

Janina Lasecka

Ocalenie i negacja : epika poetycka Waltera Scotta i Georgea Gordona Byrona

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 39, 55-95

1983

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.

JANINA LASECKA

OCALENIE I NEGACJA: EPIKA POETYCKA
WALTERA SCOTTA
I GEORGE'A GORDONA BYRONA*

Prace stanowiące efekt badanych — w aspekcie wpływów i zależności — polskich powieści poetyckich tworzą dość ponury obraz historii gatunku. Zestawianie podobieństw i różnic sugeruje bowiem, że — poza nielicznymi wyjątkami, naznaczonymi piętnem geniuszu autorów — krajowe realizacje nowej formy epiki wierszowanej stanowią bądź to kompilację wątków i motywów, sytuacji i rozwiązań kompozycyjnych obecnych w epyllionach Waltera Scotta, a zwłaszcza George'a Gordona Byrona, bądź też są wręcz naśladowaniem konkretnych ich utworów.

Powszechny sąd historyków literatury łączy narodziny i upowszechnienie się powieści poetyckiej z nazwiskami angielskich poetów. Nie sposób też omawiać rozwoju gatunku w Polsce bez uwzględnienia inspiracji Byrona i Scotta, fascynację ich twórczością poświadczają niemal wszyscy romantycy debiutujący przed 1830 rokiem¹, podobnie nie można — wbrew oczywistym faktom znajdującym liczne egzemplifikacje w tekstach literackich — twierdzić, że dzieła tych poetów nie pozostawiły śladów na polskich odpowiednikach angielskiej *poetic tale*², jednakże poprzestanie na odnotowaniu treściowych, formalnych i

* Praca jest fragmentem rozprawy doktorskiej *Dzieje powieści poetyckiej w Polsce w dobie romantyzmu*.

¹ Omówieniu tej kwestii poświęcona jest inna część pracy.

² W angielskiej historii literatury ani krytyce literackiej nie ma ustalonego terminu odpowiadającego polskiej „powieści poetyckiej”. Spośród używanych najczęściej: *romance, poetic romance, poetic tale, tale in verse, verse tale, romantic tale, narrative poem, oriental tale*, wybieram *poetic tale*, ponieważ sugeruje zarówno wierszowaną narrację, obecność elementu lirycznego, jak i fabularność utworów — istotne wyróżniki powieści poetyckiej. W Polsce bardzo wcześnie — dla dzieł Byrona i Scotta oraz polskich realizacji gatunku — ustaliła się nazwa bliska współczesnemu rozumieniu „powieści poetyckiej”. O dziejach terminu por. A. B a r t o s z e w i c z, *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pier-*

językowych analogii wydaje się nadmiernym uproszczeniem mogącym wytworzyć fałszywe przekonanie o bierności polskich autorów wobec podsuniętego wzoru, niewolniczym powielaniu go, a nie oryginalnym podjęciu³.

Obaj, Scott i Byron, czego świadomość miało pokolenie współczesnym im, także polskich, twórców literatury i krytyków⁴ i co wskazują kolejne generacje badaczy, przyczynili się – choć każdą inną drogą i z odmiennych pobudek – do odnowienia tradycyjnej epiki, wytyczając kierunek jej dalszych przeobrażeń, autor zaś *Lary* ponadto przez wprowadzenie postaci zbuntowanego myśliciela, „świętego zbrodniarza” – oddziałał szczególnie znacząco na literatury europejskie, w

wszej połowy XIX wieku, „Pamiętnik Literacki” 1963, R. 54, z. 3, s. 133–180; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.

³ W. Borowy w swej pracy *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921 – uznaje badanie literackich filiacji za pożyteczne, o tyle, o ile pozwalają wydobyc podstawę wspólnoty a na tym tle znamię oryginalności, indywidualności. Z tego punktu widzenia krytycznie ocenia pracę K. Wojciechowskiego, *Pan Tadeusz a romans Waltera Scotta*, Kraków 1919, zarzucając autorowi, że poprzestał na konstatowaniu podobieństw *Pana Tadeusza* do powieści Scotta.

Brak prac o postulowanym przez Borowego charakterze oraz fakt, że omówienie twórczości Byrona i Scotta – o ile w ogóle pojawia się we współczesnych pracach o epice wierszowanej – to tylko marginalnie, na zasadzie „odsyłacza”, był też jedną z przyczyn przedstawienia charakterystycznych cech ich epiki w tej części pracy.

⁴ Brodziński, na przykład, bardzo wcześnie, bo już w 1823 r. dostrzegł nowatorstwo epickie obu romantyków. Potraktował ich propozycję gatunkową jako wzór współczesnej epopei i pragnął sam, w oparciu o temat zaczerpnięty z Długosza, utworzyć „poema romantyczne w kilku pieśniach, jak są niektóre Byrona i Scotta, to jest małą epopejkę”. Por. B. Gubrynowicz, *Księga pamiątkowa Uniwersytetu Lwowskiego*, Lwów 1911, s. 28.

Rzeczą zmienną jest, że autor *Wiesława* – w innych wystąpieniach wyraźnie ujawniający swą aprobatę dla Scotta, a niechęć, także o podłożu obyczajowo-moralnym, nie tylko czysto literackim do Byrona (por. *O egzaltacji i entuzjazmie*), tym razem jak gdyby nie dostrzega różnic między utworami obydwu poetów. Wyraźną świadomość odmienności ich poematów epickich ma natomiast Mochnacki, kiedy twórczość Byrona umieszcza w obrębie poezji podmiotowej („poezji psychicznej”, „poezji duszy”), Scotta zaś wymienia wśród reprezentantów poezji przedmiotowej („plastycznej czyli snycerskiej”, „obiektywnej”). Por. M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Seweryna Goszczyńskiego; O literaturze polskiej w wieku XIX*.

Polsce początkując wielką rewolucję romantyczną⁵. Pokolenie zbuntowane przeciw rzeczywistości – stwierdza Maria Janion – w postaciach byronowskich bohaterów odnalazło wzory rozumienia i odczuwania świata⁶.

Podobieństwo polskich realizacji nowej formy epickiej do poematów Scotta i Byrona zauważyli już pierwsi czytelnicy utworów⁷. Od czasu kiedy recenzujący Marię F. K. Dmochowski określił powieść poetycką Malczewskiego jako nieudaną próbę naśladowania Byrona⁸, zarzut naśladownictwa spotkał większość polskich epyllionów⁹. Wydobyte przez ówczesną krytykę zależności pomiędzy angielskimi i polskimi powieściami poetyckimi stanowi jednak, niezależnie od jednostron-

⁵ Por. R. Przybylski, *Wstęp do: A. Malczewski, Maria. Powieść ukraińska*, Wrocław – Kraków 1958, BN I 46.

⁶ Por. M. Janion, *Wstęp do S. Goszczyński, Zamek kaniowski*, Warszawa 1958.

⁷ A. Koźmian w liście do generała Morawskiego, dzieląc się uwagami na temat *Konrada Wallenroda* pisze: „jest naśladowaniem *Korsarza* Byrona, ale dalekim od wzoru”, cyt. za: L. Siemiński, *Portrety literackie*, Poznań 1868, t. III, s. 374, List z 5 kwietnia 1828 r.

⁸ „Autor oczywiście chciał naśladować Byrona, którego bohaterowie, jak to: *Korsarz*, *Lara*, itd., nie wiedzieć co są za jedni, gdzie się podziewają. Widzimy obrazek kilku chwil ich życia, a z resztą zostajemy w niepamięci. Lecz niełatwo jest naśladować utwory, którym wielki pisarz nadaje piętno geniuszu i pojmowania rzeczy, powiem więcej, że takie naśladownictwo jest niepodobnym a nawet szkodliwym”. F. S. Dmochowski, „*Maria*”, *powieść ukraińska przez Antoniego Malczewskiego...* „Biblioteka Polska” 1825, t. 4, s. 82.

Jak słusznie zauważa M. Maciejewski, Dmochowski nie uświadomił sobie, że Byron jest twórcą nowego gatunku, potraktował więc jego powieści jako zjawisko jednostkowe i indywidualne. Por. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, rozdz. II *Historyczne pojęcie powieści poetyckiej*, s. 32–49.

⁹ Szczególnie wyraziście ujawniają to recenzje powieści poetyckich Słowackiego; por. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrał i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecołd i A. Ciemnoczłowski, Wrocław – Kraków 1963.

Także w nowszych pracach pojawiają się reperkusje dawnych poglądów, zob.: S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.

Pomijam tu opinie czołowych polskich krytyków romantycznych: Mochnackiego, Grabowskiego, Tyszyńskiego i Goszczyńskiego, o których sądach na temat Scotta i Byrona oraz ich wpływu na literaturę polską, piszę w innym miejscu.

ności interpretacji, kolejne wymowne potwierdzenie powszechnej w kręgach literackich znajomości utworów Scotta i Byrona. I choć czołowy gatunek romantyzmu przedlistopadowego ¹⁰ oceniano w kategoriach naśladownictwa, nawet plagiatu, to samo podjęcie porównań jest świadectwem przecucia genetycznej łączności między powieściami poetyckimi Słowackiego czy Mickiewicza a tą propozycją rozwiązań epickich, jaka pojawiła się w następstwie dokonanych przez Scotta i Byrona modyfikacji wewnątrz tradycyjnych, klasycznych struktur ¹¹. Być może sądy generacji, która towarzyszyła narodzinom i rozwojowi gatunku zaciążyły na podjętych, ze szczególną intensywnością zwłaszcza u schyłku XIX i w początkach XX w., badaniach zjawisk określanych terminami byronizm i scottyizm (walterscottyzm). Metoda, jaką posługiwali się komparatyści pragnący oznaczyć stopień zależności romantyzmu polskiego od twórczości Scotta i Byrona polegała na wyszukiwaniu w utworach kolejnych autorów śladów zapożyczeń z dzieł angielskich romantyków i częstokroć czysto mechanicznym wyliczaniu wspólnoty wątków, motywów, sytuacji, scen, obrazów, podobieństwa postaci, analogii kompozycyjnych i stylistycznych. Służyło to – w przypadkach skrajnych – udowodnieniu tezy o naśladownictwie lub oryginalności. I tak S. Windakiewicz w pracy *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej* ^{11a} drogą analizy porównawczej utworów ponad trzydziestu poetów konstatuje fakt niemal pełnego uzależnienia większości tekstów od dzieł Scotta i Byrona, autor monografii *Marii, J. Ujejski* wykazuje natomiast oryginalność polskiego utworu poprzez uprzednie skrupulatne zestawienie cech wspólnych poematom Scotta, Byrona i Malczewskiego.

¹⁰ O znaczeniu powieści poetyckiej w okresie przedlistopadowym por. choćby prace M. Janion, M. Żmigrodzkiej, R. Przybylskiego. Znaczące jest także wymienienie przez K. Wykę wśród form głównych pokolenia przedlistopadowego jako pierwszej z nich powieści poetyckiej. Rezygnacja z chronologii spowodowana została wyrażonym tam przeświadczeniem o wielkiej nośności literacko-ideowej gatunku. K. W y k a, *Pokolenia literackie*. Kraków 1977, s. 212.

¹¹ Z przyczyn wspomnianych wcześniej, tzn. odmienności i wagi sądów, nie należy wyrażonej w zdaniu opinii łączyć z poglądami czołowych krytyków romantyzmu. Por. przypis 9.

^{11a} S. Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914.

Prace te ¹² mają dziś wartość niewielką, w większości bowiem ograniczają się do stwierdzenia ... oczywistości, dostrzegalnego i bez specjalnych wysiłków badawczych śladu obecności akceptujących lektur Byrona i Scotta w utworach romantyków polskich. Pomijany jest też przez autorów rozpraw fakt, wskazujący naturalność wielu analogii: poeci polscy, tak jak angielscy, byli nie tylko twórcami swej epoki, ale i jej twórcami, co w zasadniczym stopniu – szczególnie w okresie gwałtownych przewartościowań znamienych dla początków XIX w. – przesądzało o wspólnocie myśli, uczuć oraz wyrażających je struktur artystycznych. Uwadze śledzących sumiennie zależności i wpływy umyka forma gatunkowa utworów ¹³, w której, w konsekwencji wielokrotnego powielania (Scott jest twórcą 7 utworów przynależnych do epiki wierszowanej romantyzmu, Byron także) ¹⁴, wytworzyła się pewna ilość charakterystyczna dla każdego z autorów stałych połączeń, jak np.: typowi bohaterowie, powracające wątki, motywy, obrazy. W okresie żywotności formy zgoda na umowny schemat nie hamowała swobody subiektywnego doboru treści oraz pozwalała na dowolną selekcję i układ elementów.

Nieliczni tylko badacze ¹⁵ podjęli próbę określenia wpływu romantycznej epiki angielskich poetów na wytworzenie się polskiej odmiany

¹² Por. np. M. Z d z i e c h o w s k i, *Bajronizm polski*, [w:] *Byron i jego wiek*, t. 2, Kraków 1897; I. M a t u s z e w s k i, *Lord Byron i wpływ jego na literaturę polską*, [w:] *Swoi i obcy*, Warszawa 1898; J. T r e t i a k, *Mickiewicz i Puszkina jako bajroniści*, „Ateneum” 1899, t. 2; przedr. [w:] *Mickiewicz i Puszkina*, Warszawa 1906; K. W o j c i e c h o w s k i, *Motywy z Waverleya W. Scotta w „Grażynie” i „Konradzie Wallenrodzie”: Halban jako postać kierownicza*, „Pamiętnik Literacki”, R. 16, 1918 i inne. We wszystkich wstępach do edycji utworów Byrona i polskich powieści poetyckich kwestia wpływów i zapożyczeń powraca, np.: P. C h m i e l o w s k i, *Wstęp* do wyd. J.G. B y r o n, *Poemata*, Warszawa 1895; A. T r e t i a k, *Wstęp* do wyd. J.G. B y r o n, *Powieści poetyckie*, Kraków 1924, BN II 34; W. B r u c h n a l s k i, *Wstęp* do wyd. A. M i c k i e w i c z, „*Konrad Wallenrod*”, Lwów – Warszawa – Kraków 1922. t e n ż e, *Wstęp* do wyd. A. M i c k i e w i c z, „*Grażyna*”, Lwów, 1922.

