

Agnieszka Wnuk

Uniwersytet Warszawski
Warszawa

POWIEŚĆ POETYCKA WOBEC AUTOBIOGRAFII

I. Autobiografia i autobiografizm – przegląd problemów i stanowisk badawczych

Podjmując kwestię relacji między powieścią poetycką a autobiografią, warto zwrócić uwagę na to, że autobiografia rozumiana jako gatunek literacki, a także widziana szerzej jako sposób postrzegania i opisywania świata polegający na przepuszczaniu go przez filtr odczuć i doświadczeń autora, przez długi czas pozostawała jednym z najmniej zbadanych obszarów literatury. W artykule z 1968 roku Stephen A. Shapiro nazwał ją „czarnym lądem literatury” (ang. *the dark continent of literature*¹). Mimo że od diagnozy badacza minęło już prawie pół wieku i w tym czasie zdążyło pojawić się wiele interesujących, potrzebnych studiów nad autobiografią i autobiografizmem (m.in. P. Lejeune’a, G. Gusdorfa, J. Starobinskiego, J.V. Gunn, J. Godwina, M. Czermińskiej, R. Lubas-Bartoszyńskiej²), to historyków i teoretyków literatury nadal zdaje się odstraszać widmo naiwnego psychologizmu, który analizę utworu łatwo może przemienić w jałowe rozważania na temat literackiego obrazu autora. Obecność sugestii autobiograficznych w tekstach literackich prowadzi bowiem niekiedy do powstawania artykułów, monografii lub syntez opartych na fał-

¹ Zob.: S.A. Shapiro, *The dark continent of literature: autobiography*. „Comparative Literature Studies”, vol. 5, No. 4 (Dec., 1968), s. 421-454.

² Zob. m.in.: P. Lejeune, *Le Pact autobiographique*. Paris 1975; idem, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris 1980; w „Pamiętniku Literackim” 1979, z. 1: G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński; L.A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, tłum. M. Orkan-Lęcki; J. Starobinski, *Styl autobiografii*, tłum. W. Kwiatkowski; M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, tłum. K. Falicka; J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, tłum. G. Cendrowska; J.V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, tłum. J. Węgrodzka. W: *Autobiografia*, red. M. Czermińska. Gdańsk 2009; J. Goodwin, *Autobiography: the self made text*. New York 1993; M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987; eadem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadeństwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000; R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa 1993; *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2001.

szywej przesłance, że prywatne życie pisarza i losy przedstawionych przez niego postaci to jedno³. Historycy literatury posługujący się wspomnianą metodą badawczą (biografizmem) uznają dzieło za pochodną życia i właściwości psychicznych autora, a pisane w ten sposób prace często mają charakter nadużyć interpretacyjnych i znacznie ograniczają pole możliwych odczytań utworu. Już w latach 20. XX wieku Michaił Bachtin przestrzegał przed „barbarzyńskimi [...] zabiegami faktograficznymi, które wyrwaną z kontekstu treść pojedynczej idei autora konfrontują z odpowiednią myślą bohatera i w ten sposób wzajemnie objaśniają oba światopoglądy”⁴.

Zasygnalizowane obawy dotyczą w szczególności sposobu literatury romantycznej, „ostentacyjnie – jak podkreśla Andrzej Fabianowski – zanurzonej w żywiole autobiograficznym”⁵. Romantycy bowiem traktują twórczość artystyczną jako pole do eksponowania własnej podmiotowości. Pojawia się wówczas kwestia nowoczesnej tożsamości oraz indywidualizmu jednostki. Zdaniem Michała Warchali, „przewodnym motywem nowoczesnego poszukiwania fundamentu jednostkowej tożsamości”⁶ staje się idea autentyczności. W wypadku romantyków próba stworzenia nowej koncepcji autentyzmu jest odpowiedzią na „złudzenia Rousseau”⁷ – propagowany przez niego ideał człowieka naturalnego oraz wzór autobiografii. Warchala nazywa romantyczne dążenie do autentyzmu w literaturze „autentycznością ja znajdującego się w nieustannym zagrożeniu, ja otoczonego przez żywioł pozoru, sztuczności, fałszywej reprezentacji”⁸. W miejscu jednolitości i jednoznaczności (jednego prawdziwego ja) w utworach epoki pojawia się „subtelna gra napięć między wyobraźnią i naturą”⁹. Podobną taktykę twórczą dostrzec można również w korespondencji, która pod piórem Zygmunta Krasińskiego czy Juliusza Słowackiego przestaje być dokumentem, a staje się kolejnym obszarem literatury, na którym dochodzi do swoistej „autokreacji legendy”¹⁰. Autobiografizm, wszechobecny zarówno w twórczości, jak i w listach czy prywatnych notatkach, okazuje się w istocie jednym z oblicz romantycznego problemu podmiotowości.

³ Zob. np. popularne francuskie biografie słynnych pisarzy (i pisarek) pióra André Maurois: *Ariel ou la vie de Shelley* (1924), *Don Juan ou la vie de Byron* (1930), *René ou la vie de Chateaubriand* (1938), *Lélia, ou la vie de George Sand* (1952) etc. Już w charakterystycznej formule tytułu autor sugeruje, że wykreowane przez twórców postacie to literackie odbicia ich autorów. W historii literatury polskiej można by natomiast wskazać przykład Kleinerowskiej monografii Mickiewicza, który przywołuje w swym artykule Andrzej Fabianowski. Badacz zauważa: „Juliusz Kleiner dwie części swej monumentalnej monografii [...] zatytułował: *Dzieje Gustawa i Dzieje Konrada*. Pisząc o autorze, [...] posługuje się kategoriami zaczerpniętymi z jego twórczości”. A. Fabianowski, „*Powieść nie skończona...*” *Pułapki romantycznego autobiografizmu*. W: *Autobiografizm...*, s. 95.

⁴ M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*. W: idem, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 41.

⁵ A. Fabianowski, „*Powieść nie skończona...*”, s. 87.

⁶ M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*. Kraków 2006, s. 30.

⁷ Określenie M. Warchali. Zob.: *ibidem*, s. 79.

⁸ *Ibidem*, s. 172.

⁹ *Ibidem*, s. 79.

¹⁰ Określenie E. Szymanisa. Zob.: idem, *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*. Warszawa 1992.

Warto również zwrócić uwagę na powszechny w omawianej epoce ekspresyjny styl odbioru¹¹ tekstu literackiego, polegający na konfrontowaniu prawdy utworu z „prawdą życia” autora. Konsekwencją takiego podejścia wydaje się częste posługiwanie się biografizmem w badaniach nad literaturą romantyzmu. Inną propozycją są natomiast próby rekonstruowania mitu biograficznego poszczególnych pisarzy¹².

Współcześnie, obok biografizmu jako dziś już anachronicznej metody badania utworu, kwestią problematyczną okazuje się także samo rozumienie autobiografii. W związku z postępującą od XIX wieku ekspansją pisarstwa autobiograficznego na teren literatury, Regina Lubas-Bartoszyńska przekonuje, że rozszerzanie zakresu semantycznego tego pojęcia może prowadzić do absurdalnych wniosków. Jako ilustrację swojej tezy podaje przykład *Pisma Świętego*, w którym część historyków i teoretyków literatury dopatruje się autobiografii Boga¹³. Trafne wydaje się natomiast zaproponowane przez Edwarda Kasperskiego rozróżnienie na autobiografię i biografizm. Zdaniem badacza pierwszy z wymienionych terminów ma znaczenie wąskie, genologiczne. Jest to „typ (gatunek) wypowiedzi, który w granicach określonego systemu form specjalizuje się w relacjonowaniu faktów i wydarzeń życia autora tej wypowiedzi”¹⁴. Rozumiana w powyższy sposób autobiografia nie musi operować pierwszą osobą liczby pojedynczej¹⁵, choć taka praktyka wydaje się najczęstsza. W obu wypadkach należy jednak uwzględnić dwa czynniki – fikcjonalny i kulturowy:

By przenieść „fakty życia” do autobiografii – przekonuje Kasperski – trzeba je zamienić w jednostki narracji, językowo, stylistycznie i kompozycyjnie „zakodować”, dostosować do całości przekazu. Tej fazy transformacji autobiografia nie potrafi ominąć. W tym rozumieniu autobiografia jest transgresją przebiegu i treści wydarzeń z życia. By je opowiedzieć i przedstawić, musi je przekroczyć, ogarnąć z zewnątrz, z „tamtej strony”. Punkt widzenia autobiografa, paradoksalnie mieści się „poza życiem”: w przestrzeni konwencji literackich i kultury¹⁶.

„Beletryzacja”¹⁷, o której pisze badacz, obejmuje zatem także pierwszoosobową wypowiedź autobiograficzną, ponieważ, z jednej strony, „»ja« tekstu nie da się odróżnić od »ja« »szczerzej« narracji autobiograficznej”¹⁸ (na poziomie gramatycznym

¹¹ Pojęcie ekspresyjnego stylu odbioru wprowadzam tu za M. Głowińskim. Zob.: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.

