

Irena Jokiel

Przestrzeń "matecznika" w "Panu Tadeuszu" Mickiewicza

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30, 85-100

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Irena Jokieli

PRZESTRZEŃ „MATECZNIKA” W *PANU TADEUSZU* MICKIEWICZA

Głupi niedźwiedziu! Gdybyś w mateczniku siedział,
Nigdy by się o tobie Wojski nie dowiedział...
(w. 566-567) ¹

Na ów „dystych sławny” zwrócił uwagę Wyka, analizując tok narracyjny *Pana Tadeusza*. Jest to, jego zdaniem, jedno z tych interesujących w poemacie miejsc, które łączą fragmenty o odmiennych cechach gatunkowych. Są one podobne do przegubu, „jak przegub tu i tam należąc”². Pamiętamy, że ta – jak ją badacz kwalifikuje – „parodystyczna inwokacja epicka rodem z poematu heroikomicznego”³, ułatwia przejście od statycznej konwencji opisu „jądra gęstwiny” do opowieści o polowaniu.

To miejsce budzi ciekawość także i z tego powodu, że stanowi przedział między dwiema skontrastowanymi rzeczywistościami, które istniejąc w obrębie jednego świata przedstawionego, mają oparcie w dwóch krańcowo odmiennych systemach racjonalizujących ich strukturę. Jest to zatem granica między fantastyczną wizją ponadczasowego państwa zwierząt i realistyczną scenką z życia XIX-wiecznej szlachty. Humorystyczne zawołanie łagodzi skok jakościowy i sprawia, że niedźwiedź, przenikający z nierealnej krainy stworzonej przez ludową wyobraźnię na realny brzeg litewskiej puszczy, jawi się jako jeden i ten sam, majestatyczny „imperator”, komiczny łakomczuch zwabiony przez „pasieki [...] wonność”, a zarazem groźny przeciwnik Tadeusza i Hrabiego.

Rozwiązując problem „wieloaspektowości gatunkowej”⁴ *Pana Tadeusza*, Mickiewicz nigdzie przedtem nie zastosował takiego chwytu. Z tym większą zatem siłą zaznacza się jego wyjątkowość, a w konsekwencji także wyjątkowość związanego z nim fragmentu narracji, baśniowo wystylizowanej opowieści o mateczniku ⁵, wypowiedzianej przez odrębnego narratora, nie pojawiającego się więcej w takim wcieleniu.

Opowieść ta, otwarta pytaniem retorycznym („Któż zbadał...”), zamknięta słownikową definicją („Te puszcze stołeczne, ludziom nie znane tajniki,/ W języku swoim strzelcy zowią: m a t e c z n i k i”, w. 564-565), a więc ujęta w wyrazistą ramę początku i końca, która ją wyodrębnia z potoku zdarzeń i przeciwstawia dramatycznemu napięciu akcji spokój refleksyjnej opisowości, otóż ta opowieść wyróżnia się względną samodzielnością kompozycyjną. Włączona zarazem w tok narracji z wielką dbałością o to, by nie zakłócić organicznej spójności z elementami sąsiadującymi⁶, zdaje się wskazywać na siebie jako na jedno ze strategicznych stanowisk w strukturze *Pana Tadeusza*.

1

Wiadomo, że ten fragment poematu oparł Mickiewicz na tekście Stefana Witwickiego, całkowicie go przekształcając, począwszy od warstwy leksykalnej i syntaktycznej, przez kompozycyjną, aż po sferę sensów nadrzędnych. Zachowało się kilka wersji brulionowych, które dokumentują pracę Mickiewicza nad „matecznikiem”⁷. Umożliwiają one odpowiedź na pytanie o zasadę rządzącą tymi przekształceniami oraz wskazanie elementów tekstu szczególnie eksponowanych, pełniących znaczącą funkcję w złożonym kompleksie całości artystycznej poematu.

Na początek porównajmy kolejne wersje słynnego incipitu, poprzedzające wersję ostateczną. Oto one:

U Witwickiego:

Któż zbadał puszcze litewskich odwieczne krainy,
Ich ciemnie nieprzejrane, ich wnętrza, głębiny

U Mickiewicza –
redakcja pierwsza:

Ktoż zbadał puszcze litewskich szerokie krainy
Ich cienie nie przejrane ich wewnętrzne głębiny?

redakcja druga:

Ktoż zbadał puszcze Litewskich szerokie krainy
Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?

redakcja trzecia:

Ktoż zbadał puszcze litewskich ogromne [krainy] [głębiny] krainy,
Aż do samego środka do jądra gęstwiny?

redakcja ostateczna:

Któż zbażał puszczy litewskich przepastne krainy,
Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?

Epitet „odwieczne”, który u Witwickiego kieruje uwagę czytelnika na wymiar czasowy, w pierwszej redakcji zastępuje Mickiewicz epitetem przestrzennym – „szerokie”. Pozostawia go w redakcji drugiej, ale już w trzeciej wymienia na „ogromne”. Epitet ten nie wykracza poza pole semantyczne określeń przestrzenności. Podobnie jak „szerokie”, należy do przymiotników niegranicznych, potęgujących wrażenie nieskończoności⁸, wraz z jego pojawieniem się wzrasta nacechowanie w planie ekspresji. W czwartej, kanonicznej wersji, osiąga ono najwyższy stopień dzięki epitetowi „przepastne”, w którego zakresie znaczeniowym krzyżuje się „szerokość” z emanującą patosem „ogromnością”, ale zarazem wzbogaca wypowiedź o czynnik emocjonalny. W aurze asocjacyjnej tego słowa określającego miejsce bezdenne, otchłanne, nieprzebyte, mieści się bowiem przeżycie lęku przed przestrzenią, w której człowiek może „zginąć” bezpowrotnie, „przepaść”⁹.

Mamy do czynienia z interesującą sytuacją. Zanim wykrystalizowała się ostateczna wersja formuły rozpoczynającej opis, trzykrotnej wymianie poddany został jeden tylko składnik nieruchomego kontekstu – ten, który funkcjonuje jako określenie cech przedmiotu istotnych z punktu widzenia nadawcy¹⁰.