¹³ Większość badaczy nie próbuje też precyzyjnie definiować gatunku, np. S. W i n d a k i e w i c z w *op. cit.* stosuje – bez próby objaśnienia – nazwę „powiastka poetycka”.

¹⁴ „Historia literatury pozwala zauważyć, że szczególnie wyraźne są oddziaływania tych autorów, którzy stworzyli większą ilość dzieł jednego rodzaju”, W. B o r o w y, *op. cit.*, s. 18.

¹⁵ Szczególnie wyróżnić należy prace: B. S u c h o d o l s k i e g o, *Seweryn Goszczyński. Życie i dzieła (1801–1830)*, Warszawa 1927 oraz J. U j e j s k i e g o, *Byronizm i skotyzm w Konradzie Wallenrodzie*, Kraków 1923. Wcześniejsza praca tego autora:

gatunku, niewielu też starało się wydobyć znaczenie nowej formy dla wyrażenia złożonej problematyki ideowej i literackiej przedpowstańcowej fazy romantyzmu. Wielokrotnie tropienie wskaźników obecności dzieł obu autorów w polskich powieściach poetyckich prowadziło do sprzecznych wniosków. Gdy dla jednych historyków literatury decydujący wydawał się wpływ Scotta, drudzy akcentowali dominację oddziaływań Byrona ¹⁶.

Wydaje się, że zasadniczym błędem pierwszych badaczy byronizmu i scottyzmu, który w konsekwencji doprowadził do wytworzenia uproszczonego obrazu zależności polskiej epiki romantycznej od angielskiego pierwowzoru, było pominięcie realiów literackich XIX w. Dążenie do przedstawienia maksymalnie pełnego zestawu treściowych, formalnych czy frazeologicznych analogii i wynikające z tego nieomal wyłączenie ograniczenie się do – chwilami nawet tendencyjnego – porównywania tekstów, powodowało nieuwzględnianie zarówno świadomości genologicznej twórców romantyzmu polskiego, jak i wyrażonych przez nich opinii o wzajemnych filiacjach literatur różnych narodów i ich roli, stymulującej przebieg procesu historycznoliterackiego.

Byłoby niedorzecznością podług pomysłów zamkniętego handlu chcieć w literaturze zaprowadzić zasady odrębnego i zupełnie oddzielnego ukształtowania narodowego ¹⁷.

Z przytoczonego sądu, którego autorem jest F. Schlegel, wyznawca Herderowskiej koncepcji pojmowania literatury, wynika, że nawet

Antoni Malczewski (Poeta i poemat), Warszawa 1921, mimo cennych do dziś aktualnych analiz *Marii*, chwilami grzeszy brakiem dystansu wobec tekstu, nadmierne zaś dążenie do wykazania oryginalności utworu Malczewskiego prowadzi do błędnych ustaleń (np. s. 243 i n.).

¹⁶ Nawet we współczesnych opracowaniach polskich powieści poetyckich, których autorzy świadomi są tego, że dzieła Scotta i Byrona były tylko inspiracją dla naszych poetów występują rozbieżności w ocenie ich znaczenia dla omawianego utworu, np. *Zamek kaniowski* M. Janion łączy przede wszystkim z Byronowską odmianą powieści, a zwłaszcza obecną tam koncepcją tragicznego bohatera (por. M. Janion, *op.cit.*), J. Krzyżanowski zaś koncentruje uwagę na odnalezieniu reminiscencji lektury „*Narzeczonej z Lamermooru*” Scotta (por. J. Krzyżanowski, *Tragedia Orliki*, „Ruch Literacki” 1935 nr 4-5).

¹⁷ F. Schlegel, *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*, t. 1, Warszawa 1831, s. 150.

zwolennikowi ostrego rozgraniczania literatur poszczególnych narodów, dyskryminującemu literatury naśladowcze, wpatrzone w obce wzory, naturalna, a więc nieunikniona wydała się wzajemna ich korespondencja. Mickiewicz możliwość korzystania z dorobku nierodzimego uznał za cenne źródło inspiracji dla literatury własnej, pisząc w rozprawce o Gothem i Byronie:

Jest to szczególny i szczęśliwy naszych wieków przywilej, że jeżeli przeciwnie okoliczności sprowadzą zły smak lub upadek poezji w jednym narodzie, wtenczas przez ściśle połączenie i liczne stosunki z obcymi narodami można odnaleźć gdzie indziej do naśladowania wzory i nowe do przebieżenia drogi¹⁸

Pisarze romantyczni, choć dostrzegają reminiscencje lektur Scotta, Byrona lub innych autorów w utworach polskich nie posługują się kategorią naśladownictwa w pejoratywnym znaczeniu tego terminu. Naśladownictwo nie stanowi ich zdaniem braku dowodu oryginalności, oryginalność zaś nie przesądza o wykluczeniu naśladownictwa. Romantycy bowiem naśladownictwo pojmują jako swoistą wspólnotę. Wymownym przykładem jest przypis Słowackiego do *Mindowego*. Odpowiadając na zarzuty krytyki, łączącej napisaną przez niego historię księcia litewskiego z *Grażyną* Mickiewicza, nie tylko przyznaje się do „długu myśli względem największego z naszych poetów”, lecz ponadto wyjaśnia mechanizm powstawania powiązań i zbieżności, przestrzega przed tropieniem zapożyczeń. Podobieństwa, zwłaszcza te dotyczące szczegółów, zazwyczaj są mimowolne, rzadko uświadamiane sobie przez autorów, źródła zaś zbieżności znacznie głębsze: wynikają z pokrewieństwa odczuwania i interpretowania świata, z bliskości psychicznej ludzi żyjących w jednych czasach:

Dzisiejsi poeci muszą również jak dawniejsi w myślach spotykać się, a nawet częściej, bo malują wiernie naturę i serce człowieka, ta różnica tylko zachodzi, że dawniejsi naśladować chcieli i starali się, gdy drudzy p r z y p a d k o w i e naśladowują, ile razy tego uniknąć nie mogą.

I gdybyśmy każde dzieło geniuszu rozbierać chcieli, czyż trudnem byłoby powiedzieć, że Walenrod sam jest szpiegiem Coopera, że o p i s a n i e charakteru Walenroda jest o p i s a n i e m charakteru Lary lub Korsarza, z tą różnicą, że Korsarz w napojach gorących ulgi nie szukał, że nareszcie przystępując do drobniejszych szczegółów, krzyk

¹⁸ A. M i c k i e w i c z, *Goethe i Byron*, [w:] *Dzieła*, t. 5, *Pisma prozą*, cz. 1, Wyd. jub., Warszawa 1955, s. 247.

Aldony umierającej w *Walenrodzie*, jest krzykiem ostatnim i przeraźliwym Pariziny, a jednak pewny jestem, że Autor zbliżenia obrazów nigdy nie dostrzegł i takie przystosowania, również jak błędy przez drukarzy popełnione, prędzej w oko czytelnika niż w oko autora wpadać mogą¹⁹.

Podobny pogląd prezentuje Norwid. W wykładach o Słowackim, polemizując z obiegowym sądem krytyki, traktującej powieści poetyckie autora *Kordiana* jako kopię epyllionów Byrona wyjaśnia istotę zależności uniwersalnym i przełomowym znaczeniem twórczości angielskiego romantyka:

W powieściach Słowackiego bajrońskiej formy nie godzi się uważać za naśladowczą, tak jak *Wallenrod* i *Maria* Malczewskiego mimo tejsze formy naśladowczymi nie są [...] naśladownictwo w stosunku do tych, którzy coś obowiązującego cały rozwój ludzkości przenieśli, nie jest rzeczą naśladownictwa, ale człowieczeńści, i że jak kopernikistami nie godzi się zwać astronomów, tak bajronistami poetów²⁰.

Opinii pokrewnych zacytowanym można przytoczyć wiele. Deklaracje estetyczne i ideowe wypowiedziane wprost lub pośrednio przez romantyków polskich wykazują, że mieli oni pełną świadomość, tak znaczenia twórczości Scotta i Byrona – nie tylko zresztą tych autorów – dla rodzimej literatury, jak też własnej podległości ich wpływowi²¹. Od początku też dojrzeli różnice między zaproponowanymi przez obu angielskich poetów sposobami uromantycznienia epiki.

Scott, który „poświęcił swój talent dziejom narodowym, wydając powieści gminne świata romantycznego klasycznie wyrobione”²² dla polskich poetów pozostał przede wszystkim odkrywcą egzotyki kresów (romantyczna Ukraina) i ich burzliwej historii poświadczającej niezmiennie trwanie, mimo wszelkich różnic i konfliktów, poczucia wspólnoty etnicznej. Poematy „wielkiego czarodzieja północy” stanowiły

¹⁹ J. S ł o w a c k i, „*Mindowe, Król litewski*”, *Obraz historyczny w pięciu aktach*. (Przypis), [w:] J. S ł o w a c k i, *Dzieła wszystkie* pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952, t. I, s. 186 [podkreślenia – JL].

²⁰ C. N o r w i d, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych wystąpieniach z dodatkiem rozbiuru Balladyny*, Paryż 1861, s. 284.

²¹ Małewski zanotował wypowiedź Mickiewicza z 1825 r. „idea litewskiego poematu rzucona dla podobieństwa z Larą”.

²² A M i c k i e w i c z, *O poezji romantycznej*. Przedmowa do *Ballad i romansów*, *Dzieła*, t. 5, *Pisma prozą*, cz. 1, Wyd. jub., s. 198.

wzór piśmiennictwa narodowego,²³ ceniono ponadto jego nowatorstwo epickie, którego wyrazem – obok historyzmu – były dramatyczne rozwiązania kompozycyjne²⁴.

Za właściwego twórcę nowego gatunku uznała opinia romantyczna Byrona, który – jak pisze Mickiewicz w *Przedmowie do Ballad i romansów*, „ożywiając obrazy uczuciem stworzył nowy gatunek poezji, gdzie duch namiętny przebija w zmysłowych rysach imaginacji”.²⁵

Rekonstrukcja świadomości literackiej epoki doprowadziła do ostatecznego poniechania studiów „wpływologicznych”. Wę współczesnych badaniach literackich istnieje zgodność poglądów w kwestii angielskiej proweniencji rodzimej wersji gatunku, ale dzisiejsi historycy literatury, jeśli zestawiają analogie, to tylko po to, by wykazać wspólnotę lub rozbieżności refleksji egzystencjalnych i wynikające stąd dla ukształtowań strukturalnych konsekwencje. Zasadniczą podstawą różnicy między epyllionami Scotta i Byrona, także między polskimi odpowiednikami, była odmienność wizji świata ich autorów, która zadecydowała – w przypadku pierwszego o zachowaniu klasycznego niemal ładu, drugiemu natomiast kazała burzyć uporządkowane struktury. Scott w swe poematy wpisał wiarę w odwieczne prawa historii i naturalną harmonię świata, Byron zaś poczucie bezsensu istnienia.

Większość polskich badaczy uważa powieść poetycką Byrona za kontynuację epiki wierszowanej Scotta, wskazując na autora *The Lay of*

²³ „Od czasu, gdy wspaniałe fikcje Aryosta północy doszły do naszego kraju [...] powzięliśmy nadzieję posiadania pośmiennictwa narodowego” – J. Słowa cki, *Wstęp do Króla Ladawy*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. VIII, Wrocław 1958, s. 141.

²⁴ Umiarkowanie Scotta w rewolucjonizowaniu epiki, a zarazem wprowadzanie elementów typowo romantycznych sprawiło, że mogły zaakceptować jego twórczość obie generacje literackie początków XIX wieku: klasycy i romantycy. Wielkim apologetą Scotta byli Dmochowski i Brodziński, wysoko cenili go Mochnacki.

²⁵ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, ... s. 198. Zgodne z rozumieniem Mickiewicza byłoby także późniejsze umieszczenie przez Mochnackiego twórczości Byrona w obrębie poezji podmiotowej, Scotta – przedmiotowej. Po kilkunastu latach w *Przedmowie do tłumaczenia Giaura* Mickiewicz pisał o wielkim znaczeniu Byrona dla literatury: „O wpływie Byrona na całą tegoczesną literaturę przekonywują się codzień czytelnicy, bo widzą na wszystkich utworach późniejszych barwę i piętno tego wielkiego poety” – cyt. za: J. Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. A. Tretiak, Kraków 1924, BN II 34, s. 1.

the Last Minstrel jako twórcę nowego gatunku ²⁶. Sąd taki, sprzeczny z odczuciami romantyków, wedle których poematy Scotta i Byrona były nośnikami różnych – ideowo i artystycznie – wartości, pojawia się też w definicjach słownikowych ²⁷. Na jego upowszechnieniu zaciążyło niewątpliwie pewne oddalenie się Scotta w poematach z dziejów średniowiecznej Szkocji od tradycyjnych rozwiązań epickich.

Zdanie odmienne prezentują M. Maciejewski i R. Przybylski. Autor *Narodzin powieści poetyckiej w Polsce*, odtworzywszy drogą dokładnej analizy prac estetycznych pisanych przez krytyków i poetów doby romantyzmu świadomość literacką epoki, konstatuje: „poematy Scotta wyraźnie nawiązały do epopeicznych wzorców epickich, nie były tak jak powieści Byrona gatunkiem całkowicie nowym.” ²⁸ O silnych związkach Scotta z epiką klasycyzmu wspomina też R. Przybylski w studium o *Zamku kaniowskim*. Jego zdaniem Scottowska koncepcja historii, kształtująca się w oparciu o chrześcijański teleologizm sprawiła, że nie mógł on oderwać się od form i wzorów epiki klasycznej ²⁹.

O zasadności łączenia narodzin powieści poetyckiej z dokonaniem Byrona przekonuje nie tylko analiza rozwiązań epickich konstytuujących jego utwory i ich konfrontacja z epiką poprzedników, lecz także ostateczne wykrystalizowanie się gatunku w literaturach europejskich, które przez poetów współtworzących romantyzm polski traktowane było jako realizacja pewnej stworzonej przez Byrona formy epickiej ³⁰. Znamienny jest sąd Mickiewicza o „poematy wschodnich” Puszkina:

²⁶ A. Tretiak, J. Kleiner, B. Suchodolski, P. Mroczkowski, W. Ostrowski, M. Żmigrodzka.

