

Agnieszka Wnuk

Bajronizm jako jeden z języków polskiego romantyzmu : polskie adaptacje i modyfikacje

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 8, 231-244

2010

Artykuł został 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.

Agnieszka Wnuk

Uniwersytet Warszawski
Warszawa

BAJRONIZM JAKO JEDEN Z JĘZYKÓW POLSKIEGO ROMANTYZMU. POLSKIE ADAPTACJE I MODYFIKACJE

W dziejach polskiego romantyzmu bajronizm jest zjawiskiem oczywistym: wielokrotnie analizowanym przez historyków literatury, począwszy od pierwszych, dziewiętnastowiecznych studiów „wpływologicznych”, uprawianych przez Mariana Zdziechowskiego, później Stanisława Windakiewicza czy Stefanię Land¹. Nie wydaje się jednak, aby „wpływologia”, dziedzina dziś już zdecydowanie odsunięta na bok, miała nadal decydować o charakterze polskiego bajronizmu, aczkolwiek przyczyniła się ona niewątpliwie do uchwycenia i wynotowania wszelkiego rodzaju powiązań i zależności polskich twórców romantycznych od ich angielskiego inspiratora. Trudno jednak sprowadzać omawiane zagadnienie do poziomu „pożyczek” fabularnych, stylistycznych czy wersyfikacyjnych. Pod tym względem bajronizm prezentuje się bowiem daleko bardziej szeroko i niejednoznacznie. Tworzy on, jak twierdzą, swego rodzaju osobny język (kod) romantyzmu, funkcjonujący nie tylko na poziomie tekstów empirycznych (literackich i pozaliterackich), lecz także tekstów kultury: a więc na poziomie gestów, zachowań, przyjmowanych póz społecznych i towarzyskich i sprowadzający się niekiedy do manipulowania własną biografią. Pojęcie kodu wprowadzam tu za Umberto Eco, który w *Teorii semiotyki* stwierdza, że „kody zapewniają reguły, które *generują* znaki jako konkretne zdarzenia w układzie komunikacyjnym”².

Kody – dodaje badacz – jeśli zostają przez jakieś społeczeństwo zaakceptowane – ustanawiają pewien świat ‘kultury’ [*cultural world*], który w sensie ontologicznym

¹ Zob. M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studya porównawczo-literackie*. Kraków 1897; S. Windakiewicz, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914 (Windakiewicz stawia zupełnie zdumiewające z dzisiejszego punktu widzenia tezy: po pierwsze, że „znajomość Scotta i Byrona była w Polsce zależną od siły talentu. Im którego poetę uznajemy za większego, tem bliżej stoi swych mistrzów” [s. 6] i, po drugie, że: „Twórczość Byrona odbiła się tak dokładnie w polskiej poezji romantycznej, że można go prawie na podstawie polskiej literatury wystudować. Gdyby dzieła Byrona zaginęły, z refleksów polskich możnaby je w przybliżeniu odtworzyć. To dodaje wiele uroku studjom nad poezją romantyczną” [s. 88]); S. Land, *Mickiewiczowska legenda o Byronie*. Poznań 1935.

² U. Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński. Kraków 2009, s. 52.

nie jest ani faktyczny, ani możliwy. Jego istnienie jest związane z porządkiem kultury [cultural order], który jest sposobem, w jaki społeczeństwo myśli, mówi i – mówiąc – wyjaśnia ‘zawartość’ swojej myśli za pomocą innych myśli. Ponieważ każde społeczeństwo – za sprawą myślenia i mówienia – rozwija się, pomnaża czy podupada (nawet kiedy dotyczy to światów ‘niemożliwych’, takich jak teksty estetyczne czy wypowiedzi ideologiczne), to teoria kodów zajmuje się formą takich światów ‘kultury’ i staje przed podstawowym problemem, mianowicie w jaki sposób *dotknąć* treści³.

W takim też rozumieniu, jako czytelny w czasach romantyzmu system znaków, bajronizm funkcjonował w całej Europie, ogarniętej fascynacją osobą i dziełem Byrona: naśladowaniem bądź potępieniem jego stylu życia, a przez to i utworów. Za każdym razem chodziło jednak o nacechowany emocjonalnie stosunek, literacko lub kulturowo artykułowany, który do tej pory rodzi pytania o przyczyny i diagnozę takiego stanu rzeczy. Romantycy jawili się tym samym jako inni, wrażliwsi i bardziej uważni czytelnicy, którzy pograżali się w lekturze nie tylko literatury (czy szerzej: sztuki), lecz także dostrzegali tekstowy (artystyczny, kreacyjny) wymiar własnej biografii. Trafne wydają się spostrzeżenia Ewy Szczeglackiej, która na przykładzie Zygmunta Krasińskiego ujmuje fenomen romantycznego *homo legens*: „Krasiński jako romantyczny *homo legens* nie czytał po to, aby uciec i znaleźć sobie alternatywne, wirtualne światy, czytał, aby świadomie odkrywać swoją współczesność, żył bowiem swoim Teraz i terażniejszością czasu, który otrzymał”⁴.

Trudność w określeniu ram, jak i samego charakteru zjawiska, nazywanego bajronizmem, wynika ponadto, jak się wydaje, z niemożności oddzielenia czynów tego twórcy od tekstów literackich. Do tej pory zresztą studia o Byronie odznaczają się swoistym pęknięciem, wyrażającym się, z jednej strony, poprzez deklaracje w rodzaju: „Mówię o zaletach i wadach widocznych w [...] dziele i ważnych dla oceny dzieła, nie zaś o życiu osobistym Byrona, które mnie tu nie interesuje”⁵, a z drugiej poprzez opisy: „Byron – ta twarz pełna, z tendencją do otyłości, te bezwolne zmysłowe usta, ten niepokój i brak powagi w wyrazie twarzy i co gorsze, to ślepe spojrzenie zakochanego w sobie piękniśa – popiersie Byrona to wizerunek człowieka, który w każdym calu był tragikiem z wędrownego teatru”⁶. Przywołane tu cytaty z eseju Thomasa Stearnsa Eliota obrazują sposób, w jaki jeden poeta może mówić o innym, równie ważnym i wybitnym poecie, ale prezentują jednocześnie komplikacje pojawiające się podczas próby zinterpretowania jego twórczości. W znanej w Polsce biografii Byrona pojawia się na przykład następujące uzasadnienie jego popularności:

³ Ibidem, s. 65. Warto ponadto zwrócić uwagę na to, że: „Jednostki kulturowe leżą u podstaw zdolności społeczeństwa do zrównywania [...] znaków ze sobą; jednostki kulturowe są semiotycznym *postulatem*, który jest konieczny, by usprawiedliwić sam fakt, że społeczeństwo *faktycznie* zrównuje kody z kodami, nośniki znaku ze znaczeniami, wyrażenia z treściami. Są przez zwykłego człowieka *niedostrzegalne*, lecz *używane* [...]” Ibidem, s. 77.