Jeśli istniejące redakcje „matecznika” potraktujemy jako materiał dostarczający informacji o kształtowaniu się obrazu poetyckiego, o eliminowaniu pomysłów niedoskonałych i zdążaniu ku konstrukcji najlepiej oddającej intencje twórcy, to w odniesieniu do incipitu możemy stwierdzić, że synonimiczna wymiennosc służy tu precyzacji przestrzeni oraz jej emocjonalnemu nacechowaniu według zasady intensyfikacji.

2

Sygnalem uprzywilejowania przestrzeni jako elementu, na którym koncentruje się wyobraźnia porządkująca tekst, są także zmiany dokonane w następnym wersie. Już w drugim wersie przyjmuje on postać ostateczną. Mickiewicz usuwa zeń dookreślenia „szerokich krain” („nieprzejrane”, „wnętrzne głębiny”), które wprawdzie wyolbrzymiają, ale zarazem rozmywiają plastyczne kontury obrazu, i zastępuje zupełnie nową jakością przestrzenną: pojęciem „środek”. Ów „środek” to nie tylko geometrycznie wyraziste centrum, ale także – dzięki metaforze „jądro gęstwiny” – miejsce szczególne, najważniejsze w całości, której jest częścią, a zarazem miejsce ukryte, niedostępne człowiekowi. Wersy mówiące o niemożności dotarcia doń brzmią odpowiednio:

u Witwickiego:

Nie lęka się rybaków dno przepaści morza;
Myśliwiec nie przemierzy puszczy litewskich łoża

u Mickiewicza:

Rybak ledwie u brzegów nawiedza dno morza;
Myśliwiec krąży koło puszczy litewskich łoża

Nietrudno spostrzec, że Mickiewicz nie zmienia funkcji semantycznej owego paralelizmu, który nadal pełni rolę metaforycznego sygnału ludzkiej bezradności wobec niedostępnego „jądra gęstwiny”. Poprzednią strukturę obrazu poetyckiego narusza jednak w sposób znaczący: rezygnuje z kunsztownego wystroju retorycznego, aby urealnić, uplastyczyć, zrationalizować „czynności” rybaka i myśliwca, i aby wraz z nimi wprowadzić do tekstu nowe leksemy przestrzenności – „u brzegów nawiedza” i „krąży koło puszczy [...] łoża”. Jawią się one jako dopełnienie współtworzące model przestrzenny punktu i koła.

Przejrzystość i spójność tego modelu wzmacniają konsekwentnie wersy piąty i szósty:

[Myśliwiec] Zna je ledwie po wierzchu, ich postać, ich lice,
Lecz obce mu ich wewnętrzne serca tajemnice

ewokujące przeciwstawność tego co zewnętrzne i wewnętrzne.

Ponieważ ku tej figurze spacialnej prowadzą najważniejsze przekształcenia, jakim Mickiewicz poddał pierwotny pomysł, można przyjąć, że język relacji przestrzennych zamierzał uczynić istotnym elementem poetyckiego przekazu.

W schemacie przestrzennym, jaki da się wyabstrahować z początkowych wersów opisu, mieści się bez reszty świat przedstawiony „matecznika”. Materiał przestrzeniotwórczy, który wraz z innymi składnikami współtworzy strukturę tego świata, jest tak rozlokowany, by dominacja planu ogólnego – środka i koła – właściwego przestrzeni koncentrycznej, narzucała się czytelnikowi jako zasada porządkująca.

3

Granica między przestrzenią otaczającą „jądro gęstwiny” i zamkniętym w centrum obszarem „królestwa zwierząt i roślin” określona jest na kilku poziomach literackiej sugestii, z których szczególną nośnością semantyczną wyróżniają się:

a) bezpośrednio wystawienie faktu nieprzekraczalności kordonu rozdzielającego przestrzenie włączne:

Za tymi jeziorami już nie tylko krokiem,
Ale d a r e m n i e nawet zapuszczać się okiem
Bo tam już wszystko mglistym z a k r y t e obłokiem
(podkr. – I.J.)

b) pośrednie – za pomocą stylu – skontrastowanie dwóch różnych rzeczywistości przedstawionych, zewnętrznej i wewnętrznej.

Sposób ukształtowania materiału językowego sprawia, że każda z obu przestrzeni jawi się jako uniwersum odrębne, podporządkowane różnym konwencjom poetyckim.

W obszarze zewnątrz, w jego artystycznym uporządkowaniu, dominują zasady obrazowania realistyczno-baśniowego. Realistycznego w tym znaczeniu, że wypełniające ów obszar naturalne elementy puszczańskiego świata składają się na wizję utrzymaną w poetyce naśladowczej, nie zakłóconej działaniem sił podważających rzeczywiste związki. Hipotetyczny wędrowiec trafi tu na

wielki wał pniów, kłód, korzeni,
Obronny trzęsawicą, tysiącem strumieni
I siecią zielsk zarosłych, i kopcami mrowisk,
Gniazdami os, szerszeniów, kłębami węzowisk
(w. 487-490)

Przesunięcie na płaszczyznę obrazowania baśniowego dokonuje się dzięki wprowadzeniu motywów ludowej wyobraźni („Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą”), animizacji (jeziorka „czyhają”, woda „dymi, zionąc woń plugawą”) i porównaniu drzew do baśniowych tworów, które

Siedzą wokół wody, jak czarownic kupa
Grzejąca się nad kotłem, w którym warzą trupa
(w. 503-504)

Warto zwrócić uwagę na funkcję tego tropu w strukturze opisu. Porównując, a więc pozostawiając pojęciom ich semantyczną odrębność, równoważy on rolę znaków baśniowości i realizmu, sprawia, że obie formy ekspresji przenikają się nawzajem, nie przekraczając jednak bariery fantastyki. Realiom puszczy używane zostały jedynie atrybuty fantastyczności, jakby dla zasugerowania prawdy, że dziwność i tajemniczość są nieodłącznymi składnikami potocznego doświadczenia.

