

DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

 <https://orcid.org/0000-0002-1039-6112>

Pozycja narratora w *Panu Tadeuszu*

Po wielkich, nie tylko z racji rozmiarów, monografiach Kleiner i Wyki, po pracach dziesiątków filologów i literaturoznawców, badających arcydzieło przez mocno ponad sto lat, trudno oczekiwać pełnych przewartościowań i całościowych reinterpretacji. Jednakże, wraz z poszerzeniem pola badań w stronę kulturowej teorii literatury i antropologii kulturowej, wśród mnogości humanistycznych teorii ponowoczesnych, refleksji nad podmiotowością w filozofii, warto raz jeszcze spojrzeć na niektóre wątki naukowej lektury dzieła zatytułowanego *Pan Tadeusz*. Na problem podmiotu i podmiotowości (choć nie zawsze tak właśnie określanych) zwracał uwagę, jeszcze przed wojną, Juliusz Kleiner. Na gruncie myśli i sztuki romantycznej rozpatrywał go Meyer Howard Abrams, a znaczącymi dziełami filozoficznymi pozostają w tym zakresie monografie Charlesa Taylora i Alaina Renaut¹. Zagadnienie pierwotności osoby artysty wobec wybranego przezeń języka wyraziście przedstawić można w terminologii filozofii Sartre'a, relacji egzystencji (ludzkiej) zdążającej do esencji w postaci dzieła. Za-uważmy, że tak czy inaczej ta określona relacja opiera się na introspekcji podmiotu

WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI – profesor w Katedrze Teorii Literatury i Poetyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze obejmują problematykę teoretycznoliteracką w odniesieniu do epok romantyzmu, Młodej Polski i literatury XX i XXI wieku. Ostatnio opublikował artykuły o twórczości Emila Zegadłowicza i Stanisława Vincenza oraz obecności motywów i idei romantycznych w świadomości społecznej w Polsce lat ostatnich.

¹ Zob. *Romantyzm* [w:] J. Kleiner, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i opracowanie A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przełożyła M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001; A. Renaut, *Era jedności. Przyczynek do historii podmiotowości*, przełożył D. Leszczyński, Wrocław 2001.

wyrażającego następnie jej rezultat w komunikacie artystycznym, świadomie przemyślanym i zbudowanym, niezależnie od rodzaju i stopnia zawiłości i adekwatności obu etapów – poznawczego i wyrażającego – całości owego procesu.

W tym miejscu wypada umieścić krótki fragment, który mógłby stanowić motto niniejszego tekstu. Pochodzi on z pracy Michela Foucault *Kim jest autor?*² Brzmi on: „Czy to ważne, kto mówi?”

W takim razie, czyja to jest opowieść, na początku której było: „Litwo! Ojczyzno moja! [...]”³? Albo inaczej należy spytać: do kogo ta indywidualna, opowiadana historia należy, kto jest jej dysponentem? Czyja jest ta historia otwierająca się na konstatację, że w jakiś świat, w jakąś już scharakteryzowaną przez opis i informacje wartościujące przestrzeń „właśnie wjechał młody panek”? „Właśnie”, czyli zwróćmy uwagę nie tylko w gramatycznym czasie teraźniejszym, ale i w tym samym momencie, w którym ktoś to relacjonuje, właśnie teraz. Czy opowiadający mówi o tym, co się przed jego oczami rozgrywa, czy zgodnie z wcześniejszymi sygnałami swej wypowiedzi mówi o tym, co się zdarzyło w przeszłości i co on widział, zapamiętał, a teraz opisuje, mówiąc o wydarzeniach minionych, ale uobecniając je w czasie teraźniejszym?

Uwaga Przybośia, który pisze, że to, co narrator opisuje, wynika z jego, a ściślej mówiąc, z autorskiego doświadczenia, jest może i słuszna jako punkt wyjścia, ale nazbyt oczywista dla dalszych rozważań⁴. Wypadnie zatem dookreślić, że autor ujawniający się w wypowiedzi, a ściślej biorąc, autor w niej ujawniony, zostaje wykreowany poprzez działania interpretacyjne odbiorcy tekstu. Czynnościowo jest on podmiotem dokonującym kolejnych operacji tekstotwórczych, systemowo jest korelatem reguł urzeczywistnionych w tekście wypowiedzi. Jeśli wreszcie spojrzeć na autora od strony personalnej, to okazuje się nim osobowość implikowana przez właściwości wypowiedzi (tekstu), charakteryzowana czasem przez informacje autoprezentacyjne⁵. W konkretnym przypadku, o którym mówimy, można przypomnieć, że temu teoretycznemu konstruktowi podlega „romantyczny tok narracyjny”, jak to określił Kazimierz Wyka, a dodać należy, że byłoby to pojęcie podstawowe dla zrozumienia „kształtu” poematu Mickiewicza.

Zgadza się to także z rozważaniami Foucaulta, niestarażąc się rozpoznać w tekstach śladów biografii ich twórców ani nawet odczytać ich myśli, lecz pragnącego „odnaleźć reguły, według których stworzyli oni pewne pojęcia [...] dające się odnaleźć w ich tekstach”⁶. Operowanie regułami rozpoczyna się już na poziomie granicy

2 M. Foucault, *Kim jest autor?*, przełożył M.P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, przełożył B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 219.

3 Cytaty według wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 4, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1955.