⁴ E. Szczeglacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*. Warszawa 2003, s. 11.

⁵ T.S. Eliot, *Byron*. W: idem, *Szkice literackie*, red., wybór i przedm. W. Chwalewik, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik. Warszawa 1963, s. 143.

⁶ Ibidem, s. 123.

gdyby Byron był tylko człowiekiem żyjącym pełnią życia – tylko głośnym poetą i zapalonym sportowcem, tylko czynnym politykiem i awanturczym kochankiem, tylko sceptykiem i emocjonalistą – nie byłby jeszcze tym Byronem, który pozostał w historii. A więc istniało coś więcej. Coś tak fundamentalnego dla jego całej osobowości jak woda podskórna dla bujnej zieleni na kamieniskach⁷.

Problemy związane z określeniem owego naddatku, który czynił życie i twórczość angielskiego lorda podatnymi na kopiowanie, nawarstwiają się podczas analizy dzieł wzorowanych na Byronie lub w pewien sposób odnoszących się do jego tekstów (naśladowczo, polemicznie itp.) i przez to określanych jako bajroniczne. Przykład naszej rodzimej literatury romantycznej może stanowić pod tym względem część szerszej refleksji nad zasięgiem i charakterem europejskiego bajronizmu, rozumianego – jak to już podkreślałam – przede wszystkim jako uniwersalny kod operujący określonymi znakami, ułatwiającymi jego rozpoznanie zarówno w dziedzinie tekstów literackich, jak i pozaliterackich (kreowanie własnego wizerunku czy własnej biografii)⁸.

Poszczególne etapy adaptowania na grunt polski fenomenu życia i twórczości angielskiego lorda zostały już skrupulatnie opracowane. Istotne wydaje się zaznaczenie, że owym adaptacjom nie towarzyszyła na ogół dogłębna znajomość pism Byrona. Kwestii tej nie rozwiązały też tłumaczenia pojawiające się sukcesywnie od lat dwudziestych XIX wieku, które mimo licznych spolszczeń, nieścisłości formalno-fabularnych tudzież różnego rodzaju modyfikacji czy po prostu kulejącej techniki pisarskiej wpłynęły znacząco na odbiór owych dzieł przez polskich czytelników, także tych, którzy wkrótce sami mieli chwycić za pióro.

Przekłady stanowiły zarazem pierwszą i najprostszą adaptację elementów, które w najbliższym czasie zadecydowały o kształcie polskiego romantyzmu (zwłaszcza w jego odmianie Mickiewiczowskiej, dominującej do początku lat trzydziestych XIX stulecia) oraz o charakterze bajronizmu uprawianego przez naszych twórców. Na wspomniane elementy złożyło się, po pierwsze, przyswojenie nowego gatunku: powieści poetyckiej (ang. *tale*) i jej wariantu, poematu dygresyjnego; po drugie, wprowadzenie nowego typu bohatera, ale odpowiednio zmodyfikowanego i dostosowanego do nastrojów panujących w ówczesnej Polsce. Wanda Krajewska zaznacza zwłaszcza „spłykanie psychologii przeżyć bohaterów, a eksponowanie i idealizowanie poświęceń, podkreślanie idei moralnej i idei wolności”⁹, widoczne zarówno w tłumaczeniach poematów Byrona, jak i w utworach polskich kontynuatorów oraz naśladowców jego techniki pisarskiej. Po trzecie wreszcie, w tekstach późniejszych zauważalne staje się to, co przywołana badaczka określa jako „sprzężenie zwrotne w związkach literatur”¹⁰, czyli nasycanie przekładu frazeologią zaczerpniętą z polskich dzieł w jakiś sposób odwołujących się do utworów Byrona. Krajewska podaje

⁷ J. Żuławski, *Byron nieupozwany*. Warszawa 1966, s. 18-19.

⁸ Znane są m.in. relacje między pisarstwem Chateaubrianda i Byrona, o którym pisze sam Chateaubriand w swoich *Pamiętnikach zza grobu*, wybór i tłum. J. Guze. Warszawa 1991, s. 236-237.

⁹ W. Krajewska, *Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 156.

¹⁰ Ibidem, s. 159.

przykład Odyńcowego *Korsarza* z 1835 roku, na którego tłumacz spoglądał poprzez Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* oraz III część *Dziadów*¹¹.

Zainteresowanie Byronem od samego początku było związane z tworzeniem legendy, dodatkowej mitycznej otoczki podsycającej atmosferę wokół pisarza oraz niektórych faktów związanych z jego życiem i utworami. Legenda ta, podobnie jak w wypadku Mickiewicza¹², miała w dużej mierze charakter autokreacyjny. Polegała, z jednej strony, na modelowaniu własnej biografii na wzór literatury oraz popularnych w epoce biografii fikcyjnych, a z drugiej, na wpisywaniu w tworzone przez siebie teksty artystyczne wskazówek i sugestii, które wielokrotnie wymuszały autobiograficzny styl lektury i jednocześnie, mówiąc słowami Andrzeja Fabianowskiego, czyniły z autora „zakładnika własnego tekstu”¹³. Jak zauważają historycy literatury, z Byronem wiązały się *de facto* dwie skrajnie różne legendy: poety-skandalisty, którego utwory stanowić miały ilustrację życia degenerata¹⁴, oraz poety-nonkonformisty i (pośmiertnie) narodowego bohatera Grecji. Stąd także wypływały w polskiej praktyce adaptacyjnej liczne „wyciszenia” elementów kontrowersyjnych, widocznych w oryginale, i zastępowanie ich różnego rodzaju wątkami umoralniającymi. Z drugiej strony jednak, pojawiające się niekiedy w tekstach polskich skandalizujące detale (na przykład motyw kazirodziej miłości w *Wacława dziejach* Stefana Garczyńskiego) łączono, nawet bez głębszej analizy, z wpływem Byrona, co motywowało od razu sądy o wtórności dzieła.