Ta bariera zostaje natomiast przekroczona w przestrzeni wewnętrznej, do której – za pośrednictwem totalnej antropomorfizacji – przenikają prawa nie mające odpowiednika w rzeczywistości. Ich obecność zasygnalizowana jest dwustopniowo: najpierw przez przeniesienie stanowej struktury państwa feudalnego

na społeczność zwierzęcą, która dzięki temu przedstawia się jako układ zhierarchizowany na modłę ludzką (w. 516 – 523), następnie przez opisanie tego układu sposobem negacji, wyliczeniem cech właściwych światu ludzi, ale nieobecnych w modelu państwa zwierząt. W konsekwencji fantastyczność wynika nie tylko z wprowadzenia maski zwierzęcej, ale także z faktu, iż pewne reguły przyjęte w świecie człowieka nie działają w społeczności zwierząt. Ta społeczność jest fantastyczna, nierealna, niemożliwa, ponieważ jej uczestnicy „Nie znają praw własności”, „Nie znają pojedynków ni wojennej sztuki”, „Nigdy jeden drugiego nie kąsa, nie bodzie”.

W ogólnych ramach realistyczno-baśniowego i fantastycznego obrazowania różnicującego przestrzeń, istotną funkcję pełnią znaki jej wartościowania w kategoriach emocjonalnych. Opis przestrzeni zewnętrznej, nasycony słownictwem pejoratywnym („woń plugawa”, „warzą trupa”) i hiperbolizmami („wielki wał”, „tysiącem strumieni”, „ludzie ich dna nie dośledzą”), eksponujący brzydotę („łyse, skarłowaciałe, robaczliwe, chore”, „mchem kołtunowate”), a więc odstrasza-jące zintensyfikowaniem wyobrażeń budzących lęk – jednoznacznie kwalifikuje ją jako przestrzeń niesamowitą, groźną, wrogą człowiekowi. Na cechy te wskazuje bezpośrednio narrator, mówiąc o „niebezpieczeństwie” wymagającym „nadludzkiego męstwa”.

Kluczem do waloryzacji przestrzeni wewnętrznej jako przyjaznej są te formy wyrazu, które wprowadzają w krąg semantyczny związany z poczuciem bezpieczeństwa: sformułowania oceniające tę przestrzeń w kategoriach dobra i piękna: („bardzo piękna, żyzna okolica”, „Dobre są obyczaje”) oraz wyliczenie cech eliminujących zagrożenie („używają wczasu”, „Nie giną nigdy bronią sieczną ani palną”, „umierają śmiercią naturalną”).

5

Niezbędnym warunkiem aktualizacji sensów nadrzędnych występujących w opowieści o „mateczniku” jest rozważenie funkcji, jaką w ogólnym schemacie przestrzennym opartym na opozycji wnętrza i zewnątrz, środka i koła, pełni trzeci element: droga. Ten składnik dopełnia całości układu spacjalnego, który, celowo usystematyzowany¹¹, uruchamia warstwę konotacji o nacechowaniu symbolicznym, nieuchwytnym, jeśli się ograniczymy do semantyki samego wystąpienia.

Leksemy ruchu implikującego pojęcie „drogi” pojawiają się już w początkowych wersach opisu („nawiedza”, „krąży”), ale dopiero z frazą: „Bo gdybyś przeszedł bory i podszyte knieje...” kształtuje się wyobrażenie drogi jako czynnika organizującego przestrzeń w całościowy układ. W tym procesie znaczącą funkcję pełni zmiana strategii narracyjnej, czyli zawężenie audytorium do „ty”, a tym samym ujawnienie relacji mówiący-słuchający oraz wyeksponowanie trybu

warunkowego. W konsekwencji znika opowiadanie trzecio-osobowe, w którym narrator nie jest nikomu przeciwstawiony, uobecnia się natomiast indywidualna świadomość mówiącego, zwrócona ku pojedynczemu odbiorcy. Komunikat zaś, kierowany do słuchającego i zawierający treści apelatywne, objęty zostaje klauzulą ostrożności: użyta tu forma gramatyczna mniej narzuca wolę wypowiadającego, a raczej wyraża życzenie, które – skierowane do „ty” – „oddaje prym do rozwiązania nakreślonej sytuacji osobie drugiej”¹².

A sytuacja jest następująca: opowiadający proponuje wędrowkę, lecz decyzję o jej podjęciu zostawia „tobie”. Możesz tę wędrowkę odbyć, ale nie musisz. Sam natomiast pozostaje na pozycji przewodnika wskazującego etapy drogi i jej cel, oraz mentora ostrzegającego przed niebezpieczeństwem.

6

Kreacjonizm w opisie matecznika, polegający w pierwszym rzędzie na specjalnym ukształtowaniu uniwersum przestrzennego, to fakt artystyczny dużej wagi, sygnalizuje on bowiem taką przebudowę wyznaczników ziemskiej rzeczywistości, by stały się nośnikami sensów ponaddosłownych, wzbogacających przesłanie poematu¹³. Występujące w opisie motywy koła, środka i drogi, lub inaczej mówiąc, motyw wędrowki bohatera poprzez układ koncentryczny, to wyraźne znaki symbolicznego nasycenia przestrzeni przedstawionej. Można w nich widzieć swoistą instrukcję odniesienia owego opisu do tych kontekstów kulturowych, w których językiem pojęć spacji, za pośrednictwem obrazów i fabuł mówi się o rozumieniu rzeczywistości, o strukturze świata w wymiarze mitycznym. Takie bowiem kategorie, jak kolistość, granica, przeciwieństwo środka i okręgu, opozycyjność form otwartych i zamkniętych należą do podstawowych tematów wyrażających elementarne ludzkie doświadczenie. Ufundowane na głębokich pokładach zbiorowej podświadomości odegrały istotną rolę w kształtowaniu wyobraźni artystycznej¹⁴.