4 Zob. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 286–287.

5 Zob. H. Markiewicz, *Autor i narrator* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 90.

6 M. Foucault, *Kim jest autor?*, dz. cyt., s. 199.

między autorem a narratorem. Charakterystyczna będzie tutaj dwoistość, polegająca na łączeniu albo wymianie narratorskiego światopoglądu prezentującego i/lub komentującego świat przedstawiony *Pana Tadeusza*. Narrator sugeruje swą tożsamość z aktorami fabuły, tożsamość mentalno-obyczajową, emocjonalną i, przynajmniej częściowo, ideologiczną w odniesieniu do faktów historycznych, poglądów politycznych, niektórych opinii albo motywów „demokratycznych” (uwolnienie chłopów z poddaństwa). Po chwili jednak, nie zawieszając sentymentu i empatii w stosunku do przedmiotu, zajmuje pozycję ironisty⁷. Ironia nie zostaje tutaj dobitnie zaznaczona, ma raczej podkreślać nieidentyczność sądów między stanowiskami bohatera, narratora i autora, rzadziej natomiast służy demaskowaniu poglądów czy dezawuowaniu wypowiedzi postaci. Takie przejścia oscylują na linii autor–narrator, przypominając zarazem o ich zmieniających się związkach. Podmiot nie staje się jednak w sposób jawny narratorem personalnym.

W *Panu Tadeuszu* dokonuje się to na dwa sposoby. Raz, gdy narrator odwołuje się do dziecięcej choroby autora jako własnego doświadczenia. I raz, gdy mówi na końcu poematu, stosując cytaty z zamykającej konwencjonalną ramę narracyjną baśni:

I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,
A com widział i słyszał, w księgi pomieściłem⁸.

Gdyby potraktować tę gatunkową kliszę dosłownie, należałoby przyjąć, że podmiot mówiący był personalnym uczestnikiem zdarzeń. Ale jednocześnie pierwszoosobowy narrator sugeruje odbiorcy, że jest kimś fantastycznym, aktorem świata baśni. Czy może inaczej, że jest realnym człowiekiem, autorem albo podobną autorowi zewnętrzną personą, która znalazła się w fikcyjnym, wyobrażonym jedynie świecie baśni. Baśni wszelako sugerowanej przez siebie nie w sferze anonimowej proveniencji magii folklorystycznej, ale świadomej swojej umowności romantycznej magii poetyckiej.

W XIX wieku utwór literacki, bardziej niż inne dzieła sztuki, na przykład malarskiej, był postrzegany jako bezwzględnie zależny od autora jako kogoś, kto decyduje o znaczeniach w zakresie *doksa* (opinii) i *aletheia* (prawdy). Autor, nawet niewidoczny w tekście, istniał potencjalnie jako ten, który swój pogląd na świat i swój cel artystyczny umieścił i zrealizował w dziele. Ponieważ taki podmiot zazwyczaj nie był obecny w przestrzeni obrazu, nie dostrzegano go tam, w przeciwieństwie do utworu literackiego. W liryce i epice słyszano czyjś głos i widziano, albo sądzono, że się dostrzega, postać autora–twórcy, śpiewaka, demiurga, przesądzającego o wymowie, czyli o sensach i znaczeniu utworu. Decydowała o tym obecność podmiotu, który jeśli nie był bezpośrednio widzialny i czynny, to przynajmniej przez sam akt

7 Autorską ironię w odniesieniu do antysemitckiego przesądu kamufluje *passus*, który zgodny jest z mentalnością narratora równorzędnego w tym momencie bohaterom szlacheckim i ich wyobrażeniom: w scenie rozpoczynającej napaść na Soplicowo Zosia krzyczy „[j]ako dziecko od Żydów klute igiełkami” (A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 232).

8 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 356.

mówienia, przedstawiania, sugerowania, komentowania, uobecniał swój byt wśród postaci przedstawionych jako bezpośredni obserwator albo ten, co posiada i przekazuje wiedzę o świecie epickim, dramaturgicznym (teatralnym) lub sytuacji lirycznej. Tak czy inaczej osoba autora była wpisana (by nie powiedzieć w-mówiona) w lekturę tekstu literackiego⁹. Można go zauważyć w autotematycznych wątkach *Epilogu* poematu Mickiewicza albo w słowach dziejopisa Wawela z *Epilogu Balladyny*.

Wywodząca się z myśli dziewiętnastowiecznej hermeneutyka Diltheyowska będzie dążyła do zrozumienia autora poprzez utwór w stopniu wyższym nawet, niż znał on samego siebie, zakładano bowiem, że nadrzędny w swej istocie autor jest ważniejszy od swego dzieła i w rezultacie stanowi on prawdziwy cel działania poznawczego. Równocześnie, jak daje się to zauważyć w przypadku *Pana Tadeusza*, podmiot objawiający się jako realny autor albo wymyślony, chociaż nie przypadkowy narrator, łączący się i rozdzielający w różnorodnie zmiennej grze, interpretowany był zwykle przez romantyków oraz badaczy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych jako określony, a nawet wyraźny. Przy bliższym wejrzeniu okazuje się jednak mniej jednoznacznie wyrazisty. Nieokreśloność taka odnosi się częściowo i do osoby (zewnętrznego) autora, i do jego głosu, jakim miałby wyrażać siebie oraz swoje myślenie. „Głos”, generujący utrwaloną w formie dzieła wypowiedź, okazuje się w znacznym stopniu zdeterminowany przez czynniki zewnętrzne – programy i systemy artystyczne, style i języki epoki czy (prawdopodobne) oczekiwania odbiorców.

