

Między poświęceniem i zbrodnią. Kreacja bohatera w romantycznej powieści poetyckiej

Bohater powieści poetyckiej stanowi – według słów Mariana Ursela – [...] *kategorię centralną jej struktury*¹. Decyduje ona o kształcie konkretnych rozwiązań autorskich, a tym samym o wariantowości formalnej w obrębie gatunku. Badacz stawia nawet tezę, że postać literacka jest tym komponentem, który *de facto* wyznacza ramy gatunkowe poszczególnych powieści poetyckich². Postawienie w centrum utworu problematyki postaci wiąże się ściśle z dominującym w powieści poetyckiej komponentem epickim. Zarówno fabuła, tło zdarzeń, jak i narracja są podporządkowane kreacji głównego, zwykle tytułowego bohatera. Jak zauważa Irena Dobrzycka, [...] *nie znosi [on] „rywali” [...] przyćmiewa wszystkie inne elementy dzieła, zajmuje cały utwór i zespala sobą fragmenty akcji i tła*³. Charakterystyczne zaburzenia chronologii, niedopowiedzenia i przemilczenia nie tylko obejmują świat i wypadki przedstawione w powieści poetyckiej, lecz także można je zauważyć w sposobie konstrukcji postaci wiodącej. Jest to widoczne szczególnie wyraźnie w modelu powieści wykreowanym przez George’a Byrona. Literackich biografii Giaura czy Selima nie da się w pełni odtworzyć na podstawie szczątków fabuły tudzież (ograniczonej) wiedzy narratora. Ich epickie życiorysy przypominają: [...] *album fotograficzny z pomieszаныmi zdjęciami jednego człowieka w różnych epokach jego życia, na różnych tłach, w różnym świetle*⁴. Są tajemnicze⁵.

Choć z dzisiejszej perspektywy ten model postaci (często nazywany bajronicznym⁶) wydaje się – jak stwierdza Marta Piwińska – *irytujący*⁷ czy przesadnie melodramatyczny⁸, warto pamiętać, że na początku XIX w. dostrzegano w nim istotne wartości antropologiczne⁹. Zaslugą Byrona oraz jego kontynuatorów jest według Karla Kroebera stworzenie pierwszego [...] *portretu wewnętrznego, historycznej analizy złożonej osobowości protagonisty*¹⁰. Dzięki temu powieść poetycka stała się wiodącą formą literackiej ekspresji we wczesnym romantyzmie. Jak podkreślają monografiści gatunku, cieszyła się ona ogromną popularnością w Europie oraz Ameryce Północnej. Ślady lektury Byronowskich powieści poetyckich widać między innymi w twórczości Edgara Allana Poeego, Charles’a Dickensa, Aleksandra Puszkina, Wasilija Żukowskiego, François-Renégo Chateaubrianda i innych¹¹.

Należy zauważyć, że włączeniu problematyki antropologicznej w obręb powieści poetyckiej towarzyszyła zmiana języka poetyckiego¹². Pozbawiony struktur retorycznych język miał opowiadać o człowieku funkcjonującym w nowym świecie. Mowa pozornie zależna oraz technika wewnętrznego dialogu służyły zobrazowaniu stanów psychicznych

postaci. Znamienne, że organizacja wierszowa nie zaburzała, przynajmniej u czytelnika dziewiętnastowiecznego, poczucia autentyzmu. Zdaniem Ireny Dobrzyckiej, bohater wierszowanych utworów Byrona:

[...] nawołujący do czynu, sam ginący w walce, odzwierciedla konflikt rozdzierający współczesnych: pragnienie czynu połączone z poczuciem bezsilności, bezpłodności buntu jednostkowego, chwilami nawet z zachwianiem wiary w rolę jednostek wyjątkowych.

W powieściach poetyckich doskonale odbicie znalazło [...] żywe wciąż hasło rewolucji francuskiej, hasło indywidualizmu w życiu społecznym, zarówno jak i prywatnym¹³.