Pojęcia te już w starożytności łączono z treściami metafizycznymi i estetycznymi. Czynili tak np. pitagorejczycy, Platon, Cyceon, później neoplatonicy renesansowi, którzy usiłowali godzić je z myślą chrześcijańską¹⁵. Do geometrycznych kształtów koła (kuli) i środka sięgano, zwłaszcza w średniowieczu, tworząc wizje doskonale zbudowanego kosmosu i Boga, źródła poznania i rozszerzającej się na cały świat energii stwórczej¹⁶. Wzorem scholastyków średniowiecznych powracali do symboli środka i koła „metafizyczni” poeci doby romantyzmu. Dla Coleridgea koło od dylizansu widziane u kołodzieja staje się znakiem piękna i wyobraźni¹⁷. U Norwida koło to „geometryczne pojęcie w *Promethidionie* i w rozważaniach o Piaście, dzieło techniki, symbol sztuk plastycznych w *Pierścieniu Wielkiej Damy*, a zarazem figuralny, prastłowiański archetyp narodowej jedności w duchu przedhistorycznej prawdy”¹⁸. W poezji

Słowackiego koło i środek funkcjonują jako mistyczna figura świetlistej wieczności otaczającej centrum – początek bytu¹⁹.

Wyrazem idei i wartości związanych z wyobrażeniem koła i środka jest występująca w różnych kulturach, zarówno pierwotnych jak cywilizowanych, konsekracja wybranych miejsc, oddzielanie ich od sfery profanum i przekształcanie w „święte centrum”, bez którego, jak opisze Eliade, człowiek nie może żyć²⁰.

Do centrum symbolizującego absolutną rzeczywistość, mieszczącego się w przestrzeni zamkniętej, obwarowanej różnymi przeszkodami, prowadzi zwykle trudna droga,

„pełna niebezpieczeństw, chodzi tu bowiem o przejście od tego, co świeckie, do tego, co sakralne i wieczne, od śmierci do życia, od człowieka do bóstwa. Dostęp do „centrum” jest równoważny z konsekracją, z inicjacją. Po wczorajszej egzystencji, świeckiej i iluzorycznej, następuje nowa egzystencja, rzeczywista, trwała i skuteczna”²¹.

Archetyp podróży ku centrum występuje pod różnymi postaciami w wielu kulturach i rytuałach, w mitach, baśniach i legendach, w sztuce i literaturze, np., w twórczości – jeśli ograniczymy się do klasycznych przykładów w kręgu europejskim – Dantego, Joycea, Kafki, Eliota. Podróż tego typu odbywa bohater zwykle (jak np. w *Boskiej Komedii*) „krajem trudnym i nieznanym”, etapami, których liczba ma z reguły znaczenie magiczne, i które są niebezpieczne, ale możliwe do przebycia²². Zarówno w literaturze starożytnej, jak chrześcijańskiej, ma ona znaczenie alegoryczne, obrazując życie pojmowane w kategoriach metafizycznych i etycznych, jako wyraz duchowego wysiłku podejmowanego przez człowieka dla zdobycia określonych wartości moralnych, jako próba charakteru wymagająca przewyciężenia ludzkich ułomności²³.

7

Wędrowka przedstawiona w przypowieści o mateczniku, włączona w ów porządek archetypiczny, ujawnia pokrewieństwo z wyobrażeniami o podróży – metaforze egzystencji. Narrator, charyzmatyczny znawca baśni ludowej, występuje tu w roli często spotykanej w poematach alegorycznych opartych na schemacie wędrowki²⁴. Jako przewodnik i mentor roztacza przed słuchaczem – wędrowcem obraz drogi trudnej, w przestrzeni wrogiej człowiekowi, tajemniczej i niesamowitej. Aby dostać się do „środku”, musi on przekroczyć trzy koncentryczne kręgi, trzy przeszkody, z których dwie pierwsze symbolizują Trud i Trwogę; pokonanie tych kordonów wymaga od wędrowca siły, wytrwałości i odwagi. Trud i Trwoga symbolizowane przez obraz poetycki przestrzeni zewnętrznej jawią się jako atrybuty istnienia człowieka w świecie, w jego ziemskim wymiarze, w zmysłowo dotykanej, empirycznej rzeczywistości. Nie człowieka

w ogóle, ale tego, który podejmuje wysiłek wędrówki „aż do samego środka”, który stoczy z sobą walkę przewyciężając słabości, aby osiągnąć cel²⁵. Trzecia przeszkoda, utworzona przez „mglisty obłok”, „Co się wiecznie ze trzęskich oparzelisk wznosi”, jest w kontinuum przestrzennym opowieści miejscem szczególnym. Ponad to, że jest przeszkodą, posiada także cechy granicy, i to w wielorakim znaczeniu, wykraczającym poza podstawową rolę linii demarkacyjnej, związanej z ideą zakazu.

W znaczeniu, jakie się temu elementowi spacjiłnemu nadaje w literaturze przedmiotu traktującej o kulturowych i artystycznych wyobrażeniach przestrzennych, granica pełni tu funkcję znaku aktualizującego opozycję: koło, przestrzeń zewnętrzna, złowroga – środek, przestrzeń wewnętrzna, piękna i przyjazna²⁶. Nazwana Śmiercią, wnosi do tekstu sens eschatologiczny, ponieważ w przedstawionym uniwersum przestrzennym oznacza kres życia i świata ludzkiego; stanowi barierę nieprzekraczalną dla wędrowca w jego, ziemskim wcieleniu, tożsamą z cielesnym unicestwieniem.

Najszerzy jednak zakres znaczeń odsłania się z chwilą, gdy funkcję tego elementu rozważy się w relacji do obu skontrastowanych podprzestrzeni z ich programowo usystematyzowanymi składnikami i atrybutami. Granica rozdziela tu dwa obszary rządzone przez odmienne systemy reguł, z których pierwszy, utrzymany w konwencji realistycznej, implikuje egzystencjalną drogę Trudu i Trwogi, natomiast drugi, zbudowany według zasad fantastyki, wskazuje na istnienie ponadczasowej enklawy piękna i szczęśliwości. Tak określona granica kieruje uwagę ku tradycji literackiej i kulturalnej, która streszcza się w formule „tęsknoty za rajem”.

O tym trwałym wątku historii duchowej ludzkości, wyrażanym w kulturze i sztuce najczęściej za pomocą symboliki koła (kuli) i środka, pisze M. Eliade, iż kryje się za nim

„pragnienie znalezienia się na stałe i bez wysiłku w sercu świata, rzeczywistości i świętości, [...] pragnienie przekroczenia w sposób naturalny ludzkiego sposobu życia i uzyskania boskiego sposobu życia, co chrześcijanin określiłby jako osiągnięcie stanu ludzkości przed grzechem pierworodnym”²⁶.