Narrator i postaci poematu mówią o przeszłości, imitując „zarówno przeszłość, jak i naiwne sposoby jej przedstawiania”¹⁰. Michał Kuziak zwraca przy tym uwagę na emocjonalną prezentację przyrody, naturalnego świata soplicowskich bohaterów. Gdyby jednak w narratorsze *Pana Tadeusza* dostrzegać nie ocalone cudem dziecko, nie mieszkańca okolic nadniemeńskich, lecz wykształconego egzulanta krainy litewskiej, piszącego we wczesnoindustrialnym Paryżu poemat o przeszłości z lat 1811–1812, a przy tym sięgającego nieustannie do dawności odleglejszej od czasu akcji, wówczas dosłyszmy wyraźnie w jego głosie echa świata jeszcze niepoddanego modernizującym procesom cywilizacji europejskiej, świata jeszcze nierozbitego przez historyczne katastrofy. Powracający w poemacie przymiotnik „ostatni” uwydatnia fakt zanikania czegoś w procesie dziejowym – postaci, obyczaju, charakteru, zawodu, instytucji, przedmiotu. Oznacza to zarazem rzadkość tego, co występuje jeszcze jako swego rodzaju osobliwość i co wkrótce zniknie zupełnie, staje się zatem godne uwiecznienia.

9 Hans Georg Gadamer zwraca uwagę na obecną w pismach Friedricha Schlegla (antycypującą myśl dwudziestowieczną) kwestię teologicznej proveniencji, mianowicie „nierozumienia siebie”, co stawało się punktem wyjścia do procesu „zrozumienia”. Przypomina to, dodajmy, romantyczne pragnienie poznania i zrozumienia autora przez czytelnika drogą lektury, a w związku z tym doszukiwanie się w tekście przesłanek (auto)biograficznych. Zob. *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja* [w:] H.G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 149 i nn.

10 Por. M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006, s. 301.

Kuziak przywołuje benjaminowskie pojęcie „aury”, zauważając, że Mickiewiczowski podmiot, przemawiając także przez usta bohaterów, pragnie zachować, a przy najmniej zapisać to, co się na ową aurę jako warunek jedności świata składa¹¹. Ten dystans rzeczywistości poematu podkreśla również jego odmiennosc od teraźniejszej dla autora rewolucji techniczno-przemysłowej, dokonującej się na zachodzie Europy w latach 30. W skali Soplicowa każdy był określoną jednostką ludzką i nie stopił się jeszcze w anonimową masę nowoczesnego miasta, takiego jak obcy poecie Paryż. Nazwisko autora, zwraca uwagę Foucault, sytuuje się na granicy tekstów i określa istnienie w epoce i społeczeństwie, w którym żył i tworzył człowiek o takim „autorskim” nazwisku.

Nazwisko autora na stronie tytułowej nie jest tym samym, co nazwisko w aktach stanu cywilnego, ale „nie mieści się też w fikcji dzieła” – gdyby się tam znalazło, dodajmy¹². Innymi słowy, należy odróżnić Mickiewicza z paszportem (wówczas) francuskim, od poety figurującego jako autor na okładce *Pana Tadeusza*. Ten pierwszy żyje w określonej rzeczywistości historyczno-społecznej, ten drugi, z Genette’owskim metatekstowym nazwiskiem, ma specjalny status mieszkańca krainy wyobraźni, samotnego marzyciela z dywagacji Rousseau, oddalonego od paryskiego tłumu, za to bliższego soplicowskiemu teatrowi opowiadanemu przez narratora. Autor tekstu jest twórcą zasady „układu dyskursów jako jedności i źródła ich znaczeń, jako ognisko ich spójności”¹³. Autor tekstu, nie posiadacz paszportu. Mickiewicz, niezależnie od swej woli, staje się w oczach czytelników konkretem, który jest jako personalny autor tekstu już od XVII wieku coraz bardziej wyraźnie obecny, bowiem – jak ujął to Foucault:

Wymagamy, by autor zdał sprawę z jedności tekstu, który opatrujemy jego nazwiskiem [...], by ujawnił [...] ukryte znaczenia, które przenikają tekst, chcemy, żeby je oparł na życiu osobistym, na przeżyciach, doświadczeniach, na rzeczywistej historii. [...] Autor jest tym, który niepokojącemu językowi fikcji nadaje jedność, węzły spójności i ugruntowanie w rzeczywistości¹⁴.

Jak widzimy, mowa tu o podmiocie – dysponencie reguł wewnętrznych, który coraz silniej postrzegany jest jako fingowany przez narratora autor. Sugerują to nie tylko kategorie gramatyczne, zwroty pierwszoosobowe, operowanie mową niezależną lub zależną w komentarzach narratorskich, lecz także informacje o faktach implikowanych jako przejęte z rzeczywistej autorskiej biografii. W przypadku poematu Mickiewicza, na co zwracał uwagę Michał Kuziak, dysponujemy wypowiedziami autorskimi. W przypisach poeta wyjaśniał znaczenia niektórych realiów, w *Epilogu* komentował

11 Na temat aury zob. A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012, s. 461–473.

12 Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, dz. cyt., s. 206–207.

13 M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, przełożył M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 19.

14 Tamże, s. 19–21.

sytuację, w której tworzył. Tu zwłaszcza starał się określić sensy dzieła drogą „proponowania hermeneutyki własnych utworów (wpisywania ich w istniejące tradycje), komentarzy do konstruowanych w nich nowych mitologii”¹⁵. Komentarze te są wszelako jawnie przedstawione jako nieprzynależne do obszaru fikcyjnej treści utworu, choć łączące się z dziełem, wypowiedzi autora – jedna w postaci (niewykończonego przez poetę) artystycznego zamknięcia, pozostałe jako autorski „aparatus krytyczny”. Kazimierz Wyka zwracał uwagę na przekroczenie w poemacie Mickiewicza granicy konwencji nakazującej przypisanie do tekstu, obecnej jeszcze w *Grażynie*, fikcyjnej kreacji „wydawcy”. *Pan Tadeusz* jednakże

[...] to już co innego. Istotny krok dalej na drodze zmienności postaw narracyjnych służących rzeczywistości polegał bowiem na tym, ażeby przekreślić tego rodzaju umowne maski autorskie, a jednocześnie nie popaść w niewolę samowolnego, panującego rzekomo nad przedstawionym światem „ja” narracyjno-dygresyjnego¹⁶.

