

Monolog wewnętrzny Telimeny

Michał Głowiński

MICHAŁ GŁOWIŃSKI
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

MONOLOG WEWNĘTRZNY TELIMENY

1

Inspiracje, jakie socjolingwistyka może zaoferować historii literatury i poetyce, są wielostronne i różnorakie, nie dają się zatem sprowadzić do wąskiego zestawu zjawisk, przeciwnie, wiążą się z problematyką zróżnicowaną. Nie dotyczą one wyłącznie zewnętrznych uwarunkowań dzieła literackiego, choć te także winny być rozpatrywane w swym aspekcie językowym. Nie tylko dlatego, że system językowy zapewnia pewien repertuar możliwości; w tym wypadku przede wszystkim z tych racji, że metody używania tego, co on czyni dostępnym, są w sposób nie budzący wątpliwości wewnętrznie zróżnicowane. Zróżnicowania te zależne są tak od społecznej stratyfikacji języka, jak od funkcjonujących w danym czasie i miejscu społecznie określonych konwencji, od tego, co w danej kulturze czy też – wężej – w danym środowisku może być przez konkretną osobę w pewnej sytuacji wypowiedziane bez naruszania przyjętych powszechnie, z większą lub mniejszą rygorystycznością obowiązujących reguł, bez kwestionowania obyczajów, często uważanych za całkowicie naturalne i traktowanych tak, jakby były oczywiste.

Problem formułując inaczej, powiedzieć można, iż dzieło literackie, mieszcząc się w pewnej rzeczywistości językowej, nieustannie odwołuje się do tego, co społecznie aprobowane – w konsekwencji nie neguje obowiązujących w danej grupie i w danej sytuacji *tabu*. Wszelkie jego podawanie w wątpliwość, nawet nieznaczne i nieśmiałe, przynajmniej przez odbiorców żyjących w tym czasie, w którym nonkonformistyczne czy po prostu nowatorskie dzieło powstało, zostałyby dostrzeżone i uświadomione, a pewne przejawy zakwestionowania, zwłaszcza gdy traktowane same w sobie, wydawałyby się po prostu niewyobrażalne. Przykład najbardziej trywialny: w salonie, także tym przedstawianym w literaturze, nie można było mówić gwarą, a w chacie chłopskiej – posługiwać się wyrafinowanym stylem salonowym. Gdyby w jakimś utworze pozwolono hrabinie wypowiadać się w stylu, który przystoi dójce, a parobkowi tak, jakby właśnie przyjechał z Berlina po wysłuchaniu na tamtejszym uniwersytecie wykładów na temat filozofii Hegla, mielibyśmy do czynienia ze świadomie tworzonym światem na opak. Decydowałyby o tym odchodzenie od przyjętych powszechnie kryteriów socjolingwistycznych, uważanych za obowiązujące i w pewnym sensie nienaruszalne. Ale jednak w dziele literackim naruszać je można. Gdybyśmy na takie odwrócenie ról, ujawniających się w mówieniu w salonie (arystokratycznym bądź mieszczańskim) i cha-

łupie natrafili, niewątpliwie uznalibyśmy, że obcujemy z utworem o charakterze groteskowym. Jak wiemy, przemieszania takie stosował wielokrotnie w swych utworach Stanisław Ignacy Witkiewicz, a probujemy je w trakcie odbioru jako świadome odwrócenie tego, co obowiązywało – tak w realnych kontaktach językowych, jak w literaturze. Owo zakwestionowanie elementarnych reguł wymaga takiego lub innego umotywowania. Jednym z tego typu uzasadnień czy usprawiedliwień jest właśnie wyraźnie zaznaczony zamiar groteskowy.

Jak się zdaje, odwołania w dziele literackim do praktyk mówienia charakterystycznych dla czasu i społecznego *milieu*, w którym ono formuje się i funkcjonuje (lub tylko ma funkcjonować), wiążą się ze sprawą swoiście pojmanego językowego prawdopodobieństwa. Prawdopodobne w utworze jest to, co odpowiada powszechnym praktykom mówienia, mieści się w nich, na swój sposób je powtarza i naśladuje. Wszystko zaś, co od nich odbiega, wymaga szczególnego uzasadnienia, musi zostać w pewien sposób umotywowane; jedną z takich motywacji jest wspomniana już z góry założona groteskowość, niewątpliwie łatwo odczytywalna w narracjach, dramatach, dyskursach Witkacego, trudna jednak do wyobrażenia w utworach o zakroju realistycznym (najszerzej rozumianym). W nich odejścia od obowiązujących praktyk mówienia oczywiście mogą się pojawić, muszą jednak być uprawdopodobnione w sposób szczególny, choćby przez podkreślanie jakichś indywidualnych przyzwyczajzeń czy wręcz właściwości mówiącego bohatera, czy choćby niepowtarzalnych cech pronuncjacji („deroga Madziu” – zwykła zwracać się w Iksinowie starsza pani do głównej bohaterki *Emancypantek*). Tutaj zaś wszystko, co uprawdopodobnić się nie da, stanowi w obrębie danego dzieła czy danej poetyki sferę niemożliwości. Obowiązuje tu bowiem to, co nazwałem przed laty socjolingwistycznym *decorum*¹.

Pisarz – jak każdy podmiot podlegający prawidłom językowym – działa w obrębie takiego *decorum*, stanowi ono dla niego naturalny zespół wskazań, z reguły głęboko zinterioryzowanych. Ale chodzi tu na ogół o coś więcej: pisarz podporządkowuje mu to, jak się w utworze mówi, a zatem uzależnia od niego strukturę językową dzieła. Chodzi nie tylko o realne, często bezrefleksyjne uzależnienie – przecież to, co się na owo *decorum* składa, jest także na swój sposób przedmiotem naśladowania, a więc sprawą swoistej językowej *mimesis*. I ta właśnie mimetyczność określa niekiedy całkiem rygorystycznie zespół możliwości. Dotyczy to przede wszystkim sprawy języka przedstawionego, dzieło bowiem nie tylko plasuje się w obrębie pewnej rzeczywistości językowej, ale ją odtwarza i demonstruje. Nie tylko rozwija się w myśl pewnych zasad, czyli przyjętych i obowiązujących konwencji, także je – choćby pośrednio – przedstawia. I tutaj dochodzimy do naszego właściwego tematu, a mianowicie jednej z konsekwencji zróżnicowania w utworze literackim mowy mężczyzn i kobiet.

