

Szmery i trzaski w “Panu Tadeuszu”

Maria Cieśła-Korytowska

MARIA CIEŚLA-KORYTOWSKA

SZMERY I TRZASKI W „PANU TADEUSZU”

Nie ulega wątpliwości, że to obrazy, plastyczne wyobrażenia, opisy, zajmują najwięcej miejsca w eposie Mickiewicza. To naturalne – z doświadczenia powszechnego wynika, że wspomnienie, pamięć, przywołuje raczej obrazy niż dźwięki. Każdy doświadczył zapewne tego, że w „pamięci krótkiej” częściej zapisują się dźwięki (zwłaszcza natrętne melodie), w „pamięci długiej” zaś – raczej obrazy. *Pan Tadeusz* jest słynny wszelako tyleż ze swoich opisów, obrazów, upamiętniających litewską przyrodę i obyczaje, co – ze swych „koncertów”¹. Jaka jest więc rola dźwięków w tym poemacie?

Wbrew pozorom *Pan Tadeusz* jest poematem stosunkowo słabo „umuzycalnym”, jeśli rozumieć przez to określenie dużą liczbę przenośni, porównań i opisów muzycznych czy „obrazów dźwiękowych”. Pomijam (na razie) kwestię oczywistej obecności w utworze koncertów Wojskiego, Jankiela czy opis końcowego poloneza, które sprawiać mogą wrażenie, że *Pan Tadeusz* jest dziełem kipiącym muzyką. *Pan Tadeusz* nie jest nawet pełen rozmaitych tonów; *Pan Tadeusz* jest pełen „szmerów i trzasków”.

Tym, co uderza w poemacie, jest częstotliwość pojawiania się i rola, jaką pełni w nim cisza². Cisza bardzo często zapada w świecie ludzkim *Pana Tadeusza* – nierzadko jest to cisza naturalna, spowodowana snem:

W pół godziny tak było g ł u c h o w całym dworze
Jako po zadzwonieniu na pacierz w klasztorze;
C i s z ę przerywał tylko głos nocnego stróża.
Usnęli wszyscy. [...] [I, 840–844]³

– bądź próbą ukrycia swojej obecności – tak czyni Hrabia, podglądający Zosię w ogródku:

¹ Na temat sposobów możliwego rozumienia słowa „koncert” w odniesieniu do fragmentów *Pana Tadeusza* zob. rozważania Z. Ch r o m i k a (*Koncerty muzyczne w „Panu Tadeuszu”*. W zb.: *Mickiewicz interdyscyplinarny*. Red. K. Cysewski. Słupsk 1999). Pojęcie to, z oczywistych względów, rozumiem metaforycznie, a w nazywaniu poszczególnych koncertów odwołuję się do tradycji interpretacyjnej bądź tworzę własne określenia („koncert żniwiarzy” itp.).

² Na rolę ciszy (i gwaru) w *Panu Tadeuszu* zwrócił uwagę S. K o l b u s z e w s k i w krótkim artykule *Muzyczność „Pana Tadeusza”* (w: *Romantyzm i modernizm*. Katowice 1959).

³ A. M i c k i e w i c z, *Pan Tadeusz*. W: *Dzieła*. T. 4. Red. Z. J. N o w a k. Warszawa 1995. Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* pochodzą z tego wydania, podkreślenia zaś w cytatach – od autorki artykułu.

I wcisnął się p o c i c h u jak wilk do obory;
Nieszczęściem, trącił krzaki suchego agrestu. [III, 14–15]

Najczęściej jednak mamy do czynienia z ciszą znaczącą; brakiem – zamierzonym bądź nie, lecz zawsze znaczącym – dźwięku. Po wejściu Telimeny na wieczerzę „przerwa rozmów trwała już minut ze cztery” (I, 572); podkreśla to wrażenie, jakie zrobiło jej zamierzone *entrée*. Z kolei Gerwazy, po tym, jak opowiedział Hrabiemu tragiczną historię Stolnika, „szedł z tyłu w m i l c z e n i u g ł ę b o k i e m” (II, 388), zaznaczając w ten sposób zapewne swój dystans wobec paplaniny Hrabiego na temat romantyzmu historii.

