

DOI: 10.31648/pl.6025

GRZEGORZ IGLIŃSKI

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>

e-mail: grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl

Brzęcząca i migocząca rzeczywistość. Owady w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza

A Buzzing and Shimmering Reality. Insects in *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz

Słowa kluczowe: romantyzm, poezja, bestiariusz, larwa, owad

Keywords: Romanticism, poetry, bestiary, larva, insect

Abstract

This essay attempts to determine how frequently the motifs related to insects appear in *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz. It also aims to specify the function of these motifs. The initial thesis is that their special role in the poem results from the principle of an analogy between people and insects that encompasses almost all the characters. Accordingly, the world presented is marked by some elusiveness and fragility as well as magic. The motifs analysed in this essay indicate that the poem's world, while consistent and limited in its territory, timing and culture, consists of a number of interrelated worlds. The first world is the larval reality; the women in the state of transformation, experiencing love. The second world is the world of flies entangled in the tradition of nobility. There also exists the world of nature with its secrets and symbols; yet the majority of the analysed motifs concern man and his culture. The analogies with insects characterise mainly human behaviour. The cases studied confirm the initial thesis that in the presented reality of *Pan Tadeusz* there is some buzzing, shaking, glimpsing and flapping. This is the volatile world, the world that does not exist, the world whose motion resembles the stillness of dragonflies suspended in the air. It seems it does not express the passing of time but rather the never-ending waiting.

Przedmiotem rozważań niniejszej pracy są motywy owadów występujące w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza. Celem jest ustalenie skali pojawiania się tego rodzaju zoomorficznych wyobrażeń oraz określenie ich funkcji. W poemacie znaleźć można różne zwierzęta, takie jak: cielica/krowa, dzik, koń, łódź,

niedźwiedź, owca, pies, rosomak, ryś, szarak/zając, tygrys, wąż, wilk, żaba, żmija, w tym kilkadziesiąt gatunków ptaków (zob. Bachórz 2003: 85–100). Choć niektórzy z nich nadane zostaje istotne znaczenie, to ośmielamy się postawić tezę, iż szczególna rola (jeśli nie najważniejsza) przypadła owadom. Wynika to z zasady analogii między ludźmi a owadami, która – choć widoczna także w innych utworach Mickiewicza – tutaj obejmuje niemal wszystkich bohaterów. Nadaje przez to światu przedstawionemu znamię jakiejś ulotności i kruchości, widmowości i zjawiskowości.

Analogia ludzie – owady nie jest tylko sposobem obrazowania. Przejawia się w niej romantyczne rozumienie relacji kultura – natura, wiążąc się z pytaniem o dominację jednego z tych członów. Funkcjonowanie świata ludzi w analogii do świata natury mieści się w porządku arkadyjskim i zostaje skonfrontowane w poemacie z porządkiem historycznym. Powstaje napięcie między mitem (wyrażającym pierwotną prawdę o uniwersum) a historią¹.

Niniejsza praca zatrzymuje się na przedstawieniach zwierząt w poezji, traktuje je jako figury, motywy, metafory, porównania, symbole, znaki kulturowe (czasem pośredniczące w odczytaniu ludzkich losów), konstrukcje wyobraźni. Najbliżej jej zapewne do zoofilologii, którą jednak w pełni nie jest (Nawarecki 2011: 16; Nawarecki 2015: 150). W badaniu wyobraźni zoomorficznej może krzyżować się krytyka tematyczna z mitograficzną². Motywy owadzie rozpatrywane

¹ Zwracają na to uwagę badacze analizujący wplecioną w strukturę *Pana Tadeusza* opowieść o mateczniku: „[...] przedstawiony tu [...] układ przestrzenny, wykazujący pokrewieństwo z archetypiczną koncepcją środka, koła, podróży do centrum, a w konsekwencji z mitem «teśknoty 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” (Jokiel 1995: 97). Kryłaby się w tym idea powrotu do źródeł (raju utraconego). Matecznik nie musi dowodzić zerwanej więzi kultury z naturą. „Rozumiany jako pradawna enklawa matecznik daje się [...] odczytać nie tylko w sentymentalnym «arkadyjskim porządku» [...]. Pozostaje on miejscem pierwszym, założycielskim, źródłowym także w innym, bliższym animizmowi znaczeniu – jako przejaw «energii życia», która przenika tutaj każde stworzenie bez względu na jego gatunkową przynależność. W mateczniku wyraża się zatem wszystko to, co jest wspólnym warunkiem zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich bytów, a co ma charakter osobowy, relacyjny, społeczny, kulturowy, związany z witalnymi i mortalnymi zachowaniami. Można w nim dostrzec najpełniej ten aspekt archaicznego świadomości, który pozostaje antropocentryczny i anty-antropocentryczny zarazem – do zobrazowanych na wzór państwa człowieka *królestwa zwierząt i roślin stolicy* nie wkrada się bowiem ani supremacyjna pretensja, ani potrzeba tworzenia odgórnych hierarchii, przeciwnie, żyjące i umierające w mateczniku stworzenia zachowują własną odrębność i autonomię” (Filipowicz 2019: 200).

² Jeden z twórców krytyki mitograficznej, Northrop Frye, wskazał dwa wyznaczniki mitu – analogię i tożsamość: „Główne elementy pojęciowe mitu, analogia i tożsamość, pojawiają się także

są w pracy w powiązaniu ze światem przedstawionym bohaterów. Uwzględnia się kontekst tradycji kulturowej (folklorystycznej, religijnej, obyczajowej, społecznej) i utrwalonej przez nią symboliki.

W dotychczasowych badaniach dzieł Mickiewicza dużo uwagi poświęcono naturze. Przykładem tak oddalone od siebie w czasie opracowania, jak Józefa Rostafińskiego (1921) i Jacka Trznadla (1998: 167–177). Mniej pisano o zwierzętach, przy czym wyróżniają się tu szkic Józefa Bachorza (1993: 94–110), opublikowany potem pod zmienionym tytułem (2003: 85–100), oraz tryptyk Aleksandra Nawareckiego, Marka Bieńczyka i Doroty Siwickiej (1998: 180–215). Natomiast o owadach jako jednym z rodzajów zwierząt wypowiediano się głównie z powodu *Dziadów*. Zainteresowanie tematem rozbudził artykuł Zofii Stefanowskiej (1973: 289–309), przedrukowany potem w jej książce (1976: 42–65). Adam Ważyk skupił się na kołatku z czwartej części dramatu (1979: 36–37, 49–55), szerzej problem rozważył jednak Jan Kott (prwdr. 1980), zarysowując małą historię robaka w literaturze, micie i religii (1991: 251–284). Sugestii Kotta, że z Mickiewiczowskim kołatkim spowinowacony jest kołatek z dramatu Augusta Strindberga *Do Damaszku* (prwdr. 1898), przyjrzał się Jerzy Axer (1991: 181–191). Przeglądu owadów i robaków w twórczości wieszcza dokonał następnie Aleksander Nawarecki, nie zatrzymując się tylko na kołatku (1993: 7–26). Dwie prace poświęcił poecie Grzegorz Iglński. W pierwszej przeanalizował motyw konika polnego, który stał się osią sporu między Julianem Przybosiem a Stanisławem Pigoniem (2013: 77–87). W drugiej zaś zbadał częstotliwość występowania i rolę owadów i robaków we wszystkich częściach *Dziadów* (2016: 7–37). Do Mickiewiczowskiego kantorka powróciła Magdalena Kokoszka, omawiając motyw robaczka świętojańskiego, ale koncentrując się przede wszystkim na świecie owadów Juliana Tuwima (2015: 355–367). Z kolei Agnieszka Trzeźniewska scharakteryzowała owady z *Dziadów* części czwartej, przyglądając się relacji człowiek – natura z perspektywy ekokrytycznej (2017: 53–62). Na tle tradycji ludowej motyw Mickiewiczowskiego kołatka rozpatrzyła Magdalena Mrowiec (2018: 148–160) w niepublikowanej rozprawie doktorskiej (podrozdział *Przypadek kołatka z kantorka, czyli niezwykła kariera jednego ludowego motywu*). Interpretacji jedwabnika z wiersza [Snuć miłość...] podjęła się Małgorzata Burta (2019: 129–144), wykorzystując kontekst mistyki św. Teresy od Jezusa (zwanej też Teresą z Ávila).

Owady *Pana Tadeusza* nie zniknęły zupełnie z pola widzenia badaczy, wspomina się jednak o nich zwykle „przy okazji”, z powodu innej problematyki.

w poezji jako podstawowe środki poetyckie – porównanie i metafora. Literatura, podobnie jak mitologia, jest w znacznej mierze sztuką zwodniczych analogii i mylnych tożsamości” (Frye 1977: 303).

Najciekawsza pod tym względem jest praca Marii Cieśli-Korytowskiej (2003: 27–50), analizująca strukturę brzmieniową poematu (ciszę oraz dźwięki natury i dźwięki powodowane przez człowieka), która potwierdza istniejący w utworze paralelizm świata ludzkiego i natury.

Kobiety i larwy

Chociaż w *Panu Tadeuszu* nie występuje określenie „larwa” (w żadnym ze znaczeń słownikowych), to jednak spotykamy się w poemacie z larwalnymi postaciami owadów. Zastanawia przywołanie gąsienicy w opisach trzech kobiet – jakże różnych. O spoczywającej nad strumieniem Telimienie czytamy: „Wydawała się z dała jak pstra **gąsienica**, / Gdy wypełźnie na zielony liść klonu” (ks. III, w. 329–330)³.

Kreacja Telimeny (widoczny w wyglądzie kontrast bieli, czerni i czerwieni) podkreśla jej inność w stosunku do otoczenia. Bohaterkę wyraźnie nie pociąga zbieranie grzybów. Chce być na tyle atrakcyjna, aby ją zauważono. Stąd zapewne odczuwa irytację, że wszyscy interesują się grzybami, a na nią nie zwracają uwagi. Nie bez przyczyny opis zachowania i ubioru Telimeny następuje tuż po opisie wszelakich grzybów – tak, jakby chciano podkreślić jej niedopasowanie do miejsca, w jakim się znalazła. Jednak to usytuowanie na łonie natury pozwala wskazać, że coś ją łączy z owadami (albo właśnie z naturą). W scenie grzybobrania ujawnia się przecież podtekst erotyczny:

Grzybów było w bród: chłopcy biorą krasnolice,
Tyle w pieśniach litewskich sławione l i s i c e,
Co są godłem panieństwa, bo **czerw** ich nie zjada,
I dziwna, żaden **owad** na nich nie usiada.
Panienki za wysmukłym gonią b o r o w i k i e m,
Którego pieśń nazywa grzybów pułkownikiem.
(ks. III, w. 260–265)

Czerwie i owady – w tym wypadku rozumiane jako coś groźnego i złego – nie znamionują wyborów dokonywanych przez ludzi młodych i niewinnych, szukających tego, co idealne i nieskażone. Istnieją więc grzyby pogardzane, choć nie bez wartości, w których owady, a zapewne i czerwie, gustują: „[...] one zwierza pasą / I **gniazdem** są **owadów**, i gajów okrasą” (ks. III, w. 272–273).