²⁷ Por. definicję w *Słowniku terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1976, s. 330; W. Ostrowski, *Powieść poetycka. Materiały do „Słownika terminów literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, t. VII, z. 1(12), s. 122–125.

²⁸ M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 45. Podobne jest także stanowisko M. Janion. Choć opinii swej nigdy wprost nie sformułowała, bliższa jest wiązaniu narodzin gatunku w Polsce z twórczością Byrona, por. *Wstęp do S. Goszczyńskiego, Zamek kaniowski*, Warszawa 1958; także *Poezja w kraju. Próba syntezy*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 1, Kraków 1975.

²⁹ R. Przybylski, *Świat jako machina piekielna (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego)*. *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, S. II, Wrocław 1970, s. 129–149.

³⁰ A. Mickiewicz w liście do A. E. Odyńca, Petersburg, 28 kwietnia (10 maja) 1828 r., pisał: „Byron uczuł duch nowej poezji i znalazł jej formy epiczne”, A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 14, s. 387.

Po przeczytaniu *Korsarza* Byrona Puszkina poczuł się poetą. Utworzył i ogłosił jedno po drugim wielką liczbę dzieł, a z nich najznamienitsze: *Jeniec kaukaski* i *Bakczysarajsku fontanna*. Ukazanie się tych dzieł wzbudziło zachwyt nieopisany: tłum czytelników był zdumiony nowością przedmiotów i form poetyckich”³¹.

Świadomość genologiczną twórcy *Pana Tadeusza* ujawniła już jego *Przedmowa do Ballad i romansów*. W przeciwieństwie do współczesnej sobie krytyki, a zgodnie z wyrażonym w manifestie romantyzmu polskiego i konsekwentnie powtarzonym przy każdej sposobności przeświadczeniem, utworów pokrewnych Byronowskiem „poetic tales” nie oceniał nigdy w kategoriach prostego naśladownictwa. Również w rozprawce *Puszkina i ruch literacki w Rosji* Byron pojawia się jako inspirator autora *Eugeniusza Oniegina* tylko z tego powodu, że swym *Giaurem, Korsarzem, Larą, Childe – Haroldem* i *Don Juanem* wskazał drogę uromantycznienia epiki. Powieści poetyckie opublikowane przez Puszkina nie są zatem kopią utworów angielskiego poety, lecz kolejnymi realizacjami nowego gatunku, gatunku, którego wyłącznym twórcą w przekonaniu polskich romantyków był Byron.

Wyraźna, uświadamiana sobie przez twórców polskiego romantyzmu zależność krystalizacji powieści poetyckiej jako nowego gatunku epiki wierszowanej od angielskiego pierwowzoru, narzuca konieczność, szkicowego choćby, przedstawienia jego cech. Nie wydaje się przy tym właściwe ograniczenie do prezentacji zasadniczych komponentów, strukturalnych czy myślowych, Byronowskich „oriental” i „historical tales”. Nowa forma epicka, która wraz z balladą wyznaczała kierunek szerszych przeobrażeń literackich, kształtowała się w Polsce, podobnie jak w innych krajach słowiańskich, w okresie niesłychanie gwałtownej recepcji utworów obu angielskich poetów. Zbiegła się ona w czasie z dyskusją o kształcie przyszłej literatury. Dla polemizujących stron niejednokrotnie punktem odniesienia stawał się romantyzm angielski i poetycka epika sygnowana nazwiskami Scotta i Byrona. Fakt uznania wzajemnej niezależności dokonanych przez nich przekształceń tradycyjnych gatunków epickich, wynikającej z odmienności motywacji światopoglądowych, także wskazanie przez Mickiewicza na Byrona jako twórcę nowego gatunku, wreszcie – potwierdzona licznymi tekstami dominacja w polskiej powieści poetyckiej Byronowskiego sposobu widzenia i ujmowania świata, nie powinny skłaniać do rezygnacji z

³¹ A. Mickiewicz, *Puszkina i ruch literacki w Rosji*, [w:] *Dzieła*, t. 5, s. 293.

przedstawienia epiki wierszowanej autora *The Lay of the Last Minstrel*. Poematy jego bowiem, rzeczywiście niezbyt jeszcze odległe od form klasycznej epiki historycznej, były jednak próbą jej uromantycznienia. Nie można ponadto pominąć ich oddziaływania na tematykę polskich powieści poetyckich i innych gatunków romantyzmu. Równoległe z epiką wierszowaną Scotta docierała do Polski jego powieść historyczna, wpływając – już przed 1830 r. – na przeobrażenia rodzimej prozy³². Historiozofia apoteozująca przeszłość narodową została zaakceptowana przez przedlistopadową i polistopadową krytykę literacką. Scott, dając wzór pisania o przeszłości swego kraju i jego mieszkańców patronował walce o literaturę narodową³³. Swoiste uzależnienie przez negację od poematów Scotta, charakterystyczne dla niektórych krajowych realizacji gatunku sprzed 1830 r., wydaje się też potwierdzać, że analiza myśli i struktur epickich twórcy *Marmiona* poprzedzała narodziny oryginalnych utworów. I tak, na przykład w *Zamku kaniowskim* wizja historii kształtowała się w opozycji do Scottowskiego optymizmu³⁴; w *Marii* XVII-wieczna Ukraina, równie urokliwa i egzotyczna jak średnio-wieczna Szkocja, była miejscem zmagania zdesperowanego bohatera z Byronowskich „poetic tales” z trudnymi problemami filozoficzno-moralnymi.

Pierwszym polskim egzemplarzem nowego gatunku jest wydana w 1825 r. *Maria* Malczewskiego³⁵. Dzieje powieści poetyckiej nie ułożyły

³² Por. J. K r z y ż a n o w s k i, *Z dziejów walterskottyzmu w Polsce*. [w:] *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, K. W o j c i e c h o w s k i, *Romans walterscottowski*, [w:] *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym*, Lwów 1925.

³³ O tym piszę w rozdziale *Wczesnoromantyczna recepcja epiki poetyckiej W. Scotta i G. G. Byrona*.

³⁴ Por. R. P r z y b y l s k i, *op. cit.*

³⁵ W literaturze naukowej lat ostatnich, dzięki pracy M. M a c i e j e w s k i e g o *op. cit.*, utrwaliło się ostatecznie przekonanie, że utwór Malczewskiego stanowi pierwszy egzemplarz gatunku w Polsce. Sądy o tym, że w Polsce powieść poetycka jako gatunek pojawiła się przed *Marią* są sporadyczne i nie umotywowane, np. B. S u c h o d o l s k i w monografii S. Goszczyńskiego, *op. cit.*, s. 18 za pierwszą polską powieść poetycką uznaje *Dobromira i Aniełę* T. Z a b o r o w s k i e g o; W. K u b a c k i zaś [w:] *Powieść poetycka Malczewskiego. Wstęp do: A. M a l c z e w s k i, Maria*, Warszawa 1956 określa *Marię* jako poemat przelomu.

się jednak u nas jako recepcja *Marii* ³⁶. Każdy z autorów próbujących swych sił w epice wierszowanej – aż do 1828 r., tj. momentu edycji *Konrada Wallenroda* – czerpał bezpośrednio z Byrona i Scotta. Celem omówienia w tym miejscu ich epiki poetyckiej jest zaprezentowanie wzorów, jakie – w momencie narodzin romantyzmu w Polsce – mieli do dyspozycji rodzimi autorzy. Jest to zabieg, który ułatwić powinien wyłonienie, w oparciu o kolejne przykłady romantycznej epiki wierszowanej, powstające do 1863 r., cech specyficznie polskich krajowej odmiany gatunku.

Powieść poetycka była formą wieku młodzieńczego. Stwierdzenie to ma sens wieloraki. Otóż, gatunek ten w postaci twórczej ukształtował się w młodzieńczym okresie romantyzmu polskiego, umożliwiając wyrażenie centralnych: etycznych, moralnych i politycznych dylematów doby przedlistopadowej, bywał zazwyczaj pierwszą formą epicką, w której romantycy sprawdzali swe umiejętności literackie, formą uprawianą przez nich w okresie faktycznej biologicznej młodości ³⁷. Ewolucja gatunku w Polsce zbiegła się w sposób znamieny z ewolucją recepcji twórczości Scotta i Byrona. Rok 1830 – stanowiąc punkt zwrotny w dziejach polskiej powieści poetyckiej ³⁸ – był też datą wyznaczającą zmianę kierunku recepcji obu angielskich poetów.

Recepcja Scotta i Byrona po 1830 r. wymaga odrębnego omówienia. W pracy z tego zrezygnowano. Skoncentrowanie uwagi na pierwszym

³⁶ O losach poematu por. J. Ujejski, *Antoni Malczewski, Poeta i poemat*. Warszawa 1921.

³⁷ Przykład *Wacława Słowackiego* jest odosobniony i wynikał raczej ze szczególnej skłonności tego poety do podejmowania wątków z dzieł innych autorów. Nierównie bardziej znamienne jest wyznanie Mickiewicza w liście do A. E. Odyńca. Petersburg 20 maja (1 czerwca) 1828 r.: „Jestem zabity szekspirzysta. lubo dozwalam odmieniać formy i ekonomię dramatu, ale zawsze szukam ducha poetyckiego i prawdy historycznej. Wierszowana i dialogowana powieść jest zawsze powieścią tylko fałszywie opowiedzianą [...] Powtarzam milion razy, że nasz wiek potrzebuje dramatów historycznych” – A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 14. Listy, cz. I, t. XIV, Wyd. jub., s. 394.

³⁸ Na fakt ten zwraca uwagę większość badaczy. Por. choćby M. Janion, *Wstęp do S. Gószczyńskiego. Zamek kaniowski*. Warszawa 1958; M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*. [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*. Wrocław 1971, s. 1; J. Nowakowski, *Poetycka lekcja Słowackiego w kraju*. Materiały Sesji Naukowej. Warszawa 25-28 listopada 1959.

etapie wpływu tych poetów wynika z faktu, że wówczas – bez wątpienia pod patronatem ich twórczości – konstituował się w Polsce nowy gatunek. Dalsze jego dzieje to historia powielania formy powstałej przed 1830 r. Celowe wydaje się jednak przypomnienie, że recepcja literacka Scotta, a zwłaszcza Byrona, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w. podobnie jak w okresie wczesnoromantycznym, różniła się zasadniczo od recepcji krytycznej. Byron, traktowany z rezerwą, bądź wręcz niechętnie przez krytykę właściwie od zarania swej polskiej sławy, nadal nie zyskuje aprobaty (np. Goszczyński, Grabowski). Krytyka usiłuje pomniejszać lub pomijać jego znaczenie dla rozwoju literatury polskiej, takie stanowisko zajmuje np. Grabowski w *Literaturze i krytyce*, poeci natomiast inspirację Byronowską podkreślają. Bardzo wymowny jest sąd Mickiewicza:

Byron jest tajemnym ogniwem łączącym wielką literaturę słowiańską z literaturą Zachodu. Można nawet powiedzieć, że wiele ludów zachodnich nie posiada tradycji poetyckich, podczas gdy typ stworzony przez Byrona doskonalili się i wznosi coraz wyżej w utworach słowiańskich³⁹.

Scotta, autora poetyckich romansów w latach polistopadowych, wyraźnie przesłonił Scott – powieściopisarz. Twórczość powieściowa bowiem najbardziej wyraziście ujawniała Scottowskie przeświadczenie o istnieniu – wbrew wszelkim różnicom – jedności narodowej, wspólnoty mentalności, tradycji, obyczajów. Pozostał więc Scott dla pokolenia szukającego po klęsce listopadowej w powrocie do przeszłości potwierdzenia niezmiennego trwania własnego narodu, przede wszystkim nauczycielem historyzmu. To w jego powieściach krytyka romantyczna (Grabowski, Przeclawski) dostrzegła wzór dla powieści rodzimej⁴⁰. Przywódcy romantyzmu polskiego jednakże wartość powieściopisarstwa Scotta deprecjonowali. Czynił tak nawet Mickiewicz, choć w *Panu Tadeuszu* sam uległ Scottowskiej metodzie kształtowania przeszłości. Jako profesor Collège de France, wpływ Scotta na twórczość Słowian uważał za wręcz szkodliwy. Krytykował więc pisarza, który „pisał dla zabawy ogromnej masy czytelników beczynnych [...] bierze

³⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska, kurs trzeci i czwarty*, Wykład III, *Dziela*, t. XI, Wyd. jub., s. 32–33.

⁴⁰ Por. M. Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*, Wrocław 1961.

bohaterów jak marionetki, porusza nimi dowolnie, gada za nich i o nich zawsze tonem wyższego, z niejaką poufałością bardzo krzywdzącą [...] Rości [...], że do głębi duszy zna wszystkie postacie wprowadzone do swych romansów, wydaje mu się, że zgłębił wszystkie ich zamysły, ich naturę, że wymierzył cały ich zawód duchowy i ziemski”⁴¹.

Podobnie Słowacki, po młodzieńczej fascynacji twórczością autora *Marmiona*, po wielokrotnym wyrażeniu opinii o pozytywnej roli Scotta dla „odkrycia” narodowości, w 1847 r. będzie widział już tylko przyziemność jego utworów:

Dawniej, gdyś widział kapłana, myślałeś, że on w domu jest jak przy ołtarzu tajemniczo święty – lecz przyszedł Walter Scott i pokazał ci ciekawemu tego człowieka w kłótni z zakrystianinem o wino mszalne⁴².

Wskazana przykładowo ewolucja sądów o twórczości Scotta była konsekwencją głębokich przeobrażeń literatury polskiej po klęsce 1830 r. Stanowiła ona tyleż następstw pojawienia się nowej problematyki, a wraz z nią zwycięstwa nowych form wyrazu, co skutek spowodowanej przez polistopadową emigrację dwutorowości rozwoju literatury. Literatura powstająca poza krajem, wytworzywszy luźne struktury dramatyczne i romantyczną tragedię, pozostała bliższa Byronowi, twórczość krajowa natomiast zmierzająca ku formom prozatorskim – Scottowi. Pisarze debiutujący w kraju około 1840 r. jak gdyby powtarzają twórczość swych poprzedników. W tym pokoleniu, kiedy wygasają żywotne treści, które przed 1830 r. decydowały o rozwoju gatunku, powieść poetycka ulega stopniowej schematyzacji.