2

Jest to problem niezwykle interesujący także wówczas, gdy traktuje się go jako immanentną kwestię poetyki. Interesujący nie w tych przypadkach, a w każ-

¹ Szerzej o tym pisałem w szkicu *Poetyka a socjolingwistyka* (1979; przedruk w: M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997. *Prace wybrane*. Red. R. Nycz. T. 2).

dym razie nie tylko w tych, gdy się rozpatruje twórczość kobiet, a więc nacisk pada na możliwości, jakie mają przed sobą autorzy i autorki – przede wszystkim zaś na ujawniające się z różnym nasileniem odmienności. W szkicu tym interesować mnie będzie problematyka inna, choć – jak sędzę – równie doniosła, a z pewnego punktu widzenia może nawet donioślejsza. Interesuje mnie bowiem fakt, jak konsekwencje zróżnicowania możliwości mówienia mężczyzn i kobiet zaznaczają się w strukturze dzieła literackiego, w tym wypadku – wielkiego arcydzieła polskiej poezji.

Zróżnicowania te zajmowały językoznawców – ze względu zresztą na różnorodną problematykę; zajmowały bodaj od czasów pionierskich inicjatyw Baudouina de Courtenay. Kwestiami tymi zainteresowały się także feministyczne reformatorki języka, które ubolewały i ubolewają nadal nad tym, że już sam język kobiety upodrzednia, przesuwa na margines, ogranicza w sposób raz mniej, raz bardziej radykalny możliwości, innymi słowy – sprzyja panowaniu mężczyzn². Ta strona sprawy nie będzie mnie wszakże zajmowała. Interesuje mnie, jak zróżnicowania funkcjonujące w życiu społecznym zyskują odzwierciedlenia w dziele literackim, jak określają sposoby mówienia bohaterki i wyznaczają ich granice. Zróżnicowania te zaś są istotnym faktem kulturowym, ujawniającym się w różnego rodzaju środowiskach i w różnego typu sytuacjach. Mają one – co trzeba podkreślić szczególnie dobitnie – charakter kulturowy, nie są dane przez naturę, nie stanowią sprawy biologii. Czytelnik wybitnych książek Debory Tannen, która w omawianej dziedzinie jest niekwestionowanym autorytetem, nie może mieć w materii tej wątpliwości. I jako zjawisko należące do sfery kultury proces dyferencjonowania się mówienia mężczyzn i kobiet staje się jednym z istotniejszych problemów socjolingwistyki. Tannen pokazała ten proces w książkach przedstawiających środowisko nowojorskich inteligentów i z analizowanego przykładu wysnuła istotne wnioski teoretyczne³. A także rozważała problem, jakie ma to konsekwencje praktyczne, jak wpływa na skuteczność poszczególnych działań i inicjatyw. Czy chodzi jednak o sam system językowy, czy o zjawiska krystalizujące się w jego obrębie, ale nie mające w tym wymiarze charakteru systemowego? Bo choćby to, że dany wyraz jest rodzaju męskiego, a inny rodzaju żeńskiego, nie pociąga w tej perspektywie rozleglejszych konsekwencji.

Jestem przekonany, że Zbigniew Kloch w swym ciekawie pomyślanym i nader sugestywnym artykule ma pełną rację, gdy udziela takiej oto rady zajmującym się sprawami mowy feministkom:

feministki walczące powinny mówić nie tyle o władzy języka, której podporządkowane jest nasze mówienie, co o tyranii języków lokalnie sprawujących władzę. To konwencje komuni-

² Z ogromnej literatury przedmiotu przywołuję rozprawę R. Lakoff *Język a sytuacja kobiety* (Przeł. U. Niklas. W zb.: *Język w świetle nauki*. Oprac. B. Stanosz. Warszawa 1980). Zob. też „Język a Kultura” t. 9 (1994): *Płeć w języku i kulturze*. Red. J. Anusiewicz, K. Handke. Że jest to także problem o charakterze historycznym, ważny dla dziejów języka, pokazuje umieszczone w owym tomie studium B. Walczaka *Polszczyzna kobiet – prolegomena historyczna* [!].

³ D. Tannen: *Co to ma znaczyć? Jak style konwersacyjne kobiet i mężczyzn wpływają na to, kto jest wysłuchany, kto zbiera laury i co jest zabronione w pracy*. Przeł. A. Sylwanowicz. Poznań 1997; *To nie tak! Jak styl konwersacyjny kształtuje relacje z innymi*. Przeł. P. Budkiewicz. Poznań 2002.

kacyjne, wzorce językowych zachowań zmuszają nas do zajęcia postawy wobec płciowości. Słowem: praktyka komunikacyjna⁴.

Duże znaczenie dla omawianej tu kwestii mają dalsze rozważania Klocha, który pokazuje, że podstawową wagę zyskują w tej dziedzinie pewne usankcjonowane społecznie style mówienia. Kształtują się swoiste odmiany wypowiedziane. Przede wszystkim zaś formuje się to, co można byłoby nazwać odmianą kobiecą, z pewnością w słowie publicznym nie dominującą, ale wyróżniającą się i w epokach dawniejszych, i współcześnie swoimi charakterystycznymi właściwościami. Oczywiście, w każdej epoce są one tak bogate i tak różnorodne, że nie sposób tutaj dokonać ich przeglądu. Na podstawową dla nas kwestię zwraca uwagę Kloch:

Normatywność męskich stylów komunikowania się ma oparcie w historii. [...] jest to pewnego rodzaju spadek po retoryce, która w czasach swojej największej świetności zdominowana była przez mężczyzn i przez męskie style mówienia. To przecież mężczyźni byli przez lata powszechnie podziwianymi mówcami, ich styl kształtował kanony i konwencje, a więc wzorce komunikowania się, gatunki wypowiedzi. Sama możliwość publicznego mówienia przez lata była przywilejem wyłącznie męskim. Normatywność męskiego mówienia była zatem pochodną mechanizmu określającego relacje płci w kulturowej przestrzeni, toteż nic dziwnego, że mowę kobiet postrzegano jako mniej doskonałą odmianę tego samego języka⁵.