³ Wszystkie fragmenty *Pana Tadeusza* podawane są według czwartego tomu Wydania Rocznikowego (Mickiewicz 1995) i lokalizowane za pomocą numeru księgi i wersu. Wytluszczenia w tekście – G.I.

Tymczasem Telimenę „Asesor [...] równał do samicy, / Która miejsca na **gniasto** szuka w okolicy” (ks. III, w. 294–295)⁴. Nie musi to zaraz sugerować, że Telimena jest z gruntu zła, ale że prowadzi własną grę i nosi maskę (pozuje na idealistkę i tuszuje niedostatki urody związane z wiekiem – „wszędzie jakiś fałsz”, ks. V, w. 385). Porównanie jej do gąsienicy oznacza, że nie jest tym, kim się wydaje. W jakiś sposób jest larwą bądź udaje larwę, która dąży do stania się motylem. Krótki związek z Tadeuszem – nawet jeśli nie powoduje jakiegoś istotnego przeobrażenia bohaterki – to jednak ma wpływ na Telimenę i ujawnia, że trochę spóźniony z niej motyl, tracący kolory:

Czy róż w złym gatunku,
Czy jakoś na obliczu przetarł się z trefunku:
Gdzieniegdzie zrzedniał, na wskrós grubszą pleć odsłania.
Może to sam Tadeusz w Świątyni dumania,
Rozmawiając za blisko, omusknął z bielidła
Karmin, lżejszy od pyłków **motylego** skrzydła.

(ks. V, w. 374–379)

Telimena znajduje się w stanie zawieszenia – jest w niej coś z wabiącej gąsienicy (trochę niebezpiecznej, wszak niektóre gatunki prawdziwych gąsienic są niesmaczne lub trujące dla drapieżników) i poszarzałego motyla, oscyluje między nadzieją a zwątpieniem.

Inaczej rzecz wygląda w przypadku Ewy⁵, ukochanej Jacka Soplicy. Bohater wyjaśnia Klucznikowi, dlaczego gwałtem jej nie porwał.

Słaba, lękliwa! był to **robaczek motyli**,
Wiosenna **gąsieniczka!** i tak ją zagrabić,
Dotknąć ją zbrojną ręką, byłoby ją zabić.

(ks. X, w. 638–640)

„Uwięziona” w zamku niewinność (ideał) i zakochany rycerz przywodzą na myśl baśń, ale nie ma ona baśniowego zakończenia. Tym razem gąsienica nie jest trująca dla drapieżcy (jak Telimena dla Tadeusza), ale mimo to okazuje się źródłem kłopotów. Użyte zdrobnienie (gąsieniczka) podpowiada dziecięcość, delikatność, niesamodzielność, skromność. Według tradycyjnej symboliki, gąsienica oznacza brak formy (Tresidder 2005: 54) – Ewa nie jest w pełni ukształtowaną kobietą.

⁴ O „gnieździe” jako miejscu schronienia (świątynia dumania, ogródek Zosi i matecznik) zob. Owczarski 2002: 37–43.

⁵ O obu gąsienicach (Telimena i Ewie) zob. Brzozowski 2002: 138–139.

To samo można powiedzieć o Zosi, która też jest dobrze chroniona, choć inaczej. Hrabia, jakimś trafem patrzący na sad, dostrzega dziewczynę w ogórkach, co „Z grząd zniżając się w bruzdy, zdała się nie stapać, / Ale pływać po liściach, w ich barwie się kąpać” (ks. II, w. 433–434):

Grzędy rozjęte miedzą; na każdym przykopie
Stoją jakby na straży w szeregach konopie⁶,
Cyprysy jarzyn; ciche, proste i zielone,
Ich liście i woń służą grzędom za obronę,
Bo przez ich liście nie śmie przecisnąć się żmija,
A ich woń **gąsienice i owad** zabija.
Dalej maków białawe górują badyle;
Na nich, myślisz, iż rojem usiadły **motyle**,
Trzepiocąc skrzydełkami, na których się mieni
Z różnaitością tęczy blask drogich kamieni:
Tylą farb żywych, różnych, mak żrenicę mami.
(ks. II, w. 413–423)

Oto namiastka rajskiego ogrodu, eteryczna przestrzeń z nową Ewą⁷, chronioną przez konopie (znane z bakteriobójczych własności i zapachu) oraz maki – te dwa gatunki roślin wydają się podkreślać, że to również świat złudzeń. Ulega im wkraczający w tę czarowną rzeczywistość drapieżca Hrabia, odurzony widokiem (a może wonią). Nic nie jest tutaj tym, czym się wydaje. To, co idealne, krzyżuje się z tym, co przyziemne. Zosia żyje na pozór w świecie motyli (tj. drogiego piękna), gdy tak naprawdę znajduje się wśród badyli i ogórków. Sytuacja powtarza się podczas drugiego wkroczenia Hrabiego do sadu:

Okazuje się oto, że ogródek jest otoczony kratą, przesłonięty zasłoną i przykryty baldachimem [...] To prawie jak więzienie! Tyle że jakieś mgliste, ulotne i nie najlepiej ufortyfikowane. [...] Schować się, lecz nie zanadto. Ukryć się, lecz nie na długo. Wszystko jest w ciągłym ruchu. Żaden stan nie przynosi ostatecznej satysfakcji (Owczarski 2002: 40)⁸.

⁶ Na temat konopi w *Panu Tadeuszu* (w tej i w innych scenach) pisze Kazimierz Wyka (1963: 149–152).

⁷ Wedle tradycji egzegetycznej nową Ewą jest Maryja (Mastalska 1999: 58–76; Ammicht-Quinn 2004: 5–17).

⁸ „Natura Zosi jest niejednorodna, uosabia ona jednocześnie trzy typy kobiecości: jest zmysłowa jak Afrodyta [...], święta, dziewicza i dziewczęca jak Matka Boska oraz macierzyńska jak Hera i Maryja. Jednocześnie jest władczynią ogrodu, jak i samym symbolicznym ogrodem. [...] Zosia, Panna ogrodu, starannie przygotowuje się do objęcia w Soplicowie roli Pani. Fakt ten jest tym bardziej znamieny, iż ogród to odwieczny symbol kobiecości” (Krysztofiak 2000: 44).

O stanie zawieszenia świadczy chmara motyli, w rzeczywistości niebędących jednak motylami. To tworzące nad Zosią baldachim ważki (drapieżniki wśród owadów). Bohaterka odpędza je od przebywających z nią dzieci (jakby strzegła własnego dzieciństwa). Symbolika ważki bywa w niektórych przypadkach tożsama z symboliką motyla. Ważka oznacza lekkość, lekkomyślność, elegancję i szybkość (Tresidder 2005: 232), jest jednym z najlepszych lotników wśród owadów i jednym z nielicznym stworzeń, które opanowały długotrwały lot wiszący (tzw. zawis).

Zosia nie jest motylem ani tym bardziej ważką, chociaż delikatność i uroda motyli pozwalała widzieć w nich znak kobiecego piękna (Kowalski 2007: 327; Pascual Chenel, Serrano Simarro 2008: 156). Migotliwość jej świata, wyrażona za pomocą trzepoczących się motyli czy niemotliwych skrzydełek, sygnalizuje przemijanie dzieciństwa i zbliżanie się miłości. W tradycyjnej symbolice motyle skrzydła oznaczają właśnie przemijanie lub miłość (z motylimi skrzydłami przedstawiano niekiedy Hory lub Erosa). Bajeczny, kolorowy świat Zosi okazuje się czymś wyjątkowo nietrwałym:

Nad gęstwą różnofarbnych kłosów i badyłów
Wisała jak baldakim jasna mgła **motylów**
Zwanych babkami, których poczwórne skrzydełka,
Lekkie jak pajęczyna, przejrzyste jak szkiełka,
Gdy w powietrzu zawisną, zaledwie widome,
I chociaż brzęczą, myślisz, że są nieruchome.

Dziewczyna powiewała podniesioną w rękę
Szarą kitką, podobną do piór strusich pęku,
Nią zdała się oganiać główki niemowlęce
Od złotego **motylów** deszczu – [.....]
(ks. III, w. 65–74)⁹

Pierwotnie Zosia broni dzieci, ale potem będzie musiała bronić samą siebie – przed Hrabią. Czyni to tak skutecznie, że czar, któremu uległ Hrabia, ulatuje i bohater dostrzega, iż Zosia żadnym bóstwem czy nimfą nie jest (a może to resentment – uraza przejawiająca się w odmawianiu wartości temu, czego nie można zdobyć¹⁰):

Kibić miała wysmukłą, ale jak nieskładną!
A owa pulchność liców i rumieńca żywość,

⁹ Na entomologiczny problem związany z „babkami” zwraca uwagę Stefanowska (1976: 43).

¹⁰ Świadczyłyby o tym następujący fragment: „Dusza jego, jak ziemia po słońca zachodzie, / Ostygała powoli, barwy brała ciemne” (ks. III, w. 170–171).

Malująca zbyteczną, prostacką szczęśliwość!
 Znak, że myśl jeszcze drzemie, że serce nieczynne!
 (ks. III, w. 180–183)

Takiego otwarcia oczu na prawdę czy rozczarowania doświadczy potem Tadeusz w związku z urodą Telimeny. Zdaniem Bogdana Zakrzewskiego wiek Zosi „jest dość chybotliwie określony jako przepoczwarczenie się «larwy w motyla»»; w księdze I ubiera suknię, by uczestniczyć w wieczerzy zamkowej, na której się jednak nie pojawia. Według Sędziego właśnie «wyrasta z dziecięcia»” (Zakrzewski 1997: 25). Tropem tym podąża Owczarski, pisząc:

Kobieta u Mickiewicza istnieje poza czasem, w zawieszeniu, między dziecięctwem a dojrzałością [...]. Próżno szukać wyraźnego momentu przepoczwarczenia się Zosi. Jest i nimfą, i prostaczką. Motylem i larwą jednocześnie. Wyobraźnia Mickiewicza utrzymuje Zosię w stanie przepoczwarczenia permanentnego, jakby nie mogła się zdobyć na jakiś konkretny jej wizerunek [...]. Znowu zatem widać, że wyobraźnia poety preferuje sytuacje nieokreślenia, wiecznego stawania się i przemiany (Owczarski 2002: 117–118).