W kręgu tradycji i historii: Walter Scott

Oryginalną twórczość Scotta początkuje wydana w 1805 r. *The Lay of the Last Minstrel* (*Pieśń ostatniego minstrela*). Utwór, który – jak zaświadcza sam autor – stanowił próbę powrotu do bardziej naturalnego stylu w poezji, co spełniało czytelnicze oczekiwania publiczności

⁴¹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska, kurs II*, Wykład XV, *Dziela*, t. 10, s. 201.

⁴² J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, t. 15, s. 480.

znużonej heroicznym heksametrem ⁴³. Poemat ów został powszechnie dobrze przyjęty. Zdaniem współczesnych Scottowi krytyków dzięki autentycznej ludzkiej sile i ostro nakreślonemu opisowi, kontrastował z niewesołym obrazem poezji tego czasu, ckliwymi wierszami Williama Hayleya, banalnym dydaktyzmem *The Loves of the Plants* Erasmusa Darwina i niemądrymi lirykami Delli Cruscan ⁴⁴.

Popularność *Pieśni ostatniego minstrela*, potwierdzona licznymi wznowieniami (do 1815 r. było ich aż 15!), ułatwiła recepcję kolejnych poematów Scotta wydawanych między 1805 a 1815 r. ⁴⁵ Spośród nich największy sukces, zarówno krytyczny ⁴⁶, jak i czytelniczy odniosła – obok *Marmion* – ogłoszona w 1810 r. *The Lady of the Lake* ⁴⁷. Był to właściwie jeden z ostatnich poematów Scotta, który zyskał tak powszechny aplauz. Poczynając od *Rokeby* (1813) aż po *The Lord of the Isles* (*Pana wysp*, 1815), opublikowanego po *Waverley*, gaśnie sława Scotta – poety. Ukazują się co prawda jeszcze dwie wierszowane opowieści (*The Bridal of Triemain*, 1816 i *Harold the Dauntless*, 1816), wznawiane są wcześniejsze, lecz niepowodzenie *Pana wysp* powoduje, że Scott ostatecznie rezygnuje z uprawiania epiki wierszowanej na rzecz prozy ⁴⁸. Sam Scott niepowodzenie *Pana wysp* skłonny jest wiązać tyleż z nasyceniem czytelniczym formą, co wystąpieniem i gwałtowną popularnością Byrona. Wydaje się jednak, że zasadniczą przyczyną była trudność zamknięcia w gatunku – zmuszającym do maksymalnej kondensacji elementów

⁴³ Introduction to „*The Lay of the Last minstrel*”. [w:] *Scott's Poetical Works*, Edinburgh 1874, t. 1, s. 17.

⁴⁴ Por. T. C a r l y l e, *The amoral Scott* (1838). [w:] *Scott. The Critical Heritage*, Edited by John O. Hayden, London 1970. Prace zgromadzone w tym tomie pozwalają prześledzić angielską recepcję Scotta wśród jego współczesnych.

⁴⁵ Są to kolejno: *Marmion* (1808), *The Lady of the Lake* (1810), *The Vision of Don Roderic* (1811), *Rokeby* (1813), *The Lord of Isles* (1814), *The Bridal of Triemain* (1815), *Harold the Dauntless* (1816).

⁴⁶ Por. sądy [w:] *Scott. The Critical Heritage, op. cit.*

⁴⁷ Sam Scott w retrospektywnej przedmowie pisze o „bezwzględnie nadzwyczajnym sukcesie poematu” por. Introduction to „*The Lady of the Lake*”, [w:] *Scott's Poetical Works*, London 1896, s. 6.

⁴⁸ Epika poetycka Scotta nie była nigdy tak popularna, jak jego proza, por. Introduction to: *Scott. The Critical Heritage*, London 1979, s. 1–23. Potwierdzają to także zamieszczone w tomie prace.

opisu, narzucającym szkicowość obrazu – historii „wielkiej”⁴⁹. *Pan wysp* był próbą nieudaną. Skłoniło to Scotta do poszukiwania takiej formy, której pojemność umożliwiała realizację zamierzonego ukazania w rozległym kontekście historycznym istotnych problemów zbiorowości społecznych.

Debiut Scotta, jako oryginalnego pisarza, poprzedziły lata żmudnych studiów etnograficznych⁵⁰. Będąc potomkiem dzielnych mieszkańców kresów (*The Border*), pogranicza łączącego Anglię ze Szkocją, zafascynowany historią jego mieszkańców, od wczesnej młodości swą wiedzę o przeszłości ziem, która wkrótce miała stać się tematem jego poezji, wzbogacał przez nieustanne poszukiwania reliktyw dawnych czasów. Gromadził materiały folklorystyczne, spisywał stare ballady ludowe. Pragnieniem jego było wydanie wszystkich znanych sobie pieśni pogranicza, pierwszym zaś rezultatem tych zainteresowań była publikacja 2-tomowego zbioru *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802). Zainteresowanie balladą ludową, wzmożone lekturą *The Reliques of Ancient Poetry* Percy’ego i niemieckimi balladami romantycznymi, zwłaszcza Bürgera i Goethego⁵¹, to pierwszy krok wiodący go ku twórczości oryginalnej. Rozpoczyna Scott od naśladowania ballad ludowych. Kilka drukuje Lewis w tomie *Tales of Wonder* (1801), kolejne pojawiają się, obok ballad innych imitatorów twórczości ludowej, w 3 tomie *Minstrelsy of the Scottish Border* (1803). Pewne uznanie, jakie te zbiory romansów i ballad zyskały, skłoniło Scotta do podjęcia próby obszerniejszego przedstawienia zwyczajów i obyczajów ludu zamieszkującego niegdyś pogranicze Anglii i Szkocji. W efekcie powstała *Pieśń ostatniego minstrela*, która – wedle słów samego autora – miała być w zamyśle

⁴⁹ Por. omówienie utworu [w:] *The Poetical Works of Sir Walter Scott. Baronet with a Biographical and Critical Memoir*, by Francis Tuner Palgrave, Londyn 1935, s. 281.

⁵⁰ Wszelkie dane biograficzne podają głównie za retrospektywnymi wstępami Scotta do jego poematów oraz za wstępem F. T. Palgrave do *The Poetical Works of Sir Walter Scott*. London 1935; G. Bidwelle m. *Walter Scott*. Warszawa 1963; G. Sampsonem. *Historia literatury angielskiej w zarysie*. Warszawa 1966; A. Tretiakie m. *Literatura angielska w okresie romantyzmu (1798-1831)*. Lwów 1928.

⁵¹ W 1976 r. wydał Scott anonimowo przekład z Bürgera *The Chase and William and Helen: Two Ballads from the German of Gottfried A. Bürger*. tłumaczył też m.in. *Króla Olch* Goethego.

rozbudowaną balladą ⁵². Pomysł utworu, jak wyjaśnia Scott w pisany kilka lat później wstępie ⁵³, narodził się pod wpływem kresowej legendy o Gilpinie Horneyu, „paziu – złym duszku”, otrzymanej od księżnej Dalekeith, również miłośniczki szkockich tradycji. O jego kształcie zdecydowała przede wszystkim *Christabel* Coleridge’a, ⁵⁴ której forma – zwłaszcza osobliwa, nieregularna budowa strof, dopuszczająca pewną dowolność w konstruowaniu narracji, wydawała się najlepiej odpowiadać planowanemu tematowi opowieści, przekazywanej ustami starego minstrela. Krótkie wprowadzenie autorskie poprzedzające pierwszą edycję jest zwięzłą ekspozycją zadań stawianych przez Scotta nowemu typowi poematu, który konsekwentnie określa terminem „a poem” ⁵⁵. Otóż – celem autora jest „ilustracja zwyczajów i obyczajów, panujących niegdyś na pograniczu Anglii i Szkocji [...] Mieszkańcy tych okolic, żyjący częściowo z pasterstwa, częściowo z wojny [...] często zaangażowani w awantury, w najwyższym stopniu poddają się poetyckiej ornamentacji” ⁵⁶. Ponieważ zasadniczym zamiarem Scotta było raczej przedstawienie scenerii i obyczajów aniżeli zachowanie ciągłości i regularności opowiadania, postanowił zatem zaadaptować formę dawnego romansu wierszowanego (*Ancient Metrical Romance*), która pozwalała na swobodę większą niż regularne poematy epickie. Ten sam wzór ułatwiał także okazjonalne przemiany miar wiersza, odpowiadające zmianie rytmu tekstu oraz wprowadzenie fantastycznego świata ludowych wierzeń. Wedle sugestii autorskich, prezentowany utwór od tradycyjnej epiki odróżnia przede wszystkim odmiennosc sposobu prowadzenia narracji i traktowania tematyki historycznej. Twórcy *Pieśni ...* nie interesuje historia „wielka” wraz z jej głośnymi bohaterami, lecz – umieszczone w pełnej groźnego uroku szkockiej scenerii perypetie postaci – zazwyczaj takich postaci jest kilka – reprezentującej przeciętność społeczeństwa, nie zaś najwyższe wcielenie jego ideałów.

⁵² Por. *Introduction to „The Lay of the Last Minstrel”*, *op. cit.*

⁵³ *Tamże*.

⁵⁴ W 1797 r. i 1800 r. powstaje I i II część w zamierzeniu 6-częściowej *Christabel*, utworu na pograniczu ballady i romansu. Wydrukowana w 1816 r. wcześniej krążyła w odpisach, recytowaną słyszał Scott. Coleridge wprowadził do angielskiej poezji romantycznej element cudowności i czarów w połączeniu z kolorytem średniowiecznym.

⁵⁵ Jedyne „*The Bridal of Triermain*” nosi podtytuł: *A Lover’s Tale*.

⁵⁶ *The Lay of the Last Minstrel. Advertiment*, *op. cit.* [przekład – JL].

Bohaterami Scottowskiego świata historii nie są ludzie niepokalani i wielcy, ale przeciwni i ułomni.

Wyjaśnwszy różnice między wielką epiką tradycyjną a własnym utworem, Scott czuje się obowiązany wytłumaczyć również przyczynę wprowadzenia postaci minstrela „ostatniego z tej rasy ludzi, który, jak się przypuszcza, przeżywszy rewolucję, mógł już uchwycić w pewnym stopniu coś z wyrafinowania nowoczesnej poezji nie tracąc całkowicie naturalności oryginalnego wzoru”⁵⁷. Ostatni szkocki minstrel śpiewa więc zebranemu towarzystwu pieśń, czerpiącą treść z historii XVI w., śpiewa, by przypomnieć przeszłość. Jest pośrednikiem między „dawnymi a nowymi laty”, pieśniami swymi potwierdzającym łączność między tym, co było wczoraj i tym, co jest dziś.

Już ta pierwsza powieść Scotta, nie bez przyczyny nazywanego „czarodziejem północy”, wprowadza w krainę ludzi pogranicza „łączących zwyczaje ustawicznych grabieży z wpływem prymitywnej odwagi ducha rycerskości”⁵⁸. Szkoci są narodem, który może być dumny z własnej historii. Takie przeświadczenie stara się Scott wpoić swemu czytelnikowi. Jego sąd pobrzmiewa w słowach minstrela, który „Mniej zniósł jeszcze, gdy kto kraj inny kładł wyżej jego ziemi rodzinnej”⁵⁹.

W 1707 r., w wyniku unii z Anglią, utracili Szkoci niepodległość, ale też byli pierwszym narodem europejskim, który – przystąpiwszy w 1745 r. do powstania w imieniu Stuartów – podjął walkę o zachowanie swej odrębności narodowej. Klęska powstania wskazała inną drogę: podtrzymywanie jedności narodowej przez, podobnie jak w następnym stuleciu w Polsce, kultywowanie własnej przeszłości, niejednokrotnie jej idealizowanie. Odczytywane w tym kontekście utwory Scotta stanowią świadectwo szkockiego patriotyzmu.

Ustrój klanowy panujący w Szkocji był wyrazem szkockiego demokratyzmu. Naczelnicy klanów roztaczający patriarchalną opiekę nad wszystkimi członkami swej wielkiej „rodziny”, bez względu na stan posiadania i pochodzenia, otrzymywali w zamian lojalność, wynikającą

⁵⁷ *Tamże*.

⁵⁸ *Tamże*.

⁵⁹ S c o t t. *Pieśń ostatniego minstrela*. [w:] *Odyniec*. Tłumaczenie, Warszawa 1897. s. 332; „Less liked he still, that scornful jeer / Musprised the land he loved so dear”; [w:] *Scott's Poetical Works*. Edinburgh 1874. s. 125.

z wpojonego poczucia dobra rodziny i wspólnoty honoru. Odbicie mechanizmu działania ustroju klanowego, który był, co istotne, układem horyzontalnym, odnajdujemy także w powieściach wierszem (np. *Pani jeziora*). Jest to – w ujęciu Scotta – ustrój powszechnej i naturalnej równości, jedności wielkiej wspólnoty podporządkowującej się autorytetom rodzinnych tradycji, nie pisanym, lecz odwiecznym, prawom i obyczajom. Pełniej przekonanie o możliwości istnienia, mimo różnicowań socjalnych, zasadniczej jedności narodowej, ujawni się w powieściach pisanych prozą.

Zainteresowanie historią nie pozostało bez wpływu na kształt poematów Scotta. Dlatego tak trudno zapanować mu nad żywiołem epickim, dlatego też tak obszerne są przypisy podające bądź to fakty z historii, bądź legendy przechowane w relacjach ustnych. Pretekstowy charakter mają z tego powodu również dzieje bohaterów. Ich przeżycia i osądy służą ukazaniu historii, przede wszystkim tej historii „w miniatu-rze”, historii obyczajowej. Są oni przeważnie postaciami jednoznacznymi moralnie, reprezentującymi wszystkie najwartościowsze cechy szkockiego narodu. A jeśli nawet – jak Marmion – będą mieli na sumieniu czyn nieetyczny, to zmniejszy się jego wagę przez ukazanie męstwa, waleczności i mądrości postaci. Nie znaczy to, że zbrodnia ujdzie bezkarnie. Marmion, który splamił swój rycerski honor, wykradając i porzucając zakonnicę oraz oszczerczo oskarżając Wiltona, ginie w bitwie pod Flodden. W Scottowskim świecie historii musi zatriumfować sprawiedliwość.