W zakresie zróżnicowania literackich ukształtowań właściwych mówieniu zależnie od płci osoby wypowiadającej kwestia retoryki ma dla literackich odbiór praktyk językowych znaczenie podstawowe – przede wszystkim w piśmiennictwie dawniejszym, ale nie tylko w nim. I znowu nie chodzi o to, że pisarki nie miały ani wyraźnych danych, ani zasadniczych motywacji, by kształtować swoje utwory według wzorów retorycznych – i to niezależnie od tego, jak się ich utwory przedstawiały i jaki gatunek literacki reprezentowały. Chodzi o bohaterki utworów epickich, dla których formowanie retoryczne wypowiedzi było niedostępne, nie mieściło się w kręgu ich oczywistych możliwości, znajdowało się poza tymi ukształtowaniami, które mogły być im przypisywane bez naruszenia reguł obowiązującego w danym czasie socjolingwistycznego *decorum*. Po prostu: kobiety nie wygłaszały przemówień, chyba także gdy przyszło grać im – niezmiernie rzadko – męskie role społeczne, choćby wtedy, gdy zasiadały na tronie i czynnie oddziaływały na zdarzenia liczące się w życiu politycznym; przyznam, że nie słyszałem o wielkich mowach Kleopatry, Izabeli Katolickiej czy angielskiej Elżbiety I (wiadomo, że przemówienia Elżbiety II wygłaszane co roku w brytyjskim parlamencie pisze z urzędu premier, a pani Thatcher była nim tylko przez lat 12); nie ma niczego takiego również w polskiej tradycji, i to chyba nie tylko dlatego, że zabrakło rodzimych odpowiedników tych władczych kobiet. Wzory retoryczne obowiązywały wprawdzie w wielkich monologach bohaterek tragedii, jest to wszakże sprawa innej konwencji.

Można rzecz sformułować ogólnie: właściwością mówienia kobiet w utworze literackim, w tym przede wszystkim w tradycyjnej epice, jest antyretoryczność. Należy wszakże zaznaczyć, jak się ją rozumie. Jeśli jako przeciwstawienie retoryki w sensie najszerszym, wymagałoby to wielu zastrzeżeń i komentarzy uzupełniających. By zdać sobie sprawę, jak szeroka, w istocie swej uniwersalna, jest to

⁴ Z. Kloch, *Język i płeć: różne podejścia badawcze*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 148.

⁵ *Ibidem*, s. 149.

kategoria, wystarczy odwołać się do obszernej literatury przedmiotu, choćby do ważnych książek Jerzego Ziomka i Michała Rusinka⁶. W rozumieniu tak szerokim antyretoryczność pozbawiona byłaby racji bytu, trzeba ją rozumieć w sensie węższym. Innymi słowy: jest ona zaprzeczeniem tych gatunków mowy, które określić można jako przemówienie, orację, kazanie. Jeśli traktować je jako gatunki mowy, to bez zastrzeżeń możemy powiedzieć, że bohaterki utworów epickich nie mają żadnych upoważnień, by po nie sięgać. Tak jak ich nie miały kobiety w życiu publicznym. Antyretoryczność jest zatem kwestią konwencji przejętej z powszechnych praktyk wypowiedzeniowych obowiązujących w danym czasie – i w pewnym sensie ma charakter mimetyczny. Jako naśladowanie reguł społecznego mówienia mieści się w obrębie socjolingwistycznego *decorum*, w niczym go nie narusza.

Powstaje zatem podstawowe pytanie, w jaki sposób i z udziałem jakich środków językowych kobiety są w utworze epickim dopuszczane do głosu. To bowiem, że nie mogą praktykować szeroko rozumianych wzorów retorycznych, że nie mają możliwości wygłaszania przemówień, nie znaczy przecież, że są istotami pozbawionymi szans językowej ekspresji czy że stały się niemowami. Dysponują innym repertuarem gatunków mowy niż bohaterowie. Decydują o tym w jakiejś, niemałej zresztą, mierze sytuacje fabularne, stanowiące najbardziej bezpośrednią, immanentną motywację danej wypowiedzi, jednak podstawowe znaczenie mają pewne tradycje utrwalone nie tylko w obyczaju i życiu społecznym, także w literaturze.

3

Najogólniej stwierdzić można, że szeroko rozumiane wypowiedzi kobiet obejmują do pewnego momentu w klasycznym poemacie epickim dwie rozległe i zarazem podstawowe dziedziny: ukształtowania konwersacyjne i mowę wewnętrzną. Funkcjonowanie pierwszej z nich wydaje się oczywiste, skoro występowały postacie kobiece, których w żaden sposób nie można było skazać na niemotę. Nie tylko w dramatach, bo wtedy o takiej konstrukcji literackiej jak milcząca Gombrowiczowska Iwona nikt nie myślał, także w utworach narracyjnych. W utworach narracyjnych o różnym charakterze – od poetyckiej epiki do rodzącej się powieści. Powstaje pytanie, w jakich sytuacjach bohaterki mogły się wypowiadać i czego mogły dotyczyć ich kwestie. Jedno jest pewne: wszystko, co mogłyby powiedzieć, jest na antypodach takich męskich gatunków mowy, jak przemówienie, oracja, kazanie⁷, choć nie sposób stwierdzić, że wypowiedzi niewieście nie dotyczyły z zasady spraw publicznych i wolne były od treści pouczających. O tym, że tak się nie działo, przekonują również niektóre wypowiedzi naszej głównej bohaterki, z tym wszakże zastrzeżeniem, że pouczenia te dotyczą sfery obyczaju i codziennych zachowań, kierowane są do innej bohaterki (czyli Zosi) – i nie wchodzą w rejon zgodnie z tradycją zarezerwowane dla mężczyzn, będące domeną ich

⁶ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990. – M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*. Kraków 2003.

⁷ Wypada wszakże zauważyć, iż – o ile wiem – nie ma kobiecych odpowiedników takich struktur, jak gawęda w literaturze polskiej czy skaz w literaturze rosyjskiej. Czy miałyby to świadczyć, że swobodne, z natury swej luźne, by nie powiedzieć: chaotyczne, dywagowanie traktowane było jako specjalność męska?

publicznego mówienia. Tutaj zatem rysuje się problematyka dialogu, jego właściwości i ograniczeń.

Sprawą i ciekawszą, i donioślejszą wydaje się kwestia mowy wewnętrznej. Myślę, że można stwierdzić, iż zjawiskiem najważniejszym jest kształtujący się od XVII wieku, wprawdzie nie w Polsce, ale przede wszystkim w literaturze francuskiej, pewien typ powieści interesującej się głównie sferą przeżyć, powieści jeśli nie zawsze przez kobiety pisanych, to w większości dla kobiet przeznaczonych. Wystarczy wymienić *Księżnę de Clèves* pani de Lafayette, a więc niewątpliwe arcydzieło. Do arcydzieł wszakże zjawisko się nie ogranicza, nie tylko dlatego, że – jak się zdaje – szukać można jego wcześniejszych przejawów, jeszcze nie udokumentowanych dziełami klasy najwyższej. Nie ogranicza się, bo chodzi o szeroko rozumiany romans w różnych jego postaciach, także – szczególnie tu ważnej – powieści w listach. Romans stał się w jakiejś mierze wzorem i inspiratorem mowy wewnętrznej, tym bardziej że był to gatunek powszechnie czytany. Przede wszystkim mowy wewnętrznej kobiet. Zapewne też w realnym życiu, ale także, bądź przede wszystkim, w literaturze, a to dla naszych wywodów jest w tej chwili najważniejsze. Dowiadujemy się o tytułowej postaci powieści Marii Wirtemberskiej:

Lecz przy tych rozsądnych książkach, w których tyle dobrego czerpała, Malwina i tymi nie gardziła, które są skutkiem dowcipnej i czasem nadto wybujałej imagacji. Jednym słowem, z wielką chciwością i trochę może nadto czytywała romansów⁸.