Telimena i Zosia mają swoisty dar przyciągania ku sobie owadów, jakby obie posiadały ich cechy. Jedna i druga spotyka się z owadzią napastliwością i musi się jakoś z tym uporać. Niestety Telimena jest zetknięcie się z mrówkami, ale w ten sposób odzyskuje utraconą przychylność Tadeusza:

U bliskiej brzeziny
 Było wielkie mrowisko; **owad** gospodarny
 Snuł się wkoło po trawie, ruchawy i czarny;
 [.....]
Mrówki, znęcone blaskiem bieluchnej pończoszki,
 Wbiegły gęsto, zaczęły łaskotać i kasać,
 Telimena musiała uciekać, otrząsać,
 Na koniec na murawie sięść i **owad** łowić.
 (ks. V, w. 270–272, 278–281)

Tradycja kulturowa wiąże z mrówkami zdolność mediacji i płodność. W wierzeniach słowiańskich mrowisko pełniło „istotną funkcję w rozbudzaniu miłości” (Kowalski 2007: 329), a w Afryce istniało przekonanie, że kobieta może pozyskać moc rozrodczą poprzez siadanie na mrowisku:

Przypomnijmy, że w wielu kosmogoniach świat narodził się z seksualnego aktu Nieba i Ziemi; mrowisko było kojarzone ze wzgórkami łonowym Ziemi. Z tego samego powodu mrowisko stało się popularnym symbolem płodności (Ziemi i kobiety);

wierzono, że bezpłodne kobiety mogą stać się płodne, jeśli siądą na mrowisku (Pascual Chenel, Serrano Simarro 2008: 156)¹¹.

Dzięki mrówkom dochodzi zatem do porozumienia między Telimeną i Tadeuszem. Powiązanie płci pięknej z owadami ma miejsce jeszcze w jednej scenie – kiedy mieszkańcy i goście dworu w Soplicowie wychodzą po kolacji na dziedziniec „używać wieczoru” i podziwiać niebo. Stają się wtedy mimowolnie słuchaczami koncertu przyrody. I tak jak to było z mrówkami, rzeszę owadów znowuż wabi biel kobiecego stroju:

Niżej zaś – niedoperzów siostrzyczki, **ćmy**, rojem
 Wiją się, przywabione białym kobiet strojem.
 Mianowicie przykrzą się Zosi, bijąc w lice
 I w jasne oczki, które biorą za dwie świece.
 Na powietrzu **owadów** wielki krąg się zbiera,
 Kręci się, grając jako harmoniki sfera;
 Ucho Zosi rozróżnia wśród tysiąca gwarów
 Akord **muszek** i półton fałszywy **komarów**.
 [.....]
 Na finał szmerów **muszych** i ptaszęcej wrzawy
 Odezwały się chorem podwójnym dwa stawy.
 (ks. VIII, w. 23–30, 37–38)¹²

Zosia, rozróżniająca owadzie dźwięki (co może sygnalizować jej pokrewieństwo z owadami), staje się przedmiotem zainteresowania nocnych motyli, które wabi światło. Przez takie ukierunkowanie ciem na bohaterkę uwypuklone zostają jej świetlistość i zjawiskowość, cechy zauważane przez Tadeusza i Hrabiego już wcześniej: „[...] wleciała przez okno, świecąca, / Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca” (ks. I, w. 127–128); „I coś lekkiego [...] przeleciawszy cały ogród w mgnieniu oka, / Pomiędzy zielonymi świeciło ogórki: / Jako promień słoneczny, wykradłszy się z chmurki” (ks. III, w. 5–8); „Spojrzał w okno, o dziwy! W promieni przezroczu, / W owym sercu, błyszczało dwoje jasnych oczu, / [...] Zerwał się; i widzenie zaraz uleciało” (ks. IV, w. 111–112, 135). Zosia wlatuje i ulatuje przez okna niczym owad, którego łatwo spłoszyć. Nawet w opisie jej stroju, w którym występuje jako narzeczona Tadeusza, pojawia się zestawienie z owadem: „Od ramion świecą białe rękawy koszuli, / Jako **skrzydła motyle** do lotu wydęte” (ks. XI, w. 626–627).

¹¹ Por. Oesterreicher-Mollwo 1992: 100; Tresidder 2005: 134. Mit zaślubin Nieba i Ziemi przywołuje Mickiewicz w ósmej księdze swojego dzieła: „[...] niebo w czyste objęło ramiona / Ziemi pierś, co księżycem świeci posrebrzona” (ks. VIII, w. 59–60).

¹² Zob. analizę „koncertu dwóch stawów” (Cieśla-Korytowska 2003: 40–43).

Ćmy tymczasem od dawna były kojarzone ze śmiercią, demonami, wiedzą tajemną, mądrością i zaświatami, nocą, chaosem i nieodróżnicowaniem. Upatrywano w nich zbłąkane dusze zmarłych (też zbawionych), jak i śpiących (Kowalski 2007: 74; por. Moszyński, 2010. II: 95, 555–556).

W poemacie Mickiewicza wykorzystany zostaje zwyczaj kierowania się ciem do światła. Wyjaśnienie tego zjawiska do dzisiaj nie jest ostateczne. O ile w naturze taki lot ku światłu sztuczному kończy się dla owadów zwykle tragicznie, o tyle w *Panu Tadeuszu* jasność Zosi niczym im nie grozi, a może staje się przyczyną euforycznego tańca (skoro jest przy tym koncert) albo kryje się w tym chaotycznym locie jakieś zauroczenie pięknem lub zachwyty wynikający z olśnienia. W sensie religijnym ćma, jako owad przyciągany przez płomień, „w którym się spala, jest symbolem mistycznej, ofiarnej i bezinteresownej miłości duszy do boskiego światła” (Oesterreicher-Mollwo 1992: 30; por. Kopaliński 1995: 237). Scena podkreślała zatem niezmierną czystość Zosi, czego Hrabia z Tadeuszem zdają się świadomi: „Włos w pukle nie rozwity, [...] / Dziwnie ozdabiał głowę: bo od słońca blasku / Świecił się jak korona na świętych obrazku” (ks. I, w. 117, 119–120). Owady wydają się koncentrować przede wszystkim wokół dziewczyny – można ulec wrażeniu, że ćmy tańczą tylko przed nią, a muchy i komary grają tylko dla jej uszu. Widowisko przygotowane przez naturę w celu uhonorowania Zosi.

Musza epopeja

Z owadami silnie związana jest jeszcze jedna z postaci występujących w *Panu Tadeuszu*, mianowicie Wojski – bohater we wszystkim znakomity (świetny myśliwy, wirtuoz gry na rogu, mistrz w rzucaniu nożem, wspaniały gawędziarz i kucharz). Raz po raz pojawia się z nieodstępną „skórzaną placką” na muchy, niczym jakiś nieustrudzony „łapacz much”. Ma on też własną teorię na temat lokalnego „muszego rodzaju”, przenosząc nań swoje rozumienie szlachectwa:

Na Litwie **much** dostatek. Jest pomiędzy nimi
 Gatunek **much** osobny, zwanych szlacheckimi;
 Barwą i kształtem całkiem podobne do innych,
 Ale pierś mają szerszą, brzuch większy od gminnych,
 Latając bardzo huczą i nieznośnie brzęczą,
 A tak silne, że tkanekę przebijają pajęczą,
 Lub jeśli która wpadnie, trzy dni będzie bzykać,
 Bo z pajakiem sam na sam może się borykać.
 Wszystko to Wojski zbadał i jeszcze dowodził,
 Że się z tych **much** szlacheckich pomniejszy lud rodził,

Że one tym są **muchom**, czym dla roju matki,
Że z ich wybiciem zginą **owadów** ostatki.
Prawda, że ochmistrzyni ani pleban wioski
Nie uwierzyli nigdy w te Wojskiego wnioski
I trzymali inaczej o **muszym** rodzaju;
Lecz Wojski nie odstąpił dawnego zwyczaju,
Ledwo dostrzegł takową **muchę**, wnet ją gonił.
(ks. II, w. 699–715)

Spotykamy się tutaj ze społeczną stratyfikacją, według której najsilniejszą i najważniejszą warstwą jest stan szlachecki. Przynależność do szlachty łączyła się z szeregiem przywilejów (podstawowym był przywilej posiadania ziemi) oraz obowiązkiem służby wojskowej w pospolitym ruszeniu. Ze stanowiska Wojskiego można wnioskować, że obok much prawdziwie szlacheckich (wiernych tradycji)¹³, przewodzących innym, istnieją muchy gminne, pospolite (pozostała szlachta, młode pokolenie lub poddani), za które te pierwsze ponoszą odpowiedzialność i ciągle muszą je mieć na uwadze, czyli pilnować.

Znany od dawna jest fakt, że kultura szlachecka wywierała silny wpływ na inne warstwy społeczeństwa, zawsze bowiem i pod różną szerokością geograficzną wzorowano się na obyczajach, sposobie zachowania czy modzie grupy rządzącej (Tazbir 1983: 48).

Wojski to „wcielenie starszlacheckiej kultury”, „zawsze wierny sobie”, „przeżytek dawnych czasów i zarazem dowód, jakie było w tej dawności bogactwo sił żywotnych. Słusznie przeto on właśnie staje się wyrazicielem moralnego jej waloru, przeciwstawiającym polską wolność przez uczucia religijne, moralne hamowaną policyjnemu porządkowi państw nowoczesnych” (Kleiner 1998. II/2: 414, 423). Z jego poglądów na „muszy rodzaj” wynika, iż od istnienia much szlacheckich zależy byt całego szlacheckiego narodu. To stara szlachta kultywuje ważne dla przetrwania społeczeństwa wartości. Gdy jej zabraknie, wówczas „zginą owadów ostatki”. Podkreślenie męstwa, z jakim mucha szlachecka potrafi stawić opór pająkowi, może być przechwałką, ale może też wskazywać wzór postawy, sugerować, że szlachta sama potrafi sobie poradzić z każdym obcym wrogiem. Na rodzime niesforne muchy wystarczy „placka” Wojskiego. „W Afryce packa na muchy jest symbolem władzy (prawdopodobnie ma związek z egipskim cepem jako narzędziem sprawiedliwości)” (Tresidder 2005: 134). Podobnie w buddyzmie, gdzie oznacza władzę, potęgę, ochronę, wyższość, siłę magiczną (Kopaliński 1995: 239).

¹³ Niewykluczone, że chodzi tu o magnaterię.

O Wojskim można powiedzieć, że stoi na straży tradycji i pilnuje wśród much porządku, także moralnego. Chwile zadumy bohatera wiążą się prawdopodobnie ze świadomością przemijania czasów, do których należy. W scenie śniadania nie angażuje się w żadną z dyskusji:

Nie mieszał się w myśliwych ni w starców rozmowę
I widać, że czym innym zajęta miał głowę;
Nosił skórzaną plackę: czasem w miejscu stanie,
Duma długo i – **muchę** zabije na ścianie.

(ks. II, w. 547–550)

Zabijanie much stało się nawykiem, bohater robi to odruchowo. Chyba jednak nie tylko o efekt humorystyczny tutaj chodzi. W przywołanej wyżej scenie Wojski „rozdziela” Tadeusza i Telimenę (rozmawiających „we drzwiach na progu”) tuż po jej opowieści o przygodzie w Petersburgu i komentarzu Sędziego: „Na Litwie, chwała Bogu, stare obyczaje” (ks. II, w. 670):

Wtem pomiędzy ich usta mignęła zniecka
Naprzód **much**a, a za nią tuż Wojskiego placka.
[.....]
Po dwakroć Wojski machnął, zdziwił się, że chybił,
Trzeci raz machnął, tylko co okna nie wybił;
Aż **much**a, odurzona od tyła łoskotu,
Widząc dwóch ludzi w progu broniących odwrotu,
Rzuciła się z rozpaczą pomiędzy ich lica;
I tam za nią mignęła Wojskiego prawica:
Raz tak był tęgi, że dwie odskoczyły głowy,
Jak rozdarte piorunem dwie drzewa połowy.