Spośród określeń charakteryzujących omawiany model postaci najtrafniejsze wydaje się sformułowanie **człowiek ekstremalnych doświadczeń**, rozpięty między niebem i piekłem, najczęściej opisywany za pomocą sprzecznych, oksymoronicznych terminów: szlachetny zbrodniarz, anioł zemsty itp., łączący w sobie cechy czułego kochanka i brato- lub ojcobójcy. Jest to postać, która – niczym Byronowski Korsarz – jedną ręką zabija wrogów, a drugą ratuje kobiety z płonącego haremu¹⁴. W tym charakterystycznym, metaforycznym obrazie kumulują się podstawowe założenia romantycznej antropologii. Człowiek jawi się jako istota zawieszona między bytami, nieustannie przekraczająca własną cielesność i zdążająca ku sferze ducha, łącząca skrajności, charakteryzująca się *wieczną potencjalnością*¹⁵. Podobny, pozornie sprzeczny wewnętrznie, mechanizm działania możemy zaobserwować u Mickiewiczowskiego Wallenroda, który *[...] płakał, ażeby mordować*¹⁶, czy też Wacława z powieści Malczewskiego. W odczuciu romantycznych komentatorów *Marii* (Mickiewicza, Mochnackiego etc.) sugerowane w toku akcji ojcobójstwo miało stanowić nie tyle dowód na zdegenerowanie duszy bohatera, ile raczej świadectwo krańcowego poświęcenia. Zgodnie z tą logiką pomszczenie, tu na ziemi, ukochanej małżonki okazywało się ważniejsze, bardziej wartościowe niż czyste sumienie i chrześcijańska perspektywa szczęścia w zaświatach.

W kreacji bohatera powieści poetyckiej odnajdujemy jedną z najpełniejszych wersji romantycznego indywidualizmu, nakreślona – rzecz znamienna – za pomocą zaledwie kilku charakterystycznych rysów. Obok wspomnianej już tajemnicy otaczającej postać protagonisty na jego wizerunek składają się również: ostentacyjne samotnictwo¹⁷, skrajne zaangażowanie w realizację określonego, wyższego celu (oswobodzenie ojczyzny, pomszczenie zmarłej ukochanej itp.) oraz elementy demonizmu. Autorom powieści poetyckich szło o ukazanie nowego doświadczenia – *doświadczenia nowożytnego człowieka zdolnego wyodrębnić*

*jednostkę ze zbiorowości jako podmiotowość, która może stać się dla siebie autonomiczną wartością i w sobie – w swoim sumieniu znaleźć miarę wartości świata ludzkiego*¹⁸.

Tacy bohaterowie, jak Nebaba z *Zamku kaniowskiego*, tytułowy *jeniec kaukaski* Puszkina czy *Byronowski Lara*, to postaci świadome swojej podmiotowości. Krąg wyznawanych przez nie wartości zostaje skoncentrowany wokół ich osobowego „ja”. Zdaniem Georges Pouleta: *Romantyk to ktoś, kto objawia się sobie jako centrum. [...] wie on, że głęboko w nim samym tkwi coś przez rzecz nieprzyswajalnego, ja – podmiot, najbardziej autentyczna częśćka jego jaźni lub ta, którą najchętniej uznałby za swoją. Pozbawiony peryferii, romantyk będzie długo oswajał się z ja, z centrum*¹⁹. Egotyzm nie jest tu jednak tożsamy z narcyzmem. Idzie nie tyle o pochwałę siebie, ile o rozpoznanie swoich możliwości, a następnie – zestawienie ich z tym, co oferuje świat.

Skoro w kreowanej przez autorów rzeczywistości literackiej prawo oraz etyka nie gwarantują jednostce wolności i niezależności, skoro zgodnie z przesłaniem płynącym z utworów Byrona czy Mickiewicza istnieją narody silne, agresywne (Turcja, Rosja) oraz narody zniewolone (Grecja, Polska), to pojedynczy człowiek musi na własną rękę dochodzić sprawiedliwości i ustalać nowe hierarchie wartości. Narusza tym samym ziemski porządek spraw sankcjonowany przez Boga. Jego bunt nabiera charakteru metafizycznego. Wiąże się z próbą sięgnięcia po władzę, która mu się nie należy. Bohater powieści poetyckiej, [...] *z nostalgii za niemożliwym dobrem, uważa się więc za zmuszonego do popelniania zła*²⁰. Jest – zgodnie z określeniem Alberta Camusa – *synem Kaina*²¹. Ta metafora w kontekście postaci wiodącej bardzo często pojawia się w tekstach stanowiących egzemplifikacje omawianego gatunku. Kainem nazywa siebie na przykład Mickiewiczowski *Wallenrod*²² oraz *Arab* Słowackiego²³.