W jednym z listów Malwina deklaruje: „wyrazić ci, co się nawóczas w duszy mojej działo, jest mi niepodobna”⁹, ale nie tylko trud owego wyrażenia podejmuje, lecz całkiem umiejętnie, z dużą sprawnością, relacjonuje stany swego ducha i mówi o swych przeżyciach w sposób wysoce świadomy rzeczy i analityczny. Mowa wewnętrzna (szeroko rozumiana) była niewątpliwym niewieścim przywilejem. A właśnie romans, przede wszystkim zaś powieść w listach, był w tej dziedzinie wielką szkołą, to tutaj właśnie kształtowały się konwencje mówienia o świecie wewnętrznym. I stanowiły główną tradycję – także dla pisarzy wybierających inne gatunki, w tym także poemat narracyjny.

Problem mowy kobiet, przede wszystkim Telimeny, jest w *Panu Tadeuszu* niezwykle interesujący. I sam w sobie, i ze względu na ogólniejsze obserwacje, jakie nieuchronnie się nasuwają. W jakich sytuacjach zatem Telimena dopuszczana jest do głosu, do kogo może mówić, o czym? Refleksja na ten temat ma dane, by stać się przyczynkiem do problemu niezwykle szeroko i wielostronnie rozważanego w książce Jarosława Ławskiego o pewnym typie postaci kobiecych występujących w polskiej literaturze romantycznej¹⁰.

4

Uwagi nasze w tym przedmiocie zaczniemy od tego, co wydaje się prostsze i zdecydowanie bardziej oczywiste. Od przytaczanych wypowiedzi Telimeny,

⁸ M. Wirtemberska, *Malwina, czyli Domyślność serca*. Oprac. W. Billip. Warszawa 1978, s. 47.

⁹ *Ibidem*, s. 161.

¹⁰ J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*. Białystok 2003.

przede wszystkim w księdze V oraz w księdze XII, czyli w tych epizodach, w których jest ona swojego rodzaju koncertującą solistką. Pierwsze z nich kierowane są do Zosi. I – co charakterystyczne – już na samym wstępie określona zostaje relacja rodzinna: „»Zosiu!«. To głos cioci!” (ks. V, w. 85)¹¹. Imię w wołaczcu, wydzielone za pomocą cudzysłowu, jest niewątpliwym przytoczeniem bezpośrednim, wszystko wskazuje zaś na to, że informacja o tym, kto woła, jest w mowie pozornie zależnej; gdyby było inaczej, a więc gdyby chodziło o zobiektywizowaną informację, nie pojawiłby się wykrzyknik. Po relacji o zachowaniach Zosi, gdy usłyszała wezwanie, następuje długi wywód Telimeny w mowie niezależnej („Dzierżąc palec przy ustach, tymi rzekła słowy” (w. 102).

Wypowiedź skierowana do młodej panny, w istocie dziecka jeszcze, to obszerny wywód o charakterze pouczająco-dydaktycznym, silnie nasycony elementami perswazji. Wywód o tym, co jest, a co nie jest „godną zabawką dygnitarskiej córki” (w. 106). Starsza poucza młodszą, opiekunka – podopieczną. Cały czas zostają zachowane wyraźne relacje osobowe: pouczenia formułowane przez Telimenę nie mają charakteru publicznego, stanowią fragment rozmowy. Takiej, w której elokwentna „ciocia” dzieli się swoimi doświadczeniami kobiecymi z czasów, gdy przebywała w wielkim świecie. Jej dobre rady ciągną się jeszcze długo (aż do wersu 193).

Nieco inny charakter mają wypowiedzi w księdze XII. Niewątpliwie nie stanowią one dyskursu pouczającego, odbiorcą jej słów nie jest już Zosia. „Telimena wzięwszy Hrabiego na stronę” (ks. XII, w. 447) odbywa z nim zasadniczą rozmowę. I ujawnia inne niż poprzednio swoje oblicze:

„Dość już tego, przerwała, nie jestem planeta
Z łaski Bożej, dość, Hrabio, ja jestem kobietą;
Już wiem zresztą, przestań mi pleść ni to, ni owo.
Teraz ostrzegam, jeśli piśniesz jedno słowo,
Ażeby ślub mój zerwać, to jak Bóg na niebie,
Że z tymi paznokciami przyskoczę do ciebie [ks. XII, w. 467–472]

Nawiasem mówiąc, dumne i zdecydowane oświadczenie Telimeny zostaje skontrapunktowane w następujących niebawem, nader układnych i pokornych słowach Zosi:

„Jestem kobietą, rządy nie należą do mnie,
Wszakże Pan będziesz mężem; ja do rady młoda,
Co Pan urządzisz, na to całym sercem zgoda! [ks. XII, w. 513–515]

Starcie Telimeny z Hrabią bardziej jednak niż jej pouczenia adresowane do Zosi przypomina starcie z Tadeuszem z księgi VIII. Poddał je ciekawej analizie Kazimierz Wyka, wskazując na jego komediowy charakter¹². Przywoławszy wcześniejszą opinię Boya-Żeleńskiego, który symbolicznie posłużył się nazwiskiem modnego niegdyś i znanego także w Polsce francuskiego autora komedij (Flers), dowodzi, że w zachowaniach naszej bohaterki, a także w stylu jej mówienia ujawniają się mechanizmy znane właśnie z tego gatunku dramatycznego. Na elementy

¹¹ Cytaty z *Pana Tadeusza* opieram na Wyd. Jubileuszowym *Dzieł A. Mickiewicza* (t. 4); lokalizacje odnoszące się do księgi V ograniczam dalej do podania wersów.