(ks. II, w. 697–698, 717–724)

Uderzenie Wojskiego powinno trochę otrzeźwić zapatrzonych w siebie Tadeusza i Telimenę¹⁴. To jakby znak ostrzegawczy (daremnny niestety), mówiący, że nie są oni sobie przeznaczeni. Telimena, jako typ damy modnej, zapatrzonej w to, co obce, stanowi zaprzeczenie tego wszystkiego, co jest drogie Wojskiemu. Wkrótce bohater użyje „placki” na uciszenie sporów wśród zebranych, przejawiając swą troskę o młodzież. Martwi go najwyraźniej pokolenie postępowej szlachty lub uleganie cudzoziemskim wzorcom. Winnych znajduje wśród własnej braci szlacheckiej – i to go budzi w końcu z głębokiej zadumy (ks. II, w. 771–786).

¹⁴ Podobna sytuacja ma miejsce wcześniej, podczas początku sporu o Kusego i Sokoła. Głowy Tadeusza i Telimeny odskakują od siebie za sprawą Rejenta: „Odstrychnęli od siebie mimowolnie głowy, / Jako wierzchołki drzewa powiązane spolem” (ks. I, w. 711–712).

Drugie przebudzenie Wojskiego ma miejsce podczas wieczerzy w zamku. Dotknęła go zapadła wśród gości cisza. Nic dziwnego, bohater należy przecież do wielbicieli much szlacheckich, które „bardzo huczają i nieznośnie brzęczą”. Upomina zatem młodzież, jak powinna wyglądać tradycyjna biesiada prawdziwej szlachty. Jego przemówienie, niczym „placka” na gminne muchy, okazuje się skuteczne i rozśmiesza towarzystwo. Wojski zdaje sobie sprawę z roli, jaką starzy powinni odgrywać wobec młodych, jak ważny jest przykład (ks. V, w. 425–452).

Z „placką” Wojskiego zetkniemy się jeszcze dwukrotnie. Bohater posługuje się nią podczas przygotowywania wzorcowej biesiady z polskimi specjalami na dzień zaręczyn aż trzech par. Biesiadę mają uświetnić wodzowie przybyłych wojsk. W tym jedynym przypadku nie chodzi o muchy szlacheckie czy gminne, lecz o zwykłe owady: „W rękę ma plackę **muszą**, owad lada jaki / Odpędza, wpadający chciwie na przysmaki” (ks. XI, w. 113–114). Następnie widzimy Wojskiego, jak próbuje pogodzić Rejenta z Asesorem, inscenizując polowanie na zająca. Tym razem „placka” nie służy przeciwko owadom, ale chyba pomaga wypłoszyć zwierzę z kryjóWKi: „[...] sam się z placką **muszą** do sadu wyprawił, / Depcząc, świszcząc i klaszcząc, bardzo zwierza trwoży” (ks. XI, w. 496–497).

„Placka” na muchy to stały, acz wielofunkcyjny atrybut Wojskiego – przede wszystkim uśmierza spory, przywraca stary porządek, upomina, wymierza sprawiedliwość. Bez tego „oreża” Wojski pojawia się w scenie ogólnego porannego przygnębienia domowników i gości Soplicowa, spowodowanego zamkową kłótnią z Hrabią i Gerwazym, która miała miejsce poprzedniego dnia. Atmosfera jest tak posępna, że – jak czytamy – „Nawet śpią **muchy**” (ks. VI, w. 64). Udzieliła się trochę Wojskiemu, który nie próbuje jej ożywić i ucieka do kuchni, gdzie pograża się w marzeniach (ks. VI, w. 64–69). O ile bohaterowie ulegają tutaj jakiemś obezwładnieniu, o tyle o prawdziwym śnie mowa w scenie pojmania przez Moskali uczestników zajazdu. W opisie zdarzenia dopatrzeć się można aluzji do poglądów Wojskiego, przekonanego, że mucha szlachecka wpadłszy w sieć pajęczą potrafi mimo to długo o skutecznie opierać się pająkowi. Jak widać, nie zawsze:

A chrapali tak twardym snem, że ich nie budzi
Blask latarek i wniście kilkadziesiąt ludzi,
Którzy wpadli na szlachtę, jak pająki ścienne
Nazwane k o s a r z a m i na **muchy** wpółsenne;
Zaledwie która bzyknie, już długimi nogi
Obejmuje ją wkoło i dusi mistrz srogi.
Sen szlachecki był jeszcze twardszy niż sen **muszy**:
Żaden nie bzyka, leżą wszyscy jak bez duszy.

(ks. IX, w. 1–8)

W tym przypadku mucha oznacza małość i militarną słabość („słaby jak mucha”). Zestawienie z muchami, o charakterze militarnym, inaczej wygląda w scenie rozgrywającej się w karczmie, gdzie Książd Robak prezentuje wnętrze swojej tabakierzy:

Tu, wycierając chustką zabrudzone denko,
 Pokazał malowaną armiją, malenką
 Jak roj **much**; w środku jeden człowiek na rumaku,
 Wielki jako **chrząszcz**, siedział, pewnie wódz orszaku.
 (ks. IV, w. 387–390)

Rój much obrazuje armię. Podobnie rzecz przedstawia się w Biblii. „Izraelczycy przyrównywali do plagi much zaborcze wojska egipskie [...] (Iz 7, 18)” (Biedermann 2001: 225). Z kolei w Księdze Wyjścia muchy są czwartą plagą zesłaną przez Boga na Egipt (Wj 8, 17–20). Zaskakujące jest trochę porównanie Napoleona do chrząszcza, bowiem chrząszcz symbolizuje m.in. ślepotę (Cooper: 1998: 40), małość i mizerność, doczesne zgryzoty, ciemność, noc, żalobę – to symbol wanitatywny kojarzony z przemijaniem czasu (Pascual Chenel, Serrano Simarro 2008: 226–227). Jednak w folklorze chrząszcze uchodzą za wrogów orłów, których jaja wyrzucają z gniazd – jak w bajce Ezopa *Orlica i skarabeusz* (Wojciechowski 2006: 30) – albo „wysysają orlątkom krew” (Kopaliński 1995: 45). Mickiewiczowski cesarz-chrząszcz miałby zatem pokonać czarnego dwugłowego orła (widocznego w herbie Rosji z pierwszej połowy XIX wieku).

Chrząszcze to jednak ogólna nazwa najliczniejszego rzędu owadów. Poszczególne gatunki mają swoje odrębne tradycyjne znaczenia. W wierszu *Do chrabąszcza* (prwdr. 1834) Kazimierza Brodzińskiego chrabąszcz uzyskał status rycerza: „Mój ty rycerzu / Wąsaty / W pancerzu!” (Brodziński 1959. I: 257). Z dużych chrząszczy najpopularniejszy stał się skarabeusz (zob. Banaszak 1994: 68), uchodzący za symbol śmierci i odrodzenia.

Skarabeusz był identyfikowany z powstaniem życia, odradzaniem, z wiecznym istnieniem. Dla Egipcjan symbolizował zejście w świat podziemi, w grób, co było jakby wstępem do odrodzenia się i życia bez końca. Śmierć była zatem warunkiem kontynuowania istnienia.

[...] skarabeusz wychodzący z głębin ziemi oraz formowana przez niego kulka nawozu przypominały wschodzącą tarczę słoneczną, dlatego dla chrześcijan stał się symbolem zmartwychwstania i życia wiecznego (Kobielus 2002: 282–283).

Prawdopodobne wydaje się, iż chrząszcz w tabakierze Książdza Robaka to właśnie skarabeusz – ten, który przez śmierć wielu istnień ma przynieść Polsce

odrodzenie. Zestawienie z chrząszczem nie ośmiesza Napoleona, ale raczej go nobilituje, czyni z jego wizerunku święty znak, zapowiedź wolności.

W celu zobrazowania dużej liczby wojsk poeta zastosował w omawianym fragmencie porównanie z rojem much, częściej jednak, bo aż trzykrotnie, wykorzystuje w takich sytuacjach skojarzenie z mrówkami: „Niemczyska jak **mrowie** / Pełzną” (ks. VII, w. 42–43); „Szlachta, gęsta jak **mrówie**” (ks. VIII, w. 797); „Roją się niezliczone piechoty **mrowiska**” (ks. XI, w. 42).

Motyw muchy powraca w opisie koncertu Jankiela – w nowej funkcji. Tym razem nie chodzi o ludzi, ale o dźwięk. Aby lepiej oddać delikatność brzmienia instrumentu, zastosowane zostało porównanie z brzęczeniem owada:

Znów gra: już drzą drażki tak lekkimi ruchy,
Jak gdyby zadzwoniło w strunę skrzydło **muchy**,
Wydając ciche, ledwie słyszalne brzęczenia.
(ks. XII, w. 673–675)¹⁵

Najpierw Jankiel grał głośno, teraz gra cicho. W obu przypadkach krótko, gdyż to tylko próba przed prawdziwym jego koncertem, będącym „wieńcem pieśni narodowych” (Kleiner 1998. II/2: 432). Ów kontrast brzmieniowy uprzedza jednak, jakiej skali dźwięków muzyk będzie używał, aby przedstawić wzloty i upadki, nadzieje i zwątpienia związane z najnowszą historią Polski.

Interesujący nas motyw muchy powraca, kiedy Jankiel zaczyna grać starą *Pieśń o żołnierzu tułaczku* (powstała w XVI wieku). Od XIX stulecia była ona kojarzona z tradycją legionów. Dźwięk wydobywany przez Jankiela okazuje się pierwotnie cichy, bowiem nie jest to utwór triumfalny, ale lament („nuta żałobna”). Jednak w wykonaniu bohatera dźwięk narasta:

Znowu muzyka inna – znów zrazu brzęczenia
Lekkie i ciche, kilka cienkich strunek jęczy,
Jak kilka **much**, gdy z siatki wyrwą się pajęczej.
Lecz strun coraz przybywa, już rozpierzchłe tony
Łączą się i akordów wiążą legijony.
(ks. XII, w. 715–719)

Rozpierzchnięcie tonów oraz ich połączenie odpowiada wydarzeniom historycznym, staje się ich ekwiwalentem brzmieniowym. Muzyka pozwala wyobrazić sobie tułaczkę żołnierzy polskich po rozbiorach i klęsce powstania kościuszkowskiego. To gra na uczuciach patriotycznych, jak cały zresztą koncert. Tylko

¹⁵ Zob. Brzozowski 2002: 139–140 (tu: *Mucha i Targowica*).

czy przyjmując taką ekwiwalentność, nie musimy powrócić do zestawienia żołnierzy z muchami: rozlatują się po świecie i zlatują, giną jak muchy. Żołnierski los przypomina chaotyczny lub gwałtowny lot owada: „Lot owada [...] sugeruje poddanie się żywiołowi, bezwolność, przypadkowość ruchu. Drobiną ciskana wiatrem to tu, to tam” (Stefanowska 1976: 60). Jedynie właściwej owadom lekkości niepodobna chyba z tym kojarzyć.