Narrator poematu często zwraca uwagę na nienaturalną ciszę panującą w świecie *Pana Tadeusza*, spowodowaną jakimiś szczególnymi okolicznościami:

Obiadowano c i s z e j, niż się zwykle zdarza;
Nikt nie gadał pomimo wezwań gospodarza. [III, 708–709]

W innym fragmencie cisza, panująca przy spożywanej w zakłopotaniu wieczerzy, podkreślona zostaje przez kontrastujące z nią: brzęk nakrycia i odgłos otwierania butelek (V, 318).

Szczególnie razi – tak narratora, jak hołdujących dawnym obyczajom Sędziego i Wojskiego – cisza przy stole, sprzeczna ze staropolskim obyczajem biesiadowania:

Starzec, wiek p r z e g w a r z y w s z y, chciał spoczywać w g w a r z e;
Milczenie go budziło ze snu: tak młynarze,
Uśpieni kół t a r k o t e m, ledwie staną osie,

Budzą się, k r z y c z ą c z t r w o g i: „A Słowo stało się...” [V, 437–440]

Nie chcą bawić się ni grać, siedzą c i c h o w kątkach,
Mężczyźni palą lulki, kobiety przy prątkach;
Nawet śpią muchy.

Wojski, rzuciwszy łopatkę,
Znudzony c i s z ą, idzie pomiędzy czeladkę.
Woli w kuchennej słuchać ochmistrzyni k r z y k ó w,
Gróźb i r a z ó w k u c h a r z a, h a ł a s u k u c h c i k ó w;
Aż go powoli wprawił w przyjemne marzenie
Ruch jednostajny różnów kręcących pieczenie. [VI, 62–69]

Cisza poprzedza ważne wydarzenia, tak indywidualne, jak zbiorowe. Po narażeniu w Dobrzynie zapada chwila ciszy, w której dosadnie brzmi słowo Maćka nad Maćkami: „głupi”:

[...] U c i c h l i wszyscy jak rażeni gromem!
Ale razem straszliwy powstał krzyk za domem:
„Wiwat Hrabia”! [...] [VII, 514–516]

– po czym następuje perypetia, jaką jest zajazd.

W roku 1812 nadciągającą wojnę zwiastują różne wydarzenia, zachodzące tak w przyrodzie, jak w świecie ludzkim:

I wieśniacy ciągnący na jarzynę pługi
Nie cieszą się, jak zwykle, z końca zimy długiej,
N i e ś p i e w a j ą p i o s e n e k, pracują leniwo. [XI, 15]

Cisza poprzedza również wielkie i gwałtowne zmiany zachodzące w przyrodzie:

I była chwila ciszy; i powietrze stało
 Gluche, milczące, jakby z trwogi oniemiało. [X, 11–12]

Ten słynny zwrot, dotyczący ciszy przed burzą, odwołuje się do efektu antropomorfizacji przyrody (powietrza); w innym fragmencie mamy do czynienia z rozbudowanym, homeryckim porównaniem „ciszy przed burzą” w świecie ludzkim, w którym z kolei antropomorfizowana jest chmura – przypisane zostają jej uczucia i reakcje ludzkie:

Przed burzą bywa chwila cicha i ponura,
 Kiedy nad głowy ludzi przeleciawszy chmura
 Stanie i grożąc twarzą, dech wiatrów zatrzyma,
 Milczy, obiega ziemię błyskawic oczyma,
 Znacząc te miejsca, gdzie wnet ciśnie grom po gromie:
 Tej ciszy chwila była w Soplicowskim domie.
 Myśliłbyś, że przeczcucie nadzwyczajnych zdarzeń
 Ścięło usta i wzniosło duchy w kraje marzeń.

Po wieczery i Sędzia, i goście ze dworu
 Wychodzą na dziedziniec używać wieczoru;
 Zasiadają na przyzbach wysłanych murawą;
 Całe grono z posępną cichą postawą
 Pogląda w niebo, które zdawało się zniżać, [VIII, 1–13]

Paralelizm świata ludzkiego i natury – tak oczywisty w *Panu Tadeuszu* – widoczny jest również, gdy idzie o rolę ciszy: zapowiada ona zawsze wielką zmianę, perypetię, którą – w świecie ludzkim – będzie zajazd. Skądinąd, w planie artystycznym poematu, opis tej ciszy jest niejako wstępem do „koncertu dwóch stawów”. Nie uprzedzając rozważań na jego temat stwierdzić można, że – choć pełen dźwięków – będzie on jak gdyby przedłużeniem ciszy.