8

Nie ulega wątpliwości, że symboliczny ekwiwalent tej tęsknoty w opowieści o maceczniku wykazuje wiele podobieństwa do utopii społecznej. Z najwybitniejszymi utopiami, począwszy od legendarnego państwa Feaków z VII pieśni *Odysei*, łączy ją fundamentalna idea ustroju opartego na pokoju i solidaryzmie, wolnego od wojen i – co szczególnie uwydatniło się np. u Morusa i w XIX-wiecznych utopiach – wolnego od własności prywatnej.

Można w niej również dostrzec analogię do częstego w literaturze i filozofii toposu mitycznego początku, źródła wartości gwarantujących człowiekowi szczęśliwy żywot, do poetyckich marzeń o utraconej na zawsze bukolicznej Arkadii, o złotym wieku Hezjoda, Horacego, Wergiliusza²⁸.

Najbliższa jest ona jednak średniowiecznej, chrześcijańskiej idei „państwa Bożego” św. Augustyna, a to przez wskazanie na krainę edeńskiej niewinności jako prawzór istniejący poza czasem i historią. „Matecznik” – raj, mityczne centrum świata przedstawionego, jawi się jako miejsce chroniące objawioną ideę takiej organizacji moralnej, która dawała człowiekowi szansę bytu poza winą, w szczęściu i sprawiedliwości. Niestety, człowiek zdradził tę ideę i odszedł od porządku przedustanowionego przez Boga. Przed apostatą, który w imię cywilizacji wyzwolił demony nienawiści, egoizmu i interesu, droga powrotu została zamknięta:

Szczęściem człowiek nie zbłądzi do tego ostępu,
Bo Trud i Trwoga i Śmierć bronią mu przystępu.

(w. 556-557)

„Szczęściem...”, bo wyobrażenie biblijnego raju, źródła życiodajnej siły i naturalnego rozwoju świata zgodnego z planem boskim musi zostać czyste, nie skażone ludzką winą: „prawami własności” i „wojenną sztuką”.

Pałapka pesymizmu – bo tak by można przenieśniew nazwać ironiczny wydzźwięk tego dwuwersu – uchyla się, jeśli tekst opowieści odczytamy do końca językiem kategorii spacji, biorąc pod uwagę semiotyczną funkcjonalność wszystkich elementów układu przestrzennego. Należy pamiętać przede wszystkim o tym, że zostało w nim określone nie tylko symboliczne centrum, cel ludzkiej tęsknoty, czyli perspektywa powszechnego zjednania „w miłości i zgodzie”, ale także prowadząca do niego droga – cierpienia dopełnionego ofiarą życia. Ofiarą, bo przecież dobrowolność czynu – śmierci – została tu zasygnalizowana trybem warunkowym frazy „Bo gdybyś przeszedł...”. W kontekście cywilizacyjnej winy człowieka śmierć, „mglisty obłok”, przez który trzeba przejść, aby się znaleźć tam, gdzie „Jak ojce żyły w raju, tak dziś żyją wnuki”, jawi się jako czyn poświęcenia za wartości reprezentowane przez centrum.

Poszerzony o ideę śmierci pojmowanej w kategoriach poświęcenia i ekspiacji, przedstawiony krąg sensów symbolicznych wykazuje związek z systemem wartości rozsnutych przez polski romantyzm wokół śmierci. Śmierci pojmowanej nie tylko w kategoriach obrony narodowego bytu i męczeństwa za ojczyznę, choć ten motyw w literaturze polskiej znalazł najbogatszą reprezentację²⁹, ale także w odniesieniu do uniwersalistycznej idei moralnego odrodzenia ludzkości.

Motyw odkupicielskiej mocy cierpienia i ofiarnej śmierci, przewijający się przez całą twórczość Mickiewicza, najpełniejszą wykładnię zyskał w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. W opowieści o mateczniku pojawia

się w formie poetyckiej wizji, bez oprawy realiów polityki europejskiej, wolny od martyrologicznej retoryki. Wśród wielu możliwych odczytań tego wieloznacznego tekstu uprawniona jest i ta właśnie: śmierć oznacza tu ocalenie przez wewnętrzną przemianę, narodzenie nowego człowieka, bo tylko odnowiony moralnie człowiek może powrócić do „początku” i budować porządek ziemski na edeńskim planie boskiej doskonałości.

9

Interpretowana przez symboliczne sensy wynikające z kreacjonistycznej struktury przestrzeni opowieść o mateczniku jawi się jako metaforyczny wyraz ważnych wątków historiozofii i estetyki Mickiewicza.

Przedstawiając społeczność zwierzęcą według modelu feudalnej hierarchii stanowej, gwarantującej harmonię współistnienia i wolności, poeta daje wyraz swojej fascynacji średniowieczem. W przestrzennej lokalizacji feudalnej utopii, opartej na układzie koła i środka, wolno widzieć poetycki komentarz do koncepcji średniowiecza pojmowanego nie jako etap w ewolucji dziejów, lecz ich środek.

„Chrześcijaństwo – pisał Mickiewicz w *Pierwszych wiekach historii Polski* – zaczęło rozwijać się w wiekach, które instynkt powszechny nazwał średnimi, i ze środka miało rzucić światło na początek i na koniec świata, wytłumaczyć proroctwa i przepowiednie przyszłości”³⁰.

W centrum przestrzeni matecznika nakładają się na siebie: wizja boskiego porządku, istniejącego poza czasem, i historycznej epoki, ocalającej duchowe przesłanie biblijnego „początku”; średniowiecze wyniesione zostaje tu do rangi mitycznego środka i miary dziejów³¹.