¹² K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. T. 1: *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, rozdz. *Flers puszcz litewskich, czyli teatr w zaścianku*.

komediove związane w *Panu Tadeuszu* na pierwszym miejscu z postacią Telimeny zwracał uwagę w specjalnie poświęconej jej broszurze Stanisław Dobrzycki¹³. Jak na prawdziwego dżentelmena przystało, broni on naszej bohaterki przed rozmaitymi historykami literatury, którzy wypowiadali się o niej nie zawsze z należnym szacunkiem i nie zwykli okazywać jej respektu. Ta sprawnie napisana książeczka już w momencie opublikowania reprezentowała raczej archaikę w naszej dyscyplinie, autorowi udało się jednak dobrze sformułować kilka obserwacji szczegółowych; jedna z nich dotyczyła właśnie tradycji komedii w kształtowaniu tej postaci.

Snując tę komediową analogię Wyka poruszył sprawę dla nas niezwykle ważną, a mianowicie przytoczeń w tekście narracyjnym. Określa je starym zwyczajem terminem „dialogi” i – odwołując się do ustaleń lingwistki, Haliny Turskiej, niegdyś autorytetu w badaniach nad językiem Mickiewicza, autorki licznych prac z tego zakresu – powiadamia, że w poemacie około 40% tekstu zajmują partie dialogowe¹⁴. Owe słowa przytoczone niekoniecznie układają się wszakże zawsze w kształt dialogu, jeśli rozumieć go w sensie dosłownym. Z wyliczeń dokonanych przez Wykę wynika, że na liście osób dopuszczonych do głosu w poemacie Telimena znajduje się na pozycji piątej i jest pierwszą na niej heroiną. Można się oczywiście zastanawiać, czy obliczenia tego rodzaju są w przypadku poematu Mickiewicza całkowicie wiarygodne. Zgłaszałbym w tej materii dość zasadniczą wątpliwość. Oddawałyby one istotną cechę utworu, gdyby w nim przestrzegano rygorystycznych przedziałów między mową narratora a słowami bohaterów. Takie ścisłe rozgraniczenia separujące obydwie szeregi językowe nie stanowią jednak w *Panu Tadeuszu* bezwzględnie przestrzeganej reguły, tak jak nie stanowią w większości utworów epickich – niemal niezależnie od epoki, w jakiej powstały. Przeciwnie, z dzisiejszej perspektywy łatwo zauważyć, że gdyby ktoś chciał wprowadzać tak wyraźne rowy graniczne, musiałby przedtem sformułować szereg zastrzeżeń, które znacznie skomplikowałyby obraz – przecież nie da się zredukować zjawiska do przejrzystego podziału dychotomicznego. Powstaje bowiem natychmiast pytanie, jak zakwalifikować fragmenty, które nie są utrzymane w mowie niezależnej, słyszy się w nich jednak wyraźnie głos bohatera. Czyli – innymi słowy – jak potraktować epizody w mowie pozornie zależnej? I tu właśnie zbliżamy się do naszego głównego przedmiotu: monologu wewnętrznego Telimeny.

5

Na jego narracyjne osobliwości bodaj jako pierwszy zwrócił uwagę w swym klasycznym studium o mowie pozornie zależnej Kazimierz Wóycicki; jego wnikliwe obserwacje do dzisiaj zachowują aktualność, choć mówiąc o „planach myślowych Telimeny” kategorii monologu nie przywołał¹⁵. A monolog to obszerny, bez wątpienia najbardziej rozbudowany, jeśli o ten typ chodzi, w całym poemacie,

¹³ S. Dobrzycki, *Rodowód Telimeny*. Warszawa 1934.

¹⁴ Wyka, *op. cit.*, s. 224.

¹⁵ K. Wóycicki, *Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)*. W zb.: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Red. K. Budzyk. Warszawa 1946, s. 165–166. Pierwodruk tej znakomitej rozprawy ukazał się w roku 1922.

jak też najbardziej osobisty z tego wszystkiego, co kiedykolwiek powiedziała i pomyślała nasza bohaterka. Zanim wszakże zajmiemy się jego osobliwościami, musimy poinformować o przyjęciu pewnego założenia terminologicznego. Jak rozumiem „monolog wewnętrzny”, odnosząc go do dzieła z epoki, w której była to kategoria jeszcze nieznaną – i upłynąć musiało bez mała stulecie, zanim została wprowadzona, od razu zresztą z prawem działania wstecz, skoro Joyce jego pierwszą realizację dostrzegł w zapomnianej krótkiej powieści Edouarda Dujardin *Les Lauriers sont coupés*? I już tutaj muszę wprowadzić dwa uszczegółowienia. Pierwsze dotyczy reguł przywoływania słów bohatera traktowanych jako przejaw jego myślenia, a więc mowy nie uzewnętrznianej głosem – zarówno w postaci mówienia do siebie, jak i do drugiej osoby. Aczkolwiek monolog wewnętrzny może występować w mowie niezależnej, sankcjonuje go bowiem konwencja dobrze zakotwiczona w powieści realistycznej, tutaj ograniczę jego zasięg do dłuższego przytoczenia w mowie pozornie zależnej. Uszczegółowienie drugie ma w dużej mierze charakter historyczny, albowiem monologu wewnętrznego nie zrównuję z potokiem świadomości: ów „potok” traktuję jako jedną z form mowy wewnętrznej, związaną przede wszystkim z Jamesem Joyce’em, dysponującą swoimi własnymi cechami, nie wiążącymi się zresztą z naszym tematem. Dłuższe medytacje Telimeny, nie mającej zresztą wiele wspólnego z Molly Bloom, wyraźnie uporządkowane i przejrzyste, dalekie są od tych uformowań mowy wewnętrznej, które charakteryzują potok świadomości.

Najpierw trochę konkretów. Monolog ów wypełnia początek księgi V i poprzedza nauki, których nasza bohaterka udziela Zosi. Księga zaczyna się od konkretnej informacji o tym, że Wojski „wraca z boru”, ale to nie jego przygody staną się przedmiotem opowieści. Już wers 2 powiadamia nas o tym, co się dzieje równocześnie z Telimeną (w tym wypadku zresztą równoczesność, choć została podkreślona, nie odgrywa większej roli), a potem pojawia się słowo „polowanie”, które tutaj od razu nabiera swoistego znaczenia, jeśli nie całkiem humorystycznego, to lekko komediowego. Użycie to ma swoje antecedencje w księdze I – Asesor, który „lubił bardzo myślistwo”, powiada bowiem do Tadeusza:

Choć pani Telimena mieszkała w stolicy
I bawi się niedawno w naszej okolicy,
Lepiej zna się na łowach niż myśliwi młodzi:
Tak to nauka sama z latami przychodzi”. [ks. I, w. 748–751]