Przywołane przeze mnie przykłady, dobrze znane badaczom literatury romantycznej (stąd też ich jedynie pobieżny przegląd), wskazują na istotny fakt towarzyszący lekturze dzieł tego okresu – na manierę czytania polskiego romantyzmu właśnie poprzez bajronizm. Było to zresztą zajęciem nie tylko ówczesnych czytelników, znających postać Byrona bądź z jego pism, bądź, co bardziej prawdopodobne, z przekładów, przekazów ustnych itp., lecz także ulegali takiemu stylowi lektury sami badacze, poszukujący niekiedy wpływów tego twórcy tam, gdzie ich się dopatrzyć nie sposób. W tym miejscu więc ujawnia się również potrzeba przewartościowania zjawiska już dostrzeżonego i wielokrotnie analizowanego. Ważkie wydaje się zwłaszcza zwrócenie uwagi na niejednorodność czy raczej wielotorowość bajronizmu jako języka (kodu), bardzo zróżnicowanego wewnątrz i ujawniającego się na wielu płaszczyznach.

Pierwszą z nich byłaby płaszczyzna wspomnianej przeze mnie legendy biograficznej i właściwy jej kod, który można by nazwać kodem biograficzno-arystokratycznym. Nacisk padał w nim przede wszystkim na arystokracizm angielskiego poety, pańskość jego życia i zachowań. Swego rodzaju znakiem tego kodu stało się Byrona „podróżowanie niedbale i eleganckie”, o którym mówiono na salo-

¹¹ Zob. *ibidem*.

¹² Zob. E. Szymanis, *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*. Wrocław 1992. W podobnym rozumieniu pojęciem legendy posługują się także m.in.: S. Kawyn, *Z badań nad legendą Mickiewicza*. Lublin 1948; M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973.

¹³ A. Fabianowski, „*Powieść nie skończona...*”. *Pułapki romantycznego autobiografizmu*. W: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2001, s. 95.

¹⁴ Na tę podwójność legendy Byrona zwraca uwagę m.in. Grażyna Halkiewicz-Sojak w swej książce *Byron w twórczości Norwida*. Toruń 1994.

nach i które następnie naśladowano w życiu, utrwalano w korespondencji i literaturze. W ten sposób „kodował” swoją biografię między innymi Zygmunt Krasiński, ostentacyjnie podróżujący po Europie i konsekwentnie budujący własny wizerunek zblazowanego arystokraty i poety w listach do ojca, kochanki i przyjaciół. Warto przypomnieć tu zdanie Marii Janion, która zaliczyła Krasińskiego do grona najbardziej steatralizowanych postaci epoki¹⁵. Badacze podkreślają takie kategorie estetyczne, jak piękno i wzniosłość, które wywarły decydujący wpływ na sposób, w jaki poeta modelował własne życie¹⁶. To także przypadek Słowackiego, który, zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości poetyckiej, tuż po wyjeździe na emigrację, równie starannie dopracowywał niektóre elementy swej biografii. Szczególną rolę odgrywały w niej dalekie wojaje, nienaganny wygląd i pisanie poezji jako sygnały znajomości omawianego kodu. Twórczość poetycka pełniła w tym wypadku jedynie funkcję służebną, stanowiącą pożądane, acz niekonieczne dopełnienie biografii „bajronisty”.

Na płaszczyźnie biograficznej realizował się również kod skandalizujący, anegdotyczno-plotkarski, bogaty w eufemizmy i niedopowiedzenia. Był to swego rodzaju kod kularowy, w którym sugerowano pikantne szczegóły dotyczące życia osobistego poety. W wypadku Byrona takim „smacznym kąskiem” stały się jego rzekome „kryminalne instynkty”¹⁷ czy romans z przyrodnią siostrą Augustą. Krasińskiego z kolei kompromitował w towarzystwie związek miłosny z Delfiną Potocką. Choć była to relacja starannie skrywana, wielu szczegółów (np. negatywnego stosunku ojca poety do romansu syna) dostarcza tu korespondencja Krasińskiego. Warto zauważyć, że w tym kodzie czytano nie tylko teksty biografii Byrona i jego naśladowców, lecz także ich teksty literackie, z których wyciągano elementy najbardziej kontrowersyjne, szokujące opinię publiczną i konfrontowano je z biografią autora. Zdaniem polskiej badaczki, Ireny Dobrzyckiej:

Byron bronił się niejednokrotnie przed prostym identyfikowaniem jego osoby z twórcami jego fantazji. Ale w *Childe Haroldzie*, choć poeta pisał na przemian w pierwszej i trzeciej osobie, sam przyczynił się do identyfikowania Harolda z autorem dzięki elementom autobiograficznym poematu, jak: wspólne z Haroldem przekonania, podróże, po części i młodość. Czytelnicy przyzwyczaili się widzieć w bohaterze bajronicznym samego poetę, nie więc dziwnego, że następcy Harolda byli dla nich dalszymi kopiami portretu Byrona. Był w tym i pewien element prawdy; postać np. jest w wielu rysach odbiciem poety¹⁸.

W podobny sposób współtworzyli tę skandaliczną (tu w znaczeniu: realizującą się wbrew społecznym normom i towarzyskim konwenansom) wersję biografii Juliusz Słowacki oraz Zygmunt Krasiński, układający „dramat życia”. Należy podkreślić, że w obu przypadkach, to znaczy zarówno w kodzie biograficzno-arystokra-

¹⁵ Zob. M. Janion, *Zło i fantazmaty*. W: eadem, *Pisma wybrane*, t. III. Kraków 2000, s. 200.

¹⁶ Zob. m.in.: A. Napierała, *Funkcje cierpienia w antropologii romantycznej. Wizje i diagnozy Zygmunta Krasińskiego*. Poznań 2008.

¹⁷ O wpływie plotek na kształtowanie się legendy Byrona pisała m.in. Stefania Land. Zob.: eadem, *Mickiewiczowska legenda...*, s. 17.