Warto zwrócić uwagę na [...] wzajemne powiązanie świata ludzkiego i świata przyrody, jakim jest wspólnota obecnych w nich dźwięków. Stawy, dla przykładu, grają i śpiewają, równocześnie gadają, szepcząc i jęcząc. Nie ma więc w istocie zasadniczej różnicy między dźwiękami przyrody a mową ludzką; tym, co je łączy, jest specyficzna muzyka, jaką współtworzą. Słynne koncerty *Pana Tadeusza*, koncert Jankiela, koncert Wojskiego, muszą być rozpatrywane w kontekście innych „koncertów” – „koncertu żniwiarzy”, „koncertu dwóch stawów”; u Mickiewicza istnieje bowiem płynne przejście od świata przyrody do świata ludzi, a także – do świata sztuki. Od szmerów, trzasków, wrzasków tylko krok do brzęknięć, dźwięknięć, a dalej – do śpiewu i gry. Żadne ze zjawisk estetycznych tego poematu nie istnieje w próżni: „zakorzenie” muzyki w świecie ludzkim, w świecie przyrody, jest szczególnie widoczne (Cieśla-Korytowska 2003: 38).

Ponieważ muzyka Jankiela na koniec roztapia się w przestworzach („ku niebu wionęła”, ks. XII, w. 742), to jej rolę „można rozumieć nie tylko tak, że wiąże człowieka ze światem go otaczającym (przyrodą) i przez niego współtworzonym (historią), lecz i – ze światem wyższym” (tamże: 47).

Motyw muchy ujawnia jeszcze inne znaczenie. W czasie wieczerzy w zamku, na której Tadeusz poznał Telimenę, zabołało bohatera użyte przez Asesora wobec tej damy słowo „ciocia” („zdać się możemy na sąd Pańskiej ciocie”, ks. I, w. 747) i dwuznaczne trochę twierdzenie, że ona „Lepiej zna się na łowach niż myśliwi młodzi” (ks. I, w. 750). Ponieważ Tadeusz o Telimienie za dużo jeszcze nie wie, zaniepokoiła go świadomość, że zaczyna romansować z własną ciotką: „A szczególniej mu słowo «ciocia» koło ucha / Brzęczało ciągle jako naprzykrzona **mucha**” (ks. I, w. 830–831)¹⁶.

¹⁶ Szczegóły dotyczące postaci Telimieny są w poemacie niejednoznaczne: „[...] nie wiadomo, jakie naprawdę więzi łączyły ją z Soplicami – raz uchodzi za siostrę Sędziego, raczej czysto konwencjonalną, to znowu zapewnia Tadeusza, «że nie są kanonicznie z sobą powiązani». Równie niejasno rysują się jej koneksje z rodem Horeszków. A musiały one istnieć, skoro jej przypadła opieka nad osieroconą Zosią i ona miała prawo rozporządzać ręką panielki. Natomiast pojawiające się w poemacie określenie «ciocia Zosi» nie powinno być traktowane zbyt dosłownie. I dawniej, i dziś używa go się w Polsce w sensie konwencjonalnym, nie metrykalnym” (Rymkiewicz 2001: 538). Por. Piechota, Lyszczyna, 2000: 324–325.

O tym, że prawda potrafi ranić, przekonujemy się także w innej scenie poematu związanej z tą samą bohaterką. Niemiłe słowa zestawia się tu z owadami. Podczas grzybobrania Sędzia stara się rozmówić z Telimeną, nieświadom relacji, jaka zawiązała się pomiędzy nią a Tadeuszem:

Zrazu słuchała pilnie, potem dłoni ruchem
Przeczyła, ręką żwawo wstrząsając nad uchem,
Odpędzając jak **owad** nieprzyjemne słowa
Na powrót w usta mówcy. –

(ks. III, w. 436–439)

Telimenie trudno zaakceptować plan ożenku Tadeusza z Zosią, stąd taka jej reakcja na argumenty Sędziego. Nie chce ona słyszeć o podobnym pomysśle.

Harmonia i niepokój

Trzykrotnie w *Panu Tadeuszu* występuje motyw pszczoły. Przede wszystkim służy zobrazowaniu ludzkich poczynąń. Najpierw w scenie nagłego przerwania panującej przed śniadaniem ciszy i wytrącenia Hrabiego z zadumy:

[.....] w cichym i samotnym domu
Wszczął się naprzód szmer, potem gwar i krzyk wesoly,
Jak w ulu pustym, kiedy weń wlatują **pszczoły**:
Był to znak, że wracali goście z polowania
I krzątała się służba około śniadania.

(ks. II, w. 474–478)

Ciszę panującą z kolei podczas kontemplowania przez Hrabiego i Telimenę obłoków wskazanych przez Tadeusza przerywa odgłos dzwonu, zapraszającego uczestników grzybobrania na obiad. W tym momencie Hrabia całuje podany mu przez Telimenę „kwiatek niezabudek” i przyczepia sobie na piersi, a Tadeusz całuje rękę bohaterki – z taką namiętnością czy zapamiętałością, z jaką pszczoła zbiera nektar i pyłek kwiatów: „[...] była to rączka jak lilija; / Pochwycił ją, całował i usta po cichu / Utonął w niej jak **pszczoła** w liliji kielichu” (ks. III, w. 675–677).

Po raz ostatni wzmiankę o pszczołach znajdujemy w opisie postaci Macieja Dobrzyńskiego. W tym przypadku chodzi o rzeczywiste pszczoły i ule, którymi bohater (podobnie jak m.in. polowaniami) zajmował się po powrocie z ostatniej wojny: „[...] żył z własnej rąk pracy, / Sprawując ule dla **pszczoł**, lekarstwa dla bydła” (ks. VI, w. 536–537).

„Sielankowości” takiej pozbawiony jest obraz dzikiej natury budzącej grozę. W poemacie wspomina się o miejscach w głębi puszczy litewskich (jak na przykład cmentarz zwierząt), do których „Trud i Trwoga, i Śmierć bronią [...] przystępu” (ks. IV, w. 557), a skąd nawet psy myśliwskie, wpadające tam przypadkiem podczas pogoni, „Uciekają skowycząc, z obłąkanym wzrokiem” (ks. IV, w. 561).

[...] ludowe przekonanie o symetrycznym wobec ludzkiego zwierzęcym uniwersum zdaje się w dużym stopniu tłumaczyć brak dostępu człowieka do matecznikowego cmentarza. Jakimkolwiek próbom rozpoznania owej nie-ludzkiej dziedziny stają bowiem w utworze na przekór symbolizowane przez Trud, Strach i Śmierć przeszkody, które [...] odcinają myśliwych od ryzyka przejścia na zwierzęcą stronę. [...] U Mickiewicza funkcjonują one na prawach swoistej linii demarkacyjnej, chroniącej nie tylko *królestwo zwierząt i roślin stolicę* [...], lecz także *status quo* samych tropicieli. [...] Najlepszym tego przykładem okazuje się w poemacie [...] zachowanie udomowionych [...] stworzeń – wykorzystywanych podczas łowów ogarów [...]. Ich natychmiastowa ucieczka z nie-ludzkiego królestwa oraz długotrwała niemożność znalezienia ukojenia zdają się zaświadczać o niebezpieczeństwie związanym z niezamierzonym „powrotem do swoich” i byciem rozliczanym podług nieprzestrzeganych już przez siebie animalnych zwyczajów (Filipowicz 2019: 199).

Puszcze bronią swych tajemnic i napawają strachem. Poczucie zagrożenia potęguje obecność os i szerszeni, jak również obumierające drzewa niszczone przez robactwo:

Trafisz w głębi na wielki wał pniów, kłód, korzeni,
 Obronny trzęsawicą, tysiącem strumieni
 I siecią zielsk zarosłych, i kopcami **mrowisk**,
 Gniazdami **os**, **szerszeniów**, kłębami wężowisk.

(ks. IV, w. 487–490)

„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 apostata, który w imię cywilizacji wyzwolił demony nienawiści, egoizmu i interesu, droga powrotu została zamknięta: [...] 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” (Jokiel 1995: 94).

Negatywnie nacechowane owady przywoływane są w ramach sporów toczonych przez bohaterów. Podczas narady u Macieja, jeden z obecnych szlachciców, zwany Konewką, opowiada się przeciwko Sędziemu Soplicy, przypisując mu zarozumialstwo – jako przykład wspomina o jego zachowaniu na weselu:

Pamiętacie, prosiłem na córki wesele;
Poję, nie chce pić, mówi: „Nie piję tak wiele,
Jak wy szlachta; wy szlachta ciągniecie jak **bąki**”.
(ks. VII, w. 424–426)

Jesteśmy świadkami kolejnego porównania szlachty do owadów. *Słownik języka Adama Mickiewicza* podaje, że we fragmencie tym przez określenie „bąk” należy rozumieć „bąka końskiego, gza” (Górski, Hrabec 1962. I: 134). Nie powinno to dziwić, gdyż mylenie bąka z jusznicą deszczową (zwaną potocznie „końską muchą”), ze ślepakiem pospolitym czy z gzem bydlęcym jest powszechne¹⁷. Tymczasem są to cztery różne rodzaje owadów z rzędu muchówek (zob. Banaszak 1994: 76–77, 80).

Sędzia – sygnalizując pijaństwo szlachty – ma na myśli bąka bydlęcego, którego samica pije krew. Konewka może zachowanie bohatera odczuwać jako obrzę, a jego słowa jako przytyk. Wykorzystuje więc nadarżającą się okazję, aby przedstawić Sędziego w złym świetle.

Ten sam Sędzia w rozmowie z Tadeuszem – pragnącym wyjechać z Soplicowa pod pozorem pojedynku z Hrabią, a w istocie z powodu miłosnych komplikacji – używa już określenia „giez”, podejrzewając prawdziwą motywację decyzji bratanka: „[...] czekaj Waśc, czasu jeszcze dosyć. / Chyba inny **giez** jaki Waści stąd wygania” (ks. VIII, w. 342–343). Sens frazy wydaje się oczywisty: co ciębie ugryzło? oszalałeś? czemu się gorączkujesz i chcesz uciekać? Powinien zatem wystąpić raczej kłujący bąk, a nie giez, którego osobniki dorosłe w ogóle nie pobierają pokarmu, nie gryzą, nie tną. Tymczasem nie chodzi o żadnego owada. Gzy, tak jak bąki, latają z głośnym brzęczeniem, co powoduje, że zwierzęta (krowy, konie) wpadają w popłoch i zrywają się do galopu. Zjawisko popłochu, przeniesione na ludzi, otrzymuje nazwę „szaleństwa”. Stąd słownik Samuela Bogumiła Lindego (Linde 1808. I/2: 701) i słownik warszawski (Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki 1900. I: 828) podają, że słowo „giez” oznacza w sensie przenośnym m.in. „szaleństwo”, „manię”. Podobnie postępuje *Słownik języka Adama Mickiewicza* (Górski, Hrabec 1964. II: 469).