Choć Asesor był zapalonym miłośnikiem łowów, trudno mieć wątpliwości: te słowa, choć ich właściwy sens nie jest jeszcze dla czytelnika całkiem jasny, nie dotyczą dokonań myśliwskich, którymi chlubi się męska populacja zaludniająca świat przedstawiony poematu, chodzi o coś całkiem innego – o „polowanie na męża”. Frazeologizm ten, niewątpliwie już znany mowie potocznej epoki Mickiewicza, nie może ująć uwagi osoby zatapiającej się w rozmyślaniach Telimeny o obydwu ewentualnych kandydatach na męża, kandydatach fantazmatycznych, to prawda, ale też owo polowanie odbywa się wyłącznie w świadomości bohaterki, w jej świecie pożądanym i wyobrażonym. Potem zresztą, w najbliższym sąsiedztwie, terminologia myśliwska nadal jest stosowana, skoro bohaterka wprowadzie

Siedzi z założonymi na piersiach rękoma,
Lecz myślą goni zwierzów dwóch; szuka sposobu,
Jak by razem obsaczyć i ułować obu: [w. 4–6]

Metaforyka myśliwska świadczyć może o zarysowywaniu się tendencji, którą dałoby się określić jako tematyczną instrumentację poematu; jej przejawów z pewnością można znaleźć więcej. Cytowane trzy wersy wskazują także na kolejny element, charakterystyczny dla początku księgi V, pojawia się bowiem słowo, które ustanawia swoistą ramę modalną charakterystyczną dla tego epizodu, mam tu na uwadze „myśl” i jej pochodne. Nieznacznie dalej napotykamy informację: „Telimena, tak myśląc, z sofy się podniosła” (w. 13). Po przedstawieniu tego, o czym, co i w jakich słowach heroina nasza myślała, formuła ta zostaje powtórzona:

Tak myśląc, po alkwie śmiało i wesoło
Przeszła się kilka razy – znów spuściła czoło. [w. 43–44]

Owa swoista rama modalna zamyka się w wydzielonym dystychu, w którym wprawdzie słowo „myśl” nie pada, nie są przywoływane też jego pochodne. Właściwości tego, co się stało, ujęte zostały w sposób zbliżony do peryfrastycznego:

Po tej z sobą odbytej, stanowczej naradzie
Woła przez okno Zosię, bawiącą się w sadzie. [w. 53–54]

Na to, co sięgając po termin językoznawczy nazwałem ramą modalną, składają się wstawki narracyjne informujące o charakterze tego epizodu. Nie można wszakże pominąć faktu, iż powiadają one także o zachowaniach Telimeny towarzyszących jej mentalnemu polowaniu, medytacjom, rozmyśleniom. Niezmiernie interesujące jest to, że poeta z dużą dobitnością podkreśla elementy ruchu, dowiadujemy się bowiem, jakie gesty wykonuje ona wówczas, gdy rozmyśla. Najpierw, kiedy rozpoczyna polowanie, jest „wprawdzie nieruchoma”, owa nieruchomość nie trwa wszakże długo. Dynamice myśli towarzyszą poruszenia ciała. Nawiązując do przytoczonych fragmentów przypomnę, że „tak myśląc, z sofy się podniosła”

I stanęła na palcach, rzekłbyś, że podrosła;
Odkryła nieco piersi, wygięła się bokiem
I sama siebie pilnym obejrzała okiem,
I znowu zapytała o radę zwierciadła;
Po chwili wzrok spuściła, westchnęła i siadła. [w. 14–18]

Zastanawia niezwykła szczegółowość, drobiazgowość wręcz, tej relacji. Jest ona kontynuowana, skoro wkrótce dowiemy się o kilkakrotnym przejściu przez alkwę. Owa cielesna ruchomość w najbliższej, ściśle prywatnej przestrzeni stanowi bezpośrednio uzupełnienie toku myśli, a także w jakiś sposób jego zewnętrzny odpowiednik. Rama modalna nie ogranicza się do tych mniej lub bardziej rozbudowanych wzmianek o ruchu i myśleniu, w pewnym miejscu jakże dramatyczny tok rozmyślań zostaje przerwany, by ustąpić miejsca bezpośredniemu komentarzowi, wyraźnie się od nich różniącemu, choćby z tego względu, że pojawia się w nim coś, co ewentualnie mogłoby być uznane za pochodzące od narratora wartościowanie:

Wszystko to Telimena dokładnie wiedziała,
Bo i rozum, i wielkie doświadczenie miała. [w. 33–34]

Od ramy modalnej i komentarza czas przejść do powieści, z pewnością zresztą nie całkiem prostej, czyli do właściwego monologu wewnętrznego naszej bohaterki. Utrzymany w mowie pozornie zależnej, przerywany wstawkami narracyj-

nymi, niejako przypominającymi czytelnikowi, że ma do czynienia nie z opowieścią o tym, co się zdarzyło, czyli o faktach, ale z przedstawieniem rozmyślań bohaterki, reprezentuje najbardziej klasyczną i – w pewnym sensie – najbardziej tradycyjną jego postać, choć w przypadku dzieła powstałego przed połową czwartej dekady XIX wieku mówienie o „tradycyjności” jest wysoce wątpliwe, struktury takie bowiem nie tyle wiązały się z przeszłością, ile stanowiły zapowiedź tego, co w dużej skali miało dopiero nastąpić w sztuce narracyjnej sporo później. Monolog w ścisłym sensie obejmuje wersy: 7–12, 19–42 oraz 49–52. Najbliższym otoczeniem części monologowej, traktowanej w istocie jak przytoczenia, są omówione już wstawki narracyjne (do wersu 54), po niej zaś na plan główny wysuwa się Zosia, najpierw będąca przedmiotem opisu, a wkrótce potem słuchaczką skierowanych do niej pouczeń Telimeny, nazwanej tu cicią (o związkach rodzinnych łączących Telimenę z innymi postaciami poematu pisał z dużą znajomością rzeczy, a także wnikliwością Dobrzycki w przywoływanej książeczce z roku 1934).

Mickiewicz znalazł doskonałe określenie na to, co w sposób swoisty przedstawił, określił bowiem medytację naszej bohaterki jako „stanowczą naradę”. Jest to – dodajmy – narada, która nie doprowadziła do konkluzji, nie wpłynęła w sposób zasadniczy na tok wydarzeń, o czym z łatwością przekonują się czytelnicy dalszych ksiąg poematu. Bohaterka znajduje się w takiej sytuacji, że nie wie, co ma uczynić, jaką decyzję podjąć, w którą stronę skierować swoje działania. Chodzi o tok myślenia, nie o przedstawienie jego rezultatów. Myślenia o tym, jak ułożyć sobie życie – w sytuacji gdy bohaterce wydaje się, że może sama o czymś decydować i dokonywać wyborów. Krótko: Hrabia czy Tadeusz? Ale chodzi też o coś więcej niż ta alternatywa. Wszystko wskazuje na to, że Telimena, choć puszcza wodzę swym marzeniami wypełnionym fantazmatom, całkiem praktycznie myśli o „schronieniu na przyszłość” – i widzi siebie niemal w roli rezydentki w domu Zosi i Hrabiego.