Największym osiągnięciem Scotta w dziedzinie epiki poetyckiej jest *Pani jeziora*. Ta wyłącznie szkocka opowieść, której niesłychana poczyt-ność zaskoczyła nawet samego autora, zawiera wszelkie elementy reprezentatywne dla stworzonego przez Scotta wzoru epiki wierszowa-nej. Następująca po niej *Rokeby* (1813) jest już prawie powieścią historyczną. Nieomal całkowicie zanikają elementy dramatyczne, a zbyt bogatą fabułę z trudem udaje się pomieścić w 8-zgłoskowych wierszach. Zagęszczenie informacji historycznych sprawia, że – chwilami – poetycki kształt utworu wydaje się nie mieć znaczenia.

Pani jeziora drukowana przez „Pamiętnik Warszawski” to także jeden z pierwszych okazów angielskiego romantyzmu, który dostaje się w ręce Mickiewicza i uderza jego wyobraźnię „czuciem okropności, mocą wyrażen i nowością porównań” – na cztery lata przed rozpoczę-

ciem właściwej „brytanomanii”⁶⁰. O tym utworze wyda Mickiewicz opinię, która odczytywana w kontekście niedawnych *Uwag nad Jagiello-nidą*, będących niewątpliwie symptomem kryzysu klasycystycznej epiki w polskiej świadomości literackiej, jest zdecydowanie pochlebna. Utwór bowiem „Może służyć za najpiękniejszy wzór poezji rycerskiej poważnej. W tłumaczeniu nawet czyta się z zachwyceniem”⁶¹. *Pani jeziora* posłuży zatem do przedstawienia charakterystycznych cech epiki wierszowanej Scotta.

Utwór ten, który – jak pisze Scott we wprowadzeniu – „był pracą miłości [...] ni mniej więcej przywołaniem obyczajów i zajęć przedstawionych [...] miejsc tak pięknych i tak głęboko wrytych w me wspomnienia”⁶², poprzedziły szczególnie staranne przygotowania. Loch Katrin, region w północnych górach Szkocji, gdzie rozgrywa się akcja, była terenem stałych jesiennych wędrówek Scotta. Krążąca tam opowieść o zwyczajach Jakuba IV i Jakuba V, spacerujących przez swe królestwo w przebraniu, wydała się autorowi tematem, który powinien zainteresować czytelników. Zwłaszcza, że sceną wydarzeń miał być Highland, kraina romantyczna z samej swej natury. Uroki jej już wcześniej pokazały poematy Osjana. „Starożytne obyczaje, zwyczaje i obrzędy tubylczej rasy zamieszkującej góry Szkocji zawsze wydawały mi się szczególnie podatne do poetyckiej adaptacji”⁶³ stwierdza Scott w retrospektywnej przedmowie. Nie tylko przedstawienie urody krajobrazu i wierne odtworzenie tradycyjnych obrzędów było celem Scotta. Autorowi do tego stopnia zależało na zachowaniu prawdopodobieństwa przedstawionych wydarzeń, że odbył nawet wędrówkę szlakiem swego bohatera, by upewnić się, czy król Jakub mógł – w granicach czasu założonego w poemacie – przejechać z brzegu Loch Venachar do Stirling Castle.⁶⁴

⁶⁰ M. S z y j k o w s k i. *A. Mickiewicz. budowniczy prawdziwej Polski*. Lwów 1922. s. 12.

⁶¹ Wiadomość naukowa z miesiąca stycznia roku 1819. [w:] A. M i c k i e w i c z. *Dziela*. t. 5. s. 364.

⁶² *The Lady of the Lake*. [w:] *Scott's Poetical Works*, London 1896. s. 2.

⁶³ *Tamże*. s. 1.

⁶⁴ „Z przyjemnością i satysfakcją dla siebie przekonałem się, że to całkowicie możliwe”, *tamże*. s. 6.

Akcja utworu rozgrywa się na przełomie XV i XVI w., w czasach panowania króla szkockiego Jakuba V. Równolegle prowadzone są dwa wątki: społeczno-polityczny (konflikt klanu Douglasów z rodem królewskim) i miłosny (rywalizacja o uczucia Heleny, córki Douglasa, między Rodrykiem, wodzem klanu Alpin, a Malcolmem Grahamem). Zdecydowaną przewagę ma wątek pierwszy, w jego cieniu umieszczone są komplikacje trójki bohaterów. Fabuła powieści, zbudowanej z 6 cantos opatrzonych tytułami, co stanowi stały schemat kompozycyjny powieści Scotta ⁶⁵, przeplatana jest wstawkami pieśniowymi (np. pieśń barda Allan-Bana, *Hymn do Najświętszej Panny*, ballady) i uzupełniana przypisami autorskimi pełniącymi rolę komentarza wprowadzającego wyjaśnienia natury geograficznej, głównie topograficznej i historycznej (historia społeczna i obyczajowa). Narracja prowadzona w czasie teraźniejszym, jest narracją unaoczniającą. Prawie wcale nie występuje opowiadanie właściwe w czasie przeszłym, opowiadanie informacyjne pojawia się natomiast w komentarzu. Narrator ujawnia swą obecność, ale też narracja wierszowana sprzyja jawności narratora. Jest nim poeta, sugeruje to początek i zakończenie utworu, ludowy bard, minstrel. Zajmuje on rozmaite pozycje wobec świata przedstawionego. Bywa na przykład jego organizatorem:

Speed, Malise, speed! the dun deer's hide
 On fleeter foot was never tied
 [.]
 But danger, death, and warrior deed,
 Are in thy course — speed, Malise, speed ⁶⁶
 (canto III, p. XII)

Śpiesz, śpiesz Malizie! po skałach i darni
 Niech jako sarna mknie obuw twój sarni!
 [.]
 W ręku twym wojna i niebezpieczeństwo,
 W pośpiechu twoim śmierć albo zwycięstwo:
 Śpiesz, śpiesz, Malizie

⁶⁵ Jedyne wyjątek stanowi 3-pieśniowe, wydane bezimiennie. *The Bridal of Triermain*.

⁶⁶ Wszystkie cytaty ze: *The Lady of the Lake*. [w:] *Scott's Poetical Works*. London 1896. Tłumaczenie na język polski na podstawie *Odyniec. Tłumaczenia*. Warszawa 1897.

Akcentuje swe emocjonalne zaangażowanie i usiłuje skierować zainteresowanie czytelnika w stronę konkretnego obiektu:

See. Stumah, who, bier beside,
His master's corpse with wonder eyed
(canto III, p. XVII)

Patrzcie Stamaha! jak z cicha skowycze
Patrząc na pana wybladłe oblicze

Jest naocznym świadkiem przebiegu wydarzeń, ale wypowiedź jego nie stanowi relacji o nich, lecz żywy opis dziającej się akcji, którą obserwuje; sugeruje, że istnieje w tym samym świecie, stąd na przykład zna zwyczaj:

Yet lags the chief in musing mind.
Unwonted sight, his men behind
(canto III, p. XXVII)

Rzecz niesłychana! wódz pozostał w tyle,
Z jednym gierkiem, co łuk jego niesie

Pozwala sobie chwilami na snucie uogólniających refleksji:

But he who steams a stream with sand,
And fetters flame with flexen band,
Has yet a harder task to prove —
By firm resolve to conquer love
(canto III, p. XXVIII)

Lecz ktoby piaskiem tamował rzek drogę,
Albo kądzielą mógł stłumić pożogę.
Jeśli trudniejszej dokonać chce rzeczy,
Niech się rozumem z miłości uleczy.

Staje się także, choć rzadko, domyślnym interpretatorem, ujawniającym swą wiedzę o bohaterach:

Fitz James knew everly with train
A lady's fickle heart to gain,
But here he knew and felt them vain
(canto IV, p. XVIII)

Fitz — Jakub dobrze znał serc tajemnice,
Zręczne udania i sztuki kobiece.
Ale tu poczuł i poznał różnicę

Nieustannie zaznacza konieczność swej obecności we wszystkich miejscach, gdzie rozgrywa się akcja:

I turn me from the martial roar,
And seeh Coir-Uriskin once more
(canto IV, p. VIII)

Lecz duch mię wieszczy od zbrojnego gminu,
Porywa w ustron Kojr-nan-Uriskinu.

Narrator, przedstawiając wydarzenia, jednocześnie starannie opisuje scenę. I tu także konsekwentnie zachowany jest czas teraźniejszy. Jego narratorskie kompetencje są ograniczone, temu służy technika wstawek pieśniowych i dialogowych, nie dysponuje też, jak to miało miejsce w epice tradycyjnej, wcheczwiedzą. Dystans epicki między nim a bohaterami jest zredukowany do minimum. Sprzyja temu przewaga mowy niezależnej (dialogi bohaterów), bądź mowy pozornie zależnej (monologi).

W poematach Scotta żaden z bohaterów nie zajmuje miejsca uprzywilejowanego. I tak w *Pani jeziora* równorzędnymi bohaterami są Jakub – Fitz – Jakub ze Snowdunu, Rodryk Vich Alpin Dhu, Helena Douglas, Malcolm Graham. Epizodycznie przez powieść przewija się cała plejada postaci, także postać obłąkanej (Blanka), tak charakterystyczny typ późniejszej prozy Scotta. Losy ich wszystkich są całkowicie zdeterminowane przez układ sił społecznych i politycznych, ale też ośrodkiem akcji jest sytuacja historyczna, a nie – jak w późniejszych powieściach poetyckich Byrona – bohater i jego los. Począwszy od I pieśni gromadzone i uzupełniane są informacje o bohaterach. Powstaje w ten sposób nieomal wyczerpujący obraz ich przeszłych dziejów, wyjaśniający motywy działania. Łatwo również udaje się rozszyfrować szczególnie tajemniczą z pozoru postać strzelca Jakuba – Fitz – Jakuba, który okazuje się szkockim królem Jakubem V. Elementy nadnaturalne umieszczone są w planie dalszym i nie decydują o przebiegu akcji. I tak, spadanie miecza w I pieśni nie zostaje wcale wyzyskane, prorocstwo zaś pustelnika zawiera mały ładunek dramatyczny. Ilościowo pokaźny natomiast jest element obyczajowy⁶⁷, którego

⁶⁷ Tu np. obrzęd żałobny, wesele, walka w górach, zapasy itp.

dalsze rozszerzenie w kolejnych poematach, doprowadziło Scotta do rezygnacji z epiki poetyckiej na rzecz prozy.

Najbardziej charakterystyczną cechą poematów Scotta jest ich pieśniowość. Ów nastrój pieśni, i to pieśni rycerskiej, w którym nikną niekonsekwencje akcji i gdzie nie razi również nierównomierne rozbudowanie poszczególnych jej składników, łączy utwory Scotta z balladą szkocką. Scott miał świadomość pieśniowego charakteru swych „poems”, narzuca ją też czytelnikowi. Dotyczy to zwłaszcza trzech pierwszych powieści. *Pieśń ostatniego minstrela* informację o pieśniowym charakterze podaje już w tytule. Całość jest właściwie taką śpiewaną opowieścią minstrela. W *Marmion* przed każdą z 6 cantos umieszczony zostaje odautorski wstęp poetycki, luźno związany z treścią, co sprawia, że utwór może być odbierany jako pieśń śpiewana w gronie przyjaciół. W *Pani jeziora*, obok ballad i pieśni śpiewanych przez minstrela, wprowadzono ballady i pieśni śpiewane przez bohaterów. Wstawki pieśniowe są wyraźnie wyodrębnione z tekstu, opatrzone nazwami, najczęściej Song, Tale, Ballad, także Hymn (np. *Hymn to the Virgin* w III pieśni *Pani jeziora*), mają czasami własne tytuły (np. *Ballad, Alice Brand* w IV pieśni *Pieśni ... The Gost's Tale* w III pieśni *Marmion*, *Song, To the Moon* w I pieśni *Rokeby*), śpiewającym niekiedy towarzyszy chór (np. *Song* w III pieśni *Marmion*). Pieśni pełnią ważną rolę w rozwoju i wyjaśnianiu akcji, bywają na przykład opowieścią o losach jednej z postaci, pozwalającą nie tylko poznać jej historię, ale przede wszystkim pobudki działania (np. *De Wilton's history* w *Marmion* lub *Mortham's history* w *Rokeby*).

Począwszy od *Rokeby* element pieśniowy zdominowany zostaje przez element historyczny. Z powieścią historyczną łączy poematy Scotta przede wszystkim bogactwo fabuły. Skomplikowana i fragmentami tajemnicza akcja zbudowana jest nie z jednego, jak w balladzie, lecz z szeregu epizodów. Niekiedy kilka wątków akcji prowadzonych jest równolegle, co miało zapewne – w zamierzeniu Scotta – imitować historyczny, tzn. realny przebieg wydarzeń. Ta wielość epizodów i wielość bohaterów odróżnia epyliony Scotta od dawnego romansu rycerskiego, który był zwykle zbiorem luźnych epizodów z życia jednego bohatera. Zbliży się natomiast Scott do tradycyjnej epiki, zachowując jedność narratora, choć – wbrew obowiązującym w niej prawidłom –

ogranicza jego wszechwiedzę i niweluje dystans między nim a bohaterami, umieszcza go też wewnątrz świata przedstawionego.

Sumując: poematy Scotta podejmowały temat zaczerpnięty z historii, głównie Szkocji, wzbogacony o legendy oraz wierzenia ludowe, zwyczajne i obrzędy pochodzące z tych terenów. Akcja umiejscowiona została w niezbyt odległej przeszłości, ale w czasach najbardziej burzliwych, dramatycznych wydarzeń, o których mówi się jak o współczesności, niekiedy jedynie sugerując, że to dzieje minione. Tekst poetycki wzbogacony jest obszernym komentarzem, dopełniającym wiedzę o przedstawionych wydarzeniach i przekazującym dodatkowe informacje o sprawach tylko zarysowanych w utworze. Wszelkie zabiegi kompozycyjne podporządkowane są jednemu celowi: stworzeniu świata prawdziwego czasów dawnych. Z tego też powodu przeważa epicki sposób przedstawienia. Fabuła jest bogata, akcja rozwija się stopniowo, w sześciu obszernych pieśniach nie ma nagłych przeskoków bez powiązań ⁶⁸, wydarzenia warunkują się nawzajem, każde z nich ma swe antycypacje w szczegółowo przedstawionej przeszłości. Chwilami Scott zatrzymuje akcję, by opisać urokliwy krajobraz czy szczególnie malowniczy obyczaj. Także te opisy służą uzupełnieniu obrazu kreowanego świata. Podobnie ludowość, zwłaszcza ludowe wierzenia, które stały się dla autora nie tylko źródłem motywów, porównań i wtrąconych opisów. Ludowość jest składnikiem niezbędnym. O jego obecności zdecydowało potraktowanie przez autora swych powieści również jako ilustracji dawnych zwyczajów i obyczajów powszechnych na szkocko-angielskim pograniczu ⁶⁹. Charakterystycznym dla Scottowskich poematów sposobem opóźniania toku opowiadania jest ponadto wprowadzenie jakiejś pieśni lub ballady. Nie zawsze te wstawki pieśniowe związane są tematycznie z przebiegiem akcji, czasami – poprzez przerywanie narracji – wywołują bądź potęgują nastrój tajemniczości, najczęściej jednak dostarczają dodatkowych informacji i wyjaśnień.