¹⁸ I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*. Wrocław 1963, s. 52.

tycznym, jak i tym, który określiłam jako skandalizujący, chodziło o przedstawienie siebie jako osobowości medialnej – o której mówi cała Europa lub chociaż jej skrawek. Kody te pozwalały na stylizowanie własnego wizerunku i szerzej: biografii oraz na ich odczytywanie zgodnie ze wzorem życia, jaki wykreował Byron. Elementy obu kodów widoczne są w polskiej literaturze tego okresu – wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z postacią przesadnie wyczuloną na to, w jaki sposób postrzega ją otoczenie, zachowującą się jak aktor na scenie życia (Kordian, Lambro, Hrabia Henryk itd.).

Wreszcie trzecią płaszczyzną, jakiej można się dopatrzeć w wielowarstwowym kodzie bajronizmu, jest kod heroiczno-patriotyczny, związany z kreowanym przez Byrona typem bohatera – nonkonformistycznego buntownika, nowożytnego herosa, którego tragizm, przeciwnie niż u koturnowych figur antycznych, nie wynika z niemożności pogodzenia dwu sprzeczności, lecz opiera się przede wszystkim na momencie transgresji. W polskim romantyzmie ilustruje to zwłaszcza postać Wallenroda, który musi przekroczyć przyjęte normy etyczne i niejako pokonać samego siebie (zdławić własną godność i wyrzec się osobistych pragnień), aby zdobyć się na czyn heroiczny właściwy dla czasów, w których przyszło mu żyć. Czyn Mickiewiczowskiego Konrada jest niemoralny i zbrodniczy, a zarazem konieczny i słuszny, zroszły w kategoriach bajronicznego buntu w obronie wyższych wartości, takich jak wolność ojczyzny. Kodem heroiczno-patriotycznym posługiwali się, zainspirovani postacią Wallenroda, młodzi podchorążowie szykujący się do powstania 1830 roku, zmagający się z dylematem carobójstwa¹⁹. W tym kodzie najczęściej też łączono postać Byrona z inną wybitną osobowością epoki – Napoleonem Bonaparte, którego, podobnie jak i autora *Don Juana*, otaczała już za życia podwójna legenda. Obaj przecież stali się bohaterami polskiego mitu romantycznego. Niektórzy badacze, między innymi Stefan Treugutt, głosili w związku z tym pogląd, że bajronizm (właśnie na owej płaszczyźnie heroiczno-patriotycznej) istniał, nie tylko zresztą u nas, już przed Byronem²⁰. Mit napoleoński, co istotne, wiązał się ponadto z Bajonowską koncepcją „człowieka-tytana, któremu żar wewnętrzny nie daje spokoju”²¹. Dobrzycka stwierdza:

Napoleon mógł śmiało służyć za pierwowzór bohatera bajronicznego. Dzielił jego gwałtowne namiętności, dumę, osamotnienie wielkiej indywidualności, zdolności wodza umiającego pociągnąć za sobą gromady zapaleńców oddanych sprawie wolności. Przypomina go zwłaszcza losem: z jego osobą związane są nadzieje wyzwolenia wielu narodów z niewoli politycznej i społecznej; klęska owych nadziei spowodowana została przez wrogie siły przypadku oraz przez skrajny egotyzm jednostki. Nie więc dziwnego, że współcześni poecie czytelnicy w dziejach Konrada, Selimy czy Lary widzieli zamaskowaną historię samego Napoleona²².

¹⁹ Zob. m.in. rozważania Marii Janion w książce: *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. W: eadem, *Prace wybrane*, t. V. Kraków 2002.

²⁰ Zob. S. Treugutt, *Byron i Napoleon w polskim micie romantycznym*. W: idem, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak. Warszawa 1993.

²¹ I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości...*, s. 88.

²² Ibidem, s. 90.

Kolejny, czwarty już poziom prezentuje kod martyrologiczny, w którym osoba Byrona pełni funkcję dobrowolnej ofiary za sprawę wolności. Jego symboliczna śmierć w Missolonghi (jak wiadomo, bynajmniej nie męczeńska) została potraktowana tu jako znak wartościujący całą egzystencję poety, narzucony mu przez współczesnych i potomnych, ale także w pewien sposób przejęty od niego samego. Zaangażowanie Byrona w walkę o niepodległość Grecji, jak też poruszanie tego wątku w twórczości pisarskiej, były bowiem czynami świadomymi, stanowiącymi spójny przekaz, że wolność to idea nadrzędna, której warto poświęcić nie tylko majątek, lecz także życie. W polskim romantyzmie kodem tym posługiwali się Mickiewicz w wykładach o literaturach słowiańskich oraz Norwid w lekcjach o Juliuszu Słowackim, traktując figurę Byrona przede wszystkim jako znak męczeństwa i na drugim miejscu dopiero jako ideał współczesnego poety. W wypowiedziach obu autorów funkcjonował on jako wzorzec egzystencjalny człowieka, który dał świadectwo głoszonym przez siebie poglądom, a w głębokim podtekście, jako paradoksalny naśladowca Chrystusa (sic!). Co ciekawe, Mickiewicz kod ten usiłował zaadaptować do własnej biografii, przelamanej znamienym zamknięciem wieszczą i włączeniem się w działalność polityczną²³. Tu również śmierć poety w Konstantynopolu (we wciąż wzbudzających kontrowersje okolicznościach) nabrała także i w jego przypadku znamion symbolicznych jako męczennika za sprawę wolności.

Z takim postrzeganiem osoby i życia Byrona wiąże się następny, piąty kod interkulturowości i transnacionalności. Jego najbardziej ważnym elementem stało się hasło cieszące się niezwykle popularnością wśród ludów Europy: „za wolność naszą i waszą”, kreujące uniwersalistyczną wizję absolutnej wolności i równości narodów. Jej realizacją miał być masowy ruch rewolucyjny roku 1846: Wiosna Ludów. Elementy kodu interkulturowości pojawiają się znów, w sposób najbardziej wyraźny, w wykładach Mickiewicza w Collège de France oraz w Norwidowskich lekcjach o Słowackim. Stefan Treugutt jako przykład owej transnacionalności podaje symboliczny fakt, jaki miał miejsce w ojczyźnie Puszkina, kraju przymusowego pobytu młodego autora *Ballad i romansów*. Otóż, jak pisze badacz: „tom dzieł wielkiego autora angielskiego, wydany w Niemczech, został подарowany najwybitniejszemu poecie Rosji przez polskiego poetę na wygnaniu. Ten tom to dowód internacjonalizmu wolnych duchów, nazwisko Byrona, ewokując całą gamę uczuć i pojęć, stanowi symbol wolności”²⁴. Podobne przykłady można by mnożyć.