Chociaż powieść poetycka jako gatunek wierszowany, oparty o kilka luźnych wątków połączonych postacią pierwszoplanowego bohatera, nie oferuje czytelnikowi wyczerpujących realistycznych opisów czy też szczegółowych analiz zachowania protagonisty i często brakuje w niej detali dotyczących jego wyglądu, wieku oraz pochodzenia, portret postaci wiodącej wydaje się szeroko zakreślonym obrazem intelektualnych, emocjonalnych i psychologicznych cech jednostki. Nabiera znamion uniwersalnych, staje się ilustracją człowieka w ogóle. Mimo że nie jest to wizerunek pełny, ludzka „potencjalność” zostaje w nim ujęta w sposób całościowy, łącząc w jednej postaci dwa przeciwstawne bieguny: dobro i zło, poświęcenie i zbrodnię. Bohaterowie Byrona, Goszczyńskiego i innych autorów powieści poetyckich uświadamiają, że człowieka nie da się zaklasyfikować jako reprezentanta określonego zespołu cech (typ skąpcza, świętoszka, mędrca *etc.*) czy sprawowanej funkcji społecznej (matka,

rycerz, kapłan itp.). Ujawniają oni przede wszystkim złożone, wielowymiarowe wnętrze ludzkiej istoty. Wartość poznawcza, antropologiczna takiego modelu postaci opiera się również na tym, że bohater pozostaje do końca nierozpoznany (także przez samego siebie). Manifestuje się w ten sposób jego nieskończoność, niezwieńczona przez słowo autora²⁴. Proces docierania do (własnej) tożsamości nie znajduje finału nawet z chwilą śmierci bohatera. Zakończenie utworu nie znosi paradoksu między, mówiąc słowami Bittnera: „ja” cyniczno-diabolicznym a „ja” liryczno-sentymentalnym²⁵, paradoksu, który tkwi u podstaw romantycznej wizji człowieka.

Zdaniem Janion: *Romantyczna antropologia odczuwała wyjątkowo dobitnie [...] ludzką potrzebę sobowtóra. Konieczność rozdwojenia i pojednania, o której pisał uporczywie Mochnecki, stanowi efekt takiej swoistej „dualistycznej” świadomości*²⁶. Warto zwrócić uwagę, że powieść poetycka nie rozwija tego popularnego w romantyzmie wątku²⁷. Pokazuje raczej dwoistość człowieka w ramach jednej istoty – jako duchowe rozpięcie między dobrem i złem, niebem i piekłem. Towarzyszy temu sytuacja zawieszenia między światem ciała, materii i światem metafizycznym, motywująca dynamizm, ruchliwość bohatera. Ruchliwość ta może ujawniać się jednocześnie na dwóch płaszczyznach: wertykalnej i horyzontalnej. Pierwsze z wymienionych ujęć podkreśla dążenie człowieka ku górze. Jako przykład można wskazać medytacje Nebaby na wierzchołku drzewa. Narrator w następujący sposób opisuje perspektywę spoglądania na świat z góry:

*Kogóż ten widok, kogo nie zachwyci?
Kiedy nad otchłań pognębienia wzbici,
Krażymy po niej spojrzeniem pół-bożem, –
A, bliżsi nieba, czuć wyraźniej możemy,
Żeśmy na samem dwóch sfer pograniczu,
W swojej kolebki, w ojczyzny obliczu
Weselsza dusza żywiej tu promieni,
Jaśniej tu czyta w literach z płomieni,
Któremi Wieczny w tle chaosu cieni
Do swej potęgi dziedzictwa ją wpisał;
Z przed tronu Boga głośniej tu dolata
Śpiew, co ją w łonie wieczności kołysał;
Głuszej tu jęczy płacz niskiego świata;
Na dół, do ziemi, smutku kwef ponury,*