Troska o realizm szczegółów i scenerii, wierne odtworzenie elementów folkloru szkockiego, a nade wszystko dominacja wątku historyczne-

⁶⁸ Zabiegiem, który ułatwia łagodne rozwijanie akcji, przemieszczanie jej, jest częsty u Scotta motyw biegu lub podróży.

⁶⁹ Por. *Advertisement „The Lay of the Last Minstrel”*, [w:] *Scott's Poetical Works*. t. 1. Edinburgh 1874.

go (społeczno-politycznego) nad wątkiem indywidualnym (miłosnym) to zasadnicze przejawy Scottowskiego historyzmu. Poematy Scotta ukazują, w jaki sposób historia determinuje życie jednostki. Najbardziej charakterystyczny przykład odnajdujemy w *Pani jeziora*. Malcolm, narzeczony Ellen, z powodu wojny dostaje się do więzienia. Dalsze perypetie bohaterów stanowią następstwo tego faktu. Bohaterami powieści Scotta są postacie reprezentatywne dla określonego czasu historycznego i środowiska społecznego. Ta przynależność decyduje o ich psychice i działaniu. Zwykle łączy się on ściśle z konkretnym wydarzeniem historycznym; w *Marmion* jest to przegrana przez Szkotów bitwa z Anglikami (Flodden, 1513), w *Pani jeziora* walka między dwoma klanami. Człowiek – wydaje się mówić Scott, przedstawiając czyny swych bohaterów – nie może być obojętny wobec dziejącej się historii. Wojny rodowe i narodowe, tak charakterystyczne dla średniowiecznej Szkocji, były zagrożeniem dla społecznego istnienia. Dlatego też Scottowscy rycerze zrobią wszystko, by przywrócić ustalony porządek świata. Gdy zapanuje codzienny ład niepotrzebne staną się już przebrania i maski, zatriumfuje znów rzeczywistość, rzeczywistość naturalnej harmonii, której gwarantem jest przestrzeganie odwiecznych praw, autorytetu rodzimych tradycji i wspólnych obyczajów.

Nie tylko zewnętrzna forma utworów przesądza zatem ostatecznie o silnych związkach Scotta z tradycyjną epiką. Jej wyrazem jest przede wszystkim przekazany za jej pomocą system wartości. Powieści Scotta przynoszą nieromantyczną koncepcję człowieka i dziejów. Oświeceniowy optymizm i harmonia, wiara w ewolucyjny i bezkonfliktowy rozwój, przekonanie o jednoznacznie określonym miejscu jednostki w uporządkowanym świecie to wizja, której nie będzie mógł zaaprobować romantyk, dostrzegający totalny i wieczny chaos, źródło pełnego gorczy pesymizmu i samounicestwiającego buntu, tragizm nieudanych prób rozwiązania nierozwiązywalnych konfliktów.

Koncepcję rozwoju dziejów, jaką przedstawił Scott w swych pisanych wierszem i prozą powieściach można w pewnej mierze tłumaczyć jego fanatyczną wręcz fascynacją szkocką przeszłością, fascynacją, która prowadziła do idealizacji mieszkańców pogranicza. Niejednokrotnie więc okrucieństwo i żądza władzy, wielkie ambicje prowadzące do bratobójczych walk bywały utożsamiane z umiłowaniem wolności i dążeniem do utrzymania jedności narodowej.

Scott musiał wierzyć w harmonijny przebieg procesu historycznego, gdyż nie potrafił zaakceptować rewolucji. Szkocja była przykładem narodu, który drogą naturalną osiągnął demokrację, inne narody zdobywały go poprzez gwałtowne przewroty. Taki przewrót, wedle autora *Marmiona*, groził przerwaniem więzi z przeszłością, odcięciem od korzeni, od wszystkiego, co stanowi o tożsamości narodu. Skoncentrował się więc w swych poematach na przekazaniu własnej wiary w rycerskość jako podstawę etyki społecznej, ukazywaniu historii w przeżyciach i osądach jej szeregowych uczestników, kultywowaniu tradycji lokalnych i niepisanych starych praw, wspólnoty mentalności i obyczajów.

Postawa Scotta wobec historii sprawiła, że pisząc swe utwory nie odszedł daleko od form i wzorów epiki klasycznej. Nie było to zresztą jego ambicją. W cytowanej już wcześniej przedmowie do *Pieśni ostatniego minstrela* oraz do *Marmiona* wskazywał, że rezygnuje z regularnej i skomplikowanej narracji, ponieważ utrudniałaby mu ona przedstawienie tematyki historycznej, pełni owej historii codziennej – „prywatnych przygód fikcyjnej postaci”. Bard, minstrel narrator jego powieści, człowiek z ludu, nie mógł też deklamować jak heros z klasycystycznej epepei. Cel główny: „opis scenerii i obyczajów”, wymagał posługiwania się głównie środkami epickimi ⁷⁰.

Poematy Scotta i starożytne eposy mają to samo genetyczne źródło: podania, legendy i baśnie ludowe, w których utrwaliły się wyobrażenia o przeszłych dziejach, przetrwała pamięć o ważnych postaciach i doniosłych wydarzeniach, wykształcił się system zbiorowych wartości i wierzeń. Podobnie jak w eposie i w wierszowanych powieściach angielskiego autora, istnieje paralelizm dwu płaszczyzn fabularnych: świata rzeczywistego (historycznego) i świata poetyckiego. W dawnej epice współegzystował świat bohaterów i bogów, w epice Scottowskiej świat rycerski średniowiecznej Szkocji i świat fantastyczny wywiedziony bezpośrednio z romantycznej ballady, pośrednio z tradycji ludowej. Niewielka rola, jaką w poematach Scotta odgrywa drugi ze światów, ten irracjonalny, przemawiałaby przeciw dokonywaniu podobnych porównań. W tradycyjnym eposie los bohaterów uzależniony był całkowicie od decyzji i wyroków boskich, w utworach Scotta poczynaniami

⁷⁰ Tamże s. 21; oraz *Advertisement to the „Marmion”*, t. 2, s. 11.

bohaterów kieruje historia, „paziowie – duszki” i tajemniczy rycerze, zsyłane przez nadprzyrodzone siły znaki, nieznaczny tylko wpływ mają na działanie bohaterów. Tematem poematu bohaterskiego była historia „wielka”, znakomite i przełomowe wydarzenia, u Scotta przeważa historia „w miniaturze”, prywatnych awantur i lokalnych sporów. Antykwaryczny nieomal realizm, troska o dokładny opis przedmiotów, sytuacji, wygląków, scenerii, rozbudowana charakterystyka bohaterów to kolejne dowody silnych związków Scotta z tradycyjną epiką. Zachowanie jedności narratora także zbliża Scotta do tradycyjnych wzorów, ale jednoczesne pozbawienie go wszechwiedzy i umieszczenie w obrębie świata przedstawionego jako wywodzącego się z tego świata i przezeń ukształtowanego, wyraźnie oddala, podobnie „uterażniejszenie” fabuły, która w dawnej epice była zawsze w stosunku do sytuacji narracyjnej przeszłością; opowiadało się o tym, co niegdyś było, gdy w poematach autora *Rokeby* o tym, co jest, akcja bowiem staje się wraz z kolejnym napisanym wierszem.

Można, oczywiście, skoncentrować się na dalszym przytaczaniu przykładów cech wspólnych i rozbieżności. Wydaje się jednak, że byłby to zabieg zbędny. O związkach Scotta z tradycyjną epiką decyduje nie tyle zachowanie zasadniczych komponentów poematów bohaterskich czy historycznych, ile postawa twórcza autora – tego, który pragnie o p i s a ć świat i wykorzystuje w tym celu wszelkie znane sobie i podporządkowane nadrzędnej idei sposoby.

Współcześni badacze twórczości Scotta skłonni są traktować jego „poems” jako kontynuację tradycyjnej epiki, w niewielkim tylko stopniu zmodyfikowaną przez wprowadzenie elementów romantycznego gatunku wyrosłego z tradycji ludowej ⁷¹. Dla XIX-wiecznych czytelników i badaczy ten związek nie był tak oczywisty. Przychylny Scottowi Hazlitt bardzo krytycznie ocenia jego produkcję poetycką:

Epopeje są właściwie wierszowanymi powieściami, a nie poematami. Na kształty przyrody i romantyczną przeszłość narzucono lśniąca zasłonę wierszy. Zatarło wyrazistą rzeźbę charakterów, szczegóły albo pogubione, albo tak podane, by odpowiadały

⁷¹ E. Baker uważa, że poematy Scotta stanowią połączenie epopei z balladą. E. B a k e r, *The History of the English Novel*, vol. 6., London 1929, s. 127. przeciwnie K. Kroeber, który neguje związki Scotta z eposem: K. K r o e b e r, *Romantic Narrative Art*, Madison 1960, s. 168-180.

zdwkowym i nudnym wymogom przyzwoitości. Prawdę uczucia i sytuacji zastąpiono pustym dźwiękiem i szychem banału ⁷².

Sąd taki, jak należy przypuszczać, spowodować mogło właśnie pewne oddalenie się Scotta od tradycyjnej epiki. Nazwanie jego utworów „wierszowanymi powieściami”, a więc po prostu zapisaną relacją o pewnych wydarzeniach i przeciwstawienie poematowi, wynika z dezaprobaty dla twórcy, który zrezygnował z postawy kreatywnej i pisząc swe utwory nie przestrzegał w pełni obowiązujących prawideł. Tematyka także nie zyskała akceptacji angielskiej krytyki, a właśnie ona stanowiła iście romantyczne novum, pierwszej generacji polskich romantyków wskazała egzotykę polskich regionów, ich nie tylko poetycką, ale i polityczną wartość.

Scott w swych siedmiu poematach wypracował wzór epiki wierszowanej o stałym – przejrzystym – schemacie kompozycyjnym. Schemat ten oraz wyrażoną przy jego pomocy historiozofię kontynuował w swoich powieściach prozą.

Człowiek wobec losu: George Gordon Byron

Jako autor powieści poetyckich zadebiutował Byron wydanym w czerwcu 1813 r. *Giaurem* ⁷³. Kolejne ukazały się w ciągu następnych trzech lat: *The Bride of Abydos* (*Narzeczona z Abydos*, 1813), *The Corsair* (*Korsarz*, 1814), *Lara* (1814), *The Prisoner of Chillon* (*Więzień Czylonu*, 1816), *The Siege of Corinth* (*Oblężenie Koryntu*, 1816), *Parisina* (*Paryżanka*, 1816). Druk *Giaura* poprzedziła narastająca od czasu wystąpienia ze zjadliwą satyrą *Poeci angielscy i szkoccy krytycy* (1809) ⁷⁴, legenda lorda

⁷² W. H a z l i t t, *Sir Walter Scott, [w:] Eseje wybrane*, Warszawa 1957, s. 26; użyty przez Hazlitta termin „epopeja” nie oznacza konkretnego gatunku wraz z jego stałymi komponentami; funkcjonuje jako potoczne określenie epiki wierszowanej.

⁷³ Dane biograficzne podają za: A. T r e t i a k, *Literatura angielska w okresie romantyzmu (1798–1831)*, Lwów 1928; G. S a m p s o n, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1966; J. Ż u ł a w s k i, *Byron nieupozowany*, Warszawa 1964, *Byron: Listy i pamiętniki*, Warszawa 1960; I. D o b r z y c k a, *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*, Wrocław 1963.

⁷⁴ Po latach tak tłumaczył się w liście do Scotta: „Satyrę napisałem będąc bardzo młody i bardzo rozgniewany, za wszelką cenę pragnąc dać wyraz swej złości i dowcipowi, a teraz osaczają mnie duchy mych pochobnych osądów”. *Byron, Listy i pamiętniki*, red. J. Ż u ł a w s k i, Warszawa 1960, s. 107, list z dn. 6 lipca 1812.

– poety, bulwersującego opinię publiczną niezależnością poglądów i ekscentrycznym zachowaniem. Ostra replika na krytyczną recenzję młodzieńczego tomiku wierszy *Hours of Idleness* (*Godziny bezczynności*, 1807), zamieszczoną w „Edinburgh Review”, ujawniła nie tylko wielki talent satyryczny, lecz i demaskatorską pasję Byrona, który odtąd – przy każdej sposobności – występował przeciw wszelkiej hipokryzji. Opublikowane wkrótce potem, w marcu 1812 r., dwie pierwsze pieśni „poematu według planu Ariosta, co właściwie znaczy bez żadnego planu”⁷⁵, stanowiły właściwy początek jego burzliwej sławy oraz specyficznej recepcji utworów poety: odczytywania jako autobiografii i autoanalizy podanej w poetyckiej formie. Obawa przed utożsamianiem bohatera *Wędrówek Childe-Harolda* z osobą ich twórcy sprawiła, że Byron zwrócił się do wydawców z prośbą o zachowanie anonimowości autorstwa⁷⁶, później wielokroć usiłował polemizować z pogłoskami suponującymi odtwarzanie w utworach przeżyć, których doświadczył, wydarzeń, w jakich uczestniczył⁷⁷. Nie wpłynęło to jednak na odbiór utworów przez współczesnych czytelników, przez wiele lat autor przesyłał własne dzieło.