Ta mocno zaznaczona obecność i rola ciszy ma podwójny charakter. Wprowadza często efekt retardacji, „wstrzymania oddechu” przed przyspieszeniem akcji, wystąpieniem gwałtownych zdarzeń lub zmian⁴. Z drugiej strony, stanowi kontrast dla – nawet najsłabszego – dźwięku, który zostaje w ten sposób wyeksponowany.

W tę ciszę wdzierają się przeróżne odgłosy – najczęściej nagłe i nieprzyjemne, pojawiające się gwałtownie i stanowiące dźwiękowe wyznaczniki zmian zachodzących w planie fabuły. Ten zabieg – cisza, a potem nagły dźwięk – Mickiewicz wykorzystuje z wielką regularnością, by uzyskać efekt zaskoczenia (tak bohaterów jak czytelnika), zaznaczyć zmianę, wprowadzić przyspieszenie akcji.

W scenie wieczery w zamku – przemowę Sędziego o grzeczności Podkomorzego przerywa „brząknięciem w złotą tabakierę” (I, 411), kiedy indziej „dzwon i w nią palcami” (VIII, 137); Tadeusz „w kłómkę zadzwonił”, idąc do stryja, żeby prosić o pozwolenie na wyjazd (VIII, 317). Najczęściej jednak nie mamy do czynienia z dźwiękiem tak przyjemnym, lecz, przeciwnie, z „trzaskiem”, a najczęściej – z wrzaskiem. Krzyknięte wprost do ucha słowo „c a p!” przerywa flirt Telimeny i Tadeusza (I, 708); dwukrotne kichnięcie Podkomorzego (I, 755) zapobiega z kolei grożącej awanturze (zjadliwość

⁴ Cisza pojawia się również jako składowa metafor i porównań, w których czasem zdaje się określać wygląd – czy to drzewa, czy dziewczyny: „ciche grusze” (I, 22), „nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca” (I, 128 – o Zosi, spłoszonej przez Tadeusza).

Asesora, który o Telimienie mówi „ciocia”, powoduje gniew Tadeusza); „ś m i e c h m ł o d z i e ż y” (I, 818) przerywa wywód Wojskiego skierowany przeciwko polonom na szaraki. Kilkakrotnie powraca okrzyk szczucia psów „w y c z h a!”, przerywający długą opowieść Wojskiego o pojedynku „przez niedźwiedźią skórę” (IV, 925) bądź wprowadzający perypetię (pogoń Kusego i Sokoła za szarakiem), a początek zakończenia tego wątku (rywalizacji Asesora i Rejenta) zwiastuje stukanie w okno i wiadomość, iż pojawił się zając (XI, 488).

Z innych dźwięków wydawanych przez ludzi (tu: zaskoczonych, przerażonych) najczęściej przywoływany jest w r z a s k:

Ustyszałem w r z a s k kobiet, spójrzałem – Pan nie żył. [II, 330]

– opowieść o zajściu kończy Gerwazy tymi słowami, które znamionują gwałtowną zmianę w życiu jego, rodziny Horeszków i Sopliców; zmianę, która wyznaczyła bieg całej akcji *Pana Tadeusza*. W r z e s z c z ą dzieci, wraz z Zosią zaskoczone w ogródku przez Hrabiego, w r z e s z c z y wreszcie sama Zosia, przerażona zajazdem. Najbardziej dramatyczna scena, gwałtowny początek bitwy z Moskalami, skondensowana jest w słynnym 4-wierszu, w którym „nieprzyjemne dźwięki” mają charakter dźwiękonaśladowczy. Sygnalizują one gwałtowny charakter i tempo zdarzeń, a zapowiadają równie gwałtowny przebieg dalszej sceny, sceny bitwy:

I szerokim całusem w białe ramię k l a s n ą ł,
Gdy Tadeusz, przypadłszy z boku, w twarz mu t r z a s n ą ł.
I całus, i policzek ozwały się razem,
Jeden za drugim, jako wyraz za wyrazem. [IX, 299–302]

Obok wydawanych przez bohaterów nagłych dźwięków, z których część ma charakter przykry, a skutek dramatyczny, część zaś – charakter humorystyczny, a skutek komediowy, pojawiają się także dźwięki wydawane przez przedmioty; odgrywają one podobną rolę, wprowadzając perypetię akcji. Najbardziej „dramatyczny”, zgrzyt zepsutego, zamkowego zegara, nakręcanego w czasie uczy przez Gerwazego, jest celowo wywołany i ma charakter – skutecznej – prowokacji: prowadzi do skłócenia Sopliców i Horeszki:

Zgrzytnęły wyszczerbionym zębem koła rdzawe;
Wzdrygnął się Podkomorzy i przerwał rozprawę. [V, 604]

I wnet gil, który siedział na wierzchu zegaru,
Trzepiąc skrzydłem, zaczął ci ą ć k u r a n t ó w n u t y.
Ptak sztucznie wyrobiony, szkoda, że popsuty,
Z a j ą k a ł s i ę i p i s z c z a ł, im dalej, tym gorzej. [V, 609]

Charakter dźwięku (bardzo nieprzyjemny) implikuje niejako konsekwencje postępków Gerwazego.

Inne hałasy mają skutek mniej dramatyczny, choć niezmiennie wprowadzają gwałtowną zmianę akcji. Tak więc Tadeusz, który zasnął, budzi się, gdy „s k r z y p i ą c e stodoły drzwi otwarto z t r z a s k i e m” (II, 45); „d z w o n e k z S o p l i c o w a” przerywa scenę z mrówkami (V, 288); d ź w i ę k m ł y n a budzi Hrabiego z zadumy nad pięknym widokiem dwóch stawów:

Ledwo kleknął i szczęki zębówate ruszył,
Zaraz miłośną stawów rozmowę z a g ł u s z y ł
I zbudził Hrabie. [...] [VIII, 627–629]

Niekiedy nieprzyjemne dźwięki przywoływane są po to, by ukazać grozę sytuacji, a przynajmniej wywołać niepokój. Znamienne, że najczęściej skojarzone są z postacią Gerwazego, który:

Ukazał się na chorze przy starym organie
I z trzaskiem jął wrywać ołowiane rury. [V, 769–770]

Jako wilk obskoczony zniecka przy ścierwie
Rzuca się oślep w zgraję, co mu ucztę przerwie,
Już goni, ma ją szarpać, wtem wśród psiego wrzasku
Trzasło ciche półkorce... wilk zna je po trzasku,
[.]
Psiarnia z tryumfującym rzuca się hałasem
I skubie go po kudłach, zwierz zwraca się czasem,
Spójrzy, kłapnie paszczką, i białych kłów zgrzytem
Ledwie pogrozi, psiarnia pierzcha ze skowytom:
Tak i Gerwazy z groźną cofał się postawą. [V, 752–765]

Niepokojące znaki towarzyszące komecie to również przykre dźwięki, pochodzące z przyrody:

Z niewymownym przecuciem cały lud litewski
Poglądał każdej nocy na ten cud niebieski,
Biorąc złą wróżbę z niego tudzież z innych znaków,
Bo zbyt często słyszano krzyk złowieszczych ptaków,
[.]
Zbyt często postrzegano, że psy ziemię ryły
I jak gdyby śmierć wietrząc, przeraźliwie wyły, [VIII, 117–124]

Wiele miejsca w *Panu Tadeuszu* zajmują opisy powolnego narastania bądź wygasania dźwięków; pojawiania się ich w ciszy bądź gaśnięcia i przechodzenia w ciszę. To „falowanie”, naprzemienne występowanie ciszy oraz „szmerów i trzasków”, przydaje poematowi dodatkowej dynamiki:

Pan Hrabia, zachwycony tak cudnym widokiem,
Stał cicho. [...] [II, 444–445]

Zbudził Hrabiego szelest na plecach i skroni;
Był to Bernardyn, kwestarz Robak, [...] [II, 451–452]

Po chwili wszędzie było samotnie i głucho;
[.]

[...] Aż w cichym i samotnym domie
Wszczął się naprzód szmer, potem gwar i krzyk wesoły,
Jak w ulu pustym, kiedy węń wlatują pszczoły: [II, 471–476]

– oto scena, w której ksiądz Robak... przeszkadza Hrabiemu w podglądaniu Zosi na grzędzie; „obrazowi” Zosi towarzyszy całkowita cisza, a nagły dźwięk zbiega się ze zniknięciem obrazu.