*Na dół westchnienie, co zawichrza duszą.
Łzy, sercu ciężkie, na dół tu ciec muszą; –
Jak nawałnice i deszcze i chmury,
Płyną do ziemi od niebieskiej góry²⁸.*

To właśnie na szczycie drzewa rozmyślania Kozaka owocują swoistą iluminacją. Odtąd rozumie on własną naturę. Halina Krukowska podkreśla, że:

Scena na dębie, jej symbolika odśłania tragiczny wymiar egzystencji ludzkiej. Jej fatalizm jest bowiem fatalizmem uświadomionym. To świadome „ja” bohatera skazane jest na zaakceptowanie zbrodni, „prazbrodni” jako własnej, indywidualnej, choć została ona popełniona w stanie „wietrznym”, spontanicznym, piekielnym. Poprzez zbrodnię ukonstytuowało się jego „ja”, jego odrębność, jego izolacja i samotność w złu. Nebaba dlatego z taką tęsknotą powraca do dzieciństwa, młodości, do przestrzeni arkadyjskiej, do ludowego obrzędu, kiedy był „człowiekiem naiwnym”, „niewinnym”, i bezpiecznym w zbiorowych praktykach obrzędowych [...]. W akcie iluminacji wewnętrznej bohater Goszczyńskiego zrozumiał, że dla tych, co odważyli się przekroczyć granice „bezludnej ustroni” natury, uosobionej w Kseni – kobiecie demonie, nie ma stamtąd powrotu. Z kręgu zbrodni, gwałtu, nocy [...] nie ma wyjścia. Zło bowiem tkwi potencjalnie i immanentnie w naturze²⁹.

Bohater świadomy, że od raz popełnionego zła nie ma ucieczki: *Spuścił się z dębu na skrzydłach sokoła./ [...]/ Już pod bajrakiem i już hasło [do walki – A. W.] daje³⁰*. Dążenie bohatera ku górze oraz ku symbolizowanym przez nią wartościom (dobru, szczęściu, niewinności itp.) odzwierciedla również częsta w powieści poetyckiej metafora człowieka wybijającego się ponad przeciętność. Natomiast na płaszczyźnie horyzontalnej dynamika protagonisty wiąże się z przechodzeniem od sfery wartości pozytywnych, skoncentrowanych zwykle wokół postaci ukochanej, do sfery zbrodni (korsarstwo, zemsta na wrogu etc.). Znamienne, że kobieta znajduje się najczęściej w innym miejscu niż to, w którym toczy się wojna. Byronowski Korsarz, pokonując dystans dzielący go od Medory, przemierza za każdym razem symboliczną drogę między piekłem a niebem³¹.

Podkreśleniu wspomnianego rozdarcia bohatera powieści poetyckiej służy ponadto słownictwo wyrażające znaczenia przeciwstawne. Terminologia ewokująca obrazy nieba, arkadii, aniołów, a z drugiej strony – piekła, szatana pojawia się zarówno w sposobie

obrazowania postaci (angelizacja i demonizacja), jak i opisu ich uczuć oraz działań. Za przykład niech posłuży dwudzielna, sprzeczna wewnętrznie charakterystyka Wacława, który w pierwszej chwili jawi się jako:

*[...] wyniosły młodzieniec.
[...] Oh! miłszy on sto razy
Niż różowe porankiem natury obrazy
I słodszy, i jaśniejszy od chwały połysku
Ten blask – co w jego serca żywi się ognisku –
Ten uśmiech – w którym może choć część zachwycenia,
Z jakim wybrani słyszają Cherubinów pienia³².*