¹² Zob. m.in.: J.C. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*, tłum. A. Kuryś, K. Marczevska. Warszawa 1996; M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli*. Warszawa 1998; J.M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*. Warszawa 1977; idem, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982; idem, *Zmut*. Warszawa 1987; E. Szymanis, *Adam Mickiewicz. Kreacja...*

¹³ Zob.: R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią...*, s. 35.

¹⁴ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*. W: *Autobiografizm...*, s. 10.

¹⁵ Zob. na ten temat m.in.: P. Lejeune, *Autobiography in the third person*, tłum. A. Tomarken, E. Tomarken. „New Literary History”, Vol. 9, No. 1 (Autumn, 1977), s. 27-50; J. Starobinski, *Styl autobiografii...*, s. 310.

¹⁶ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja...*, s. 14.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ J. Starobinski, *Styl autobiografii...*, s. 309. Szerzej na temat *mimesis* językowej zob.: M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. W: idem, *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.

obie są równoważne), a z drugiej – warto pamiętać o tym, że autor zwykle nakłada na swą opowieść siatkę pojęć i konwencji charakterystycznych dla kultury oraz epoki historycznej, w której żyje. Omawiany gatunek konotuje więc nie tylko wrażenie autentyzmu, prawdziwości, lecz także literackości oraz fikcyjności. Zgodnie z tym, czego dowiódł na przykładzie dyskursu historycznego Hayden White¹⁹, jak każda narracja jest przede wszystkim fabularyzowaną opowieścią o określonych zdarzeniach i osobach. Opowieść tę charakteryzuje nie tyle „odbicie rzeczywistości”, ile „pewna konstrukcja, która wywołuje »efekt realności«”²⁰. White przekonuje, że:

narracja jest metakodem o charakterze uniwersalnym, który służy do przekazywania transkulturowych informacji dotyczących natury wspólnej nam rzeczywistości, a nie tylko jednym z wielu kodów, za pomocą których określona kultura może nadawać sens doświadczeniu. Pojawiając się, jak powiada Barthes, między naszym doświadczeniem świata a wysiłkami, by opisać to doświadczenie w języku, narracja „nieustannie dostarcza znaczeń prostym odbiorcom opowiadanych zdarzeń”²¹.

Językowy opis doświadczenia ulega ponadto wielu konwencjom charakterystycznym dla czasu, w którym powstaje. Amerykański badacz pisze o dominujących wzorcach fabularyzacji oraz właściwych dla każdego z nich sposobach argumentowania i implikacji ideologicznej, które obecne są w pracach historiograficznych różnych epok²². Nawiązując do tej koncepcji, warto podkreślić, że w wypadku autobiografii również można wskazać na wzorce fabularyzacji, zgodnie z którymi ukazywana jest biografia autora (na przykład wzorzec heroiczny, romansowy, skandalizujący itp.).

Niezależnie jednak od tego, za pomocą której osoby gramatycznej („ja” czy „on”) autor ujawnia się w tekście, istotne wydaje się uświadomienie sobie jego podwójnego statusu jako jednocześnie podmiotu i przedmiotu narracji. W ramach wypowiedzi autobiograficznej nadawca i odbiorca zakładają ponadto, że opisujący oraz opisywany to ta sama osoba, która „odtwarza się w swojej jedności i identyczności na przestrzeni czasu”²³. Georges Gusdorf przekonuje, że:

Historyk swojej własnej osoby [...] sądzi, iż może połączyć to, czym był, z tym, czym się stał. A ponieważ dziecko, młodziwiec czy człowiek dojrzały z przeszłości, już znikli i nie mogą się bronić, głos ma jedynie człowiek terażniejszości, co mu pozwala zanegować rozdwojenie i zakładać to właśnie, co jest kwestionowane²⁴.

Celem takiej wypowiedzi staje się chęć przekazania czytelnikom w sposób bardziej lub mniej jawny opowieści twórcy o sobie samym. Może ona przybierać kształt

¹⁹ Zob. m.in.: H. White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore 1973; idem, *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore 1987.

²⁰ E. Domańska, *Wokół „Metahistorii”*. W: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, tłum. różni. Kraków 2010, s. 13.

²¹ H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. M. Wilczyński. W: ibidem, s. 136.

²² Zob. na ten temat: E. Domańska, *Wokół „Metahistorii...”, s. 21-22.*

²³ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia...*, s. 267.

²⁴ Ibidem, s. 271.

klasycznej autobiografii (np. *Wyznania* J.J. Rousseau) lub ewoluować w kierunku (o)powieści autobiograficznej (zob. *Kręgi obcości* M. Głowińskiego). W przeciwieństwie do innych form literatury dokumentu osobistego (pamiętnika, wspomnienia, listu czy dziennika intymnego)²⁵ autobiografowi idzie przede wszystkim o upamiętnienie własnego życia, które wydaje mu się wyjątkowe. Zdaniem Gusdorfa:

artysta staje się swoim własnym modelem, historyk bierze siebie samego za obiekt. Znaczy to, że uważa się za kogoś wybitnego, godnego pamięci ludzkiej, chociaż w rzeczywistości jest tylko mniej lub bardziej nieznanym intelektualistą. [...] obok wielkich ludzi, którzy tworzą oficjalną historię ludzkości, ludzie nieznanymi toczą w swoim życiu duchowym ciche walki, których perypetie i środki, zwycięstwa i porażki także zasługują na to, by narzucić się powszechnej pamięci²⁶.

Warto dodać, że konstruowana przez autora opowieść o sobie samym cechuje się szczególnym wewnętrznym uporządkowaniem. Dochodzi w niej bowiem do selekcji faktów (auto)biograficznych i (auto)cenzury oraz do nadania narracji cech podsumowania własnego życia. Całość zyskuje w ten sposób wartość poznawczą, autor „[w]tapia się w nieskończony proces samopoznania i autoidentyfikacji”²⁷, a snuta przez niego historia – jeśli spojrzeć na nią szerzej – stanowi część refleksji antropologicznej²⁸.

Zasygnalizowany krąg problemów dotyczy jednak nie tylko autobiografii jako osobnego gatunku literackiego, lecz także ujmowanego szerzej zjawiska autobiografizmu. Kasperski definiuje ten drugi termin jako „ogół relacji (wypowiedzi), z których każda spełnia minimum dwa warunki: 1) dotyczy życia określonej jednostki, 2) jest relacją tej samej jednostki, której życia dotyczy”²⁹. Za Jamesem Goodwinem uczony dostrzega w autobiografizmie „połączenie elementów, które badacz anglojęzyczny wyodrębnił jako »self, life and writing«, »czyli ja, życie i pisanie«”³⁰. Autobiografizm odznacza się ponadto polimorfizmem gatunkowym, stylistycznym oraz językowym³¹ i wykracza *de facto* poza genologię.

Teoretycy tego zagadnienia piszą o pakcie autobiograficznym (koncepcja P. Lejeune’a), postawie autobiograficznej autora (propozycja M. Czermińskiej) bądź sytuacji autobiograficznej (ujęcie J.V. Gunn). Zdaniem francuskiego badacza, Philippe’a Lejeune’a, wypowiedź autobiograficzna (werystyczna) – w przeciwieństwie do powieściowej (fikcyjnej) – implikuje zawarcie swoistej umowy między twórcą

²⁵ Posługuję się tu za Małgorzatą Czermińską terminem Romana Zimanda na oznaczenie (w odróżnieniu od eseju i literatury faktu) „całego obszaru pisarstwa autobiograficznego, we wszystkich jego gatunkowych odmianach [...]”. Nazwa ta jest trafniejsza od innych – dowodzi badaczka – używanych wcześniej, a zbliżonych zakresem i znaczeniem, jak »pisma autobiograficzne«, »intymistyka«, »formy autobiograficzne i epistolarne«, »pisma osobiste«”. Eadem, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 14.

²⁶ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia...*, s. 264.

²⁷ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja...*, s. 17.

²⁸ Na związek autobiografii i antropologii zwraca uwagę m.in. E. Kasperski. *Ibidem*, s. 15-22.

²⁹ *Ibidem*, s. 14.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Zob.: *ibidem*.

a odbiorcą. Na jej mocy czytelnik ma prawo wierzyć w autentyczność podanych w utworze informacji (często podkreśla ją na przykład identyczność imienia i nazwiska autora oraz bohatera). Pakt autobiograficzny jest więc jednocześnie paktem referencyjnym. Jak podkreślają krytycy koncepcji Lejeune'a:

Z teorii tej wynika, że czytelnik związany takim paktem, z jednej strony nakłaniany jest do uznania za prawdę treści podanych faktów, z drugiej strony – prowokowany jest jakby do zajęcia postawy podejrzliwego i kontrolującego detektywa. Taką też postawę czytelniczą jako obdarzającą małym zaufaniem opowiadanie oparte na „umowie” zawartej z odbiorcą, akcentują narratolodzy³².