Po raz kolejny Hrabia, podglądający Zosię w ogródku:

[...] wcisnął się po cichu jak wilk do obory;
Nieszczęściem, trącił krzaki suchego agrestu.
Ogrodniczka, jak gdyby złąkła się szelestu,
Oglądała się wkoło, lecz nic nie spostrzegła; [III, 14–17]

Kiedy dzieci, przelękłe podróznego wniściami
I ucieczką dziewczyny, wrzasnęły okropnie; [III, 88–89]

Tym razem perypetia ma charakter nieoczekiwany, bo Zosia na ten dźwięk zawraca do ogrodu i nawiązuje rozmowę z Hrabią. Zaloty Tadeusza i Telimeny w gaju też przerywa niemiły dźwięk:

[...] wtem przykry dla uszu
Odezwął się dzwon dwojski i zaraz śród lasu
Cichego pełno było krzyku i hałasu. [III, 659–661]

Hrabia komentuje to jako prawidłowość ogólną; jest to o tyleż słuszne, co – śmieszne (w jego ustach):

„Tak to na świecie wszystko los zwykły kończyć dzwonem.
Rachunki myśli wielkiej, plany wyobraźni,
Zabawki niewinności, uciechy przyjaźni,
Wylania się serc czułych! – gdy śpiż z dała ryknie,
Wszystko miesza się, zrywa, mąci się i niknie!” [III, 663–667]

Komentarz narratora sprowadza tę smętną refleksję Hrabiego do właściwego wymiaru:

Odgłos nie smutny wcale ani pogrzebowy,
Jak się Hrabiemu zdało, owszem, o biadowy.
Dzwon ten, w każde południe krzyczący z poddasza,
Gości i czeladź domu na obiad zaprasza: [III, 686–689]

Powyższe przykłady „przeszkód”, jakie w „czułych zamiarach” Hrabiego stanowiły niemiłe bądź niewczesne dźwięki, wprowadzają element humoru, ale podobne zabiegi służą też osiągnięciu innych celów – np. odmalowaniu napięcia, jakie towarzyszy nasłuchującym zwierzyny myśliwym:

Cicho – próżno myśliwi natężają ucha;
Próżno, jak najciekawszej mowy, każdy słucha
Miłczenią, długo w miejscu nieruchomy czeka;
Tylko muzyka puszczą gra do nich z daleka.
[.....]
„Jest! jest!” – wyrzekł półgłosem [Wojski], zerwał się na nogi.
On słyszał! Oni jeszcze słuchali – nareszcie
Słyszają: jeden pies wrzasnął, potem dwa, dwadzieście,
Wszystkie razem ogary rozpierzchnioną zgrają
Doławiają się, wrzeszczą, wpadli na trop, grają,
Ujadają: już nie jest to powolne granie
Psów goniących zająca, lisa albo łanie,
Lecz wciąż wrzask krótki, częsty, ucinany, zjadły;
To nie na ślad daleki ogary napadły,
Na oko gonią – nagle ustał krzyk pogoni,
Doszli zwierza, wrzask znowu, skowyt; zwierz się broni
I zapewne kaleczy: śród ogarów grania
Słyszać coraz to częściej jęk psiego konania. [IV, 578–601]

– by wreszcie, wskutek kumulacji gwałtownych dźwięków, osiągnąć efekt tempa, jaki przybiera akcja, i narastającej grozy:

[...] Trzy strzelby huknęły od razu;
Potem wciąż kanonada, aż głośniejsz nad strzały
Ryknął niedźwiedź i echem nappełnił las cały.
Ryk okropny! boleści, wściekłości, rozpaczy;
Za nim wrzask psów, krzyk strzelców, trąby dojeżdżaczy
Grzmiały ze środka puszczy; [...] [IV, 611–616]

W innym miejscu „chropawe” dźwięki o dość gwałtownym charakterze są adekwatne do tego, co zwiastują – do wkraczającej na Litwę historii (wzmianka o Napoleonie) – i kontrastują z poprzedzającym je opisem śpiewu żniwiarzy, zdominowanym przez ciszę i spokój (zob. dalej).