W następnych wersach jednak można dostrzec tendencję do demonizowania postaci. Eksponowane są ponurość i *dzikie serce*³³ Wacława. Pojawia się sugestia, że *[...] ten bujny młodzieniec już ziemi ohyda [...]*³⁴. W podobny, kontrastowy sposób narrator powieści poetyckiej prezentuje skalę uczuć głównego bohatera. Nie osiąga ona wartości pośrednich, a jedynie waha się od sytuowanej po stronie nieba i dobra – miłości, nadziei aż po emocje „piekielne”, jak zwątpienie, rozpacz, nienawiść, pragnienie zemsty i krwi. W wypadku zachowań i działań postaci najważniejszą opozycję stanowi para: poświęcenie – zbrodnia, wokół której zostaje *de facto* skoncentrowana cała fabuła. Istotną funkcję w budowaniu psychologicznego portretu romantycznego człowieka tworzy także opozycyjna para siła – bezsilność. Znajdujące się w jej ramach przeciwstawne właściwości wskazują na paradoksalną sytuację jednostki w świecie. Choć została ona obdarzona niezwykle wewnętrzną mocą, chce ustanawiać własne zasady i ustalać nowe wartości, i tak nie jest w stanie odbudować arkadii. Jeśli ma odwagę stanąć w bronie ojczyzny – czyni to, jak Wallenrod, kosztem osobistego szczęścia, a kiedy pragnie pomścić zmarłą ukochaną – w istocie nie przywraca jej życia, a jedynie jak Byronowski Korsarz czy Wacław Malczewskiego odpowiada zbrodnią na zbrodnię.

Pojęcia nieba i piekła występują w powieści poetyckiej również w znaczeniu eschatologicznym (zbawienia lub potępienia). Może im towarzyszyć specyficzne słownictwo charakteryzujące świat przedstawiony. Ujmowanie rzeczywistości w kategoriach piekła opanowanego przez siły nieczyste, diabelskie wydaje się bliskie zwłaszcza poetom tak zwanej szkoły ukraińskiej³⁵.

Warto podkreślić, że wyostrenie tylko jednego, piekielnego rysu osobowości bohatera prowadzi do ujęć *hiperbyronicznych* czy *przebyronizowanych*³⁶. Przykładami takich kreacji są bohaterowie powieści poetyckich Słowackiego: Hugo, Mnich, Arab, Jan Bielecki oraz Lambro. Zdaniem Jarosława Maciejewskiego spojrzenie polskiego poety na bajroniczny typ postaci prowadzi przede wszystkim do *wyostrenia rysów podobnego bohatera* oraz stworzenia *platformy kształtującej przedmiot dyskusji*³⁷. Pojawia się pytanie, czy taki model postaci (na początku lat 30. XIX w. wyraźnie już skonwencjonalizowany) jest prawdopodobny psychologicznie i egzystencjalnie oraz czy niesie ze sobą jakąkolwiek wartość poznawczą³⁸.

Wydaje się, że romantyczna koncepcja antropologiczna zawarta w kreacji omawianego typu bohatera zostaje podporządkowana estetyce wzniosłości. Celem takiej kreacji jest przede wszystkim prezentacja nowożytnego herosa, który na wzór Napoleona³⁹ staje między niebem a piekłem – po to, aby zaprowadzić porządek na ziemi. W polskiej literaturze romantycznej – również w gatunkach innych niż powieść poetycka, ale nawiązujących do charakterystycznego dla twórczości Byrona obrazu człowieka rozdartego – heroizacja bohatera zbliża w widoczny sposób do sakralizacji „kochanka ojczyzny”, zyskuje zatem dodatkowo wykładnię religijną (III część *Dziadów*, *Nie-Boska komedia* etc.).

¹ M. Ursel, *Bohater romantycznej powieści poetyckiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 200, „Prace Literackie” XV 1973, s. 56.

² Zob. tamże.

³ I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*, Wrocław 1963, s. 56.

⁴ M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Gdańsk 2005, s. 9.