Inwokacja poematu stanowi początek czyjegoś opowiadania o tym, co zdarzyło się przed dwudziestu laty, jeśli przyjąć, że historyczny moment opowiadania mieści się w obrębie czasu pisania *Pana Tadeusza*. Biorąc pod uwagę ówczesną średnią trwania ludzkiego życia oraz wyznaczniki dziejowe – upadek Napoleona i klęskę powstania listopadowego – to interwał pomiędzy wydarzeniami akcji poematu a połową lat 30. XIX wieku oznacza sugerowany w odniesieniu do narratora wiek późnej dojrzałości i początek starości, obejmujący znacząco traumatyczne wydarzenia historyczne.

Narrator zaczyna swoją opowieść od dawnego cudu, który ocalił życie dziecku i zapowiada natychmiast cud następny¹⁷. Ten będzie wydarzeniem zbiorowym, obejmie

15 Zob. *Poeta i tekst. Ślad autora w literaturze romantycznej* [w:] M. Kuziak, *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013, s. 84.

16 Rozdział *Romantyczny tok narracyjny* [w:] K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 263.

17 Cud „powtórnych narodzin” na początku koresponduje z baśniową frazą w zakończeniu poematu. Introdukcyjne przywołanie epizodu, kiedy podmiot-autor, który wedle rodzinnej opowieści zostaje mocą cudu uleczonej z choroby, ma podobny charakter, co obraz dziecka zanurzającego „niemowlęce dłonie” w „domowej rzece” – Niemnie. W tekście przynależnym do bardzo osobistych, wręcz intymnych, poetyckich szkiców, zwanych lirykami lozańskimi, odwołanie pamięci podmiotu do dzieciństwa buduje scenę, której przypisać można szczególne znaczenie. Mitograficzny kształt obu epizodów łączy je ze sobą poprzez tajemniczość, irracjonalną emocjonalność, gesty przypominające czynności rytualne. Oba przykłady są o tyle istotne, że odsyłają czytelnika do dzieciństwa, będącego dla pamięci dorosłego autora, po późniejszych negatywnych przeżyciach osobistych i doświadczeniach historycznych, czymś istotnym w konfrontacji z teraźniejszością – epicką w poemacie i liryczną w cyklu lozańskim. To nie tylko eskapistyczne migawki pamięciowe, lecz także rodzaj magicznej opozycji wobec negatywnych doznań teraźniejszości. Autor-podmiot odnosi się do marnej współczesności i idealnej przeszłości, kiedy jako dziecko mógł mimowolnie (na przykład werbalnie) kreować przeżywany świat niczym schillerowski poeta naiwny.

„nas”, to jest mnie mówiącego i innych, słuchaczy tej profecji, czytelników tego tekstu, do których znajdziemy odniesienia w *Epilogu*. Materiał tematyczny poematu jest autorski, osobisty albo od innych przejęty, narratora jednak zbudowano nie z osoby własnej, lecz jako epicką, wewnątrztekstową kreację podmiotową. Ale narrację poematu ostatecznie zakończy jednak niespełnienie wielkiego, zapowiadanego jako pewnik cudu, jakim jest wolność przyniesiona przez polskie wojsko. Finałową scenę tańca kończy, nieironiczne co prawda, włożenie wszystkiego, co zostało opowiedziane i przedstawione w poemacie, między bajki¹⁸.

Dlaczego więc częściowo personalizowany narrator opowiada? Może dlatego, że pragnie, jak autor empiryczny, przypomnieć sobie, a przy okazji przekazać innym fragment przeszłości, intymny epizod, którego uczestnikami są matka i dziecko, dwójka osób tworząca głębokie znaczenie symboliczne. Może dlatego (to wytłumaczenie najbardziej popularne, a przez *Epilog* wręcz sugerowane), że pragnie „drzwi od Europy zamykać hałasów”, uciec od emigracyjnych swarów. Proroctwo, czy może jedynie pragnienie cudu, gdzieś się między Soplicowem a Paryżem zagubiło. Mimo obecności wielu historycznych, geograficznych i personalnych realiów...

[...] poemat ujmuje ludzi i ziemie ze stanowiska epepei, nie ze stanowiska pamiętnika. Różne czynniki – uświadomione czy nieuświadomione – współdziałały w stanowczym usunięciu postawy pamiętnikarskiej, [...] oddaleniu się od kopiującego realizmu przy rozwinięciu wszystkich bogactw realizmu artystycznego, w odebraniu eposowi piętna dokumentu [...]¹⁹.

„Realność obiektywna” *Pana Tadeusza* została przekształcona dwustopniowo: „najpierw przez dynamikę uczuciową wspomnienia, potem przez poezję” – pisze dalej Juliusz Kleiner. Bogactwo obserwacji, doświadczeń, relacji uczestników, świadków, wspominających, wprowadzone do poematu, służy budowaniu odrębnego tworu – eposu²⁰. Są w tym argumenty na rzecz podmiotu, który mimo wprowadzenia motywów autobiograficznych nie daje się w pełni utożsamiać z narratorem. Pewne składowe i cechy autoprezentacyjne narratora obecne są we fragmentach inwokacyjnych. Poza tym w epickim dziele raczej daje się słyszeć jego głos, niż dostrzec postać, choć niekiedy zwraca się do czytelnika („[...] nie myśl wcale”, ks. I, w. 148) lub wypowie się w pierwszej osobie („[...] których nie policzę”, ks. I, w. 939)²¹. Epickiej proweniencji wszechwiedza narratora (choć kilkakrotnie sugeruje on swoją niewiedzę na jakiś temat) czasem ulega, jak widzimy, subiektywizacji.