W tym stosunkowo obszernym monologu sprawą pierwszej wagi jest – podkreślmy raz jeszcze – przedstawienie toku myśli bohaterki. Właśnie toku, bo nic nie występuje tu w postaci gotowej, nic nie zostało zamknięte. Mówi się o życzeniach i związanych z nimi projektach, przedstawia się argumenty za jednym lub drugim rozwiązaniem – rzeczywistość, do której się rozmyślanie odnosi, nie została z góry dana, przeciwnie, pokazywana jest w stanie formowania się. Telimena pyta samą siebie, co ma zrobić, jakiego dokonać wyboru, jak się zachowywać. Już początek monologu wskazuje na jego podstawowe właściwości, Telimena bowiem szuka sposobu,

Jak by razem obsaczyć i ułowić obu:
Hrabie i Tadeusza. Hrabia panicz młody,
Wielkiego domu dziedzic, powabnej urody;
Już trochę zakochany! cóż? może się zmienić!
Potem, czy szczerze kocha? czy się zechce żenić?
Z kobietą kilku laty starszą! niebogatą!
Czy mu krewni pozwolą? co świat powie na to? [w. 6–12]

Już tutaj ujawniają się podstawowe właściwości tego niezwykle monologicznego fragmentu, pokazujące, jak doskonale Mickiewicz wychwycił właściwości takiego ukształtowania mowy i jak świetnie umiał je uwydatnić na tle rozległego i zróżnicowanego kontekstu narracyjnego. Trzeba to podkreślić szczególnie do-

bitnie, ujawniało się w tym jego nowatorstwo, dzisiaj może nieoczywiste – po doświadczeniach powieści od ostatnich dekad XIX wieku, zwłaszcza po tym wszystkim, co wniosła szeroko rozumiana proza naturalistyczna. Epizod ten wyróżnia się także za sprawą nagromadzenia wykrzyknień i zdań pytajnych. W wykrzyknieniach owych zyskuje ekspresję stan emocjonalny bohaterki, jej położenie, na pierwszym miejscu zaś spotęgowana niepewność. Z ich szczególnym mnożeniem spotykamy się we fragmentach, w których rozmyślająca Telimena charakteryzuje najpierw Hrabiego, a następnie – Tadeusza. Nie ma ona z góry ustalonych opinii, dopiero ich szuka czy ku nim zmierza. Wszystko, co o tych osobach pomyśli, jest jakby odkryciem, epifanią, nagłym olśnieniem. Nie zależy jej zresztą na zobiektywizowanym opisie, nie przedstawia obydwu młodzieńców tak, jak mógłby to uczynić wszechwiedzący narrator. O nich bezpośrednio dowiadujemy się z tego epizodu niewiele, chodzi bowiem nie o sprawdzoną wiedzę, ale o pokazanie, jak ich postrzega Telimena. Jak w serii wykrzyknień i równoważników zdań odkrywa to, co z jej punktu widzenia jest najważniejsze, jak dochodzi do pewnych stwierdzeń, jak traktuje złudzenia, którym podlega. Równoważniki zdań w rodzaju „Hrabia pan!” (w. 19) nie są konstatacjami – są dramatycznymi odkryciami, ważnymi w toku myślenia i określającymi jego przebieg. Ujawniają się one także we frazach, które stanowią swojego rodzaju podsumowania i praktyczne wskazania:

Serce mu kształcić, mieć w nim przyjaciela, brata!
Nareszcie – użyć świata, póki służą lata! [w. 41–42]

Formacjom wykrzyknikowym towarzyszą pytania. Telimena kieruje je do siebie samej, nie szuka na nie bezpośredniej odpowiedzi, choć nie są to pytania retoryczne. W istocie nazwać by je można antyretorycznymi, skoro nie kierują się do słuchaczy, są składnikiem *soliloquium*. Zdania pytajne dotyczą spodziewanych reakcji na dane wydarzenia („co świat powie na to?”), przede wszystkim jednak możliwości pewnych działań i ich następstw:

Warto by też pomyśleć o Hrabiego losie –
Czyby się nie udało podsunąć mu Zosię? [w. 45–46]

Tok wykrzyknikowo-pytajny, zapewniając dynamikę – wyróżnia zdecydowanie ten epizod monologowy na tle narracji poematu; nie ma wątpliwości, że podobnie się dzieje wówczas, gdy go się zestawia z wszelkimi przytoczeniami innego typu. O jego swoistościach przesądza także co innego. Mianowicie Telimena w swoich rozmyślaniach chętnie odwołuje się do zdań ogólnych. Dociekając tego, co charakteryzuje obydwu panów, którzy weszli w sferę jej matrymonialnych zainteresowań i są bohaterami mentalnego polowania, nie unika uogólnień. W przypadku pierwszego z nich przedstawiają się one następująco:

Hrabia pan! zmienni w gustach są ludzie majątni!
Hrabia blondyn! blondyni nie są zbyt namiętni! [w. 19–20]

Uogólnienia, które krystalizują się w świadomości Telimeny w związku z kandydaturą Tadeusza na małżonka, mają charakter nieco bardziej pozytywny:

Mężczyźni, póki młodzi, chociaż w myślach zmienni,
W uczuciach są od dziadów stalsi, bo sumienni. [w. 25–26]

Uogólnienia te zajmują ważne miejsce w rozmyślaniach naszej heroiny. Nie dlatego, że podporządkowuje im obydwu indywidualne przypadki. Stanowią li-

czący się punkt odniesienia, niejako służą nadawaniu doświadczeniom porządku, wprowadzają je w pewien obyczajowo-myślowy system. Trudno o jakiegokolwiek wątpliwości, są to ewidentne stereotypy, takie, jakich na próżno by szukać w innych miejscach poematu. Sposób ich przywołania, dla monologu wewnętrznego wysoce charakterystyczny, jest jednym z dowodów kunsztu narracyjnego Mickiewicza. Stereotypy, skrajnie banalne i niewątpliwie niezbyt mądre, wprowadzone zostały w ten sposób, że można je przypisać wyłącznie Telimenie, łącząc z sytuacją, w jakiej ona się znajduje; jedynie nader niewprawny czytelnik mógłby je plasować w ogólnej strategii narracyjnej poematu. A już krzyczącym o pomstę do nieba nadużyciem byłoby traktowanie ich jako poglądów żywionych poważnie przez Mickiewicza, nie mogą one oczywiście iść w paragon ze *Zdaniami i uwagami*. Błąd ten popełniają z reguły autorzy zbiorów aforyzmów wyłuskiwanych z dzieł wielkich pisarzy. Różne funkcje Telimena spełnia w świecie poematu, możemy jednak z całą pewnością stwierdzić, że jedna rola została jej oszczędzona: jej wypowiedzi nie są przekąźnikami idei i poglądów poety.