⁵ Badaczka stwierdza: [...] *kim jest Lara Byrona, już się nie dowiemy. Bohaterowie powieści poetyckich na ogół [...] są przebrani, ostatniego kostiumu jednak nie zdejmują. Byron jest zresztą dość okrutny w tym względzie wobec swoich czytelników, bo sam narracyjnie ściga tożsamość Korsarza czy Lary, z epizodu na epizod, ciągle łudząc, że zaraz wszystko się wyjaśni, że zaraz się dowiemy, co skłoniło posepnego młodzieńca do zostania hersztem morskich rozbójników w zniewolonej przez Turków Grecji. Ale na koniec ów posepny młodzieniec wsiada w łódkę i odpływa, nie mówiąc, kim był przedtem i kim ma zamiar zostać potem.* Tamże, s. 324.

⁶ Warto doprecyzować, że terminy: bohater bajroniczny i bohater powieści poetyckiej nie są synonimiczne. Zob. na ten temat m.in. M. Ursel, dz. cyt., s. 57.

⁷ M. Piwińska, dz. cyt., s. 325. Podobny sąd o wczesnych utworach narracyjnych tego poety wyraża także T. S. Eliot w pracy: *Byron*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tenże, *Szkice literackie* pod red. W. Chwalewika, Warszawa 1963, s. 121-143.

⁸ Takie sądy pojawiają się zwłaszcza w pracach angielskich i amerykańskich komentatorów twórczości Byrona. Zob. m.in.: K. Kroeber, *Byron: The Adventurous Narrative*, [w:] tenże, *Romantic Narrative Art*, Madison 1960.

⁹ Na temat antropologii literackiej zob. m.in. E. Kasperski, *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii postaci*, Pułtusk – Warszawa 2006.

¹⁰ K. Kroeber, dz. cyt., s. 141.

¹¹ Zob. m.in. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; J. Lasecka-Zielak, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990; M. Ursel, [wstęp do:] J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987; S. Curran, *The Romance*, [w:] tenże, *Poetic Form and British Romanticism*, New York 1986, W. R. Harvey, *Charles Dickens and the Byronic Hero*, „Nineteenth-Century Fiction” 1969, t. 24, nr 3, s. 305-316.