Podobny hołd zostaje złożony tradycji ludowej. Wyrażona w *Konradzie Wallenrodzie* idea „pieśni gminnej”, która chroni pamięć zbiorową narodu, powraca w opowieści o mateczniku występując tu w roli nosicielki prawdy objawionej, zdolnej do wypełnienia misji ozdrowieńczej w świecie skażonym cywilizacją interesu materialnego. To właśnie nie kto inny, jak „wieść gminna” mówi tu o istnieniu owego sakralnego centrum i lokalizuje je w realnej przestrzeni, w „jądrze gęstwiny” litewskich puszczy. W nim, „jak w arce Noego”, trwa ocalony pierwiastek stwórczej energii duchowej, tam są „złożone wszystkich drzew i ziół nasiona, / Z których się rozrastają na świat ich plemiona” i „z wszelkich zwierząt rodu/ Jedna przynajmniej para chowa się dla płodu” (w. 512-515).

Ideę posłannictwa ludowej tradycji Słowian rozwinął Mickiewicz, jak wiadomo, w dyskursie paryskim, dając pełną wykładnię przeświadczenia, iż Słowianie, zachowując pamięć objawienia powszechnego, zachowali klucz do tajemnicy bytu. W prelekcjach powrócił do myśli o terapeutycznej sile tej tradycji

i przeciwstawił ją martwym teoriom „doktrynerów i systematyków zachodnich”, odwołując się – podobnie jak w opowieści o mateczniku – do symboliki nasienia:

„W naszych stronach rolniczych wiadomo to z doświadczenia, że gatunki zboża po pewnym przeciągu lat zwodzą się i nędznieją, a wtedy, żeby je odnowić, trzeba sprowadzić nasienie z krainy, która ma to do siebie, że wydaje zawsze ziarno zdrowe i bujne.

[...] W świecie duchów podobnie jest kraina tajemnicza, do której trzeba udawać się po to ziarno nasienne, z któregoby można rozplenić moc i wiedzę. Ku tej krainie powołują nas wyroby ducha słowiańskiego”. I dalej dodaje: „jeżeli uznacie nas za braci, my doprowadzimy was do poznania naszego Ojca wspólnego, do poznania Jego domu” (wykład z 26 XII 1843)³².

Tak oto, posługując się formą systematycznego wykładu, argumentował Mickiewicz w Collège de France, głosząc potrzebę moralnej odnowy świata współczesnego przez zwrot ku wartościom duchowym przechowywanym w tradycji ludowej, zwrot oznaczający zarazem powrót do „domu Ojca”, ojczyzny wszystkich ludzi.

W *Panu Tadeuszu* idea ta jest zaszyfrowana w symbolicznej przestrzeni „matecznika”, ściślej mówiąc, w układzie mówiącym, jaki współtworzą wyznaczniki tej konstrukcji artystycznej. Układ ten, oparty na archetypicznych tematach przestrzennych i związanych z nimi wartościami uniwersalnych, funkcjonuje jako wielka metafora rajy utraconego i marzenia o powrocie doń jako do „arki Noego”, po ocaleniu. Jest poetycką figurą metafizycznej koncepcji powrotu do początku za cenę śmierci dawnego „ja”, obciążonego cywilizacyjnymi grzechami, które „świat nasz kłóćą”.

W strukturze poematu koncepcja ta pełni wyjątkową rolę. Przede wszystkim współtworzy nadrzędną ideę powrotu, która przenika różne płaszczyzny dzieła, od inwokacji po epilog, osiągając najdobitniejszy wyraz w powrocie emigrantów do Soplicowa³³. Dzięki tej idei *Pan Tadeusz* jawi się jako wyraz poszukiwania „inspiracji do przewycięzenia dojmującej terazniejszości, niewoli, tułaczki, metafizycznego wyobcowania” i wyraża „marzenie o zniesieniu nowożytnego tragizmu polskich dziejów – tragizmu objawiającego się w ciągłej niemożności spełnienia, w istnieniu połowicznym”³⁴.

Jednak w odróżnieniu od owego powrotu wodzów do „centrum polszczyzny”, który, osadzony w schemacie fabuły, jest zdarzeniem z planu historii, wędrówka do „środka”, do biblijnego prawzoru, jest zdarzeniem z dziedziny mitu. Mitu pojmowanego i jako wyraz pierwotnej prawdy o porządku wszechświata, i samowiedzy narodu, przecucia jego misji w dążeniu do ziemskiej realizacji boskiego ładu.

Dlatego można przyjąć, że alegoryczna podróż „aż do samego środka, do jądra gęstwiny” litewskiego matecznika funkcjonuje w dwojakim znaczeniu. W wymiarze uniwersalnym odwołuje się do łączącej ludzkość humanistycznej więzi, założonej w boskim planie stworzenia, a niszczonej przez wieki upadku.

Zarazem perspektywa odnowy moralnej, warunkującej powrót do źródeł, dotycząc ludzkiego istnienia w ogóle, obejmuje swym zasięgiem także i jednostkowe istnienie narodu polskiego; to naród, inspirując duchowe odrodzenie i kształtując „nowego człowieka” przyszłości może stać się twórczym czynnikiem dziejów.

Analiza wtrąconej w tok narracyjny *Pana Tadeusza* osobliwej struktury, jaką jest opowieść o mateczniku, prowadzi do wniosku, że przedstawiony tu po wielu przekształceniach układ przestrzenny, wykazujący pokrewieństwo z archetypiczną koncepcją środka, koła, podróży do centrum, a w konsekwencji z mitem „tęsknoty do raju”, to nie tylko model świata alternatywnego wobec trudnej teraźniejszości. To także próba nadania sensu historii przez wskazanie mitycznej instancji odwoławczej, która pozwala dostrzec celowy ład w zmienności i chaosie. Ujmując to jeszcze inaczej – próba określenia ostatecznego horyzontu ziemskich dziejów człowieka.

W tym kontekście uniwersalistycznych znaczeń szczególnej wymowy nabiera opis cmentarza, adresowany niewątpliwie do emigrantów, których tragiczna sytuacja została pokazana w *Epilogu*. Tylko oni w swej upokarzającej roli tułaczy na obcej ziemi mogli właściwie i w pełni uchwycić prawdę zawartą w sugestii, że niezbędnym, naturalnym elementem świata, o który warto się zmagać i ku któremu winny zmierzać dzieje, jest taka sytuacja, by każdy miał prawo do grobu we własnej ojczyźnie³⁵. „O grób dla kości naszych w ziemi naszej” prosił wszak poeta w *Litanii pielgrzymkiej*...³⁶.