Na gościńcu i drogach od samego ranka
Panuje ruch niezwykle; stąd chłopska furmanka
Skrzybi, lecąc jak poczta, stąd szlachecka bryka
Czwałem tarkocze, drugą i trzecią spotyka;
[.]
Tylko słyhać raz po raz tętent kopyt głuchy
I, co dziwniejsza jeszcze, szczękanie pałaszy: [VI, 38–50]

Podobnie początek najazdu przedstawiony jest jako swoisty „zgrzyt” dźwiękowy wobec uśpionego Soplicowa:

Nim Tadeusz rozeznac mógł, co się z nim dzieje,
Już go chwycili; biegą do dworu, w podwórze
Wpadają; dwór budzi się, psy w hałas, w krzyk stróże. [VIII, 632]

Dalej dźwięki te ulegają kumulacji; słyszymy więc: wystrzał rusznicy (VIII, 653), tysiąc głosów wrzasło (VIII, 655), Telimena krzyknęła przerażliwym głosem (VIII, 673);

Jęk nęli wszyscy, wszystkich zagłuszył wrask Zosi,
Która krzyczała, Sędzię objawszy rękami,
Jako dziecko od Żydów klute igielkami. [VIII, 668–670]

Znamienne, że „hałaśliwy” początek najazdu nie ma ciągu dalszego w bitwie. O ile – lekko humorystyczna – scena „napaści” Hrabiego na Soplicowo jest bardzo wrzaskliwa, o tyle prawdziwie groźna scena walki z Moskalami – jest niemal bezgłośnie: pokazane są obrazy, nie zaś dźwięki, przez co scena ta traci na groźbie. Nieliczne dźwięki to: brzęk Różgi po bagnietach (IX, 328), „przeraźliwe głosy” tych, którym obcięto ręce (IX, 442), zgrzyt szpad w pojedynku Rykowa z Hrabią (IX, 646), trzask słupa walącej się sernicy (IX, 707); na koniec Gerwazy, doganiający jegrów, sprawia, że „przeze drzwi jęk słyhać, wrask i gęste razy” (IX, 729). Stosunkowo niewielka ilość odgłosów walki powoduje, że traci ona nieco na swej gwałtowności i dzięki temu nie wybija się na plan pierwszy poematu jako gwałtowne zdarzenie fabularne. Nie bardziej niż burza, która jest znacznie intensywniejsza dźwiękowo:

I była chwila ciszy; i powietrze stało
Głuche, milczące, jakby z trwogi onemiało. [X, 11–12]

Tak rozpoczyna się opis obrazu przyrody przed burzą, który na początku jest tylko plastyczny (chmury, drzewa, łąny, zwierzęta, ptaki), a później – również i dźwiękowy. To dzięki dźwiękowemu elementowi opis burzy oddaje jej narastającą i malejącą natężenie:

Kilka wichrów raz po raz prześwisnęło spodem, [X, 53]
Borykają się, kręcą, świszczącymi koły
Krają po stawach, mącą do dna wody w stawach, [X, 57–58]
Zmieszane z kędziorami snopów; wiatry wyją, [X, 62]

Ryknęły jak niedźwiedzie.
 A już deszcz wciąż pluszczy,
 Jak z sita, w gęstych kroplach; wtem rykły pioruny, [X, 73–74]

Znowu deszcz ciszej szumi, grom na chwilę uśnie;
 Znowu wzbudzi się, ryknie i znów wodą chluśnie.
 Aż się uspokoiło wszystko; tylko drzewa
 Szumią około domu i szemrze ulewa. [X, 86–89]

Wraz z opisem burzy, a więc z przechodzeniem ciszy w hałas i z powrotem hałasu w ciszę, wkraczamy w kolejne zagadnienie: „dźwiękową oprawę obrazów”, jak można by je określić. W niektórych z malowanych przez poetę, tak licznych „obrazach” dźwięk – niekiedy pojedynczy, akcydentalny, kiedy indziej towarzyszący – odgrywa ważną rolę, z pozoru za każdym razem inną, a jednak podlegającą pewnej prawidłowości. Jest to dźwięk albo wydawany przez człowieka, albo pochodzący z przyrody.

W opisie „romantycznego zjawiska”, jakim jest Zosia „w bieliznę ubrana”, taka, jaką po raz pierwszy widzi Tadeusz, pojawia się tylko jeden dźwięk i to on decyduje o tym, że „widzenie” młodzieńca „nabiera ciała”, konkretyzuje się:

[...] dziewczica krzyknęła boleśnie,
 Niewyraźnie, jak dziecko przestraszone we śnie [I, 136–137]

W bardzo podobny sposób opisuje Mickiewicz zamek Horeszków – taki, jakim go widzi rozmarzony romantyk Hrabia (II, 125). I tu znów stłumiony krzyk (czy raczej jego echo) ukonkretnia i ożywia widziany (i opisywany) przedmiot. Świadom tego efektu Gerwazy wprowadza do swego opowiadania o zamku wiele takich dźwięków: nie ufając bowiem, być może, oczarowaniu Hrabiego samym wyglądem zamku sądzi zapewne, że to, co się w nim odbywało – historyczną przeszłość – łatwiej ożywić wspomnieniem dźwięków niż obrazów.