Na zebraniu szlachty w Dobrzynie jeden z uczestników, Bartek przezwany przewrotnie Prusakiem, z powodu swej nienawiści do Prusaków, zestawia tychże z karaczanami, a potem z mrówkami:

[.....] wszystkie podobne psubraty
Kłaniają się nam nisko; każdy drży, blednieje,

¹⁷ W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego i Stanisława Skorupki pod hasłem *Giez* funkcjonują synonimy: „bąk, ślepak” (Doroszewski, Skorupka 1996. II: 1124).

Jako **owad prusaczy**, gdy wrzątkiem kto zleje.
 [.....]
 O, to był rwetes! Wszystkie wielkopolskie drogi
 Pełne uciekających; Niemczyska jak **mrowie**
 Pełzną, ciągną pojazdy [.....].
 (ks. VII, w. 33–35, 41–43)

Przytoczony przez Bartka przykład kłęski wojsk pruskich pod Jeną, pokonanych przez Napoleona, ma uzasadnić zaangażowanie się w wojnę z Moskwą prowadzoną przez cesarza Francji.

Projektowanie nowej wojny nie pozostaje w utworze bez wzmianek o walecznej przeszłości. W obrazie domostwa Dobrzyńskich, będącego niegdyś dworem obronnym, kule tkwiące w ścianach przypominają owady, świadcząc o wojennych zmaganiach:

Kto by uważał z bliska lamus, spichrz i chatę,
 Ujrzy ściany od ziemi do szczytu pstrokate
 Niby rojem **owadów** czarnych; w każdej plamie
 Siedzi we środku kula jak **trzmiel** w ziemnej jamie.
 (ks. VI, w. 457–460)

Trzmiel ziemny należy w Polsce do najpopularniejszych trzmieli. Jego kształt, ubarwienie (czarne z dwoma przepaskami – żółtą i ciemnożółtą) oraz wielkość uzasadniają skojarzenie z kulą (np. muszkietową). W sennikach trzmiel traktowany jest jako symbol żywiołowości i męczącej energii prowadzącej do rozdrażnienia lub gniewu. Głośno brzęczący owad zapowiada konflikty.

Jakże odmienny jest opis karczmy prowadzonej przez Jankiela, przyrównanej do arki Noego. Owady, nie wskazując konkretnych gatunków, wymienia się pośród innych zwierząt:

Karczma z przodu jak korab, z tyłu jak świątynia:
 Korab, istna Noego czworogranna skrzynia,
 Znany dziś pod prostackim nazwiskiem stodoły;
 Tam różne są zwierzęta, konie, krowy, woły,
 Kozy brodate; w górze zaś ptastwa gromady
 I płazów choć po parze, są też i **owady**.
 (ks. IV, w. 177–182)¹⁸

¹⁸ Porównanie do arki Noego występuje również w opisie krainy dzikich zwierząt, ukrytej w głębi puszczy litewskich: „Główna królestwa zwierząt i roślin stolica. / W niej są złożone wszystkich drzew i ziół nasiona, / [...] W niej, jak w arce Noego, z wszelkich zwierząt rodu / Jedna przynajmniej para chowa się dla płodu” (ks. IV, w. 511–512, 514–515).

Mimo że arka Noego (korab – „symbol Bożego miłosierdzia”, ocalenia i odrodzenia) i Arka Przymierza (święta skrzynia – „znak Bożej obecności”, zawierająca m.in. tablice z dziesięciorgiem przykazań) nie są tym samym (zob. Lurker 1989: 18–20; Leon-Dufour 1990: 59–60; Ryken, Wilhoit, Longman III 2003: 23–24; Forstner 1990: 386–388), to jednak można arkę Noego nazwać w pewnym sensie Arką Przymierza. Potop zakończył się przecież pierwszym w Biblii przymierzem – Boga z Noem, jego rodziną i jego potomkami oraz ze wszystkimi zwierzętami (Rdz 9, 9–10). Tekst Mickiewicza też zdaje się to sugerować – przez porównanie karczmy nie tylko do arki Noego, ale i do świątyni (a w najświętszym miejscu przybytku, tj. Namiotu Spotkania, a potem właśnie w świątyni przechowywano Arkę Przymierza). Co więcej, Arkę Przymierza można łączyć z wojną: „Wojska ruszające do walki z nieprzyjaciółmi często zabierały ze sobą arkę na pole bitwy. Symbolizowała wówczas obecność Mocarza Wojny wśród armii” (Ryken, Wilhoit, Longman III 2003: 24). W Apokalipsie to „Boży sztandar bitewny” (Ap 11, 19). Skojarzeniu z Arką Przymierza sprzyja ponadto u Mickiewicza nazwanie arki Noego „czworograną [czworoboczną – G.I.] skrzynią”. Arka Noego uchodzi zresztą w symbolice za azyl, schronienie i sanktuarium.

Symbolizuje – zarówno w obrębie natury materialnej, jak i duchowej – moc, dzięki której nic nie ginie i wszystko może się odradzać [...]. Jądem tego symbolicznego sensu jest przeświadczenie, że esencje życia fizycznego i duchowego mogą schronić się w maleńkich zarodkach i trwać tak aż do momentu, w którym zaistnieją warunki do odrodzenia i egzystencji uzewnętrznionej [...] (Cirlot 2000: 74).

Karczma Jankiela jest miejscem pojednania („Wszystko się uściśniło: chłop z tatarskim hrabią, / Mitra z Krzyżem, Poraje z Gryfem i z Korabią; / Zapomnieli wszystkiego”, ks. IV, w. 377–379). To w niej funkcjonują w zarodku myśli o wolności, a sam Jankiel urasta do roli kogoś, kto uskutecznia narodowe przymierze (ks. IV, w. 265–268).

Pozostał jeszcze jeden przykład. Wyruszenie mieszkańców i gości Soplicowa na łowy poprzedza refleksja o wolności skontaminowana z myśliwskimi wspomnieniami. Ponieważ z wolnością często kojarzy się stworzenia potrafiące latać, stąd w jednej ze strof występują aż cztery rodzaje ptactwa (derkacz, skowronek, orzeł i jastrząb). Z każdym z nich związany jest odpowiedni dźwięk (wrzask, dzwonek, szum i trzepot). W związku z tym, że ptaki te są albo niewidoczne, albo lecą wysoko, można uznać, że każdy z nich stanowi znak, zapowiedź tego, co być może już się zbliża lub ma nastąpić („Wiele jest znaków widnych strzeleckiemu oku”, ks. II, w. 8).

Niby jest to wspomnienie, ale w istocie kryje się tutaj projekcja wyczekiwanej wolności. Myśliwy, co „jak prorok patrzy w niebo” (ks. II, w. 7) lub „jak

czarownik gada z ziemią” (ks. II, w. 9), nie tylko doświadcza jakiejś wspólnoty komunikacyjnej z naturą, ale czuje się ponadto wolny niczym okręt lub ptak („Gdzie chcesz, [...] buja po przestworzu!”; ks. II, w. 6). Jednak ptaki zapowiadają w poemacie coś, czego jeszcze nie ma. Ilustrują stan wyczekiwania lub lepiej – zawieszenia. Stąd derkacza „szukać daremnie” (ks. II, w. 11), skowronek „w niebie schowany” (ks. II, w. 14), orzeł szumi strasząc „jak kometa cary” (ks. II, w. 16)¹⁹, a jastrząb „Trzepie skrzydłem jak **motyl** na szpilce przybity” (ks. II, w. 18). Zwłaszcza ten ostatni przykład pokazuje stan bolesnego szamotania się w chwili pozbawienia wolności.

W *Panu Tadeuszu* można widzieć idyllę, ale będącą ucieczką przed cierpieniem. Następuje powrót do tego, czym się było, w warunkach tego, czym się jest – to próba odzyskania niewinnej naturalności („dziecięcości”) w momencie zdobytej świadomości i kultury, generujących cierpienie²⁰. Celem takiej idylli jest „przywieść nas z powrotem, ale dzięki kulturze, do tego, co było naszym udziałem w naturze, [...] Mickiewicz znajduje się w sytuacji powrotu [...] do dziecięcego sposobu odczuwania [...]. Ale świat *Pana Tadeusza* opisywany jest zarazem z perspektywy wiedzy, odczuć i świadomości człowieka dojrzałego i, co więcej, powalonego cierpieniem” (Ziemia 2007: 102–103). Zranienie okazuje się przyczyną idyllicznego pragnienia. Idylla pojawia się, gdy Mickiewicz jest od niej najdalszy, tworzy swoje dzieło po upadku powstania, daleko od domu rodzinnego. Idylla jest więc „zraniona”, bo z rany poczęta, bo nie do końca prawomocna.

Najpoważniejsze przedsięwzięcie musi być żartem, każdy akt wiary w poezję tchnąć musi ironią, każda rzecz w dziele musi być czym innym niżli się wydaje, gdy substancja ontyczna poezji jest martwa, nie ma rzeczywistego bytu. Tak właśnie jest w *Panu Tadeuszu*, i odbija się to również na jego świecie przedstawionym, w którym ciągle coś nie jest tym, czym miało być (tamże: 108).

Powstaje zatem pytanie, na ile owadzie obrazowanie współtworzy powagę eposu, na ile zaś ma wydzwięk ironiczny, w jakiej mierze kontynuuje lub podważa eposową konwencję. Odpowiedź wykracza poza ramy niniejszej pracy i zasługuje na osobne opracowanie. Dotyczy rywalizacji sztuki (obrazu, przedstawienia, konwencji) z rzeczywistością, słowa z ciałem. Sztuka przegrywa z rzeczywistością?

¹⁹ Zgodnie z wierzeniami ludowymi (różnych narodowości) kometa wieści nieszczęścia i wojny, a nawet koniec świata, zapowiada niezwykle wydarzenia grożące władcom (zob. Bartmiński, Niebrzegowska 1996. I/1: 236–238).

²⁰ „Mickiewicz [...] opisując przeszłość, tkwi w epoce dzieciństwa, pisząc – pozostaje w piekle Historii, które uczynił sam człowiek” (Ławski 2003: 326).

Kto uwielbia obraz, [...] kto chce z mowy uczynić zasłonę, czyniąc z niej rywal-
kę rzeczywistości, [...] tego bogowie karzą, zamieniając w „czy odgłos”, „marę”,
albo po prostu w „obraz”. [...]

Jednym więc biegunem jest dla Mickiewicza rzeczywistość, nieuporządkowana,
ciąga, zawarta w owym już utraconym na zawsze przeżyciu smaku, zapachu, koloru [...].