Działanie narracyjne bywa też uzależnione od tematu. Tempo i rytm narracji, jej szczegółowość, rozległość lub skrótość zależą od tematu i jego znaczenia w dziele.

18 O frazeologicznym zamknięciu utworu Mickiewicza zob. W. Weintraub, „*Pan Tadeusz*” – *an antiprophetic poem*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 1.

19 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2, *Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948, s. 224.

20 Tamże.

21 Oba przykłady przytacza Juliusz Kleiner, zob. *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 300.

Narracja opisowa spowalnia, zastępując ciąg zdarzeniowy obrazami, opowiadanie dynamizuje sceny polowania, szlacheckich narad, sporów, kłótni, walki albo rytmizuje w tanecznej czy baletowej formie na przykład prezentację grzybobrania. Inaczej, kiedy narrator referuje myśli Telimeny dywagującej o zaletach Hrabiego i Tadeusza jako kandydatów do małżeństwa, a inaczej, kiedy opisuje wygląd karczmy czy zaścianka. Mickiewicz wykorzystuje stanowisko narratora do charakterystyki bezpośredniej postaci. Czyni tak od czasu do czasu w parodystycznym raczej niż ironicznym komentarzu, dotyczącym intelektualnych i mentalnych niedostatków bohaterów, albo czyniąc żartobliwe aluzje do przeszłości Telimeny²². Te różne role, jakie przyjmuje narrator, charakteryzuje Kazimierz Wyka, kiedy wylicza kolejno obecność w poemacie epickiego rapsoda, nieoczekiwanie przechodzącego w tonację zlizyzowaną, z motywami autobiograficznymi, gdy zwraca się do przyjaciół autora, potem znów w odniesieniu do dawności, dostrzegając walor epicki. Wyka pokazuje narratora jako precyzyjnego obserwatora-naturalistę i jako „gospodarza poematu”, a czasem „powiatowego gawędziarza” i nawet „baśniotwórcę”, również narratora-smakosza (bigosów!) albo kogoś, kto przemawia tonem wywiedzionym z poematu heroikomicznego. Dostrzega Wyka wśród tych ról narratora powieściowego z całą techniką wypracowaną przez gatunki powieści XVIII i początków XIX wieku. Zostaje on wyposażony w wiedzę o świecie poematu, posiada też wszechwiedzę wobec postaci tego świata. Tutaj narrator powieściowy korzysta z takich możliwości dyskretnie, nie wysuwając swojej osoby na plan pierwszy, nie podkreśla wagi swoich sądów, a narratorską wypowiedź epicką przeplata dygresjami lirycznymi²³. Zmienność toku narracyjnego tworzy w poemacie „sumę gatunków”, która ma źródło – jak możemy sądzić – w „osobistej i lirycznej postawie narratora”²⁴.

Kolejna istotna kwestia to owo słynne „widzę i opisuję”. Wyznacznikami są tutaj pamięć i wyobraźnia, dla idei twórczości romantycznej rzecz podstawowa. Wiadomo, że chodzi o „widzenie” z wykorzystaniem archiwów pamięci, o od-twarzanie i o-pisanie tego, co zostało zapamiętane, a następnie przypomniane i wyobrażone (zobrazowane). Dla współczesnego czytelnika to zrozumiałe, bowiem w epoce cyfrowej, pod panowaniem panteizmu *bitów* ma on nieustannie do czynienia z zapisywaniem

22 Takie ośmieszające uwagi odautorskie znaleźć można w angielskiej powieści satyrycznej wieku XVIII i XIX, zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 491–492. Wymieńmy jeszcze w tym miejscu utwory Laurence’a Sterna oraz Jean-Paula.

23 Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 286–295. O transpozycji w poemacie Mickiewicza monologu w relację epicką pisał Juliusz Kleiner, zob. *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 332. Notabene narrator niewysuwający się na plan pierwszy i nieeksponujący swojej postaci odpowiadałby z grubsza rozumieniu współczesnego terminu „podmiot słaby”, zob. między innymi A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki [w:] Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; Ł. Białkowski, *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*, Kraków 2015.

24 K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 297 i 299.

i odtwarzaniem. „Opisuję” w inwokacji znaczy tyle, co – widzę, korzystając z matryc mnemoniczych. „Opisuję” w połączeniu z „widzę” ma znaczenie jeszcze inne: wytwarzam opis językowy tego, co postrzegam w postaci myślowych obrazów, co właśnie sobie przypominając – wyobrażam. A także „opisuję” w znaczeniu przedstawiania słuchaczom i/lub czytelnikom. Gdyby natomiast narratora określić mianem Merleau-Ponty’ego jako „podmiot ucieleśniony”, wówczas moglibyśmy pytać o to „widzę i opisuję”, czy znaczy ono „pamiętam (tak jak historię cudu z dzieciństwa, na pewno w domu rodzinnym wielokrotnie wspominaną) i notuję”, czy może „wiem i (wam) przekazuję”, a może „widzę” w myślach, w wyobraźni? Zwłaszcza że w rękopisie było inaczej: „czuję i chcę opisać”. „Opisuję” jest jednak bardziej zdecydowane, potwierdza czynność w czasie teraźniejszym, nie zamiar lub pragnienie wykonania tej czynności w czasie przyszłym. Zamiar „chcę opisać” oznacza zaledwie możliwość czynności, nie stwierdzenie jej wykonywania. A „widzę”, choć nie jest równie ważne jak „czuję” w słowniku romantyzmu, w tym wypadku oznacza coś istotnego. „Widzę i opisuję” prostotą odbiega od wcześniejszych wariantów rękopiśmiennych, pokrewnych raczej klasycznym inwokacjom w eposach Homera, Wergiliusza albo Tassa²⁵.