Podczas uczty na chorze tym kapela stała
 I w organ i w rozliczne instrumenta grała;
 A gdy wznoszono zdrowie, trąby jak w dniu sądnym
 Grzmiały z choru; wiwaty szły ciągiem porządnym:
 [.]
 Wnoszono: Kochajmy się! wiwa! bez przestanku,
 Który, dniem okrzykniemy, brzmiał aż do poranku [II, 227–236]

W innym fragmencie mamy z kolei do czynienia z kontrastem, naprzemiennym występowaniem dźwięku i obrazu – z opisem przygotowań do polowania sąsiaduje epizod, w którym Zosia przychodzi obudzić śpiącego Tadeusza:

W Soplicowie ruch wielki; lecz nie psów hałasy,
 Ani rżące rumaki, skrzypiące kolasy,
 Nie odgłos trąb dających hasło polowania
 Nie mogły Tadeusza wyciągnąć z posłania;
 Ubrany padł na łóżko, spał jak bobak w norze.
 [.]
 On chrapał. Słońce w otwór, co śród okienicy
 Wyrżnięty był kształt serca, wpadło do ciemnicy
 Słupem ognistym, prosto sennemu na czoło, [IV, 93–103]

Zerwał się; i widzenie zaraz uleciało,
 Przestraszone łoskotem; czekał, nie wracało!

Tylko usłyszał znowu trzykrotne stukanie
I słowa „Niech Pan wstaje, czas na polowanie,
Pan zaspal”. Skoczył z łóżka i obu rękami
Pchnął okiennicę, że aż trzasła zawiasami
I rozwarłszy się w obie uderzyła ściany; [IV, 135–141]

Na koniec, gryząc palce, do krwi się zadrasnął
I na cały głos: „Dobrze, dobrze mi tak!” wrzasnął. [IV, 153–154]

W dworze, gdzie przed chwilą tyle było krzyku,
Teraz pusto i głucho jak na mogilniku: [IV, 155–156]

W tej scenie, podobnie jak gdzie indziej (w scenie z Hrabią), albo widzimy obraz, albo słyszymy dźwięk; dźwięk wyznacza gwałtowną zmianę, perypetię, to on (nie ruch!) zwiastuje, że coś nastąpi. Znamienne, że Zosia wkracza do akcji albo poprzez obraz, albo poprzez dźwięk (odzywa się albo ją widać). „Rozejście się” obrazu i dźwięku wzmacnia tajemniczość postaci. Kiedy obraz i dźwięk połączą się – dla Hrabiego (który idealizuje rzeczywistość) czar pryśnie, dla realisty Tadeusza, wręcz przeciwnie, wzrośnie.

Następny opis oparty na kontraście to obraz dalekiej wojny (XI, 49); składa się on – z wyjątkiem łuny, która podkreśla efekt oddalenia – w głównej mierze z dźwięków (huk, krzyk, łoskot, huk, świst) i kontrastuje z opisem wiosny, którą wspomina poeta wyłącznie jako obraz („piękna maro senna”, XI, 76).

I wreszcie wspaniały i podniosły (bardzo długi) opis uroczystego dnia Matki Boskiej Kwietnej (na który składa się wschód słońca, msza święta z udziałem ludu, szlachty i żołnierzy) oparty jest wyłącznie na obrazie, w który wkracza jedynie dzwonek Podniesienia:

A na głos dzwonka, niby na wiatru powianie,
Chyłą się wszystkie głowy jak kłosy na łanie. [XI, 206–207]

Ten „milczący” obraz (jego ciszę dźwięk kościelnego dzwonka tylko podkreśla) stanowi kontrastowe tło dla słów obwieszczenia Podkomorzego – rehabilitacji Jacka Soplicy.

Podsumowując: dźwięki, wydawane bądź powodowane przez człowieka, stanowią element bardziej „rzeczywisty”, czy też może raczej – przyziemny, materialny, niż obrazy, które funkcjonują raczej na zasadzie idealizowania rzeczywistości; nie jest to jednak zasada sztywna.