Tymczasem Małgorzacie Czermińskiej do stwierdzenia obecności postawy autobiograficznej autora w utworze literackim wystarczy „minimum rozpoznawalności podobieństwa lub niepodobieństwa nacechowane autentycznością”³³. Jak można wywnioskować z wywodu badaczki, idzie o wbudowaną w tekst grę, zadaną czytelnikowi zagadkę autora na swój temat³⁴. Odpowiedzią na nią powinno stać się sięgnięcie przez odbiorcę do pozaliterackiego, obecnego w świadomości czytelniczej zespołu podstawowych informacji o autorze tekstu. Sytuacja nakreślona przez Czermińską dotyczy, rzecz jasna, relacji między odbiorcą a współczesnym mu twórcą.

Istotne jest [...] to – dodaje badaczka – że ów schemat wiadomości o życiu autora, funkcjonujący we współczesnej mu świadomości społecznej, w znacznym stopniu jest współtworzony i kontrolowany przez samego pisarza. To on głównie jest źródłem informacji o sobie samym, ma także możliwości weryfikowania wiadomości o swej biografii, ogłaszanych przez kogo innego. Dopiero po jego śmierci biografowie zabiorą się do studiowania dokumentów, które wcześniej musiały okrywać dyskrecja³⁵.

Z nowszych propozycji problematyzujących zagadnienie autobiografizmu interesująca wydaje się ponadto koncepcja sytuacji autobiograficznej sformułowana przez Janet Verner Gunn. Autorka akcentuje przede wszystkim trójaspektowy charakter biografii (*a de facto* autobiografizmu³⁶) oparty na doświadczeniu trzech współistniejących w ramach tekstu autobiograficznego punktów widzenia. Pierwszy z nich

³² R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią...*, s. 19.

³³ M. Czermińska, *Autobiografia...*, s. 12.

³⁴ Czermińska dowodzi, że: „autentyczność, jeśli istnieje jako wewnętrzna relacja opowiadania pierwszoosobowego, odsyła do pozatekstowej rzeczywistości biografii autora poprzez niepodobieństwo, poprzez zasłonięcia, fantazmat, grę. Jest rodzajem zagadki, którą autor zadaje czytelnikowi, mówiąc mu: »popatrz, taki nie jestem, jestem zupełnie inny, niż tu opisałem«. Ów gest, którym autor daje czytelnikowi do zrozumienia, że zadał mu zagadkę na swój temat jest najmniejszym, ale wystarczającym warunkiem zaistnienia postawy autobiograficznej. Nie obejmuje ona natomiast związków sprawczych, istniejących pomiędzy autorem zewnętrznym a wszelkimi jego dziełami. Dotyczy jedynie związku zbudowanego i wpisanego w tekst. Jest to związek bądź tożsamości, bądź podobieństwa, bądź autentyczności towarzyszącej niepodobieństwu”.

Ibidem, s. 12-13.

³⁵ Ibidem, s. 15.

³⁶ Gunn w swoim artykule posługuje się terminem biografii, jednak znaczenie, jakie mu nadała, jest bliższe znaczeniu pojęcia autobiografizmu.

– impuls autobiograficzny – określa moment jeszcze przedtekstowy, związany z próbą interpretacji własnego życia przez autora. Kolejny to perspektywa autobiograficzna, czyli przeniesienie prywatnego doświadczenia „ja” do języka, transformacja faktów w narrację. Ostatnim elementem jest reakcja autobiograficzna (reakcja czytelnika na tekst autobiograficzny). Co istotne, w ujęciu Gunn autobiografizm jawi się przede wszystkim jako sposób lektury (chodzi również o kulturowy akt czytania siebie). „Czytanie – dowodzi badaczka – pojawia się w dwóch momentach tego, co definiuję jako sytuację autobiograficzną: po pierwsze, piszący autobiografię praktycznie »odczytuje« swoje życie; a po drugie, czytelnik odczytuje tekst autobiograficzny”³⁷. Znaczenie odbiorcy nabiera jednocześnie w rozważaniach Gunn nieco innego sensu. Pojęcie to odnosi się nie tyle do osoby (zmieniającej się wraz z upływającym czasem), ile do pozycji zajmowanej względem tekstu. Bycie czytelnikiem umożliwia bowiem patrzenie z zewnątrz, cudzymi oczami, na „ja”, które opisuje siebie w utworze z perspektywy wewnętrznej³⁸.

Zaprezentowane trzy koncepcje autobiografizmu wykazują wiele cech wspólnych. Najistotniejszą z nich jest nacisk położony na ważną – współkonstytuującą sensy ukryte w utworze – rolę czytelnika jako odbiorcy i interpretatora wypowiedzi autobiograficznej. O ile jednak Lejeune’owska propozycja paktu autobiograficznego wydaje się zbyt radykalna, gdyż wymusza na czytelniku przyjęcie postawy detektywa uważnie weryfikującego informacje podane w tekście, o tyle uwagi Czerwińskiej i Gunn okazują się pomocne podczas analizy literatury romantycznej, która zachęca odbiorcę do aktywnej, uczestniczącej lektury tekstu.

W dalszych rozważaniach, poświęconych już powieści poetyckiej, będę posługiwać się zarówno terminem autobiografii jako gatunku literackiego o określonych zasadach kompozycji, jak i szerokim rozumieniem autobiografizmu, w którego ramach funkcjonuje autobiografia oraz gatunki do niej nawiązujące. Jak się wydaje, ujęcie wąskie, genologiczne mogłoby okazać się niewystarczające przy próbie uchwycenia specyfiki relacji zachodzących między autobiografią a powieścią poetycką.

II. Powieść poetycka w roli autobiografii

W zestawieniu powieści poetyckiej z autobiografią narzuca się wyraźna analogia. Oba gatunki operują kompozycją biograficzną, co znaczy, że celem narracji staje się opowieść o życiu pewnego człowieka. Zaprezentowane podejście, choć popularne zwłaszcza w odniesieniu do autobiografii, wydaje się jednak zwodnicze z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, patrzenie na autobiografię z punktu widzenia biografii i w konsekwencji podporządkowanie jej prawidłom tej drugiej okazuje się współcześnie „przestarzałe i szkodliwe”³⁹. Według Johna Sturrocka:

³⁷ J.V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna...*, s. 150.

³⁸ Zob.: ibidem, s. 162. Badaczka przywołuje w tym miejscu przykład Proustowskiego *W poszukiwaniu straconego czasu*, w którym narrator jest świadomy istnienia dwóch perspektyw uobecniającego się w wypowiedzi autobiograficznej: perspektywy autora i perspektywy czytelnika.

³⁹ J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii...*, s. 339.

obarczyło [ono – A.W.] autobiografię regułami kompozycji, które dawno już należało poddać rewizji, by autor opowieści o swym życiu mógł uczynić rozumniejszy użytek z niezwykłego przywileju, że pozostaje autobiografem niezależnie od tego, co o sobie pisze. Z formalnego punktu widzenia autobiografia jest pasożytniczą odmianą pisarstwa, zbyt bojaźliwą czy bierną, by zrzucić z siebie konwencje biografii⁴⁰.

Mimo tak postawionej diagnozy badacz podaje przykład kilkutomowej autobiografii Michela Leirisa, zatytułowanej *La Règle du jeu*⁴¹, w której pisarz odchodzi od kompozycji właściwej dla narracji biograficznej. Zamiast chronologii zdarzeń oraz ukazywania ich przyczynowości i skutkowości, Francuz wybiera układ oparty na grupowaniu faktów według określonych tematów⁴². Tym samym „dąży do odtworzenia swej własnej umysłowości [mentalité]”⁴³ i rezygnuje z postrzegania autobiografii jako narracji zdarzeniowej.

Warto zwrócić uwagę na to, że autorzy powieści poetyckiej również oddalają się od traktowania biografii bohatera jako zespołu przyczyn i skutków. Obecne w narracji zaburzenia chronologii zdarzeń, luki i niedopowiedzenia podważają bowiem tradycyjny sposób myślenia o życiu człowieka ujmowanym w kategoriach linii ciągłej, mającej wyraźny początek (narodziny) i koniec (śmierć). Prezentowane przez Byrona, Mickiewicza czy Puszkina literackie biografie koncentrują się nie tyle na ukazywaniu zdarzeniowości oraz wynikowości ludzkich wyborów, ile na wpisanych w egzystencję człowieka duchowych wyzwaniach, metamorfozach i kryzysach tożsamości. Marta Piwińska twierdzi, że tak skonstruowane biografie przypominają „album fotograficzny z pomieszаныmi zdjęciami jednego człowieka w różnych epokach jego życia, na różnych tłach, w różnym świetle [...] to jak gdyby pomieszane fotografie »ja« wewnętrznego – między innymi i fotografie pozowane”⁴⁴.