Publikacja pierwszych powieści poetyckich stała się znaczącym wydarzeniem artystycznym, Byron zaś najgłośniejszym, obok Waltera Scotta, i zarazem najbardziej atakowanym spośród żyjących poetów. Pojawiły się też wkrótce recenzje zarzucające mu brak oryginalności, a nawet plagiat. Łączono jego utwory z nazwiskami Crabbe’a i Scotta.

Jedyną bardzo przykrą sprawą jest oskarżenie mnie o plagiat. Owych wierszy Crabbe’a nigdy nie widziałem na oczy, a wzorowanie się na Scottcie ograniczyłem wyłącznie do jego miary lirycznej, która jest własnością Graya, Milтона i każdego, kto zechce [...] ⁷⁸ w ogóle nie przypominam sobie, bym kiedykolwiek dokonał jakiegś pisanej kradzieży u kogoś z tego plemienia. Jeśli zaś chodzi o oryginalność wszelkie tego rodzaju pretensje są śmieszne – „nie ma nic nowego pod słońcem”⁷⁹.

⁷⁵ *Tamże*, s. 87.

⁷⁶ „Bardzo mi na tym zależy, by osoby Childe’a Harolda nie utożsamiano ze mną i ten właśnie wzgląd, szczerze mówiąc, jest dla mnie drugim argumentem przeciwko umieszczeniu mojego nazwiska na stronie tytułowej”. List do R. C. Dallasa z 21 sierpnia 1811, *tamże*, s. 91.

⁷⁷ Wywołała to zwłaszcza edycja *Korsarza*. Por. *Dziennik*, notatka z dn. 10 marca 1814; *tamże*, s. 473.

⁷⁸ *Tamże*, s. 117.

⁷⁹ *Tamże*, s. 458.

Byron podjął polemikę z krzywdzącą oceną utworów, wyjawiając przy tym swe zdanie — zbieżne z poglądami naszych romantyków — o naśladownictwie i oryginalności w literaturze:

Mimo całego szacunku i uznania dla Scotta, którego uważał za najlepszego ze współczesnych sobie autorów ⁸⁰, Byron nie dostrzegł żadnego związku między własnymi utworami, a tą propozycją rozwiązań epickich, jaką przynosiły *Pani jeziora* czy *Pieśń ostatniego minstrela*. Scott, „wielki poeta angielski” ⁸¹ to przede wszystkim „piewca książąt” ⁸² feudalnej przeszłości Anglii i Szkocji. Dla Byrona podstawą tematyczną utworów była, co wielokrotnie podkreślał, rzeczywistość ⁸³, którą zaludniał „tworami [...] własnej wyobraźni” ⁸⁴. Miał też wyraźną świadomość różnic między dotychczasową epiką a własnymi powieściami. W liście do swego wydawcy Johna Murraya z nie skrywaną drwiną odnosi się do propozycji stworzenia „wielkiego dzieła”:

Przypuszczam, że Wam chodzi o poemat epicki albo jakąś piramidę w tym rodzaju. Niczego podobnego nie będę próbował [...] Skoro macie już tyle „boskich” poematów, to czyż jest niczym napisać ludzki bez żadnej maszynerii? ⁸⁵.

O tym, że powieści poetyckie miały być w zamierzeniu zerwaniem z klasycystyczną tradycją epicką przekonuje też *ex post* wyrażone niezadowolone z użytej przez siebie, zaakceptowanej i rozpowszechnionej przez następców nazwy „a tale” w odniesieniu do nowych form epickich. Powtarzała ona bowiem popularne w klasycyzmie „powieści wschod-

⁸⁰ Byron zawsze o twórczości Scotta wyrażał się w sposób wysoce pochlebny. W zanotowanej w dzienniku w dn. 24 listopada 1813 r. refleksji o współczesnej poezji Scotta przedstawia jako najlepszego z angielskich poetów i sytuuje na samym wierzchołku trójkątnego *Gradus ad Parnassum*: „Jest niewątpliwie Monarchą Parnasu i najbardziej angielskim z bardów”, *tamże*, s. 437.

⁸¹ *Tamże*, s. 499.

⁸² *Tamże*, s. 107.

⁸³ W listach oraz notatkach Byrona wielokrotnie pojawia się sugestia, by jego powieści poetyckie traktować jako relację o autentycznych wydarzeniach. I tak np. w dzienniku pod datą 18 lutego 1814 r. pisze: „Od chwili gdy rozpocząłem ten dziennik, został poczęty, napisany i wydany *Korrssrsarz*. Jak słyszę, cieszy się wielkim powodzeniem. Został napisany *con a more* i w znacznej mierze wzięty z r z e c z y w i s t o ś c i” [podkreśl. autora], *tamże*, s. 465.

⁸⁴ *Tamże*, s. 121.

⁸⁵ *Tamże*, s. 207.

nie”, sugerując istnienie genetycznego związku. W liście do Thomasa Moore’a pojawia się więc propozycja, by zrezygnował z zamieszczonego pod *Lallą Rookh* podtytułu „opowieść perska”: „Co do długiego ogona, to wolałbym, żebyś temu nie dawał podtytułu: » opowieść perska «. Powiedzmy » poemat « albo » romans «, ale nie » opowieść «. Bardzo żałuję, że nazwałem niektóre z własnych rzeczy » opowieściami «, bo uważam, że są czymś lepszym”⁸⁶. Wyznanie podobne powraca w liście do Murraya: „opowieść jest to słowo, z którego żałuję, że zrobiłem przezwisko dla poezji”⁸⁷.

Zacytowane wypowiedzi pozwalają odczytać – odnoszące się do treści i formy – intencje, którymi kierował się Byron, przystępując do pisania własnych utworów. Dezaprobata dla „boskiego” poematu określa przede wszystkim zamiar poznawczy twórcy *Manfreda*: penetrację w dziele autentycznej współczesności, niechęć do niefortunnie użytej „opowieści” jest niechęcią do dominacji fabuły. Oznacza to zerwanie z zasadniczymi komponentami dawnej epiki: „wielkim” tematem z heroicznej przeszłości i przedstawianiem go metodą tradycyjną: w uporządkowanym ciągu narracyjno-fabularnym przy zastosowaniu głównie epickich środków wyrazu. *Giaur* będzie tą powieścią poetycką Byrona, na przykładzie której ukazane zostanie, w jaki sposób dokonywało się uromantycznienie epiki.

Giaur, który od czasu swego pierwszego wydania w czerwcu 1813 r., przez siedem kolejnych wydań do grudnia tegoż roku, zwiększył niemal dwukrotnie swą objętość (z 407 do 1334 wierszy)⁸⁸, nosi znamieny podtytuł: *A Fragment of a Turkish Tale*. Wyjaśnia on kompozycję, inspiracje tematyczne oraz narzuca określony sposób odbioru: odczytywanie jako zapisaną relację ustną. Technika fragmentu, jak można wnioskować z dedykacji, posłużył się Byron za Samuelem Rogersem, autorem *The Voyage of Columbus (Podróż Columba, 1812)*⁸⁹. Całość

⁸⁶ *Tamże*, s. 173. Użyty przez tłumacza wyraz „opowieść” nie jest jedynym odpowiednikiem angielskiego „a tale”. Może być także tłumaczony jako „opowiadanie, bajka”.

⁸⁷ *Tamże*, s. 178.

⁸⁸ A. T r e t i a k, *Wstęp do: J. Byron. Powieści poetyckie*, Kraków 1924, BN II 34.

⁸⁹ *The Voyage of Columbus (1812)* Rogersa przedstawiała fragmenty pamiętnika jednego z marynarzy biorących udział w wyprawie. Zachowywała więc pozory autentyczności relacji; mimo posłużenia się techniką fragmentu Rogers nie zrezygnował z zachowania chronologii.

powieści jest właśnie fragmentami, ułożonymi w sposób dość dowolny – od obrazu pędzącego tajemniczego jeźdźca, poprzez równie tajemnicze zatopienie w morzu worka z nieznaną zawartością, obraz opuszczonego domostwa, potyczkę z Hassanem po bluźnierczą spowiedź mnicha w klasztorze.

Już samo porównanie zewnętrznej formy *Giaura* z poematami Scotta pozwalałoby wnioskować o niezależności utworów. Scott dba o płynność i chronologię narracji, o przejrzystość układu tekstu, Byron świadomie regularny tok zakłóca. Nie jest to wystarczający powód, by przeciwstawić się tezie o kontynuacji przez Byrona epiki wierszowanej Scotta. Zasadnicza różnica między epiką poetycką obu autorów, o czym wspomniałam już wcześniej, tkwi w całkowitej odmienności wizji świata. Byron, celem jej zmanifestowania wprowadza nowatorskie rozwiązania epickie, eliminując wszystko, cokolwiek przeszkadzałoby w realizacji zamierzenia, a więc choćby takie chwytły starego eposu, jak stopniowe, spójne przechodzenie od wątku do wątku, dokładny opis przyczyn zmiany sceny, relacja wszelkich antecedenencji akcji, wszechwiedza narratora o świecie przedstawionym i dystans wobec postaci.

Charakteryzując powieść poetycką Byrona, Wiktor Żyrmunski pisze:

Nie znajdziemy u Byrona systematycznie powiązanej i ciągłej narracji, obejmującej pełny łańcuch zdarzeń, od samego początku do samego końca. Nie ma tu spokojnej akcji i stopniowych przejść, tak charakterystycznych dla epepei w starym stylu. Byron wydziela najistotniejsze z punktu widzenia kulminacyjne punkty akcji, które przybierają u niego postać sceny lub obrazu. Wydziela więc momenty najwyższego dramatycznego napięcia, zostawiając niedopowiedzianym cały » łączący « tok zdarzeń, niezbędny dla jedności dramatycznej poematu, ale mniej ważny z estetycznego punktu widzenia. Jak w dramacie stwarza on poprzerywany łańcuch oddzielnych, wyraźnie nakreślonych sytuacji, oddzielonych pewnym odstępstwem czasu i stanowiących samodzielne fragmenty, na których skupia się cała uwaga artystyczna poety ⁹⁰.

Poetyka fragmentu i achronologia z konsekwencją stosowana w *Giaurze*, ewokuje tajemniczość, która, obejmując przede wszystkim bohatera, dotyczy także przedstawionej rzeczywistości. Wiedza o otaczającym świecie nie ma znaczenia. Jeśli się mówi o nim to tylko po to, by pokazać jak jest zły, jak niszczy człowieka, ogranicza jego wolność,

⁹⁰ W. Ż y r m u n s k i j, *Byron i Puszkina. Iz istorii romantycznej poemy*, Lenin-grad 1924, s. 44.

krępuje indywidualność. Podstawową przyczyną tragedii bohaterów Byrona jest krzywda doznana przez nich od świata. Wszyscy oni zostali skrzywdzeni przez zły los, dlatego też sami dla siebie stają się światem, twórcami wartości i norm. Giaur mówi:

Shall I the doom I saught upbraid?
No – reft of all, yet undismayed.

Jam sprawca mej doli:
Ja chciałem cierpieć, nie zmieniłem woli ⁹¹
(w. 1088–1090)

Skrajny indywidualizm, gwałtownie manifestowany protest przeciw panującemu porządkowi społecznemu doprowadziły Byronowskich samotników do skonstruowania własnego – opozycyjnego wobec obowiązującego dotychczas – systemu moralnego. W jego obrębie mieściło się prawo do czynienia zła i pojęcie „świętej zbrodni”, popełnianej zwykle z namiętności i nią przeważnie przed własnym sumieniem usprawiedliwianej. W tym kontekście przestępstwo stawało się tylko wyrazem buntu przeciw losowi.

Podmiotowość utworów Byrona jest ich cechą szczególną. Nie świat, lecz człowiek interesuje twórcę *Kaina* i dlatego ośrodkiem akcji jest bohater i jego los. Ale i wiedza o bohaterze jest ułamkowa. Nie wiemy nic albo wiemy niewiele o tajemniczych postaciach Byrona. Nie wiemy skąd przychodzą, dokąd zmierzają, co powoduje ich udręki – chwile zamyśleń i nieoczekiwane wybuchy gniewu. Nie znamy ich przeszłej, ani też nie dowiadujemy się o przyszłej biografii. Jeśli nie umierają tak jak Giaur, to znikają tajemniczo jak Konrad. Przychodzą ubrani w kostium mnicha lub korsarza i nigdy go nie zrzucają. Przez swe przebranie, tajemniczość są odmienni od reszty świata, istnieją poza, a może ponad nim, ale tej izolacji pragną, są z niej wręcz dumni. Domyślać się można tylko, dopóki nie obnażą się wprost, że tajemnica, którą skrywają w swym wnętrzu jest „złą tajemnicą”. Na każdym z nich ciąży piętno zbrodni, ale też są to równocześnie zbrodniarze szlachetni. Zadawanie

⁹¹ J. B y r o n, *Giaur*, [w:] *Powieści poetyckie*, Kraków 1924, BN II 34, s. 151, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Cytaty angielskie wg *The Giaour*, [w:] *Lord Byron Poems*, Leipzig 1921. W przeciwieństwie do przekładów *Odyńca* tłumaczenie Mickiewicza jest przekładem poetyckim, a więc nie zawsze całkowicie podporządkowanym oryginałowi.

bólu, zemsta to tylko odpowiedź na krzywdę, jakiej doznali od świata. Odpowiedź człowieka, który nie chce i nie potrafi podporządkować się normom stanowionym przez innych ludzi, bo sam nie jest do nich podobny. Bohaterowie powieści poetyckich Byrona to projekcja romantycznej niepewności egzystencji. Grabowski napisze: „Byron nie stworzył swojej poezji, on tylko dał głos tej, która się taila niewysłowiona w sercach całego wieku”⁹².

Umieszczenie bohatera w samym centrum świata przedstawionego – tę jego główną rolę wyznaczają już tytuły: *Giaur*, *Korsarz*, *Lara* – zadecydowało o strukturze powieści poetyckich Byrona. Wszelkie zabiegi kompozycyjne służą ukazaniu bohatera w niespójnych fragmentach. Odpowiadają one astrukturalności osobowości. Dmochowski, oceniając powieści poetyckie Byrona postawił im zarzut „ciągłej i mordującej zagadki”⁹³, ale też taką nieustającą zagadką była ludzka egzystencja.