Ostatnią wreszcie, chyba najszerzej zbadaną przez historyków literatury, jest płaszczyzna twórczości pisarskiej i właściwy jej kod literackości, związany z techniką poetycką Byrona, zaadaptowaną do innych literatur. Znakami znajomości tego kodu byłyby tu między innymi takie kwestie, jak dynamizm i udratyzowanie akcji, tajemniczość oraz urywkowość fabuły i narracji czy motyw usprawiedliwionego zbrodniarza. Element rozpoznawczy stanowiło, zwłaszcza w pierwszej fazie przejmowania tych struktur, manifestacyjne określanie wierszowanych dzieł epickich podtytułem „powieść”, „fragment” bądź „urywek powieści”, co miało świad-

²³ W taki też sposób interpretuje biografię Mickiewicza Alina Witkowska. Zob. eadem, *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975.

²⁴ Ibidem, s. 107.

czyć o przeszczepieniu lansowanych przez Byrona nowych odmian poematu, które później zwykło się nazywać powieścią poetycką i poematem dygresyjnym. Należy przyznać, że bajronizm, realizujący się na poziomie literackości, zakonserwował w polskiej twórczości tego okresu estetykę wzniosłości, przenosząc ją na plan romantycznego indywidualizmu, którego wizualizacją stały się heroizujące kreacje bohaterów w rodzaju Wallenroda czy Irydiona.

Wyróżnione przeze mnie płaszczyzny i odpowiadające im kody bajronizmu ulegały różnym zaszereżowaniom i modyfikacjom w zależności od natężenia elementów konkretnego kodu. Szczególnie widoczne stało się to na planie literackości, który wyznaczył niejako dwa odrębne tory realizowania owych kodów: wtórny, naśladowczy oraz twórczy, który w oryginalny sposób przetwarzał ich składniki i wykraczał w kierunku jakości nowego rodzaju. Jako cezurę odgraniczającą literacki bajronizm jako zjawisko świeże i jeszcze nieskostniałe – w przeciwieństwie do jego wersji zbanalizowanej – uznać by można rok 1830, zamykający w polskiej literaturze pierwszą, przedlistopadową fazę romantyzmu, której ton nadało przede wszystkim piśmiennictwo Mickiewicza i zaproponowane przez niego rozwiązania formalno-fabularne. Oryginalnymi adaptacjami były również pierwsze polskie realizacje gatunku powieści poetyckiej, czyli, początkowo niedoceniona, *Maria* Antoniego Malczewskiego oraz *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego, które w sposób twórczy łączyły elementy bajronicznego kodu literackiego z frenetyczno-pesymistycznymi właściwościami tak zwanej szkoły ukraińskiej i szerzej: czarnego romantyzmu.

Natomiast twórczość epicka Juliusza Słowackiego (powieści poetyckie zawarte w I i II tomie poezji, wydanych tuż po powstaniu listopadowym) – w porównaniu z powieściami Mickiewicza, Malczewskiego i Goszczyńskiego – nie budzi już tak przychylnych i jednoznacznych opinii. Kiedy po opublikowaniu pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego* początkowe milczenie krytyki literackiej zostało wreszcie przełamane, większość głosów powtarzała *de facto* sformułowany przez Mickiewicza i chętnie powtarzany sąd, jakoby pięknym strofom Słowackiego brakowało ducha i treści. Tak też brzmiała opinia Lucjana Siemieńskiego, jednego ze współpracowników satyrycznego czasopisma „Pszonka”:

Słowacki musi być dziwny człowiek! tyle pisze a pisze, a wszystko utwory imaginationsi, nie serca – to dziwna, że cokolwiek napisał, nic nie sprawiło, przynajmniej na mojej duszy, wrażenia – podziwiałem bogactwo rymów, wysłowienia, barwę, brylanty – w rzeczy samej jego bohaterowie i bohaterki mają to, co pani Sévigné powiedziała: *force pierreries, pas de linge*²⁵.

Późniejsi krytycy i badacze wysuwali zastrzeżenia co do oryginalnego potraktowania przez Słowackiego zarówno samej formy bajronicznej powieści, jak i charakterystycznych dla niej motywów, scenerii oraz bohatera. Jarosław Maciejewski określił technikę poety mianem „hiperbajronicznej”, akcentując wagę ostentacyj-

²⁵ Rękopis w Bibliotece Narodowej, sygn. 2958. Cyt. za: M. Grabowska, *Ocena Słowackiego w kręgu „Pszonki”*. W: *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin: materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna. Warszawa 1959, s. 418.

nych nawiązań do Byrona, *Marii* oraz *Konrada Wallenroda*²⁶. Warto podkreślić, że współcześnie powieści Słowackiego traktowane są nierówno. Część z nich – jak *Godzina myśli* czy *Lambro* – doczekała się rehabilitacji²⁷, podczas gdy pozostałe bywają, w opiniach niektórych badaczy, traktowane jako młodzieńcza „wprawka pisarska” (S. Treugutt²⁸) czy – bardziej radykalnie – jako przykład twórczości balansującej na granicy epigoństwa i artystycznego kiczu (D. Seweryn²⁹).

Casus Juliusza Słowackiego prezentuje się jednak daleko bardziej ciekawie i niejednoznacznie, stanowi bowiem interesujący przypadek bajronizmu jako drogi twórczej, paralelnej w pewnym sensie do tej, jaką pokonał sam Byron, a także inicjator fascynacji bajronizmem w Rosji, Aleksander Puszkina³⁰. Jest to swoista ewolucja poetycka od pierwszych, opartych przede wszystkim na efekcie melodramatycznym, powieści poetyckich do formy zwieńczającej dotychczasowy dorobek epicki obu poetów: poematu dygresyjnego jako gatunku i jako sposobu mówienia o świecie, ludziach, własnym pisarstwie i o sobie samym. W tym sensie wydany w 1841 roku *Beniowski* nie stanowi prostego przeniesienia formy *Don Juana* do literatury polskiej, a raczej jawi się jako przekroczenie dotychczasowej manieri pisarskiej, czyli w wypadku Słowackiego: owego ostentacyjnego literackiego bajronizmu. Odchodzenie to widoczne jest zresztą w poprzedzających poemat utworach tego poety; powieści *Arab* i *Lambro* oraz dramat *Kordian* to już zapowiedzi nowej techniki pisarskiej, zdążającej do steatralizowanego, bliskiego karykaturze, przedstawienia postaci głównego bohatera, podczas gdy kreacja *Don Juana*, aczkolwiek deheroizująca, nie jest też w prosty sposób prześmiewcza. Badacze podkreślają raczej pasywność tej postaci w toku akcji³¹.