Przypisy

¹ Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 4, *Pan Tadeusz*. Wyd. Konrad Górski, Wrocław 1969, s. 85. Dalsze cytaty z *Pana Tadeusza* za tymże wydaniem.

² K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 298.

³ Tamże, s. 293.

⁴ Termin S. Skwarczyńskiej, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 605.

⁵ Na genologiczne aspekty tego fragmentu *Pana Tadeusza* zwraca uwagę Skwarczyńska, pisząc o zastosowaniu maski zwierzęcej w literaturze: „[...] Mickiewicz, który bajką *Król chory i lisy* daje ostrą satyrę feudalizmu w edycji carskiej – w baśniowo wystylizowanym opisie matecznika w *Panu Tadeuszu* daje solidarystyczną utopię powszechnej zgody przy takim samym obrazie feudalnego układu stanowego” (*Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 199); wg Wyki cała opowieść o mateczniku jest baśnią (dz.cyt., s. 293). O baśniowości matecznika pisał także J. Rostafiński (*Las, bór, puszcza, matecznik – jako natura i baśń w poezji Mickiewicza*, Kraków 1921, s. 11 i 30-31), krytycznie odnosząc się do sądów H. Biegeleisena, W. Gostomskiego i R. Pilata, którzy kwalifikowali opowieść o mateczniku jako opis puszczy.

⁶ O braku tej dbałości w niektórych miejscach poematu pisze Wyka: „nadmierne dociąganie techniki narracyjnej do możliwego prawdopodobieństwa wydarzeń fabularnych nie leżało Mickiewiczowi na sercu”, dlatego często radził sobie „grubo zaciągniętym szwem” (dz.cyt., s. 288).

Dodać trzeba, że nie ma to nic wspólnego z tzw. niekonsekwencjami w *Panu Tadeuszu*, które, jak wykazał B. Zakrzewski, są zamierzonymi przez poetę składnikami wizji artystycznej. Występująca np. w opisach synonimiczność takich pojęć, jak bór, las i puszcza, „ujawnia także znamiona określonych niekonsekwencji nazewniczo-semantycznych, podległych wszakże prawom koncepcji artystycznych, np. ludowej baśniowości – «matecznik»” (B. Zakrzewski, *O tzw. niekonsekwencjach w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 86).

⁷ Tekst S. Witwickiego i kolejne redakcje opowieści o mateczniku w ujęciu Mickiewicza wraz z aparatem krytycznym K. Górskiego, w: A. Mickiewicz, dz.cyt., s. 315-320.

⁸ J.D. Apresjan, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, przeł. Z. Kozłowski i A. Markowski, Wrocław 1980, s. 91-93.

⁹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 992.

¹⁰ Badacze autografów *Pana Tadeusza* – R. Pilat (zob. *Opis „matecznika” w trzech redakcjach*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, 1890) i S. Pigoń (*Ze studiów nad tekstem „Pana Tadeusza”. Trzy notatki*, Kraków 1928) zgodnie stwierdzają, że zmiany dokonywane przez Mickiewicza w rękopisach służą precyzji wyrażenia, „zmierzą do podniesienia artystycznej ekspresji wyrazu, do udoskonalenia formy; wyrażenia niezadowolające w treści czy trafności obrazowania zastępuje poeta właściwszymi” (S. Pigoń, dz.cyt., s. 28). Por. także: H. Cieślakowa, H. Misz, T. Skubalanka, *Prace nad językiem „Pana Tadeusza”* w: *O języku Adama Mickiewicza*, red. Z. Klemensiewicz, Wrocław 1959, s. 129.

¹¹ Na celowość układu elementów w opisie matecznika zwrócił uwagę J. Rostański, wiążąc ją z baśniowo-mitycznym rodowodem magicznej liczby trzy („trzy pasy dośrodkowe, nigdy w ten sposób nie występujące w naturze, a mające ilustrować trzy przeszkody, jakie by miał człowiek do przewyciężenia, gdyby się chciał dostać na Szklaną górę – do jądra matecznika” dz.cyt., s. 30-31).

¹² S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, dz.cyt., t. 2, s. 320.

¹³ O problemie formowania elementów przestrzennych w dziele literackim w kierunku ich semantyzacji symbolicznej patrz: J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości w: Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978; J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 310-329; M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4; G. Genette, *Przestrzeń i język*, tłum. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1; H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, tłum. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3. Bezpośrednim nawiązaniem do kreacji przestrzennej matecznika w *Panu Tadeuszu* zdaje się być opis Litwy w *Rodzinnej Europie* Miłosza: „mój kraj rodzinny był puszcza, odwiedzaną na brzegach tylko przez okręty Wikingów. Położony był poza zasięgiem map i należał do baśni” (*Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 11).

¹⁴ Odwołujemy się do ustaleń J. Sławińskiego, który wśród najważniejszych kierunków w badaniach nad przestrzenią w literaturze i sztuce wymienił i ten obejmujący „Powracalne obrazy czy fabuły osnuwane wokół wyobrażeń Pionu, Poziomu, Centrum, Drogi, Czeluści, Podziemia, Labiryntu – to uporczywe przypomnienia archaicznych złóż kolektywnej podświadomości, wariacje kilku elementarnych tematów, żyjących w najdłuższym czasie historii – w czasie antropologicznym” (J. Sławiński, dz.cyt., s. 12-13). Inspirujące są tu zwłaszcza rozważania nad symboliką przestrzeni w: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993 (rozdz. *Święta przestrzeń; świątynia, pałac, „środek” świata*); Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987 (rozdz. *Mityczna przestrzeń i mityczne miejsce*); G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977 (rozdz. *Pisarze i przestrzeń*); S. Czarnowski, *Podział przestrzeni w religii i magii w: Dzieła*, oprac. N. Assorodobraj i S. Ossowski, t. 3. Warszawa 1956.

¹⁵ Syntetyczne przedstawienie problemu w: T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej w: Przestrzeń i literatura*, dz.cyt.