Bezladnie zestawione fragmenty, „skokowa” narracja pomnażająca sensacyjność fabuły, achronologiczny układ wydarzeń stwarzają daleko posuniętą nieprzewidywalność, wręcz nieczytelność akcji. Ubogi jest kontekst, wiedza o świecie zewnętrznym cząstkowa, bowiem znaczy on tylko tyle, ile może wzbogacić portret wewnętrzny bohatera. Narracja polega na przekazywaniu ułamków wiedzy. Dopiero ich zgromadzenie może doprowadzić do rekonstrukcji, choć też niepełnej, wydarzeń i określenia roli, jaką odegrał w nich bohater. Wprowadzone przemilczenia, np. w scenie zatopienia Leili, rozbijają obraz świata, zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego, są celowym niedomówieniem. Tajemniczy bohater utworu oglądany jest z kilku perspektyw, czemu służy zmienność podmiotów narracji. W *Giaurze* pierwszym narratorem jest organizator świata przedstawionego:

Yet this will be a mournful tale.
And they who listen may believe
Who heard it first had cause to grieve

Przecież z Grecji wziętem te powieści
Z czasów niedawnych i żalosej treści
(w. 165-167)

⁹² *Literatura i krytyka „Pisma” M. Gr[abowskiego]*, Wilno 1837, cz. I, s. 93.

⁹³ F. S. D m o c h o w s k i, „Biblioteka Polska” 1825, t. IV, s. 82.

Ale on jeszcze nie mówi o bohaterze, jego refleksje dotyczą świata, w jakim Giaur się pojawia. Bohatera wprowadza kolejny narrator – przewoźnik („Jestem przewoźnik, mam łódkę u brzegu”, w. 359). Dysponuje on jednak wiedzą cząstkową, relacjonować więc może tylko wydarzenia, których jest świadkiem, a o biografii i stanach wewnętrznych wnioskować na podstawie obserwacji zachowania:

I know thee not, I loathe thy race [...]
 Nie znam cię. rodu twego nienawidzę [...]
 (w. 190)

His faith race alike unknown
 The sea from Paynim land he crost.
 And here ascendel from the coast:
 Nie wiem o jego przygodach i życiu.
 Słyszałem tylko, że przybył ze wschodu
 Tureckim statkiem od stron Carogrodu [...]
 (w. 780-789)

That livid cheek, that stony air
 Of mixed defiance and despair
 Stoi jak posąg. i widać z postawy
 Wyraz rozpacz. wzgardy i obawy
 (w. 884-885)

Aura tajemniczości trwa aż do chwili, gdy narrację przejmuje sam bohater. I on dopiero, w obszernym monologu, opisując ten epizod ze swego życia, którego następstw dotyczyła akcja, uzupełnia obraz wydarzeń i właściwie sam tworzy własny portret psychologiczny. Nadal jednak pozostają luki i niedomówienia, nadal nie wiadomo, kim naprawdę jest ten, który z miłości popełnił zbrodnię, pierwszy z Byronowskich ludzi „of one virtue and thousand crimes” („jednej cnoty i tysiąca zbrodni”), osobowości rozdartych i tragicznych.

Zadaniem narracji było ukazanie fatalnego, a niezależnego od bohatera, zbiegu okoliczności doprowadzających do popełnienia zbrodni. Postać, jaka wynurza się z autoportretu wewnętrznego, zwykle kulminacyjnego punktu narracji (w *Giaurze* jest to spowiedź przedśmiertna) – nigdy nie jest monolitem. Gra jak gdyby podwójną rolę: raz jednostki samotnej i dominującej nad innymi z racji własnych zbrodni, innym razem szlachetnej z natury, ale splamionej z powodu zbrodni popełnionej przez innych. Bohater jest zainteresowany wyłącznie sobą,

własnymi przeżyciami, dlatego jemu podporządkowana jest narracja. Każda scena istnieje tylko po to, by bohater mógł, poszukując siebie, odkrywać niedorzeczność własnej egzystencji, umacniać się w przekonaniu, że z losem walczyć nie sposób. Ich twórca wyznaje: „wierzyłem zawsze, że wszystko zależy od Losu, a nie od nas samych”⁹⁴.

W powieściach poetyckich Byrona irracjonalizm rozbija empirię. Nie ma, jak u Scotta, możliwości powrotu do harmonii, do naturalnego porządku świata, w którym człowiek miał przeznaczone sobie miejsce i rolę, jest tylko poczucie bezsensu istnienia i ucieczka – najczęściej w śmierć.

Fragmentaryczność i niepełność to odpowiedź na wizję świata uporządkowanego, próba jej reinterpretacji, także nieudana próba rozwiązania zagadki ludzkiego istnienia. Społecznej etyce oświecenia Byron przeciwstawił racje uciśnionej i protestującej jednostki, racje egoistyczne i bezkompromisowe. Zbuntowanego myśliciela interesuje wyłącznie własne ja. Wie, że tylko cierpienie jest jego przeznaczeniem, że tylko przez nie może poszukiwać sensów życia.

Wprowadzenie do epiki wierszowanej nowego typu bohatera, bohatera, jakiego nie znała epika klasycystyczna, a który w powieściach poetyckich Byrona stawał się symbolem gniewu, rozpacz i bezsilnego buntu pokolenia zwiedzionego obietnicami rewolucji francuskiej, wymagało przeobrażenia tradycyjnych struktur. Skoncentrowanie uwagi na życiu wewnętrznym postaci doprowadziło do wykorzystania w kompozycji przede wszystkim elementów lirycznych i dramatycznych. O liryzmie decyduje ogromny subiektywizm narracji – w *Giaurze* zwłaszcza narracji bohatera – oraz nasilenie pierwiastków refleksyjnych, o dramatyzmie przede wszystkim budowa fabuły, zwykle zgrupowanej w efektownych scenach o wysokim napięciu dramatycznym. Achronologia, liczne luki i niedomówienia, sceneria orientalna służą wytworzeniu atmosfery zaciekawienia, grozy, przerażenia, pogłębieniu aury tajemniczości wokół postaci bohatera. Fabuła ma zwykle pretekstowy charakter, potrzebna jest tylko po to, by móc ukazać bohatera w sytuacjach ekstremalnych, dlatego nie rozwija się płynnie, spokojnie, w niedopowiedzeniach ginie wiele faktów. Wszystkie zabiegi kompozycyjne mają za zadanie prezentację nowego typu bohatera literackiego –

⁹⁴ Byron, *Listy...*, s. 577.

romantycznego buntownika. Postać ta, na której tle nikną pozostałe elementy dzieła, równocześnie nadaje poematom nowego typu aspekt zespolonej całości. Efekt jedności, mimo rozbicia struktury wywołuje też gorączkowa atmosfera podniecenia, intensywności przeżycia. Kreacją tą, której zapowiedzią były dwie początkowe pieśni *Childe-Harolda*, rozwijaną poprzez powieści poetyckie po pierwszy dramat, Byron stworzył typ człowieka swojego wieku ⁹⁵, człowieka mogącego powtórzyć wyznanie Manfreda:

Wiem, com uczynił, uczynilem: w sobie
 Fortunę noszę, której nic nie przydasz:
 Duch nieśmiertelny sam sobie odwetem
 Czyni za swoje dobre lub złe myśli, –
 Zło jest swojego początkiem i końcem, –
 Własnym swym czasem i miejscem, – wrodzona
 Treść, z śmiertelności wyzuta, nie czerpie
 Barwy ni jednej z płynnego zewnątrz,
 Cierpienie albo radość ją pochłania,
 Zrodzona z zasług świadomości własnych.
 Tyś mnie nie kusił, aniś mógł mnie kusić,
 Ofiarą twoją, łupem twym nie jestem...
 Sobie samemu burzycielem byłem,
 Sobie należę [...] ⁹⁶

Przykładowe omówienie *Pani jeziora* Scotta i *Giaura* Byrona ujawniło zasadniczą odmienną propozycję epickich obu angielskich poetów. Fundamentalną przyczyną różnic była, o czym wspominałam już wcześniej, odmienną sposobu odczuwania i rozumienia świata ⁹⁷. Ona właśnie zdecydowała o doborze tematyki i ukształtowaniu formalnym utworów obu poetów.

⁹⁵ Zwrócił na to uwagę Mickiewicz, pisząc w przedmowie do swego przekładu *Giaura*: „Ludzie Byrona mają s u m i e n i e. I tu jest główna różnica między naszym autorem i pisarzami przeszłego wieku. Przeszły wiek był sofistą: a więc nie znał różnicy złego i dobrego, ćwiczył się tylko w rozumkowaniu, i za cel sobie położył, ze wszystkiego wytłumaczyć się, a raczej wygadać [...] Ludzie Byrona gardzą taką sofisteryą, czują, że są winni, cierpiący” – cyt. za *J. Byron, Powieści poetyckie*, Kraków 1924, BN II 34, s. 4.

⁹⁶ J. B y r o n, *Manfred*, [w:] *Manfred Kain*. Przekł. J. Reutt-Witkowska, Kraków 1928, s. 54–55.

⁹⁷ Byron niejednokrotnie wspomina w swych listach o różnicy między Scotta i własnymi poglądami politycznymi, ale to nie prowadzi do umniejszania jego wartości jako twórcy literatury.

Wzór Scotta jest znacznie bliższy tradycyjnym formom epickim. Konsekwentnie stosuje on stały schemat kompozycyjny: podział na pieśni, których jest zawsze sześć, w obrębie zaś pieśni na numerowane ustępy. Byron nie troszczy się o uporządkowanie struktury. Na pieśni i ustępy dzieli wyłącznie *Narzeczoną z Abydos*, pozostałe powieści dzielą się na ustępy – z wyjątkiem *Giaura* – numerowane, przy czym liczba pieśni nie jest raz na zawsze ustalona. Wstawki pieśniowe, tak częste i występujące w Scotta zawsze pod osobnymi tytułami, u Byrona, poza 4-strofkową pieśnią Medory w *Korsarzu*, która nie jest ani graficznie, ani wersyfikacyjnie wyodrębniona, nie występują nigdy. Charakterystyczny dla powieści Scotta 8-zgłoskowiec zachowuje tylko w *Giaurze*, najczęstszą stosowaną przez niego miarą są wiersze 11- i 13-zgłoskowe. Wydarzenia Scott prezentuje w porządku chronologicznym, Byron natomiast rozbija fabułę, na którą składa się szereg dramatycznych i często niezależnych od siebie scen. Fabuła jest zawsze podporządkowana bohaterowi, małe jej skomplikowanie towarzyszy skomplikowaniu psychiki bohatera. U Scotta na odwrót, znacznemu skomplikowaniu fabuły odpowiada niewielkie skomplikowanie psychiki bohaterów, których – znów w przeciwieństwie do utworów Byrona eksponujących na pierwszym planie, ponad akcję i fabułę, jedną postać – jest zwykle kilku. Szerokie tło historyczne i społeczne, dokładne przedstawienie stronnictw, ich szans, sił, realnych możliwości i zamierzeń politycznych, tak istotne u Scotta, przez Byrona zostaje całkowicie wyeliminowane. Komentarze, które w powieści poetyckiej autora *Pieśni ostatniego minstrela* dopełniają obraz świata, u twórcy *Korsarza* służą jedynie objaśnieniu jego egzotycznych elementów. Scott prowadzi równoległe kilka wątków, w tym zwykle dwa główne historyczne (społeczno-polityczne) i indywidualny (miłosny), których rozwiązanie zmierza do szczęśliwego kresu, w jednowątkowych powieściach Byrona zakończenie zawsze jest tragiczne. U Scotta przeważa epicka metoda przedstawiania, u Byrona liryzm i dramatyzm. Podobnie bliska klasycystycznym wzorom jest zachowana przez Scotta jedność narratora, u Byrona zmieniają się podmioty, a więc zarazem punkty widzenia. Cechą wspólną obu autorom jest podawanie swych powieści jako relacji o autentycznych wydarzeniach, przy czym Scott sięga częściej po realia historyczne. Byron poprzestaje na przedstawieniu egzotycznych opowieści. Ale też Byrona, zarówno w „oriental”, jak „historical tales” nie

interesuje ani sens historii, ani – jak Scotta – proces historyczny. Jeśli sięgnął do wydarzeń historycznych, to tylko dlatego, że potrzebna mu była teatralna sytuacja, która pozwalała ukazać bezsilne zmagania bohatera z przekleństwem losu. Podporządkowanie fabuły bohaterowi nie wymagało wierności wobec faktów historycznych, narracja miała na celu konstruowanie portretu wewnętrznego postaci. Z tego powodu także w tzw. powieściach historycznych (*Więzień Czylonu*, *Obłężenie Koryntu*, *Paryzyna*, *Mazepa*) brak jest równowagi między akcją a komentarzem psychologicznym; *Więzień Czylonu* jest właściwie wielką spowiedzią, wyrazem charakterystycznej dla bohatera byronicznego fascynacji własnymi przeżyciami. Człowiekiem, w poetyckim świecie Scotta rządzi historia i ona jest właściwą bohaterką jego „poems”, u Byrona człowiek sam jest dla siebie i miejscem i czasem i on wypełnia sobą cały utwór. I tak, kiedy epika wierszowana Scotta wzbogacała wiedzę o świecie, w którym żyje człowiek, powieść poetycka Byrona dawała obraz jego psychiki, konfliktów, sprzeczności i niepokojów, poruszała „wszystkie zasadnicze pytania moralne i filozoficzne”⁹⁸.

Scottowska wyprawa w świat historyczny powodowana była chęcią przedstawienia konkretnej, uwarunkowanej czasem, miejscem i okolicznościami egzystencji ludzkiej wraz z przypisanymi jej rolami, obowiązkami, powinnościami. Byronowski człowiek „w ogóle”, działający w bardzo enigmatycznym i odległym od rzeczywistości świecie, świecie egzotyki wschodnich krain i egzotyki własnego „ja”, jest zaprzeczającym historycznemu człowiekowi Scotta człowiekiem wiecznym, któremu ni miejsce, ni czas nie są potrzebne, bowiem w żaden sposób go nie determinują. Kreacja nowego bohatera była negacją oświeceniowej etyki i moralności, forma zaś poetycka, w której się on pojawił zupełnym – zamierzonym – odcięciem się od tradycyjnej epiki. Historyzmowi Scotta, jego wierze w łagodną ewolucję (także literatury) przeciwstawił Byron totalną destrukcję.

⁹⁸ A. Mickiewicz, *Przedmowa do Giaura*, ..., s. 5.