Wspomniana na początku rozważań analogia między powieścią poetycką a autobiografią budzi kontrowersje także z innego powodu. Idąc tym tropem, można by bowiem potraktować obecność, choćby w postaci szczątkowej, kompozycji biograficznej w powieści poetyckiej jako jedną z głównych wskazówek sygnalizujących autobiografizm. A stąd już niedaleko do paradoksalnego wniosku, że każdy utwór literacki jest *de facto* autobiograficzny. Jakkolwiek powyższe twierdzenie trudno jednoznacznie uznać za fałszywe – w końcu, co zauważa Kasperski, cała literatura przesycona jest refleksją antropologiczną i z tego punktu widzenia współtworzy wraz z innymi dziedzinami humanistyki „zbiorową autobiografię gatunku *homo sapiens*”⁴⁵ – to jawi się ono jako bardzo słaby argument potwierdzający związek między popularnym we wczesnym romantyzmie gatunkiem literackim a autobiografią.

Moim zamiarem nie będzie udowadnianie autobiografizmu poszczególnych powieści poetyckich i skrupulatne weryfikowanie danych zawartych w tych utworach

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ W polskim tłumaczeniu fragmenty tej autobiografii ukazały się w dwóch numerach „Literatury na Świecie” 2010: 5-6 i 7-8.

⁴² Zob.: J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii...*, s. 346.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Gdańsk 2005, s. 9.

⁴⁵ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja...*, s. 16.

z dostępną wiedzą na temat ich autorów. Podobne studia już zresztą istnieją⁴⁶ i, jak się wydaje, nie da się już do nich dodać nic więcej prócz ewentualnych uwag o charakterze glos i przyczynków. Warto jednak spojrzeć na relację powieść poetycka – autobiografia z innej perspektywy. Sądzę, że **powieść poetycka spełnia we wczesnym romantyzmie funkcję autobiografii**. Teza ta nie obejmuje jednak wszystkich utworów realizujących model gatunkowy powieści poetyckiej, a dotyczy przede wszystkim czterech *tales*⁴⁷ Byrona (*Korsarza*, *Lary*, *Giaura* i *Narzeczonej z Abydos*), Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, *Lambra* oraz *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego i, w mniejszym stopniu, *Marii* Antoniego Malczewskiego. Odznaczająca się silnym subiektywizmem narracja powieści poetyckiej umożliwia – choć nie jest to obligatoryjne – przyjęcie przez autora postawy autobiograficznej i potraktowanie tekstu jako pola ekspresji własnego „ja”.

Należy podkreślić, że autobiografia, jak każdy tekst literacki, nawet taki, który przyjmuje formę dziennika⁴⁸, ma zaprojektowanego czytelnika. W wypadku literatury romantycznej świadomość, że istnieje konkretny odbiorca i adresat tej twórczości, prowadziła, jak sądzą, do takiego formułowania wypowiedzi literackiej, aby – mówiąc słowami Gunn – wywoływała ona reakcję autobiograficzną. Powieść poetycka nie jest pod tym względem wyjątkiem, również ze względu na właściwą jej formę wierszowaną. „Wobec twórczości romantyków nie wydaje się słuszne – stwierdza Remigiusz Forycki – respektowanie wymogu zapisu prozą jako niezbędnego atrybutu autobiografii”⁴⁹. Można zaryzykować tezę, że oprócz omawianego gatunku funkcję autobiografii przejmowały wówczas także niektóre dramaty (np. *Dziady*), powieści (zob.: *Spowiedź dziecięcia wieku* A. Musseta, *Oktaw* B. Constanta) czy formy liryki (zob. Mickiewiczowskie *Sonet* *krymskie*). Fabianowski zwraca uwagę, że:

Romantycy [...] **pisali literaturę tak, by odbierana ona była jako autobiografia**. Empiryczna prawda świata przedstawionego (realia, daty, nazwiska osób, kolokwialna dykcja poetycka) służyła tu przedstawieniu empirycznej prawdy doświadczeń

⁴⁶ Dotyczy to zwłaszcza *Godziny myśli* J. Słowackiego. Na temat jej autobiografizmu pisali m.in.: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Staronawski. Kraków 1999; S. Treugutt, „*Godzina myśli*”. W: idem, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak. Warszawa 1993 (Treugutt odnotowuje również autobiografizujące interpretacje *Godziny myśli* pióra W. Folkierskiego, M. Kridla, J. Ujejskiego, I. Chrzanowskiego i in.). O autobiografizmie pozostałych powieści poetyckich Słowackiego zob.: K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006; J. Maurer, *Technika „Lambra” J. Słowackiego*. Lwów 1909. Ciekawą i przekonującą interpretację *Marii* Malczewskiego, oglądanej przez pryzmat doświadczenia pokoleniowego napoleończyków, przedstawiła Danuta Zawadzka (zob.: eadem, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*. Warszawa 2000).

⁴⁷ Terminu *tale* używam tu nie w znaczeniu gatunkowym, a jedynie w odniesieniu do powieści poetyckich Byrona, którym poeta nadał taki właśnie podtytuł.

⁴⁸ Szerzej na temat zaprojektowanego odbiorcy w dzienniku zob.: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...* Autorka na przykładzie *Dziennika* Gombrowicza opisuje postawę wyzwania rzucającego czytelnikowi.

⁴⁹ R. Forycki, hasło *autobiografia*. W: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Warszawa 1991, s. 52.

bohatera literackiego, który **miał zostać utożsamiony z autorem**, który z kolei stawał się tym samym **zakładnikiem własnego tekstu**⁵⁰.

Tę paradoksalną sytuację pokazują zwłaszcza życiorysy Byrona i Mickiewicza. Pierwszy z wymienionych poetów do dziś jest traktowany jako grecki bohater narodowy, a drugiemu (jakkolwiek naiwnie by to brzmiało) wciąż zarzuca się, nawet w poważnych studiach historycznoliterackich, że nie wziął udziału w powstaniu listopadowym. Jako „zakładnicy własnych tekstów” romantyczni autorzy nie tylko prowokowali współczesną im publiczność do utożsamiania ich z literackimi postaciami, lecz w konsekwencji także do rozliczania za to, czy wywiązali się z obietnic wyrażonych w swoich utworach.

Nawiązując do koncepcji Gunn, można przyjąć, że w powieści poetyckiej, przejmującej funkcję autobiografii, dochodzi do splecenia ze sobą trzech wspomnianych przez badaczkę momentów/punktów widzenia: impulsu autobiograficznego, perspektywy, a zwłaszcza reakcji autobiograficznej – czyli postawy czytelnika, który nastawia się na odbiór treści autobiograficznych. W omawianym gatunku literackim pojawiają się one na dwóch poziomach: zewnątrztekstowym (nazwa gatunku, komentarze autora) i wewnątrztekstowym (model bohatera, pozycja narratora, adresat i odbiorca utworu).

Przede wszystkim ideę autentycznego przekazu komunikuje już sama nazwa genologiczna. Polski termin jest odpowiednikiem angielskiego *tale* (powieść, opowieść). Epitet dookreślający został dodany później, głównie po to, aby odróżnić ten gatunek od rozwijającej się bujnie w tym czasie powieści prozą⁵¹. Marian Maciejewski podkreśla, że w dziewiętnastowiecznej świadomości językowej:

Pierwsze i najważniejsze znaczenie „powieści”, które odnotowuje Linde w *Słowniku języka polskiego* (1807-1814), wiąże się właśnie nie ze wskazaniem przedmiotu genologicznego i prezentowaniem pojęcia gatunku, lecz desygnuje fakty spoza zjawisk literackich: „opowiadanie, rozpowiadanie, ustne opisywanie czego; wieść, gadanie, pogłoska”. [...] nowy gatunek został nazwany „powieścią”, gdyż jest pisemnym utrwaleniem tego, co ktoś powiada, ustnie opisuje, jest aliterackim zobrazowaniem fragmentu życia⁵².

Badacz zauważa, że: „Byron w komentarzu do *Giaura* wyraźnie nastawia czytelnika, aby odbierał jego powieść jako bliską wersję tej, którą słyszał z ust ludowego opowiadacza w kawiarni tureckiej”⁵³. Poczucia autentyzmu nie zaburza wprowadzenie do utworów egzotyki geograficznej i obyczajowej (orientalne tło zdarzeń, elementy wschodniej mentalności itp.). Natomiast w polskich realizacjach gatunku (*Maria*, *Konrad Wallenrod*) pojawienie się egzotyki historycznej (osadzenie fabuły w odległej przeszłości) w konsekwencji wikał dodatkowo termin „powieść” w konotacje związane z dookreślającym go przymiotnikiem „historyczna”. Mimo to, jak

⁵⁰ A. Fabianowski, „*Powieść nie skończona...*”, s. 95.