Omawiany monolog wewnętrzny jest – gdy rozpatrywany z pewnego punktu widzenia – w pełni poważny, przekazuje sposób myślenia bohaterki, wiąże się z jej życiowym położeniem. Ale gdy się go odbiera mając w pamięci fabułę poematu, nie można nie stwierdzić, że niejako wtórnie ma on zabarwienie komiczne, w jakiś sposób wiązałby się zatem z podkreślanymi przez Boya-Żeleńskiego, Dobrzyckiego, Wykę wątkami komediowymi. Dalsze wydarzenia pokazują bowiem, że rozmyślenia Telimeny wynikały z pobożnych życzeń i rozmijały się z tym, co stanowiło twardą rzeczywistość, a także nie miały wpływu na jej dalsze losy. Jednakże tak jak monolog dramatyczny w swym aktualnym przebiegu – monolog wewnętrzny nie ma danych, by antycypować późniejsze wydarzenia ani w sposób zasadniczy wyprzedzać tę wiedzę, którą czytelnik zdobędzie na dalszych etapach lektury. Ewentualna komiczność czy komediowość nie likwiduje ani nawet nie umniejsza tego, co jest w tym toku myślenia serio. Ta mowa wewnętrzna jest właśnie serio. Stanowiła ona nie tyle przywilej bohaterki, ile jedyną możliwość przyznania jej głosu, skoro nie mogła wypowiadać się na zgromadzeniach szlacheckich, a jej słowo zewnętrzne mogło ograniczać się jedynie do konwersacji, czasem ważnych dla rozwiązania konfliktów, ale zawsze ograniczonych pod wieloma względami. Powtarzam: retoryka nie była domeną bohaterek utworów narracyjnych, mogła się nią stać – jak w tym przypadku – mowa wewnętrzna.

Tak ukształtowany monolog wewnętrzny jest – jak wszystko wskazuje – zjawiskiem odosobnionym wśród polskich narracji tego czasu i ma wszelkie po temu predyspozycje, by stać się jeszcze jednym argumentem przemawiającym za tezą Kazimierza Wyki, że „*Pan Tadeusz* to najświetniejsza i najbardziej na swój czas nowatorska powieść polska”¹⁶. Zapowiada te techniki powieściowego opowiadania, które na wielką skalę pojawić się miały dopiero na przełomie XIX i XX wieku.

6

Jest zjawiskiem odosobnionym w tej niezwykle radykalnej, czas wyprzedzającej postaci, ale czy znaczy to, że mamy do czynienia z takim ukształtowaniem

¹⁶ Wyka, *op. cit.*, s. 184 (zdanie to w druku jest wypaczone).

mowy, które w epoce romantyzmu poza tym jednym, jakże wspaniałym przypadkiem nie występowało? Wydaje mi się, że sprawa wymaga rozważenia, warto zatem postawić pytanie o to, czy w polskim romantyzmie monolog wewnętrzny odgrywa jakąś rolę, a także zastanowić się, w jakich gatunkach się pojawia czy – ostrożniej – pojawiać się może. Zawsze znajduje się on na antypodach form jawnie retorycznych, nawiązujących do takiego lub innego typu przemówienia, nie znaczy to jednak, że musi się wiązać, jak stało się w *Panu Tadeuszu*, z heroinami jedynie, ma wszelkie po temu dane, by – tak jak w prozie późniejszej – nabierać charakteru uniwersalnego. Należałoby się zastanowić, czy monolog wewnętrzny, rozumiany – przypominam – jako w miarę rozbudowana partia tekstu, utrzymana w mowie pozornie zależnej, nie występuje w narracji charakterystycznej dla formy tak typowo romantycznej, jak powieść poetycka. Nie mam na pytanie to odpowiedzi, samo jego postawienie wydaje mi się uzasadnione.

Warto się również zastanowić nad inną kwestią, której znaczenie wykracza poza ramy utworów narracyjnych, nie ogranicza się zresztą do literatury romantycznej. Kwestia ta brzmi tak oto: czy monolog wewnętrzny jako swoista kategoria strukturalna da się odnieść do wybranych form poezji lirycznej. Tak rozumiany, stanowiłby w pewnym sensie gatunek mowy odtwarzany w poezji, tak jak są w niej respektowane gatunki mowy nawiązujące do repertuaru form retorycznych. I znowu muszę się ograniczyć do sygnalizowania problemu w trybie przypuszczającym, zamiast dać jasną i zdecydowaną odpowiedź na postawione pytanie. Nie jest wykluczone, że jako odmianę monologu wewnętrznego traktować można niektóre późne wiersze Słowackiego, te, które mają charakter rozmyślań pozbawionych wyraźnej ramy kompozycyjnej, jakby wyjętych z medytacyjnego toku. Piszę tu o domysłach i przypuszczeniach, nie wspartych analitycznym opisem, traktuję je jako propozycję wskazującą ewentualny kierunek poszukiwań interpretacyjnych. Pewności, przynajmniej dotychczas, nie ma tu żadnej, tej pewności, jaką się dysponuje poddając analizie wspaniały monolog wewnętrzny Telimeny.

TELIMENA'S INTERNAL MONOLOGUE

The present sketch deals with the speaking possibilities of heroines in epic poems. In accordance with former social practices, heroines cannot make speeches at meetings and gatherings, at feasts, or during intervals on hunting expeditions. Their utterances are of an anti-rhetorical nature. Heroines may take part in dialogues and also makes use of internal speech. An excellent example of an internal monologue in a romantic narrative poem is Telimena's monologue in Book V of *Master Thaddeus*, consistently maintained in apparently reported speech. The monologue in question is distinct both from the narrative into which it is neatly mounted (it is accompanied by the accounts about behavior) and from the words the heroine herself utters in her dialogues. It does not inform the reader of any facts, rather it reveals her train of thought, weighs up the possibilities and – like the figure of Telimena in general – has comic overtones. In presenting her train of thought, the monologue is highly innovative. It anticipates phenomena that would appear in novels only in the final decade of the nineteenth century.