Pozostałe realizacje powieści poetyckich to już, niestety, dzieła zdecydowanie epigońskie. Kariera tego gatunku w polskim romantyzmie jawi się jednak jako swoisty paradoks. Na Zachodzie ceni się bowiem współcześnie Byrona przede wszystkim jako autora poematu dygresyjnego, podczas gdy jego *oriental tales* nie cieszą się takim zainteresowaniem badaczy, prawdopodobnie ze względu na zawarty w nich

²⁶ Zob. J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991. Maciejewski idzie tu tropem Konrada Górskiego, który dostrzega w Słowackim „poetę aluzji literackiej”. Zob. idem, *Juliusz Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. W: *Materiały Sesji Naukowej 25-28 listopada 1959*. Warszawa 1959.

²⁷ Zob. m.in.: M. Janion, *Uwięziony w morzu*, [wstęp do:] J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach*. Gdańsk 1979; Z. Przychodniak, *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana” – w kręgu tyrteizmu Juliusza Słowackiego*. W: idem, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*. Poznań 2001; S. Treugutt, „*Godzina myśli*”. W: idem, *Byron i Napoleon...*; D. Danek, „*Godzina myśli*” jako studium romantyzmu. *Dwoistość w miłości romantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 87-106.

²⁸ Zob. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*. Wrocław 1958.

²⁹ Zob. D. Seweryn, *Słowacki nie-mistyczny*. Lublin 2001.

³⁰ Warto zwrócić uwagę, że podobną właściwość (odejście od powieści poetyckiej do poematu dygresyjnego) można wskazać w twórczości Puszkina. Poemat *Eugeniusz Oniegin* staje się zaprzeczeniem wcześniejszych, inspirowanych powieściami Byrona, utworów rosyjskiego poety (np. *Jeniec kaukaski*, *Fontanna Bachezyseraju*).

³¹ Zob. B. Wilkie, *Byron and the Epic of Negation*. W: idem, *Romantic Poets and Epic Tradition*. Madison and Milwaukee 1965, s. 188.

element sensacyjnej przygodowości, który mógł się podobać przy pierwszym odbiorze, ale nie niósł ze sobą większych walorów poznawczych³². Jest rzeczą zdumiewającą, że w Polsce uprawiano ten gatunek jeszcze do końca lat pięćdziesiątych XIX stulecia: mam tu na myśli twórczość epicką Tomasza Augusta Olizarowskiego (*Bruno, Sonia, Softy* czy *Zawerucha* z końca lat trzydziestych) oraz Mieczysława Romanowskiego, autora *Dziewczęcia z Sącza*, i Włodzimierza Wolskiego, twórcy datowanych na lata 1843-1857 *Ojca Hilarego, Halki* oraz *Połoški*, które zostały jednogłośnie zaklasyfikowane w historii literatury jako twory naśladowcze, kulejące zarówno pod względem stylistycznym, jak i formalnym. Obrazują one jednocześnie paroksyzm, w jakim znalazła się polska twórczość krajowa po 1830 roku. Jej autorzy, obracający się w kręgu wciąż tych samych, przebrzmiałych idei, tematów i rozwiązań formalno-fabularnych, dokonywali, zwłaszcza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, już nie tyle artystycznych modyfikacji literackiego bajronizmu, ile doprowadzali do jego zniekształcenia i zafalszowania. Dobrym tego przykładem jest powieść, tym razem prozą, Zygmunta Kaczkowskiego z 1857 roku, pod znamienym tytułem *Bajronista*. Pada w niej definicja „bajronicznego” stylu życia, który:

długo jeszcze będzie porywał za sobą miękkie serca młodzieży [...] krwawa rozpacz angielskiego lorda do niejednego z serc naszych przemówi: bo uosobiony smutek błądzi dzisiaj po wszystkich umysłach, czarna żaloba oblewa łzami niezarośnięte groby, tęskne westchnienia wydobywają się z piersi i ulatają na dalekie pobojowiska, anioł-stróż naszego sumienia zamienił się w posąg brązowy i ze zgaszoną pochodnią stanął na grobie! A kiedy ojcowie całe noce trawią na myślach żalobnych, kiedy matki zapłakane swe oczy obracają ku grobom swych braci: cóż się dziwić, że ich dzieci już się rodzą ze łzami w oczach i krwią zapieczoną przy sercu, a kiedy dorosną, to im się przewidują same sny straszne i przerażające widziadła?³³

Zniekształcenie Kaczkowskiego polega na przypisaniu Byronowi fałszywych cech sentymentalnego żalobnika, tęsknie i łzawo pochylającego się nad mogiłami swych bliskich oraz odarcie go z jakiegokolwiek woli działania. Pisarz wykrzywia także obraz wykreowanego przez angielskiego poetę typu bohatera, który stanowił swoisty sygnał znajomości bajronicznego kodu literackości.

Co znamienne, recenzenci i czytelnicy popowstaniowi dość szybko dostrzegli niebezpieczeństwo związane z powtarzaniem wykreowanego przez Byrona egzaltowanego sposobu pisania o świecie. Michał Grabowski, określany jako „prymas krytyki kresowej”³⁴, już w 1837 roku pisał:

Któż to bowiem jest ten *Korsarz*, ten *Lara*, ten *Giaur*, szczególnie ten *Childe-Harold*, ten *Don Juan*? Jest to duch XVIII wieku, który wnika głęboko we własną swoją istotę i zasmuca się nierozpędzonym smutkiem na widok ciemnicy i rozczarowania, które mu leżą na duszy. Wszystkie fakta psychologiczne, do których doprowadziła filozofia sceptyczna, Byron wydał jako prawdziwy poeta w obrazach, w po-

³² Zob. K. Kroeber, *Byron: The Adventurous Narrative*. W: idem, *Romantic Narrative Art*. Madison 1960, s. 139-143.

³³ Z. Kaczkowski, *Bajronista: powieść współczesna*, t. I. Wilno 1857, s. 115.