⁵¹ Zob.: J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*. Gdańsk 2005 (zwł. rozdział *Poezja a powieść. Romantyzm a realizm*).

⁵² M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970, s. 13.

⁵³ *Ibidem*, s. 20.

dowodzi Maciejewski, gatunek ten jest w omawianej epoce nośnikiem autentyczności⁵⁴, choć warto jednocześnie pamiętać, że wspomniana wartość funkcjonuje wówczas „w obszarze konfliktu czy napięcia między rzeczywistością i fikcją”⁵⁵.

Tak sugerowany autentyzm umożliwia włączenie do tekstów elementów związanych z osobą autora, które mogą wywołać u czytelnika reakcję autobiograficzną. Chodzi przede wszystkim o charakterystyczną postać wiodącą, po raz pierwszy wprowadzoną przez Byrona do literatury w *Wędrownkach Childe Harolda*⁵⁶. Poemat dygresyjny angielskiego poety stanowił z jednej strony poetycką relację z podróży, a z drugiej promował nowy typ bohatera – zblazowanego młodego człowieka, rozczarowanego światem i ludźmi. Jak stwierdza Irena Dobrzycka, obecne w *Wędrownkach...* „liryczne wstawki odautorskie doprowadziły w umysłach czytelników do identyfikacji głównej postaci utworu z samym jej autorem”⁵⁷. Zabiegiem wnoszącym do tekstu silny ładunek autobiografizmu stało się ponadto dołączenie obszernych, tym razem pisanych prozą, przypisów Byrona. Tworzą one bezpośredni uzupełniający komentarz autora do miejsc przedstawionych w *Wędrownkach...* „[...] napisane w sposób rzeczowy, inteligentny i często dowcipny (bynajmniej nie w tonie smętnego Harolda), wykazują – zdaniem Dobrzyckiej – znaczne odczytanie młodego pisarza w sprawach geografii, historii i kultury greckiej i albańskiej”⁵⁸.

Wędrownki... wydają się ważnym etapem na drodze Byrona do powieści poetyckich. Rysy zbliżone do rysów Harolda mają bowiem także pierwszoplanowe postaci pojawiające się w jego późniejszych utworach. „Czytelnicy przyzwyczaili się

⁵⁴ Ibidem, s. 17-19.

⁵⁵ M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność...*, s. 31-32.

⁵⁶ Irena Dobrzycka przekonuje: „[...] aktualność historyczna *Wędrownek*, zarówno jak świeżość i oryginalność ujęcia poematu tłumaczą jego fenomenalne powodzenie. Sama postać bohatera, wyrażająca silne rozczarowanie do rzeczywistości, charakterystyczne dla epoki romantycznej, nie była zasadniczo nowością. Typ zblazowanego myśliciela, »szlachetnego zbrodniarza« lub buntownika znany był w literaturze światowej tego okresu. Prototypy Harolda krytyka literacka odnalazła wcześniej wśród dzieł Schillera, Chateaubrianda czy ich naśladowców. Wyraźny wpływ na jego ukształtowanie miała bogata w podobne postaci angielska powieść gotycka i sentymentalna, dzieła Beckforda, Anny Radcliffe, Godwina czy Johna Moore’a (*Zeluco* 1786, *Mordaunt* 1800). [...] Tego rodzaju typ bohatera nabrał jednakże pod piórem poety świeżych barw i egotycznej melancholii z buntem i cierpieniem narodów Europy. W tym zawiera się nowość Harolda”. I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*. Wrocław 1963, s. 21.

⁵⁷ Ibidem, s. 11. Warto zwrócić uwagę, że Byron w przedmowie do *Wędrownek* podkreślał fikcyjny charakter wprowadzonej do tekstu postaci: „Wprowadziłem osobę wymyśloną dlatego, ażeby pomiędzy poszczególnymi częściami poematu zaprowadzić jakiś związek; pomimo to, poemat nie rości sobie żadnej do jednolitości pretensji. Przyjaciele moi, do których zdania wielką przywiązuję wagę, podsunęli mi tę myśl, że może się wydawać, jakobym jakąś rzeczywistą przedstawił tutaj osobę; proszę raz na zawsze, aby mniemanie tego zaniechano. Harold jest dzieckiem wyobraźni, stworzonym w celu, który powyżej wyłuszczyłem. W niektórych nic nie znaczących szczegółach, i to jedynie dotyczących miejscowości, mógłby się znaleźć powód do podobnego przypuszczenia, w rdzeniu rzeczy atoli, spodziewam się, nie ma żadnego”. G. Byron, *Przedmowa do pierwszej i drugiej pieśni*, tłum. J. Kasprówicz. W: idem, *Wędrownki Childe Harolda. Dramaty*, tłum. J. Kasprówicz, J. Paszkowski. Warszawa 1955, s. 17.

⁵⁸ I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości...*, s. 15.

widzieć w bohaterze bajronicznym samego poetę, [...] następcy Harolda byli dla nich dalszymi kopiami portretu Byrona⁵⁹. Wypada jednak zauważyć, że autobiografizm w poematach dygresyjnych istnieje na innej zasadzie niż w powieściach poetyckich, pełniących funkcję autobiografii. O ile w *Wędrówkach...* i *Don Juanie* wyraźnie odczuwalny staje się dystans narratora do bohatera, przez który zarówno kreacja postaci, jak i fabuła zyskują charakter pretekstowy, są „pionkami w rękę autora, nie ma między nimi – poetą i jego tworem – solidarności wspólnej postawy”⁶⁰, o tyle w powieściach poetyckich prezentowane postacie oraz fabuła zachowują swoją autonomię w utworze. Konsekwencją tych różnic staje się odmienne potraktowanie autobiografizmu w obu gatunkach. W poemacie dygresyjnym ujawnia się on głównie w dygresjach i stanowi tym samym rodzaj pozatekstowej platformy dialogu z czytelnikiem, podczas gdy w powieści poetyckiej może pojawić się w ramach świata przedstawionego.

W wypadku Byronowskiego *Giaura* czy *Korsarza* mechanizm reakcji autobiograficznej opiera się nie tylko na możliwości utożsamienia tytułowego bohatera z angielskim poetą, lecz także na wywołaniu u romantycznego czytelnika poczucia wspólnej dla jego pokolenia tożsamości. Utwory te zyskują w ten sposób funkcję swego rodzaju autobiografii opowiadających o społecznych i politycznych doświadczeniach oraz ambicjach współczesnych Byronowi młodych Europejczyków⁶¹.

Pokolenie – podkreśla Dobrzycka – które zawiodło się na rewolucji francuskiej i na Napoleonie, znalazło w poecie odpowiedniego „wieszczę”. [...] Bohater bajroniczny 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 wyjątkowych⁶².

W tym miejscu warto wskazać na przykłady podobnej lektury u polskich romantyków. Identyfikacji Byrona ze stworzonymi przez niego fikcyjnymi postaciami dokonują na przykład Mickiewicz w wykładach o literaturze słowiańskiej oraz Norwid w лекcjach o Juliuszu Słowackim. W wypowiedziach obu poetów autor *Giaura* funkcjonuje jako wzorzec egzystencjalny człowieka, który dał świadectwo głoszonym przez siebie poglądom, a w głębokim podtekście – jako paradoksalny naśladowca Chrystusa.

Nikt lepiej od niego – przekonuje Mickiewicz – nie ukazał udręki tych anormalnych istot, znaczących przejście między XVIII a XIX wiekiem, tego błąkania się bez celu, tego poszukiwania nadzwyczajnych przygód, tych wzlotów ku przyszłości, której jeszcze zupełnie nie znano. Wszystko to wypełniało dusze młodzieńców naszego pokolenia i wszystko zostało przez lorda Byrona z wielką wiernością oddane. Z tego punktu widzenia jest to poeta życia rzeczywistego⁶³.

⁵⁹ Ibidem, s. 52.

⁶⁰ S. Treugutt, *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999, s. 54.

⁶¹ Chodzi np. o obecny w powieściach poetyckich Byrona konflikt grecko-turecki, stanowiący tło zdarzeń.

⁶² I. Dobrzycka, *Kształtowanie się twórczości...*, s. 49-50.