Zauważmy, że słowa „widzę i opisuję, bo tęsknię” wypowiada narrator wskazujący wcześniej na swoje autorskie „ja”, w przeciwieństwie do anonimowego, epickiego narratora „technicznego”, ograniczającego się do przedstawień-opowiadań i opisów, ewentualnie neutralnego komentowania zdarzeń, działań postaci, mowy i myślenia bohaterów. Wcześniejsza wersja „czuję i chcę opisać”, zmieniona na lepszą, pozostaje warta uwagi, bo wprowadza ważny czasownik. *Czucie* w języku Mickiewicza może być rozumiane jako „odczucie, przeżywanie czegoś w sposób przede wszystkim emocjonalny”²⁶. Jeśli to, co się „czuje”, pragnie się opisać, to stan taki można odnieść zarówno do „podniesienia wewnętrznego, natchnienia lub przeświadczenia o charakterze mistycznym”, jak i do zdawania sobie sprawy „mniej lub więcej świadomie z pewnych stanów wewnętrznych uczuć lub myśli własnych lub współczująco cudzych”, a także do tego, że poznaje się „coś intuicyjnie”²⁷. Oba te znaczenia są pokrewne, odnoszą się do emocji wewnętrznych, jakie zgodnie ze swą deklaracją podmiot „chce opisać”. Jeśli jednak to „czucie” zestawimy z ułokowanym w tym samym zdaniu, ale dalej, czasownikiem „bo tęsknię”, najbliższe znaczeniowo będzie chyba drugie z zestawienia pól semantycznych: „odbierać wrażenie zmysłowe lub przeżywać doznanie organiczne” albo „przeżywać jakiś stan uczuciowy, odczuwać”²⁸.

Poeta jednak, jak już powiedziano, odstąpił od tego wariantu i w miejsce bardziej wieloznacznego, a zatem mniej precyzyjnego, „czuję” wprowadził „widzę”. Widzieć zaś to tyle, co „władać zmysłem wzroku”, „ogłądać, dostrzegać, poznawać drogą autopsji, być naocznym świadkiem jakiegoś zdarzenia czy stwierdzać w bezpośrednim

25 Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, dz. cyt., s. 237.

26 Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 1 (A–Ć), Wrocław 1962, s. 614.

27 Tamże, s. 615 i 617.

28 Tamże, s. 616.

doznaniu zmysłowym istnienie jakiegoś przedmiotu”²⁹. Inne znaczenie objaśnia czasownik „widzieć” jako „przeżywać obrazy wzrokowe w wyobraźni (na jawie)”³⁰. Przyglądając się większemu fragmentowi tekstu: „Dziś piękność twą [...] / Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”, stwierdzimy, że takiemu znaczeniu zdania z inwokacji odpowiada właśnie ta ostatnia definicja. Precyzują to dalsze uwagi słownikowe, gdzie zgromadzono zestawienie bezokolicznika „widzieć – kogo, co”, bowiem wzięto tu pod uwagę nie tylko gramatyczny sens leksykalny, lecz także ten, który wynika z kompozycyjnego kontekstu (sensu wypowiedzi) i z kontekstu sytuacyjnego – sensu wypowiedzi narratora. Narrator widzi bowiem (i opisuje) „dziś” to, czego doświadczył w przeszłości, a stąd wynika widzenie pamięciowo-wyobrażeniowe.

Wreszcie, dla rozpoznania czynności narratora, przyjrzymy się słowu „opisuję”. Wedle słownika „opisać” to „zobrazować słownie, scharakteryzować, opowiedzieć”³¹. Sensy mamy tu identyczne, dodatkowo utożsamiające czynność opisywania z opowiadaniem, można więc uznać, że narracja jako opowieść o czymś jest w tym wypadku identyczna z opisem tegoż.

Dla artysty romantycznego wyobraźnia ma przewagę nad „prawdą”, zwłaszcza rozumianą jako zgodność z „rzeczywistością”. Gdy charakter tak przecież różnorodnej rzeczywistości zostaje na wiele sposobów podważony, zmienia się również pojmowanie „prawdy”. „Widzę i opisuję” byłoby w takim razie procesem poznawczym realizowania zgodności z rzeczywistością w pojęciu Greków. Ale już następne słowa – „bo tęsknię po tobie” – znaczą tyle, że podmiot nie „widzi” zmysłowo, lecz mentalnie, na przecięciu pamięci i wyobraźni. Nie mamy tutaj zatem do czynienia z empirycznym aktem poznawania i prezentacji, lecz psychicznym procesem przypominania i (re)prezentowania w formie werbalnego przedstawienia artystycznego (literackiego) z wszystkimi jego subiektywnymi cechami, podporządkowanymi poglądom estetycznym.

Inwokację dałoby się sprowadzić do odwrócenia, a właściwie zamaskowania, narracyjnego schematu początku, który w folklorze brzmi „opowiem wam bajkę”, bo historię tu opowiadaną otwiera powiadomienie o tęsknocie za utraconą idyllą, a zamyka zmieniający epistemiczny sens całości finał wpisujący opowieść w fikcjonalizującą konwencję baśniową. Pojawiają się inne sygnały baśniowości (na przykład w opisach puszczy), a w rezultacie – dwuznaczność, sugerująca historię, mimo wszelkich pierwiastków realistycznych, fantastyczną. Robak stawałby się wówczas nie bohaterem hagiograficznym, lecz baśniowym, który za złe uczynki ulega przemianie w kogoś innego i w takiej też postaci pokutuje. Byłaby to także, niczym w baśni, opowieść o historii tak dawnej, że właściwie „nieprawdziwej”; w tym mianowicie rozumieniu, że ewentualna faktograficzność jest tutaj nieistotna, bo już nie da się jej sprawdzić.

29 Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 9 (T–W), Wrocław 1977, s. 628.

