia narodowej powieści historycznej w innych krajach, gdyż trafiły do rąk czytelników Europy i Ameryki w czasach rosnącego poczucia odrębności narodowej, ruchów i walk wyzwoleniczych. Wielką rolę w kształtowaniu powieści historycznej odegrał Scott także i w Polsce.

Był także nowatorem, z którego nowożytni historycy czerpali natchnienie i wzory. Historyk John Marriott podaje wiele ciekawych spostrzeżeń na ten temat w pierwszym rozdziale książki *English History in English Fiction* (1940). Według cytowanego tam klasyka historiografii nowoczesnej, G.M. Trevelyana, Scott „zrobił więcej niż którykolwiek zawodowy historyk, żeby ludzkość postąpiła ku prawdziwej koncepcji historii, bo on to właśnie pierwszy dostrzegł, że historia nigdy się nie powtarza, lecz ciągle tworzy nowe formy różniące się zależnie od czasu i miejsca. Ten wielki zbieracz starożytności i powieściopisarz pokazał historykom, że historia musi być żywa, wielobarwna i romantyczna, jeżeli ma być prawdziwym zwierciadłem przeszłości”³¹.

Augustyn Thierry w *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825) przejął Scotta koncepcję podboju z *Ivanhoe*. Thomas Babington Macaulay, rozczytujący się w coraz to nowych powieściach Czarodzieja Północy, tak kreślił obraz doskonałego historyka: „Doskonały historyk [...] przez mądry wybór, odrzucanie i uporządkowanie, nadaje prawdzie te cechy atrakcyjne, które uzurpuje sobie fikcja literacka [...] Nie pominąłby z pewnością bitew, oblężeń, rokowań, podżegań, zmian na urzędach. Ale rozsypałby wśród nich szczegóły, które nadają wdzięk historycznemu romansowi... Pokazuje nam dwór, obóz wojskowy i senat. Ale pokazuje nam także naród. Nie uważa żadnej anegdoty, żadnej szczególnej manieri, żadnego znanego powiedzonka za zbyt błahe dla jego uwagi, jeśli nie jest zbyt błahe żeby zilustrować działanie praw, religii i edukacji i zaznaczyć postęp ludzkiego ducha. Ludzi nie będzie tylko opisywać, ale uczyni naszymi zażyłymi znajomymi. Zmiany obyczajów zaznaczy nie tylko kilkoma ogólnikami albo kilkoma wyjątkami z dokumentów statystycznych, lecz także w odpowiednich obrazach przedstawionych w każdym wierszu”³².

Taką właśnie technikę zastosował Macaulay podejmując pisa-

³¹ Jest to wyjątek z pracy pt. *Clio* (1930).

³² T. B. Macaulay, *Essay on History* (1825), cyt. za J. Marriottem, s. 7.

nie monumentalnej *Historii Anglii od wstąpienia na tron Jakuba II*, poprzedzonej obszernym streszczeniem historii wcześniejszej w pierwszym tomie dzieła³³.

„Impresjonistyczną wyrazistość, gwałtowne rzucenie czytelnika w sam środek opisywanych zdarzeń”, a więc efekty romantyczne i dramatyczne wprowadził do historiografii angielskiej z właściwą sobie pasją także Thomas Carlyle, pisząc *The French Revolution* (1837), aby udowodnić tezę, że rewolucja zawiodła z powodu braku bohaterów³⁴.

Powieść Scotta otworzyła drukarnie i księgarnie dla literatury historycznej (i regionalnej) nawet w Szkocji, gdzie po niepowodzeniu *Queenhoo Hall* nie chciano słyszeć o druku ciekawych i wartościowych powieści Johna Galta. W Anglii zaczęły eksploatować historię różni naśladowcy i uczniowie mistrza z Abbotsfordu.

³³ T. B. Macaulay, *The History of England from the Accession of James the Second*. 1 i 2 tom ukazały się w 1848 r., potem w 1856 3 i 4 tom i wreszcie w r. 1861 5 tom. Dzieło nie zostało dokończzone, ponieważ autor umarł w 1859.

³⁴ Por. D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, t. 2, New York 1960, s. 954—955.