A na drugim biegunie są zrymowane: *miejski żołądek i rymów porządek*, jed-
nako oderwane od rzeczywistości, jednakowoż pograżone w uniwersum ścigających się
nawzajem znaków, „obrazów”, „mar”, „czy odgłosów”. [...] Tak, przybywa lite-
ratury, coraz głośniejsze brzęczą słowa, ale coraz dalej odbiegamy od rzeczy, od rzeczy-
wistości (Kłosiński 2000: 202, 204–205).

Rozsmakowanie się w codzienności, przyziemności miałyby na celu nie
samą rzecz, ale jej blask, piękno. To, co zwyczajne, ulega uniezwykleniu; to, co
przemijające, okazuje się tym, co odwieczne. Łączą się światy: naturalny i boski,
przeszły i przyszły, zmysłowy i ponadzmysłowy. Łączą się tendencje właściwe
realizmowi, alegoryzmowi i idealizmowi.

Rzeczywistość w *Paniu Tadeuszu* nie została ani sprozaizowana, ani zidyllizowana.
Świat Mickiewiczowski ma tu swą realną, zmysłowo dostępną powierzchnię i [...]
idealną, „boską” głębię [...]. Ten świat odbywa właśnie metamorfozę i w tym mo-
mencie uchwycił go poeta. To już nie tylko świat dzieciństwa straconego i jeszcze
nie pełnia dzieciństwa [...] odzyskanego. To coś „Pomiędzy”. [...] Między kształ-
tem, kolorem, zapachem, dotykiem, dźwiękiem rzeczy a jego alegorycznym sensem
istnieje naturalna korespondencja (Ławski 2003: 368, 370–371).

Świat realny zostaje podniesiony do poziomu mitycznego. Wzniosłość są-
siaduje z ironią, ale można mówić o różnych rodzajach ironii (tamże: 315–320,
437–438). Zauważono ją już dawno, nazywając „lekką, łagodną ironią” (Zathey
1886: 122) pozbawioną pogardy. Posługuje się ona czasem językiem humoru, ka-
rykatury czy satyry. Przykładem analogie ze zwierzętami:

[...] Gerwazy podobny jest do zwierząt, bo i do wilka, i do lisa, i do węża, i do rysia.
Hrabia natomiast upodabnia się do czapli, kota oraz żaby. Telimena – wiadomo – do
gąsienicy. Rejent we fraku – do żurawia, zaś Tadeusz – do szczupaka i do żmii. Mo-
skale podobni są do pająków, a szlachta – do much, lecz pamiętamy też z wykładu
Wojskiego, że muchy bardzo podobne są do szlachty [...].

W tym rodzaju literackiej zabawy ze zwierzętami podkreślić trzeba pewien
istotny moment – gest degradacji, bez którego zabawa ta nie byłaby chyba możliwa
[...]. Degradacja może być brutalna – wtedy humor przekształca się w satyrę (Nawa-
recki, Bieńczyk, Siwicka 1998: 210–211).

Jednak w ten sposób bohaterowie stają się bardziej ludzcy, prawdziwi. De-
gradacja nie niszczy „konstrukcji mitycznej świata eposu. Wprost przeciwnie:

umacnia ją – tak jak humor – czyni wiarygodną, ale nie «realistyczną» tylko; witalizuje świat-mit [...]” (Ławski 2003: 320).

[...] Mickiewicz przechodzi [...] w swym dziele od bieguna idyllicznego do satyrycznego. [...] tam, gdzie jest idyllą, *Pan Tadeusz* realizuje się jako poezja naiwna [...].

Tam natomiast, gdzie poeta nie jest w stanie utrzymać się w swej radosnej akceptacji wobec opiewanej rzeczywistości, [...] przechodzi [...] w satyrę [...]. Tonaż idylliczna możliwa zaś jest w tej sytuacji po prostu dlatego, że Mickiewicz [...] przekonany był o szczęśliwości i wielkiej wartości tradycyjnego szlacheckiego życia na Litwie [...] (Ziemia 2007: 104).

Pomimo różnych rys i skaz, życie w *Panu Tadeuszu* jest ogólnie radosne i szczęśliwe. „Chwile śmiechu i uśmiechu są remedium na grozę niewoli i klęski, ale niosą także tolerancyjne wybaczenie drugiemu człowiekowi [...]” (Bachórz 2003: 120–121).

Refleksje końcowe

Ukazana w *Panu Tadeuszu* rzeczywistość jest na tyle spójna (wręcz zamknięta w określonych granicach geograficznych, czasowych, kulturowych), że można mówić o jednym świecie. Analizowane w niniejszej pracy motywy (choć nie tylko one) wskazują jednak, że istnieje kilka powiązanych ze sobą światów. Pierwszy to rzeczywistość larwalna, kobiety w stanie przepoczwarczenia się, dotknięte przez miłość. Drugi świat jest światem much uwikłanych w tradycję szlachecką. Istnieje oczywiście też świat natury ze swoimi tajemnicami i znakami, ale większość z analizowanych przez nas motywów dotyczy człowieka i jego kultury. Analogie z owadami przede wszystkim charakteryzują ludzkie zachowania²¹. Badane przypadki potwierdzają tezę sformułowaną na wstępie naszej pracy – w ukazanej rzeczywistości *Pana Tadeusza* jest coś z brzęczenia, drżenia, migotania, trzepotania. Cechuje się ona ulotnością i zjawiskowością. To świat ulatujący, którego nie ma, ale którego ruch przypomina bezruch zawisających ważek. Wyraża nie tyle przemijanie, ile stan oczekiwania niemającego końca. Świadczy o tym nawet muzyka wybrzmiewająca zwykle na otwartej przestrzeni.

Muzyka rozchodzi się szeroko i, choć jej dźwięki również podlegają prawu przemijania, to, unosząc się „aż w niebiosa”, zdają się płynąć ku jakiejś możliwej przyszłości.

²¹ Szereg analogii między światem natury a światem człowieka wskazuje Stefanowska w *Dziadach* części czwartej (1976: 58–60), wyjaśniając, dlaczego owady, a nie inne stworzenia są rewelatorami tajemnic przyrody.

„Czas się zatrzymał, i odwrócił lice”... by spojrzeć na obrazy odchodzącego świata. Muzyka zdaje się trwać: czy to dlatego, że jej tony zakorzenione są w świecie nieprzemijającej przyrody, czy dlatego, że przypisana jej została perspektywa otwarcia w przestrzeni, ku górze, czy wreszcie dlatego, że współtworzą harmonię, która zdaje się nie mieć kresu... (Cieśla-Korytowska 2003: 50).

Nazwano *Pana Tadeusza* „poezją czystą” i „poezją ostatnią”. Wspomnieniowe ukierunkowanie ku przeszłości sprawia, że dzieło przekracza konwencję epopeiczną charakteryzującą się czasem linearnym.

Wspomnienie dzieciństwa [...] zostało przez poetę obciążone takim ładunkiem wzruszenia, że czas „historyczny”, czas klęski został zawieszony, zatrzymany, a tę lukę czy wyrwę wypełnił czas czysty, czas pierwszy [...]. Natura w tym „czasie pierwszym” [...] jeszcze „nie roznosiła się” dla człowieka „na dwoje”. Był z nią połączony [...] i pozostawał tym samym we wszechogarniającej całości (Krukowska 2016: 109–110).

Świat czysty, wyzwolony z czasu i przestrzeni, to świat wieczny. Wspomnienie, zatrzymanie się ma swój związek z kontemplacją. „Litwa Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* nie jest [...] opowiadana czy tradycyjnie opisywana, ale jest kontemplowana” (tamże: 113). Wyrażna antropomorfizacja przyrody wynika prawdopodobnie z tego kontemplatywnego stosunku do świata. W związku z poematem przywoływane są sprzeczne kategorie: złudzenie (baśń, bajka)²² – rzeczywistość (realizm)²³. Mogą one prowadzić do innych rozróżnień: niebo – ziemia, duch – materia. Wszystko jednak jest w utworze poezją (ma udział w pięknie).

W tym arcyepoemacie [...] nie ma nic pospolitego, prozaicznego, zwykłego. [...] „Bydła ryki” są tak samo poezją, jak „warkocza wstęgi”. [...] Wszystko tu wznosi się od piękna zmysłowego do nadzmysłowego, metafizycznego i odwrotnie [...]. Soplicowo to niby zamknięta, domowa zagroda. Jednakże Mickiewicz stale pamięta o jej otwieraniu, a także wznoszeniu nas na poziom kosmiczny, górny [...] (Krukowska 2016: 118–120, 122).

²² Baśń i bajka sytuują się w pobliżu mitu, legendy czy opowieści. Przykładem stary „legjonista”, co „za stołem siadał / I dziwniejsze od baśni historyje gadał” (ks. I, s. 916–917). Innym przykładem puszcze litewskie: „Wiesz tylko albo bajka wie, co się w nich dzieje” (ks. IV, w. 485). „Podsumujemy: ambiwalencja czy poliwalencja semantyczna kategorii bajki i baśni jest u Mickiewicza niezmienna i ich sensy oscylują między «kłamliwym zmyśleniem» a «zmyśleniem oddającym, wyrażającym istotną prawdę»” (Ławski 2010: 97).

²³ „Cechą opisów przyrody, ale także po prostu pejzażu w *Panu Tadeuszu* [...], jest [...] stworzony klasyczny realizm. [...] Realizm oznacza tutaj opis, w którym autor stara się wiernie odtworzyć prawdziwe cechy opisywanych rzeczy [...]. Panuje nowy realizm przetworzonego romantyzmem klasycyzmu” (Trznadel 1998: 167, 170).

Uniwersum *Pana Tadeusza* jest niczym bursztyn z zachowanym owadem w środku: skondensowana, stabilna, acz migotliwa przestrzeń wyjęta spod działania czasu, budząca zachwyt, dająca poczucie stałości, oparcia, w której przenika się to, co duchowe, i to, co materialne.

Ten dziwny „bezczas” wynikać może z występowania sprzecznych ukierunkowań czasu: zwrotu ku przeszłości i wyglądaniu w przyszłość. Następuje spłot czy związek skutkujący dystansem wobec obu kierunków.

[...] terażniejszość przedstawiona w poemacie jest terażniejszością zwróconą w dwie przeciwstawne strony. Jest tym, co „ostatnie”, [...] i zarazem tym, co „pierwsze”, choć [...] zderzają się w związku z tym dwie możliwe propozycje. „Pierwsze” jest to, co przychodzi do Soplicowa z zewnątrz (historia) i prowadzi do przekształcenia tradycyjnego świata bądź „pierwsze” jest to, co już było, powracające na zasadzie mitu (idylla ponawiająca tradycję I Rzeczypospolitej).