¹⁶ Por. rozważania G. Pouleta o „boskim punkcie” u Dantego oraz o wyobrażeniach przestrzennych w pismach scholastyków średniowiecznych (Poulet, dz.cyt., s. 331-354). M. Eliade pisze: „W licznych tradycjach stworzenie rozpoczyna się z „centrum”, tam posiada źródło całej rzeczywistości, a więc energii życia” (dz.cyt., s. 363).

¹⁷ „Jest to okrąg – komentuje G. Poulet – którego centrum jest nieruchome, obwód ciągły, zaś promienie wyraźnie się wyodrębniają; okrąg, w którym związek centrum i peryferii jest bezpośrednio oczywisty” (dz.cyt., s. 454).

¹⁸ M. Inglot, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 47 (patrz rozdz. *Duch i litera. O symbolice wypowiedzi poetyckiej w twórczości Norwida*, w całości traktujący o figurach krzyża, kuli i koła).

¹⁹ R. Przybylski, *Śmierć Saturna*, „*Twórczość*” 1985, nr 9, s. 91: „Początek to jakby centrum, punkt przecięcia się średnic koła. U Słowackiego duch jest jak liczba. Toteż przez naturę przebiega na zewnątrz geometryczna struktura bytu” – pisze badacz interpretując symbolikę obrazu pajęczyny w *Liście do J.N. Rembowskiego* i w *Rozmowie z Helionem i Helois Słowackiego*.

²⁰ M. Eliade, dz.cyt., s. 368.

²¹ Tamże, s. 367. Por. również uwagi M. Porębskiego o symbolice centrum w rozprawie *O wielości przestrzeni w: Przestrzeń i literatura...*, dz. cyt., s. 25-28.

²² O podróży ku centrum: P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 204-212; J. Abramowska, *Peregrynacja w: Przestrzeń i literatura...* dz.cyt.

²³ J. Abramowska, dz.cyt., s. 138.

²⁴ „Trafny wybór [drogi – I.J.] oznacza niezbaczenie z wyznaczonego gościńca, albo po prostu posłuszeństwo wobec przewodnika, który udziela wskazówek lub wręcz bohatera prowadzi. W roli przewodnika występuje z reguły postać obdarzona autorytetem[...]” (J. Abramowska, dz.cyt., s. 137).

²⁵ W rozważaniach badaczy o motywie podróży ku centrum często pojawia się twierdzenie, że symbolizuje ona próbę charakteru prowadzącą do przemiany duchowej człowieka (por. J. Abramowska, dz.cyt., s. 135; P. Santarcangeli, dz.cyt., s. 210).

²⁶ Terminu „granica” używamy w znaczeniu, jaki nadaje mu J.Łotman: „istotną cechą organizującą strukturę przestrzenną tekstu jest opozycja «zamknięty – otwarty». Zamknięta przestrzeń interpretowana w tekstach w postaci różnych życiowych obrazów przestrzennych: domu, miasta, ojczyzny – i wyposażona w określone cechy: «pokrewny», «ciepły», «bezpieczny» – przeciwstawiona jest otwartej przestrzeni zewnętrznej i jej cechom: «obcy», «wrogi», «chłodny».[...] W tym przypadku najważniejszą cechą topologiczną przestrzeni stanie się granica. Granica dzieli całą przestrzeń tekstu na dwie wzajemnie nie przecinające się podprzestrzenie. Podstawową jej cechą jest nieprzenikalność. To, w jaki sposób granica dzieli tekst, stanowi jedną z istotnych jego charakterystyk” (dz. cyt., s. 327).

²⁷ M. Eliade, dz.cyt., s. 368.

²⁸ Funkcję tego wątku w literaturze interpretuje R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966. Patrz także: D. Śnieżko, *Mit złotego środka w twórczości Jana Kochanowskiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1990, z. 1. O motywie „rajskim” w literaturze polskiej: J. Błoński, *Polski raj*, „*Tygodnik Powszechny*” 1987, nr 51-52.

²⁹ M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984 (rozdz. *Śmierć bohatera*).

³⁰ A. Mickiewicz, *Dziela*, Wydanie Jubileuszowe, Warszawa 1984, t. 7, s. 42.

³¹ O pojęciu środka mitycznego w historiozofii Mickiewicza: M. Janion, dz.cyt., s. 23.

³² A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturze słowiańskiej*, tłum. F. Wrotnowski, Lwów 1900, t. 7, s. 24.

³³ Ideę powrotu w *Panu Tadeuszu* interpretuje A. Waško, *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

³⁴ Tamże, s. 125.

³⁵ Chronologia faktów z życia Mickiewicza w okresie pracy nad czwartą księgą poematu pozwala przypuścić, że wizja cmentarza zwierząt – nb. nieobecna w zamyśle Witwickiego – będąca w istocie poetyckim wyrazem tęsknoty za ziemią rodzinną, powstała pod wpływem odczuć i przemyśleń związanych z chorobą i śmiercią Stefana Garczyńskiego, pochowanego w Awinionie 21 września 1833 r. Mickiewicz, który opiekował się przyjacielem do końca, głęboko przeżył jego wygnanią tragedię, postarał się o pochówek i ułożył epitafium. Garczyński pisał do Mickiewicza ze Szwajcarii: „dziwnie na ciele i duszy upadłem.[...] Jakże bym chciał *Tadeusza* twego czytać, wzbudziłby może uśpioną duszę lekarstwami” (14 V 1833). Mickiewicz do Odyńca: „kropię moje poema, którego pieśń czwartą dziś kończę” (23 V 1833). Na początku lipca 1833 r. Mickiewicz wyjechał do Szwajcarii i na czas opieki nad chorym przerwał pracę nad poematem: „Roboty moje – zwierzał się Domeyce – całkiem na teraz przerwane.[...] przy odgłosie kaszlu i patrząc na ciągłe cierpienia Stefana niepodobna myśleć o pisaniu, a nawet czytaniu. Gdybym przynajmniej mógł przepisywać pieśń czwartą; próbuję, może potrafię” (12 VIII 1833). O sytuacji i nastrojach Mickiewicza z tego okresu patrz: Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 386-395. Cytaty z listów z tegoż wydania.

³⁶ Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Wstęp i komentarze Maria Grabowska, Warszawa 1986, s. 114.