³⁴ Określenie Tadeusza Grabowskiego. Zob. idem, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831-1863)*. Kraków 1931, s. 39.

stacjach; i dziwna, że te postaci są takie ciemne, kolosalne, a razem nikczemne, błakające się (jak powiedziano o nich) między niebem a ziemią, i raczej na wzór szatana niż człowieka stworzone! Byron będzie na zawsze świadczył, do jak ciemnych ostateczności myśli doszłaby z różnych stron czująca dolegliwości Europa, gdyby nagle wiek XIX nie zmienił zupełnie jej dążenia i nie rozpromieniał sobą jej przeszłości jakby gwiazdą wiary i nadziei. Ale ten promień ożywny nie padał, ani mógł padać, na serce *Childe-Harolda*³⁵.

Autor artykułu proponował w to miejsce nowy kod literackości, bardziej adekwatny do potrzeb rodzącej się poezji narodowej, którą stawiał w wyraźnej opozycji do poezji romantycznej. Zdaniem Tadeusza Grabowskiego krytyk: „Za istotną dążność wszędzie, a więc i u nas, uznał zwrot do miejscowych zjawisk bytu, historii domowej, tradycji, co wskazywało, że walterskotyzm znalazł odpowiedni grunt tam, gdzie dla rewolucyjności bajrońskiej miejsca nie było”³⁶. Charakterystyczne przejście od bajronizmu do „walterskotyzmu”, motywowane potrzebą odświeżenia literatury i filozofii, współgrało *de facto* z wysuwanymi już na początku wieku postulatami Brodzińskiego i Mochnackiego. Analogicznym tropem poszli w latach czterdziestych i pięćdziesiątych tacy krytycy krajowi, jak Aleksander Tyszyński (reprezentujący ośrodek warszawski), Michał Wiszniewski (Kraków), Karol Libelt (Poznań) czy Jan Majorkiewicz (Warszawa). Podobnie jak Michał Grabowski, potępiali to, co w ich przekonaniu „w romantyzmie było gloryfikacją psychologii obłędu, przypisywaniem ludziom bez wartości wielkości moralnej, czynieniem ze skazańców, nicponiów, trucielek, potworów, komediantów i cyrkowców istot wzniosłych, anielskich, natchnionych, szczerych, cnotliwych, a więc lepszej części ludzkości”³⁷.

Jeszcze dobitniej te rozpoznania artykułował naczelny recenzent emigracji, Stanisław Ropelewski: „Szkoła nieprawdziwych dzieci Byrona – pisał – egzageruje błędy mistrza, zaczęła od apoteozy dumy, a skończyła na apoteozie własnej. Od r. 1820 prawie wszyscy nasi poeci byli dumni i bladzi; duma i bladeść jest cechą rodzajową poetów lub pseudopoetów”³⁸. Jednocześnie warto zauważyć, że komentarz krytyka dotyka nie tylko kopiowanego bezkrytycznie kodu literackości, lecz także wykreowanego przez angielskiego poetę wzorca osobowego, który w latach trzydziestych i czterdziestych stopniowo tracił na wartości. Nieaktualność bajronicznego kodu literackości pokazuje zresztą, jak sędzę, ewolucja poglądów Zygmunta Krasińskiego, w młodości zapalonego „bajronisty” (wyrazistym przykładem są tu jego powieści warszawskie), a którego dojrzałą twórczość znamionują już takie kody, jak mesjanizm czy heglizm.

Ciekawy przypadek stanowi natomiast pisarstwo Norwida z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX stulecia, w którym elementy rozmaitych kodów bajronicznych tworzą całość niepowtarzalną w polskim romantyzmie. Grażyna Halkiewicz-

³⁵ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*. W: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko. Kraków 2005, s. 59 (rozstrzelenie – A.W.).

³⁶ T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce...*, s. 8.

³⁷ Ibidem, s. 15.

³⁸ „Młoda Polska” 1838, nr 10. Cyt. za: ibidem, s. 163.

-Sojak, koncentrując się zwłaszcza na trzech dziełach Norwida, *Epimenidesie* (1854), *Rozmowie umarłych* (1857) oraz wykładach *O Słowackim* (1860), zauważa:

Paraboliczny poemat pozwalał skonstruować układ odniesienia dla zdarzeń, wprowadzić nadrzędne sensy sprawdzające biograficzną fabułę. *Epimenides* wyznaczał historiozoficzną i religijno-moralną płaszczyznę interpretacji dziejów Byrona. Dialog umarłych stwarzał okazję do zaakcentowania podmiotowości kreowanej postaci, do wzbogacenia portretu literackiego zarysowanego we wcześniejszym utworze o cechy indywidualne, niekoniecznie zgodne z monumentalnym wzorcem heroicznej postawy wobec historii. Jednocześnie gatunek ten akcentował treści dydaktyczne i sprzyjał zabiegom artystycznym zmierzającym do parabolizowania znaczeń. Forma odczytu natomiast umożliwiała dyskursywne ujęcie tematu i polemiczne potraktowanie tych wersji biograficznej legendy Byrona, które krańcowo różniły się od Norwidskiej interpretacji³⁹.

Warto podkreślić, że w pisarstwie Norwida dostrzegalne staje się również oryginalne przetworzenie bajronicznego kodu literackości, realizujące się przede wszystkim na płaszczyźnie genologicznej. Zdaniem Michała Kuziaka: „Nawet pobieżne zapoznanie się z twórczością Norwida zwraca uwagę na ważny dla niej problem genologiczny i zarazem problematykę genologii”⁴⁰.

Tytuł bądź podtytuł genologiczny staje się – pisze badacz – jedną z możliwych aluzji gatunkowych, wprowadza znaczenia implikowane: odsyła czytelnika do określonego, utrwalonego w tradycji wzorca gatunkowego, by następnie naruszyć, mówiąc językiem Hansa Roberta Jaussa, horyzont oczekiwań odbiorcy, grając z jego genologicznymi konotacjami, z wprowadzonymi przez nie dyrektywami hermeneutycznymi (także np. z sugestią spójności); nawiązując do sformułowania Philippe’a Lejeune’a można także mówić o naruszeniu swego rodzaju „paktu gatunkowego”. W ten sposób dochodzi do aktywizacji czytelnika, konstatającego zagadkowość utworu. W ten sposób także, paradoksalnie, gdyż za pomocą wyeksponowania konwencji – ich zwielokrotnienia – może pojawić się sugestia komunikacji poza/ponad konwencjami. Norwid, podejmując rozmaite gry z konwencjami – m.in. genologicznymi – powołuje do istnienia prywatne „wspólne światy”, łączące z odbiorcą i służące poszukiwaniu prawdy [...].