- ¹² Szerzej na ten temat zob. M. Maciejewski, dz. cyt., s. 8.
- ¹³ I. Dobrzycka, dz. cyt., s. 50.
- ¹⁴ T.S. Eliot zwraca uwagę przede wszystkim na to, że bohaterowie powieści poetyckich Byrona to *osobowości rozdarte*, choć – jego zdaniem – dopiero postać Don Juana przynosi kreację podmiotu, który [...] *dociera [...] do głębszej prawdy o sobie*. Tenże, *Byron*, dz. cyt., s. 125.
- ¹⁵ Określenie Bronisława Trentowskiego przytoczone przez I. Bittnera. Zob. I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998, s. 8-9.
- ¹⁶ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, [w:] tenże, *Dziela*, t. 2, Warszawa 1998, s. 89.
- ¹⁷ Na temat samotności bohatera romantycznego zob.: M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- ¹⁸ I. Bittner, *Romantyczne „ja”*. *Studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984, s. 25.
- ¹⁹ G. Poulet, *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski, [w:] *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 432-433, cyt. za: M. Kalinowska, *Mowa i milczenie*, dz. cyt., s. 20.
- ²⁰ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991, s. 52.
- ²¹ Tamże, s. 32. Zob. także uwagi M. Janion, które – mimo że odnoszą się do dramatu Byrona – opisują również antropologiczne dylematy towarzyszące buntowniczoemu nastawieniu bohaterów romantycznej powieści poetyckiej: *Plama Kaina dla Byrona zawiera w sobie znamię człowieczeństwa; to Kain jest autentycznym człowiekiem. Cóż to znaczy? Znaczy, że miarą człowieczeństwa jest bunt, jest rozpacz, jest zło. Kain z dramatu Byrona przeciw Bogu, którego poznał jako demiurga śmierci – mordercę, podnosi bunt – mordując brata. Poznanie i rebelia – to one określają godność człowieka. Niczego więcej nie może on się spodziewać „na ziemi pustej, pod spiżowym niebem”*. M. Janion, *Prometeusz, Kain, Lucyfer*, [w:] też, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 402.
- ²² [...] *ty miej litość, ty jesteś aniołem, / Stój, a jeżeli prośba cię nie wstrzyma, / O ten róg wieży uderzę się czołem, / Będę cię błagał skonaniem Kaima*. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, dz. cyt., s. 90.
- ²³ [...] *Sroższy nad tygrysy, / Leciałem gnany rozpaczą Kaima, / Koń mnie zrozumiał – zaniósł pod cyprysy [...]*. J. Słowacki, *Arab*, [w:] tenże, *Powieści poetyckie*, dz. cyt., s. 90.
- ²⁴ Zob. uwagi Bachtina na temat „romantycznego bohatera nieskończonego”: M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] tenże, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 242-244.
- ²⁵ I. Bittner, *U podstaw antropologii...*, dz. cyt., s. 24.
- ²⁶ M. Janion, *Romantyzm polski wśród europejskich*, [w:] też, *Gorączka romantyczna*, dz. cyt., s. 52.
- ²⁷ Wyjątkiem może tu być jedynie *Godzina myśli* J. Słowackiego, ale badacze nie są zgodni co do tego, czy utwór ten spełnia wymogi gatunkowe powieści poetyckiej.
- ²⁸ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski. Powieść*, Brody 1906, s. 85-86 (pisownia oryginalna tu i dalej).
- ²⁹ H. Krukowska, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński)*. *Interpretacje*, Białystok 1985, s. 135-136.
- ³⁰ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, dz. cyt., s. 90.
- ³¹ Warto przy okazji zwrócić uwagę na to, że kobieta w powieści poetyckiej jest zwykle statyczna, podczas gdy mężczyzna – dynamiczny. Zdaniem Barthes’a: *Historycznie rzecz ujmując, dyskurs nieobecności należy do Kobiety: Kobieta jest osiadła, Mężczyzna jest myśliwym, podróżnikiem; Kobieta jest wierna (czeka), Mężczyzna się uganiania (żegluje od do, podrywa). To Kobieta nadaje nieobecności formę, czyni z niej opowieść, gdyż ma na to czas, tka i śpiewa; Tkaczki, Pieśni o Tkaniu, mówią o znieruchomieniu (terkotem Szpuli) i zarazem o nieobecności (w oddali rytmy podróży, morskie fale, konne eskapady)*. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 54.
- ³² A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 56.
- ³³ Tamże, s. 68.
- ³⁴ Tamże, s. 97.
- ³⁵ Zob. H. Krukowska, *Noc romantyczna*, dz. cyt. (rozdziały dot. *Marii i Zamku kaniowskiego*).
- ³⁶ Zob. J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991, s. 16, 18. Maciejewski używa tych określeń jedynie w odniesieniu do postaci Jana Bieleckiego, ale sądzę, że trafnie ujmują one także fenomen kreacji bohaterów innych powieści poetyckich Słowackiego, na przykład tytułowych *Mnicha* czy *Araba*. Liczy się ich wymiar nie tyle antropologiczny, ile *stricte* literacki, gra z konwencją bohatera byronicznego.
- ³⁷ Tamże, s. 20.
- ³⁸ Zdaniem J. Maciejewskiego Słowacki: *Pozwolił sobie na zdecydowaną polemikę z autorytetami ówczesnej literatury i krytyki: Malczewskim, Felińskim, Mickiewiczem, Byronem, Brodzińskim, Mochackim i nawet nie zawahał się stanąć po stronie „klasyków” i zaatakować bliskich mu pokoleniowo „romantyków” i „zapaleńców”, choć przecież poetyką obrazowania i wierszowania, narracją, topiką i genologią swych utworów podejmował konwencje i gusta narzucane publiczności właśnie przez romantyków. Dorzucił jednak do tych*

obiegowych konwencji nowatorskie na owe czasy propozycje – prowadzenie wewnątrz samych utworów literackiej dyskusji poprzez technikę apokryfu i aluzji. Tamże, s. 133.

³⁹ Zob. o inspiracji Napoleonem w powieściach poetyckich Byrona oraz jego kontynuatorów m.in.: I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości...*, dz. cyt.; S. Treugutt, *Byron i Napoleon w polskim micie romantycznym*, [w:] tenże, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie* pod red. M. Prussak, Warszawa 1993.