⁶³ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs III (wykład III)*. W: idem, *Dziela. Wydanie rocznikowe*, t. 10, Warszawa 1998, s. 34. Zob. także: C.K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu*

Znamienne, że powszechny w epoce autobiograficzny sposób czytania angielskiej powieści poetyckiej wpłynął nie tylko na recepcję utworów, lecz także był traktowany jako potencjalny komponent, decydujący o ostatecznym kształcie niektórych polskich tekstów realizujących wzorzec omawianego gatunku. Dobrym tego przykładem wydaje się *Lambro* Słowackiego. Józef Maurer, w nawiązaniu do komentarza samego poety⁶⁴, nazwał tytułową postać utworu „»dokumentem epoki«, obrazem wielu ówczesnych ludzi”⁶⁵, dowodząc, że:

Te słowa marzyć i spać przekonują mnie, po raz nie wiem już który, że Słowackiemu chodziło o „obraz naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań” itd. Nie dziwi mnie zaś wcale, że Lambro chce marzyć i spać, dlatego, że dusza jego, to nie lampa, paląca się równo i jasno ogniem zapału, ale to materiał zdolny do chwilowych tylko wybuchów i to pod wpływem jakiejś potężnej podniety zewnętrznej, czy wewnętrznej⁶⁶.

Wykreowana przez polskiego poetę fikcyjna postać greckiego korsarza, oprócz zawartych w niej czytelnych odwołań do Byronowskiego Konrada i Lary, wywołuje również reakcję autobiograficzną, opartą na przedstawieniu sugestywnego lustrzanego odbicia ambicji, uczuć i doświadczeń, które wydawały się bliskie romantycznemu pokoleniu Polaków. Maria Janion zwraca uwagę, że chodziło przede wszystkim o ukazanie

psychologicznego i etycznego dramatu czynu – obudowanie go tym wszystkim, co go poprzedza i poprzedzać może oraz tym, co po nim następuje lub może nastąpić, a także traktowanie czynu jako przekreślenia i niedopełnienia wszystkich innych możliwości, znajdujących się poza obszarem czynu – wyboru jednej tylko z tych możliwości⁶⁷.

Wywołanie reakcji autobiograficznej u czytelnika umożliwia szczególna pozycja narratora w powieści poetyckiej. Narrator ów odznacza się ruchliwością, często zmienia perspektywę i punkt widzenia. Jedną z jego tożsamości może stanowić *alter ego* autora, który w dygresyjnych fragmentach swego monologu daje upust, na

publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”). W: idem, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, t. 4. Warszawa 1968. Norwid nazywa Byrona „Sokratesem poetów”, który „umiał [...] żywioł poetyczny w życie i czyn wprowadzić, z wiedzą tego, co czyni, a poparł to myślą, pieśnią, energią czynności swojej – owocem przez nią otrzymanym – i śmiercią wreszcie” (ibidem, s. 248).

⁶⁴ Mowa o przedmowie poety do III tomu *Poezji*, w którym został opublikowany *Lambro*: „[...] Lambro jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo lodu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czém być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczém”. J. Słowacki, [wstęp poety do trzeciego tomu *Poezji*]. W: idem, *Powieści poetyckie*, wstęp i przypisy M. Ursel. Wrocław 1987, s. 180.

⁶⁵ J. Maurer, *Technika „Lambra” J. Słowackiego*. Lwów 1909, s. 4.

⁶⁶ Ibidem, s. 20.

⁶⁷ M. Janion, *Uwięziony w morzu*. W: J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach*. Gdańsk 1979, s. 16.

przykład, uczuciom narodowym⁶⁸ bądź refleksjom egzystencjalnym⁶⁹. Janet Gunn podkreśla, że „głównym pytaniem podmiotu autobiograficznego nie jest »kim jestem?«, ale »gdzie przynależę?«. Pytanie o tożsamość podmiotu staje się pytaniem o umiejscowienie podmiotu w świecie”⁷⁰. W powieści poetyckiej kwestię tę uobecnia zmienna pozycja narratora implikująca spory o to, kim jest podmiot wypowiedzi, skoro często przyjmuje on różne punkty widzenia. W przeciwieństwie do narracji poematu dygresyjnego wypowiedzi narratora powieści poetyckiej zostają dodatkowo wzmocnione dzięki wprowadzeniu do utworu sugestywnej postaci wiodącej, która swoją postawą wypełnia postulaty narratora. Warto wskazać tu przykład Byronowskiego Konrada, który jako korsarz rabujący statki tureckie działa jednocześnie na korzyść zniewolonych Greków, gdyż osłabia potęgę wroga.

Podobne pytania o to, kim jest narrator w powieści poetyckiej, pojawiają się także w odniesieniu do polskich realizacji gatunku. Jedną z podstawowych kwestii nawiązujących się podczas ich lektury stanowi „pytanie o to, w jaki sposób powieść poetycka będąc utworem historycznym jest równocześnie utworem współczesnym”⁷¹. Nie idzie przy tym o kwestię ponadczasowości, uniwersalności przesłania płynącego z utworu, lecz przede wszystkim o to, w jaki sposób autor, opisując odległe czasy wojen krzyżackich (Mickiewicz) lub siedemnastowieczny konflikt stanowy (Malczewski), umieszcza w ramach narracji perspektywę dziewiętnastowieczną i nie umniejsza przy tym (jak w poemacie dygresyjnym) pozycji fabuły i świata przedstawionego.

W *Marii* obok perspektywy zewnętrznego obserwatora (klasycznej narracji epickiej) można się dopatrzeć ujęć właściwych dla narracji prowadzonej z punktu widzenia określonego bohatera bądź takiej, w której głos zabiera *alter ego* autora. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na stosunkowo nieliczne fragmenty utworu, które – rozpatrywane pod względem fabularnym – nie noszą ze sobą informacji mogących uzupełnić wiedzę na temat przebiegu akcji:

⁶⁸ Zob. m.in. następujące fragmenty z *Korsarza* i *Giaura*: „Czas do mej treści – czyż myśl od niej boczy?! O! ziemio grecka! o kraju uroczy!/ Któż gdy cię poznał – o czymkolwiek pienia,/ Nie rad w nich twego uświęcić wspomnienia?! [...] / Twą była wyspa mojego korsarza – / Wyzwól ją z jarzma, którym wróg znieważa! –” (G. Byron, *Korsarz*, tłum. A.E. Odyniec. W: idem, *Wiersze i poematy*, wybór, wstęp i przypisy J. Żuławski. Warszawa 1954, s. 290); „Ojczyzno mężów nieśmiertelnej chwały!/ Każda dolina, każdy wierzch twej skały,/ Jakże pamiętne! bo każde z nich było/ Kolebką swobód lub sławy mogiłą./ Arko potęgi! dziś, czyliż tak mało,/ Czyż tylko tyle po tobie zostało?! Wstań, niewolniku podły, wstań na chwilę,/ Powiedz: ten wąwóz – czy nie Termopile?! Ty, z duchów orlich wyrodzony płazie,/ Na Leonida gnieżdżący się głazie,/ Przypomnij, nazwij tych opok wyżyny,/ Zatokę, wyspy – wyspy Salaminy!/ Powstań! te dawne, zapomniane boje/ Odnów i przywłaszcz, to dziedzictwo twoje:/ Z popiołów przodków może wróg rozdmucha/ Iskrę, zarodek ich wielkiego ducha./ A kto z was w boju żywota dokona,/ Wliczy swe imię pomiędzy imiona,/ Na których wzmiankę pochlebstwem pijani/ Zwykli się trzeźwić, zwykli drzeć tyrani./ Kto z was ojczyznę z więzów nie wybawi,/ Zginie, lecz tyle synom swym zostawi/ Sławy, nadziei, że staną się zdolni/ Rozerwać jarzmo i umierać wolni!” (idem, *Giaur*, tłum. A. Mickiewicz. W: ibidem, s. 204-205).

⁶⁹ Zob.: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski. Warszawa 1976, s. 83, 97.

⁷⁰ J.V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna...*, s. 163.

⁷¹ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej...*, s. 49.