30 Tamże, s. 635.

31 Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 5 (N–Ó), Wrocław 1967, s. 592 i 593.

Obrazy świata przedstawionego, a w części i komentarze odnarratorskie oscylują między rozmachem eposu a idyllą szlachecką, kameralną scenką rokokową a elegią, między tragizmem wątku Jacka Soplicy a heroikomiczną parodią Homera w opisie bitwy czy komediowymi konfliktami miłosnymi, między zawikłaniami akcji romansu walterscottowskiego a (nie tylko frazeologicznymi) sygnałami baśniowości. To rozległe bogactwo tradycji literatur europejskich nie wzięło się znikąd. Wynika z wykształcenia i wiedzy Mickiewicza i eksponowane jest w sposób niedostrzegalnie kamuflowany przez kompozycję i styl utworu, niekiedy zaś odsłaniane w erudycyjnych fragmentach, zwłaszcza monologowych, wypowiedzi niektórych bohaterów (błędnie uzupełnianych prostodusznymi absurdami Gerwazego czy Sędziego).

Kartezjusza koncepcja podmiotu poznającego jako sumy faktów psychologicznych zastosowana do określenia stanowiska podmiotu narratorskiego utożsamiałaby go z pojęciem autora konkretnego jako osoby historycznej, określonej przez doświadczenie indywidualne i własne cechy psychiczne. Formalizm biograficzny umożliwiłby sformułowanie, hipotetycznych mimo wszystko, spostrzeżeń odnośnie do Mickiewicza, wyjaśniałby lepiej lub gorzej genezę obrazów, motywów, symboli, aluzji w tekście jego autorstwa, w mniejszym jednak stopniu pozwalałby rozpoznać wewnątrztekstowe zależności, determinanty, napięcia, znaczenia, odniesienia wprost lub aluzyjne.

Dlatego mniej istotne okazuje się doświadczenie (nie zawsze znane, nie zawsze pewne) autora *Pana Tadeusza*, w przeciwieństwie do fikcyjnego tworu – *alter ego*, o którym można orzekać na podstawie określonej wiedzy. To jego mowa jest wyznacznikiem sensów utworu, jego język wyraża poszczególne znaczenia w tekście, a ostatecznie decyduje o ideologii poematu. Działanie – zawsze językowe! – podmiotu przesądza o tym, w jaki sposób została w tekście pokazana terażniejszość fabularna (z odniesieniami do historycznych faktów i przeszłości związanej z aktualnymi zdarzeniami), przeszłość prawdopodobna i przewidywana przyszłość, historia dawniejsza i współczesna, opisowe i wartościujące składniki świata przedstawionego, w tym charakterystyki postaci, ich działań i wypowiedzi. Partie opisowe i opowiadanie prowadzone przez narratora każą myśleć nie tylko o jego spostrzegawczości, wyczuleniu na realizm szczegółu i osobliwości, trafności konstatacji. Widzenie narratorskie jest przede wszystkim pracą malarza, dostrzegającego barwy, kształty, ruch, jego brak... długo można by wymieniać. A jednocześnie cechuje narratora wrażliwość na bodźce słuchowe, znów w niezwykłym bogactwie przekazywane. I do tego zmysłowego repertuaru dochodzi wszechstronna wiedza o tym, co pomieszczone zostało w świecie przedstawionym albo przypomniane z przeszłości w wypowiedziach bohaterów.

Probierzem znaczeniowym utworu po raz kolejny okazuje się podmiot, który zazwyczaj się nie ujawnia, w związku z czym, choć „słyszany”, nie jest dostrzegany. Jego głos staje się wypowiedzią nieredukowalną do jego postaci. O pamięci podmiotu, gromadzącej informacje o przeżyciach i/lub wiedzy własnej bądź pochodzącej z innych źródeł, możemy się niekiedy dowiadywać z jego autokomentarzy. „Ja mówiące” tekstu, czyli autor wewnętrzny, został w *Panu Tadeuszu* skonstruowany tak, że możemy tę proteuszową tożsamość zakładać, pamiętając równocześnie o sugestjach

utożsamiających go z „prawdziwym”, zewnętrznym autorem dzieła. Tego autora Wyka dostrzega, idąc śladem prac Wiktora Winogradowa, w stylu jego pisarstwa, przechodzącym międzygatunkowo pomiędzy takimi wyznacznikami jak humor, liryzm i czynnik „powagi i prawdy”³².

W utworach o charakterze fikcyjnym tożsamość autora wewnętrznego i podmiotu tekstowego raczej nie istnieje, ale w epoce romantyzmu konwencja i obyczaj czytelniczy skłonne były łączyć pierwszoosobowego narratora z autorem zewnętrznym³³. W naszych rozważaniach jednakże nie ma powodu uznawać podmiotu w poemacie za narratora auktorialnego. Mimo początkowych i pojawiających się w tekście fragmentów sugerujących taką tożsamość, kiedy narrator wspomina na przykład o „swoich” doświadczeniach życiowych, zestawiając je z sytuacją bohaterów, nie staje się on określoną, zdefiniowaną postacią o statusie analogicznym do bohaterów działających w świecie przedstawionym. Czasem wypowiada się w pierwszej osobie, częściej w trzeciej. Jest to narracja czysto przedmiotowa. Przechodzi ona (tak jak w poemacie Mickiewicza) w postać liryczną, pisze Anna Martuszevska, gdy autor ujawnia swój stosunek do świata, niekiedy jest pierwszoosobowa³⁴. Stąd biorą się, wspomniane już, różne punkty widzenia na postaci i zdarzenia, zewnętrzne i czysto obserwacyjne lub przybliżające psychikę indywidualnych bohaterów albo reprezentujące mentalność zbiorowości. Komentujące wypowiedzi narracyjne są nieciągłe, a łącząc się z dialogami i monologami postaci, przekazują dodatkowe informacje i określają ich sensy. Kierowane są zatem przez kogoś, kto zakłada obecność odbiorcy, to jest słuchacza (wewnętrznego) lub czytelnika (zewnętrznego). Ponieważ narrator mówi, jego odbiorca jako słuchacz, choć najczęściej nieokreślony, tym bardziej usytuowany zostaje wewnątrz tekstu – na obrzeżach świata przedstawionego.