Owe gry z tytułem i konwencją gatunkową mogły mieć swoich konkretnych adresatów, np. autorów powieści – formy szczególnie nielubianej przez poetę. Generalnie wszakże gry te – uobecniając gatunek nieobecny w strukturze utworu czy też obecny jedynie częściowo (np. dzięki realizacji jego cech drugorzędnych), a więc jako ślad – otwierają szeroko pojętą przestrzeń intertekstualną wypowiedzi [...]⁴¹.

Co znamienne, bajronizm – w wersji autora *Vade-mecum* – nie musi oznaczać narzucającej się modnej manieri twórczej albo prostej adaptacji formy gatunkowej czy elementów stylu, ale może stać się przemyślanym i odpowiednio zmodyfikowanym systemem, za pomocą którego zostają przekazane konkretne treści (filozoficz-

³⁹ G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*. Toruń 1994, s. 75.

⁴⁰ M. Kuziak, *Sytuacja Norwida: wobec genologii. Zarys problemu*. W: *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska. Słupsk 2005, s. 58.

⁴¹ Ibidem, s. 62-63.

ne, moralizatorskie, społeczne, polityczne itd.) oraz innowacje formalne. Nowatorstwo Norwida widoczne jest na przykład w modyfikacji najbardziej charakterystycznego gatunku wykreowanego przez Byrona: powieści poetyckiej. W rozważaniach Beaty Wołoszyn, dotyczących budowy genologicznej *Quidama*, pojawia się następująca teza:

poemat *Quidam* ma istotne cechy powieści poetyckiej. Typ narratora, segmentowana i prezentacyjna narracja i fragmentaryczna, tajemnicza fabuła odpowiadają wymogom tego gatunku. Bliższe przyjrzenie się poszczególnym elementom kompozycyjnym utworu prowadzi do wniosku, że pełnią one zupełnie inne funkcje i są nośnikami treści innych niż w typowych powieściach poetyckich. Okazuje się bowiem, że narracja prezentacyjna wcale nie przyczynia się do uwypuklenia dramatycznych konfliktów fabularnych. Są one raczej spychane na drugi plan, przemilczane bądź też przedstawiane w taki sposób, jakby chodziło o zdarzenia potoczne i codzienne. [...] Tajemniczość i epizodyczność fabuły wcale nie wzbudza nastroju sensacji, lecz sprawia wrażenie chaosu i potocznej przypadkowości zdarzeń, a jednocześnie skłania do poszukiwań nadprzyrodzonej motywacji. [...]

Kreacja głównego bohatera nie zdradza żadnych oznak romantycznego indywidualizmu. Jest to postać niemal anonimowa, tzw. ewangeliczny „każdy”, będący raczej przedmiotem niż podmiotem historii, który niczym bezwolny kamień toczy się wraz z lawiną zdarzeń. [...]

Subiektywizacja narracji ma charakter bardziej refleksyjny niż liryczny i nie tyle służy wywołaniu nastroju, ile raczej nadbudowuje filozoficzno-refleksyjny kontekst interpretacyjny. [...]

W istocie *Quidam* jest quasi-powieścią poetycką, która została zmodyfikowana w celu narzucenia jej cech przypowieści. Mamy tu więc do czynienia z pewną strategią intertekstualną, którą można by za Stanisławem Balbusem nazwać modyfikującą reminiscencją formy gatunkowej, ponieważ parabola nie tylko zmieniła kształt gatunkowy powieści, ale też i sama uległa daleko idącej modyfikacji w stosunku do swojego biblijnego wzorca⁴².

Pisarstwo Norwida dostarcza tym samym dowodów na to, że bajronizm jako wielowarstwowy kod romantyzmu operował silnie skonwencjonalizowanym systemem znaków. Przesunięcie kilku stałych elementów, jakiego można się dopatrzeć na przykład w genologicznych *collage'ach* Norwida⁴³, prowadzi w istocie do obnażenia sztuczności całego kodu, a także, przynajmniej częściowo, do odświeżenia niesionego przez niego przekazu.

Zaprezentowane ujęcie bajronizmu ukazuje, iż funkcjonuje on jako polisemiczny – rozszerepiony na wiele ukazanych przeze mnie kodów literackich i kulturowych – aktywny, modelujący i formotwórczy kod polskiego romantyzmu, obok takich zjawisk, jak ukrainizm czy mistycyzm. Występował w rozmaitych funkcjach i zasto-

⁴² B. Wołoszyn, *Ku powieści parabolicznej – struktura gatunkowa poematu „Quidam”*. W: *Genologia Cypriana Norwida...*, s. 151-153 (rozstrzelenie – A.W.).

⁴³ Określenie Grażyny Halkiewicz-Sojak. Zob. eadem, *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków literackich*. W: *Genologia Cypriana Norwida...*, s. 110.

sowaniach. Był kodem czytany, interpretowanym, komentowanym, aprobująco lub polemicznie ocenianym, naśladowanym i twórczo adaptowanym. Unaoczniał on prawdę dobrze znaną badaczom literatury, iż czytanie romantyzmu – w tym wypadku romantyzmu niejako „cudzego”, przejętego z Anglii, z Zachodu – sąsiaduje, jak uwidoczniła to estetyka recepcji, z kształtowaniem tegoż romantyzmu i komparatystyczną przemianą literatury „cudzej” we własną. Polski bajronizm egzemplifikował to zjawisko w sposób niejako wzorcowy.

Summary

The article describes a phenomenon of Byronism in Polish romantic literature. In authoress opinion there are five types of Byronic codes (systems of signs), which were present not only in literary texts, but also in 19th century cultural behaviours. The first two (aristocratic and scandalous code) are based on Byron's biography as English lord and a famous European poet. The third one (heroic and patriotic code) is connected with political actions of Byron. The next one is martyrish (a post-mortal legend of Byron as national hero in Greece). The fifth one is intercultural and transnational (it evokes the idea of connecting various cultures and nations), whilst the last code shows Byronism as literary language and poetics of a genre (f. ex.: oriental tale). These types of codes were consciously realised in Polish Romanticism, even in the last part of this movement (in C.K. Norwid's works).