Jest trosków – kolców – bólów – niemało w tym życiu
 I więcej niż na jawie płynie łez w ukryciu;
 A kto się huczny śmiechem wśród jęków odzywa,
 Jak szalony w szpitalu – szczęsnym się nazywa.
 Lecz gdy umysł, szlachetnej uległszy ponęcie,
 Z gruzów najdroższych uczuć wnosząc przedsięwzięcie,
 Brnie w zdradliwej ufności, a za każdym krokiem
 Podkopanych przepaści otoczon widokiem –
 Gdy ptak z karmem pisklęcia trzepocze swe skrzydła,
 Widzi chłopię z pałeczką, a na szponach siła –
 Gdy sroższej od najdroższych wpatrując się męce,
 Sama nawet Odwaga załamuje ręce,
 A z tysiąca blizn czarnych, co jej w sercu cięży,
 Gniazdo syczących na świat wylega się węży –
 Gdy złość w swoim szaleństwie zrobiła zabawę,
 Wydrzeć życie w kaduku, ale pierwej sławę,
 I nie tylko Obecność tarza się w ohydzie,
 Przyszłość jeszcze otruta, rozczochrana idzie,
 Komu? anielskiej duszy, co za to przeklęta,
 Że cukrem przyjmowała drapieżne zwierzęta –
 Gdy każdy dobry przymiot w gorszy żal się zmienia –
 Większe to niżli ziemskie, piekielne cierpienia!⁷²

Fragment ten pojawia się w momencie, w którym Waław i Miecznik mają wyruszyć na bitwę z Tatarami. Nie odnosi się jednak do tego wydarzenia bezpośrednio. Rekonstruując chronologię wydarzeń, należy przyjąć, że walka z wrogiem to sugestia Wojewody, który pod pozorem, iż ostatecznie zaakceptował małżeństwo syna, wymaga od niego jedynie dowodów męstwa. Waław nie wie, że w tym czasie jego ojciec planuje zamordować Marię. Komunikowane w omawianym fragmencie emocje (poczucie bezsensu życia i przekonanie o tym, że zło zawsze triumfuje) sprawiają wrażenie nie do końca uzasadnionych fabularnie. Odniesione do Waława, który po skończonej bitwie będzie mógł wieść spokojne życie rodzinne, dają efekt niespójności. Sam narrator nie jest tu zresztą precyzyjny, podsumowuje bowiem swoje rozważania zdaniem: „Czy te lub inne, jeszcze dotkliwsze, katusze/ Złały swój wrzący ukrop na młodzieńca duszę,/ Ci, co za nim rzędami w skłnającej gonią fali,/ Na smutek swego wodza niewiele zważali”⁷³. Uważna analiza powyższego fragmentu prowadzi do wniosku, że autor, nie odchodząc daleko od fabuły, abstrahuje od niej i snuje refleksję egzystencjalną dotyczącą życia w ogóle. Podobnych miejsc w narracji dałoby się wskazać więcej⁷⁴.

Dawniejsi krytycy już zauważali – przekonuje Danuta Zawadzka – że [...] pesymizmu [*Marii* – A.W.] nie można wyprowadzić z akcji, że wszyscy bohaterowie [...], łącznie ze zbrodniczym Wojewodą, zdają się być udrczeni egzystencją wpraw, nim przystąpią do działań uruchamiających kołowrót mordu lub zostaną weń wplątani. **Po-**

⁷² A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska...*, s. 83.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Zob. m.in.: ibidem, s. 97.

wstaje wrażenie, jakby „światopogląd rozpaczy” był apriorycznym naddatkiem wobec wszelkich czynności twórczych, a nawet jakby nie zawsze mieścił się w ramach świata przedstawionego. Są przecież miejsca, w których autor wyraźnie dąży do ekspresji owego światopoglądu, nie troszcząc się o jej artystyczne uzasadnienie⁷⁵.

Nawiązując do przyjętych przeze mnie koncepcji autobiografizmu, można tę ruchliwość narratora i jego zmienny status w utworze potraktować jako sygnał obecności postawy autobiograficznej czy też, jak chce Gunn, impulsu autobiograficznego. Na skutek tego narrator zdaje się chwilami zawieszać akcję utworu po to, aby zamiast historii Marii i Wacława opowiedzieć o życiu w ogóle. W ten sposób dochodzi do transferu świata zewnętrznego do wnętrza tekstu⁷⁶.

Podobne pytania (kim jest narrator? gdzie przynależy? o czym/o kim tak naprawdę opowiada?) nasuwa lektura Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*. Na przykładzie tego utworu Janion opisuje fenomen znoszenia dystansu czasowego w narracji historycznej. Analizowane przez badaczkę „życie pośmiertne”⁷⁷ tytułowego bohatera stanowi dowód na to, że mechanizm maski historycznej budził w XIX wieku wiele kontrowersji. A. Fabianowski przytacza urywek poetyckiego listu Kajetana Koźmiana do Franciszka Morawskiego, napisany w 1832 roku. Fragment ten może posłużyć za przykład reprezentatywny dla charakterystycznej reakcji autobiograficznej, jaką kreacja tytułowego bohatera oraz treść utworu wywołały u pierwszych czytelników *Konrada Wallenroda*:

Uznaję jego [tj. Mickiewicza – A.W.] talent, lecz wyznam przed tobą,
O ile cenię dowcip, pogardzam osobą.
Czemu to ten jegomość, co urokiem śpiewu
Zachęcał ziomków do zdrad i do krwi przelewu,
Wywędrował i obce odwiedzał narody,
Gdy miecz mściwy wytepiał jego wallenrody?⁷⁸

Potraktowanie fabuły przedstawionej w Mickiewiczowskiej powieści poetyckiej jako aluzji do politycznej sytuacji Polski, a kreacji tytułowego bohatera jako patriotycznego wzoru do naśladowania jest – z dzisiejszego punktu widzenia – ilustracją zniekształcającej reakcji autobiograficznej. Janion postuluje przywrócenie *Konradowi Wallenrodowi* perspektywy „wielkiej metafory», skupiającej w sobie i syntetyzującej rysy ogólnej sytuacji moralnej pokolenia”⁷⁹. Zdaniem badaczki Mickiewi-

⁷⁵ D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812*. Warszawa 2000, s. 211-212 (podkreślenia w tekście – A.W.).

⁷⁶ Zawadzka na przykład uzasadnia pesymizm *Marii* kłęską kampanii napoleońskiej i traktuje narrację Malczewskiego jako opowieść o doświadczeniu napoleończyków. Jest to jednak teza kontrowersyjna, chociażby z uwagi na to, że Malczewski nie przeżył kampanii napoleońskiej i nie doświadczył osobiście jej okrucieństw. Zob. ibidem.

⁷⁷ Zob.: M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. W: eadem, *Prace wybrane*, t. 5. Kraków 2002.

⁷⁸ Bibl. Oddz. PAN w Krakowie, rkps. S. 2056. Cyt. za: A. Fabianowski, *Powieść nie skończona...*, s. 94.

⁷⁹ M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*. W: eadem, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969, s. 14.

czowi chodzi nie tyle o konkretny program polityczny czy instrukcję działania dla jego rówieśników-Polaków w zaborze rosyjskim, ile o diagnozę ich nastrojów społecznych. Przez lata jednak taki sposób lektury pokutował w stanie badań nad utworem⁸⁰. Mimo wysuwanych współcześnie przez historyków literatury zastrzeżeń co do zasadności ideologicznej interpretacji tej powieści poetyckiej, reakcja taka wydaje się jedną z możliwości czytania wpisaną w tekst *Konrada Wallenroda* – możliwością aktualną w ramach ówczesnej historii ziem polskich rozebranych przez trzy mocarstwa oraz towarzyszącym tej sytuacji społecznym i politycznym przekonaniom Polaków⁸¹. Tę interpretacyjną ewentualność podkreślała również uwaga Mickiewicza, który nazwał utwór „broszurą polityczną”. Sugerował tym samym czytającej publiczności potencjalny sposób lektury oparty na ideologizującym przekonaniu o tym, że naród ma prawo za wszelką cenę do walki o własną niepodległość. Zastosowany przez poetę mechanizm maski historycznej służy w tym wypadku wydobyciu i przedstawieniu doświadczenia generacyjnego. W konsekwencji Mickiewiczowska powieść poetycka funkcjonalnie odegrała rolę rozumianej jako projektowana, bo dopiero mającej się zrealizować, autobiografii pokolenia powstańców listopadowych⁸².

Wywołanie reakcji autobiograficznej umożliwia również odbiorca uobecniony w tekście omawianych utworów za pomocą zwrotów i wtrąceń adresowanych do milczącego, lecz założonego przez autora „ty” („pójdź”⁸³, „zobacz”⁸⁴, „chodź”⁸⁵), „wy” („wy się domyślicie”⁸⁶) lub „on” („A kto by słyszał, odgadłby snadnie”⁸⁷). Oprócz funkcji retorycznej (przyciągnięcie uwagi czytelnika) podobne zwroty adresatywne mogą apelować do jego emocji, przekonań, lęków. Budują porozumienie oparte na poczuciu wspólnej tożsamości, jak w następującym fragmencie *Marii*:

[...] jeśli w tobie budzi – życia poświęcenie
Za kraj twój, za swych ziomeków – tylko strachu drzenie;
Jeśli byś wszystko za nich nie oddał w potrzebie:
Opatrz się dobrze wewnątrz – to złęknieś się siebie⁸⁸.

⁸⁰ Zob. na ten temat m.in.: S. Kawyn, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Warszawa 2001; M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”...*

⁸¹ Zob. uwagi Stefana Kawyna: „Treść polityczna *Konrada Wallenroda* zrozumiała była przede wszystkim dla tych, którzy w caracie widzieli symbol ucisku narodów zarówno polskiego jak i rosyjskiego i dążyli do jego zniesienia drogą działalności w organizacjach spiskowych przygotowujących powstanie”. Idem, *Mickiewicz w oczach...*, s. 189.