W takim układzie odbiorca-czytelnik odpowiada autorowi zewnętrznemu i sam okazuje się osobą zewnętrzną. Ten autorsko-czytelniczy układ zostanie ujawniony w autonomicznym *Epilogu*, wcześniej bywa to miejscami sygnalizowane. Widać to w przypadkach użycia przez narratora zaimka „nas” czy czasowników w liczbie mnogiej, obejmujących domyślnie i podmiot, i jego czytelników lub słuchaczy, co sugeruje funkcjonowanie w tej samej sferze rzeczywistości. Wyraźnie dokonuje się to w momencie odejścia Mickiewicza od inwokacyjności ku „bezpośredniemu liryzmowi”, odejścia wielokrotnie dostrzeganego przez badaczy. Jest to o tyle istotne, że oznacza działania „we własnym imieniu narratora” albo w jego „utożsamieniu

32 Zob. rozdział *Obraz autora* [w:] K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście*, Warszawa 1963, zwłaszcza s. 330–331.

33 Na temat sporów „tożsamościowych” w różnych propozycjach typologii podmiotowości w utworach narracyjnych zob. rozdział *Autor i narrator* [w:] H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, dz. cyt., zwłaszcza s. 91–96.

34 Zob. A. Martuszevska, *Narracja i narrator*, hasło [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 590.

z czytelnikiem i odbiorcą poematu, zdolnym do podobnego jak autor przeżycia i zachowania lirycznego³⁵.

Jak się ma arcydzieło Mickiewicza do jego debiutu? Jak się ma do jego późniejszej twórczości artystycznej, której prawie nie było? Jaka byłaby, dająca się może częściowo rozpoznać w tekście *Pana Tadeusza*, przyczyna zamilknięcia poety? A wreszcie, jaki autor i jaki artysta ujawnia się poprzez sylwetkę narratora poematu? Mickiewicz nieustannie zmienia w pewnym zakresie czy też, inaczej mówiąc, odnawia i poszerza pisarski warsztat i za każdym razem tworzy coś oryginalnego i niemal zawsze doskonałego. Można więc powiedzieć, że debiutuje wielokrotnie, nieustannie się odradzając w nowej formie. *Oda do młodości* okazuje się antytezą formy klasycznej i przerwaniem jej w ideę romantyczną, po nowoczesnych balladach poeta wymyśla na nowo sonet, każda część *Dziadów* jest wyrazem czegoś na rozmaity sposób niezwykłego, aż wreszcie przychodzi coś takiego, czego nigdy u nas nie było (i nie będzie) – *Pan Tadeusz*.

Wpisawszy *Pana Tadeusza* w chronobiografię Mickiewicza, poemat ten okazałby się ostatecznym zamknięciem młodości i próbą ucieczki od negatywnych doświadczeń oznaczających dojrzałość (procesy wileńskie, zesłanie, klęska listopadowa, emigracja – by wymienić najważniejsze). Byłby to koniec tego obszaru twórczości, jaki rozciąga się od debiutanckich tekstów po opowieść soplicowską, pożegnanie artysty z możliwością tworzenia. Odmienne zupełnie liryki z okresu lozańskiego okazałyby się wówczas już nie jak „historija szlachecka” końcem początku, ale początkiem końca, ostatecznym utworem rozrachunkowym, sumarycznym, granicznym. Wyjaśniałoby to zarazem zamilknięcie Adama Mickiewicza-poety (aż do epizodu lozańskiego) po roku 1834, roztrząsane wielokroć i nadal pozostające niewytłumaczoną w pełni zagadką. Tak czy inaczej w Paryżu, w którym egzystuje Mickiewicz, daleko od idyllicznego dzieciństwa i młodości, nie czas już i nie miejsce na ten świat, gdzie, jak pisał poeta, „pod lipą na trawie” czytano *Pieśń o Justynie czy Waclawa* – sztandarowe sielanki nasze.

Bibliografia

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Białkowski Ł., *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*, Kraków 2015.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

35 Zob. K. Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*, dz. cyt., s. 349.

- Gadamer H.-G., *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja* [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 2, *Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948.
- Kleiner J., *Romantyzm* [w:] tegoż, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981.
- Kuziak M., *Poeta i tekst. Ślad autora w literaturze romantycznej* [w:] tegoż, *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013.
- Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.
- Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012.
- Markiewicz H., *Autor i narrator* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Martuszevska A., *Narracja i narrator*, hasło [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Renaut A., *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przełożył D. Leszczyński, Wrocław 2001.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 1 (A-Ć), Wrocław 1962.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 5 (N-Ó), Wrocław 1967.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 9 (T-W), Wrocław 1977.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.
- Weintraub W., „Pan Tadeusz” – *an antiprophetic poem*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 1.
- Wyka K., „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.
- Wyka K., „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*, Warszawa 1963.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

The Position of Narrator in *Pan Tadeusz*

SUMMARY

The aim of the article is to present two variants of the subject the author and the narrator present in Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz* (Master Thaddeus).

The description of their roles and functions allowed to build a typology of these entities in the poem. They are differentiated at the structure level as expressions of the author's external and the narrator's internal subject, and in the thematic area, where the author and the narrator reveal themselves in Mickiewicz's text.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz* (Master Thaddeus), narrator, narration, subject, Romanticism