W *Panu Tadeuszu* mamy do czynienia [...] z nierozstrzygniętym doświadczeniem czasu: z wyborem sprzecznych możliwości, a więc wyborem mitu – wymiaru ciągłości czasu i zarazem wyborem historii – radykalnego cięcia czasu; a tym samym z brakiem jakiegokolwiek wyboru, z zawieszeniem pomiędzy owymi możliwościami [...]. Pozornie mogłoby się wydawać, że takie zawieszenie czasu oznacza przejście w mit, jak pisali badacze. Jest to jednak [...] raczej rozsuniecie czasu – wyraz przeżycia melancholii – dokonujące się dzięki literaturze, powstrzymującej upływ czasu, ale i ujawniającej go (Kuziak 2004: 74).

Dokonany przegląd motywów owadzych może sugerować, iż przedstawiony w poemacie świat jest niezwykle prozaiczny, charakteryzują go bowiem pospolite, nieciekawe, czasem wręcz dokuczliwe formy istnienia – małe i znikome. Tymczasem jest wręcz przeciwnie, a wynika to stąd, iż większość tego typu motywów nie ma na względzie rzeczywistych owadów, ale wiąże się z bohaterami poematu. Owady bywają zatem czymś więcej niż się wydaje. Są nie tylko elementami scenarii.

Dominują konstrukcje porównawcze: „Jako owad prusaczy”, „Niemczyska jak mrowie”, „jak pstra gąsienica”, „Jako skrzydła motyle”, „wpadli na szlachtę, jak pająki ściennie / Nazwane k o s a r z a m i na muchy w półsenne”, „Jak roj much”, „Wielki jako chrząszcz”, „Szlachta, gęsta jak mrówie”, „Jak gdyby zadzwoniło w strunę skrzydło muchy”, „kilka cienkich strunek jęczy, / Jak kilka much”, „Brzęczało ciągle jako naprzykrzona mucha”, „Odpędzając jak owad nieprzyjemne słowa”, „Niby rojem owadów czarnych”, „kula jak trzmiel”, „Jak w ulu pustym, kiedy weń wlatują pszczoły”, „Utonął w niej jak pszczoła w liliji kielichu”, „ciągniecie jak bąki”, „jak motyl na szpilce przybity”.

Przez zestawienia takie wszystko zostaje pomniejszone niczym na obrazku w tabakierze Księdza Robaka. To swoisty owadzi mikrokosmos, w którym prym wiodą muchy (w znaczeniu narodu szlacheckiego, armii napoleońskiej,

patriotycznych dźwięków wydobywanych przez Jankiela). Paradoksalnie poprzez pomniejszenie (zawężenie perspektywy, skupienie, sprowadzenie wszystkiego do kilku punktów w przestrzeni) ma miejsce powiększenie, wywyższenie, wręcz uświęcenie. Ogródek Zosi nie jest ogródkiem, lecz rajem, a ona sama wręcz świętą; karczma nie jest karczmą, lecz arką Noego i świątynią, a Jankiel niemal Mojżeszem odpowiedzialnym za przymierze swojego ludu. Podobnie z owadami: zwykle muchy okazują się synonimem narodu, a jakiś chrząszcz – cesarzem.

Bibliografia

Źródła

- Brodziński Kazimierz (1959), *Poezje*, t. 1: *Utworky wydane za życia poety*, oprac. i wstępem poprzedził Czesław Zgorzelski, Wrocław.
- Jankowski Augustyn, Stachowiak Lech, Romaniuk Kazimierz (red.) (1989), *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 4, Poznań – Warszawa.
- Mickiewicz Adam (1995), *Dzieła*, komitet red. Zbigniew Jerzy Nowak [i in.], t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, Warszawa.
- Wojciechowski Michał (oprac.) (2006), *Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, przekł., wstęp i komentarz Michał Wojciechowski, Kraków.

Opracowania

- Ammicht-Quinn Regina (2004), *Co Ewa ma wspólnego z Marią? Teologia, etyka i kategoria płci*, przeł. Karolina Krasuska, „Katedra”, nr 5: 5–17.
- Axer Jerzy (1991), *Strindbergowski wariant Mickiewiczowskiego kołatka*, w: *Filolog w teatrze*, Warszawa: 181–191.
- Bachórz Józef (1993), *O „zwierzyńcu” A. Mickiewicza (rekonesans wstępny)*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, praca zbior. red. Anna Martuszewska, Gdańsk: 94–110.
- Bachórz Józef (2003), *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk.
- Banaszak Józef (1994), *Przegląd systematyczny owadów*, Bydgoszcz.
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska Stanisława (red.) (1996), *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin.
- Biedermann Hans (2001), *Leksykon symboli*, tłum. Jan Rubinowicz, Warszawa.
- Brzozowski Jacek (2002), *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków.
- Burta Małgorzata (2019), *O jedwabnej stronie wiersza [Snuć miłość...] Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 67, z. 1: 129–144.
- Cieśla-Korytowska Maria (2003), *Szумы i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4: 27–50.
- Cirlot Juan Eduardo (2000), *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków.
- Cooper Jean Campbell (1998), *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. Anna Kozłowska-Ryś i Leszek Ryś, Poznań.

- Doroszewski Witold, Skorupka Stanisław (red.) (1996), *Słownik języka polskiego*, t. 2: D – G, Warszawa (reprint wydania: Warszawa 1965).
- Filipowicz Anna (2019), *Zwierzęcy cmentarz z „Pana Tadeusza”*. *Mickiewiczowska zootanatologia w świetle wiedzy indygenicznej*, „*Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*”, nr 5: 185–201.
- Forstner Dorothea (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, wybór il. i komentarz Tamara Łozińska, Warszawa.
- Frye Northrop (1977), *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. Elżbieta Muskat-Tabakowska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. Michał Głowiński, Henryk Markiewicz, Wrocław: 289–307.
- Górski Konrad, Hrabec Stefan (red.) (1962), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 1: A – Ć, Wrocław.
- Górski Konrad, Hrabec Stefan (red.) (1964), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 2: D – G, Wrocław.
- Jokiel Irena (1995), *Przestrzeń „matecznika” w „Panu Tadeuszu”*, „*Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*”, R. XXX: 85–100.
- Igliński Grzegorz (2013), *Konik polny Adama Mickiewicza*, w: *Паланістыка – Полоністыка – Polonistyka 2012*, рэд. Аляксандр Кіклевіч, Сяргей Важнік, Мінск: 77–87.
- Igliński Grzegorz (2016), *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach”*, „*Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*”, R. IX (LI): 7–37.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław (red.) (1900), *Słownik języka polskiego*, t. 1: A – G, Warszawa.
- Kleiner Juliusz (1998), *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 2, wyd. 2 popr., Lublin.
- Kłosiński Krzysztof (2000), *Bigos*, w: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, red. Marek Piechota, Katowice: 192–207.
- Kokoszka Magdalena (2015), *Złotnicy robaczki*, w: *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka, Beata Mytych-Forajter, Katowice: 355–367.
- Kopaliński Władysław (1995), *Słownik symboli*, wyd. 3, Warszawa.
- Kott Jan (1991), *Cudowny kolatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, w: *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wybór i układ Tadeusz Nyczek, Warszawa: 251–284.
- Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
- Krukowska Halina (2016), „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta. *Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok.
- Krysztofiak Anna (2000), *Zosia – Pani czy Panna ogrodu rozkoszy?*, w: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, red. Marek Piechota, Katowice: 32–45.
- Kuziak Michał (2004), „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza: naiwny? sentymentalny? (*Glosa do komentarzy*), „*Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*”, t. 3: 73–92.
- Leon-Dufour Xavier (red.) (1990), *Słownik teologii biblijnej*, tłum. i oprac. Kazimierz Romaniuk, wyd. 3, Poznań.
- Linde Samuel Bogumił (1808), *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 2: G – L, Warszawa.

- Lurker Manfred (1989), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Poznań.
- Ławski Jarosław (2003), *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok.
- Ławski Jarosław (2010), *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok.
- Mastalska Danuta (1999), *Maryja spełnieniem miłości Ojca odrzuconej przez Ewę*, „Salvatoris Mater”, R. 1, nr 1: 58–76.
- Moszyński Kazimierz (2010), *Kultura ludowa Słowian, cz. 2: Kultura duchowa*, Warszawa (reprint wydania: Kraków 1934).
- Nawarecki Aleksander (1993), *Mickiewicz i robaki*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. Ewa Graczyk, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk: 7–26.
- Nawarecki Aleksander (2011), *Zoofilologia*, w: *Zwierzęta i ludzie. Praca zbiorowa*, red. Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski, Chorzów: 15–17.
- Nawarecki Aleksander (2015), *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodźka, Warszawa: 149–169.
- Nawarecki Aleksander, Bieńczyk Marek, Siwicka Dorota (1998), *Tajemnice zwierząt. Tryptyk*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, Warszawa: 180–215.
- Oesterreicher-Mollwo Marianne (oprac.) (1992), *Leksykon symboli*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa.
- Owczarski Wojciech (2002), *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk.
- Pascual Chenel Álvaro, Serrano Simarro Alfonso (2008), *Słownik symboli*, przeł. Marta Boberska, Warszawa.
- Piechota Marek, Lyszczyna Jacek (2000), *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice.
- Rostafiński Józef (1921), *Las, bór, puszcza, matecznik. Jako natura i baśń w poezji Mickiewicza*, Kraków.
- Ryken Leland, Wilhoit James C., Longman III Tremper (2003), *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, przeł. Zbigniew Kościuk, Warszawa.
- Rymkiewicz Jarosław Marek (i in.) (2001), *Mickiewicz – encyklopedia*, Warszawa.
- Stefanowska Zofia (1973), *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Studia romantyczne*, red. Maria Żmigrodzka, Wrocław: 289–309.
- Stefanowska Zofia (1976), *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa: 42–64.
- Tazbir Janusz (1983), *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, wyd. 3 zm., Warszawa.
- Tresidder Jack (2005), *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. Bożenna Stokłosa, wyd. 2, Warszawa.
- Trześniewska Agnieszka (2017), „*Dziady cz. IV*” w zwierciadle ekosystemu romantycznego, „*Polonistyka. Innowacje*”, nr 5: 53–62.
- Trznadel Jacek (1998), *Tajemnicza przyroda w „Panu Tadeuszu”?*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, Warszawa: 167–177.
- Ważyk Adam (1979), *Cudowny kantorek*, Warszawa.
- Wyka Kazimierz (1963), *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa.

- Zakrzewski Bogdan (oprac.) (1997), *Konterfekty z „Pana Tadeusza”*, Wrocław.
- Zathey Hugo (1886), *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” A. Mickiewicza*, wyd. 3, Poznań.
- Ziemia Kwiryna (2007), „*Pan Tadeusz*” jako idylla zraniona, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej*, red. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Danuta Zawadzka, Białystok: 99–110.

Źródła internetowe

- Mrowiec Magdalena (2018), *Robactwo. Żywiol owadzi w polskim przekazie ludowym i jego współczesne artykulacje*, Katowice, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/8514/1/Mrowiec_Robactwo_zywiol_owadzi_w_polskim_przekazie_ludowym.pdf [dostęp: 5.05.2021].