⁸² Janion wskazuje jednak, że echa ideologicznej interpretacji *Konrada Wallenroda* stają się widoczne zwłaszcza w postawie oraz losach pokolenia powstańców styczniowych, mimo że sam poeta po upadku powstania uznał tę interpretację za nadużycie. Zob.: eadem, *Pośmiertne życie...*

⁸³ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska...*, s. 88.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 89.

⁸⁶ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*. W: idem, *Dziela. Wydanie rocznicowe*, t. 2. Warszawa 1998, s. 137.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska...*, s. 89.

Wespół z charakterystyczną pozycją narratora oraz wskazówkami autobiograficznymi wtrącenia takie wzmacniają reakcję autobiograficzną u czytelnika. Proponują mu bowiem „uczestniczący tryb doświadczania tekstu”⁸⁹. Zachęcają do uważnego śledzenia znaków odcisniętych przez autora. Odkrycie owych znaków prowadzi nie tyle do wytropienia tego, czy fakty literackie zgadzają się z „faktami życia”, ile do ujawnienia szczególnego typu wrażliwości, który zawsze uobecnia się w tekście autobiograficznym. Dzięki temu „czytelnik poprzez interpretację odkrywa możliwość tożsamości”⁹⁰ – otwiera się przed nim szansa zarówno na poznanie samego siebie, jak i na potencjalne zdemaskowanie rzeczywistej tożsamości autora.

Mimo że powieści poetyckie (także te, które wyszły spod pióra Polaków) zostały słabiej, w porównaniu z *Wędrownkami...* Byrona⁹¹, nasycone sugestiami autobiograficznymi i pod względem projektowanej im roli zbliżają się raczej ku autobiografii zbiorowej (pokoleniowej), warto wskazać przykład realizacji gatunku, który odegrał w dużej mierze rolę autobiografii prywatnej. Mowa tu o *Godzinie myśli*. Słowacki zdaje się podążać tropem wyznaczonym przez Byrona. Podobnie jak autor angielski wspomina miejsca („Piękne, rodzinne miasto”⁹² i „litewski gród”⁹³), osoby (kochanka, przyjaciel, matka) oraz wydarzenia (wyjazd przyjaciela na wschód, samobójstwo), które czytelnik, dysponujący choćby ogólną wiedzą na temat autora, mógłby zidentyfikować jako wskazówki autobiograficzne. Gramatyczna trzecia osoba liczby pojedynczej funkcjonuje w tym utworze jako zaimek wprowadzający sobowtóra⁹⁴ samego poety. Ów bohater zostaje ponadto wyposażony w cechy będące potencjalnym odniesieniem do osoby autora (czarne oczy i włosy, marzenia o poetyckiej sławie). Stefan Treugutt zwraca uwagę na to, że już pierwsi odbiorcy utworu Słowackiego dostrzegli autobiograficzny charakter tekstu. Traktowali go jak „wierszowany pamiętnik”⁹⁵ oparty na wspomnieniach z dzieciństwa, pierwszej miłości oraz przyjaźni z Ludwikiem Spitznaglem.

Rama autentyzmów zewnętrznych, łatwych do stwierdzenia – przekonuje Treugutt – wywołuje klimat zaufania do prawdy „obrazu psychiki”, „prawdy wewnętrznej”. [...] *Godzina myśli*, [...] jako utwór oparty na szkielecie faktów o niewątpliwiej autentyczności, nadaje się do zaszeregowania w kategoriach wyznania, spowiedzi poetyckiej, zgoła w sposób naturalny skłania do psychologicznych rekonstrukcji i poszukiwań psychoanalitycznych. Ta konstrukcyjna pułapka grozi każdemu, kto czyta *Godzinę myśli*⁹⁶.

Reakcja autobiograficzna czytelnika jest zatem wpisana w utwór. Staje się warunkiem *sine qua non*, bez którego lektura tekstu pozostaje niepełna. Z drugiej jed-

⁸⁹ Określenie J.V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna...*, s. 161.

⁹⁰ Ibidem, s. 160.

⁹¹ W powieściach poetyckich Byrona brak bowiem tak wyraźnego jak w *Wędrownkach* śladu konkretnych lektur. Nie ma też równie bezpośredniej sugestii między opisywaną przestrzenią a miejscami, które zwiedził sam autor.

⁹² J. Słowacki, *Godzina myśli*. W: idem, *Powieści poetyckie...*, s. 237.

⁹³ Ibidem, s. 239.

⁹⁴ Określenie M. Czerwińskiej. Zob.: eadem, *Autobiografia...*

⁹⁵ Zob.: S. Treugutt, „*Godzina myśli*”..., s. 187.

⁹⁶ Ibidem, s. 191-192.

nak strony warto podkreślić, że autor tak kształtuje *Godzinę myśli*, by odbierana była ona jako autobiografia szczególnego rodzaju. Ma ukazywać nie tyle pewien etap życia Słowackiego-młodzieńca, ile proces stawania się Słowackiego-przyszłego poety. Przypisaniu *Godzinie myśli* roli autobiografii artysty służy słownictwo obrazujące protagonistę utworu. Jest nim „marzące”⁹⁷ i „blade uczuć dziecko”⁹⁸, które „miało dumę wielkiego człowieka/ Przeczuciem nakarmioną. [...] / [...] w oczach [mu] przyszłość stanęła daleka./ Świetna okrzykiem ludzi”⁹⁹. Obraz bohatera nosi wyraźne cechy uwznioślające, a skojarzony z obecnymi w tekście wskazówkami autobiograficznymi buduje (auto)wizerunek romantycznego poety predestynowanego już od lat dzieciennych do roli wielkiego artysty.

Analiza obecnych w powieściach poetyckich Byrona, Mickiewiczowskim *Konradzie Wallenrodzie* oraz *Godzinie myśli* i *Lambrze* Słowackiego elementów wywołujących reakcję autobiograficzną u odbiorcy prowadzi do wniosku, że niektóre realizacje tego gatunku odegrały we wczesnym romantyzmie rolę autobiografii i właściwie do tej pory są w taki sposób odczytywane. Z jednej strony chodziło o nadanie powieści poetyckiej funkcjonalnych właściwości autobiografii romantycznego pokolenia. W ujęciu Byrona, Mickiewicza i Słowackiego (w *Lambrze*) miała ona prezentować wspólne doświadczenia polityczne, społeczne i egzystencjalne młodych Europejczyków, stanowić rodzaj podsumowania dążeń, ambicji i planów charakterystycznych dla pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. Z drugiej zaś strony nasycanie tekstu utworów wskazówkami bądź sugestiami autobiograficznymi ściśle wiązało się z odznaczającym się silnym subiektywizmem sposobem prowadzenia narracji w powieści poetyckiej, a jako zjawisko obecne w całej *de facto* literaturze romantycznej – eksponowało problem podmiotowości i indywidualizmu „ja”.

Zaproponowane przeze mnie spojrzenie na omawiany gatunek z perspektywy funkcji, jaką pełnił on we wczesnym romantyzmie, zwraca uwagę również na szczególną pozycję czytelnika traktowanego jako współtwórca sensów zamkniętych w tekście. Warto jednak pamiętać, że wywoływana u odbiorcy reakcja autobiograficzna często okazywała się reakcją projektowaną przez samego autora, sugerowaną czytelnikowi w różnego rodzaju odautorskich przypisach czy dopowiedzeniach do utworu. Romantyczny pisarz jako komentator własnej twórczości stawał się bowiem – jak pisze Michał Kuziak – zarazem „hermeneutą i strażnikiem znaczeń”¹⁰⁰, a mimo to „autobiografizm w utworach romantycznych stanowi dla interpretatora hipotezę nie tyle konieczną, ile możliwą”¹⁰¹. Wskazane tu przykłady powieści poetyckiej są jedną z bardziej jaskrawych egzemplifikacji wspomnianego problemu.

⁹⁷ J. Słowacki, „*Godzina myśli*”..., s. 246.

⁹⁸ Ibidem, s. 238.

⁹⁹ Ibidem, s. 247.

¹⁰⁰ M. Kuziak, *Ślad Mickiewicza. W: Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieślak-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec. Kraków 2008, s. 85.

¹⁰¹ Ibidem, s. 88.

Summary

Poetic tale *versus* autobiography

The article raises an issue of possible relations between autobiography (comprehended largely, as a way of writing about oneself) and popular romantic literary genre, poetic tale. The analysis of George Byron's, Adam Mickiewicz's and Juliusz Słowacki's works shows that, in spite of various genre connections with autobiographical literary genres, poetic tale functions in early Romanticism as an autobiography of romantic generation. It tells a story about psychic and emotional capacities of human being, but notes added to the text lead the reader to a thesis that this is a story about its author. In Janet Verner Gunn's terms it means that in poetic tale one can observe an union of three moments essential for autobiography: an autobiographical impulse, autobiographical perspective and autobiographical reaction of a reader.