Spójrzmy z kolei, jaka jest relacja dźwięków i obrazów w opisach przyrody. Oto przykłady (opis powrotu bydła z pastwisk i wyjścia w pole; opis pól, na których odbędzie się polowanie):

W ślad gospodarza wszystko ze żniwa i z boru,
I z łąk, i z pastwisk razem wracało do dworu.
Tu owiec trzoda bęcząc w ulicę się tłoczy
I wznosi chmurę pyłu; dalej z wolna kroczy
Stado cieliec tyrolskich z mosiężnymi dzwonkami;
Tam konie rżące lecą ze skoszonej łąki;
Wszystko bieży ku studni, której ramię z drzewa
Raz wraz skrzypi i napój w koryta rozlewa. [I, 234–241]

Tam derkacz wrzasnął z łąki, szukać go daremnie,
Bo on szybuje w trawie jako szczupak w Niemnie;

Tam ozwał się nad głową ranny wiosny d z w o n e k:
 Również głęboko w niebie schowany skowronek;
 Ówdzie orzeł szerokim skrzydłem przez obszary
 Zaszumił [...]; [II, 11–16]

Warto zauważyć, że użycie (w stosunku do wydawanych przez przyrodę dźwięków) czasowników iteratywnych bądź nieiteratywnych nie jest przypadkowe; służy do uzyskania efektu nagłości lub powolności, trwania lub przemijania; zwalnia lub przyspiesza akcję, ale przede wszystkim klasyfikuje dźwięki jako towarzyszące bądź zaskakujące. Ogólnie rzecz biorąc, powyższe opisy dotyczą sytuacji normalnych, w których nic nadzwyczajnego w przyrodzie się nie dzieje – i wówczas dźwięk i obraz są tu „równouprawnione”, występują równolegle. W podobnej do dźwięku funkcji pojawia się niekiedy c i s z a; w poniższym opisie występująca na przemian z obrazem (zob. np. IV, 81).

W kolejnym opisie mamy więcej dźwięków niż obrazów, bo chodzi o przedstawienie przygotowań do wyjazdu na polowanie:

Odezwały się t r ą b y, otworzono psiarnie;
 Zgrała chartów, wypadłszy, wesoło s k o w y c z e; [II, 52–53]

Uogólniając rzecz można, iż wprowadzenie dźwięków w opisach przyrody „przyspiesza” akcję, obrazów zaś – spowalnia ją:

Wtem usłyszeli o d g ł o s r o g ó w i p s ó w g r a n i e:
 Zgadują, że się ku nim zbliża polowanie,
 I pomiędzy gałęzi gęstwą, pełni trwogi,
 Zniknęli nagle z oczu jako leśne bogi. [IV, 89–92]

(Mowa o zbierającej w ciszy jagody i orzechy parze.)

W kolejnym fragmencie dźwięki przyrody wkraczają w świat ludzki i funkcjonują na takiej samej zasadzie, jak elementy obrazowe:

Jechał Hrabia na czele dżokejów szeregu,
 A zachwycony wdziękiem nocy tak pogodnej
 I harmoniją cudną orkiestry podwodnej,
 Owych chorów, co brzmiały jak arfy eolskie
 (Żadne ż a b y nie g r a j ą tak pięknie jak polskie),
 Wstrzymał konia i o swej zapomniał wyprawie,
 Zwrócił ucho do stawu i słuchał ciekawie.
 Oczy wodził po polach, po niebios obszarze:
 Pewnie układał w myśli nocne pejzaże. [VIII, 577–585]

Ten fragment jest przejściem od opisu dźwiękowego, „muzycznego” (por. poniższe uwagi na temat „koncertu dwóch stawów”), do wizualnego, malarskiego. Znamienne, że dwa stawy są raczej „słyszane” z perspektywy domu Sopliców, „widziane” zaś – z perspektywy Hrabiego, którego, skądinąd, dźwięk młyna budzi z „widzącego” rozmarzenia. Czyżby więc Tadeusz miał być w intencji poety raczej „słuchowcem”, a Hrabia – „wzrokowcem”?

Pan Tadeusz słynie swoimi „koncertami”. Zanim jednak przyjrzymy się obecności dźwięków w większych całościach, jakimi są owe „koncerty”, zobaczymy, jak posługuje się Mickiewicz elementami dźwiękowymi w licznych przenośniach i porównaniach.

Stosunkowo często ludzka mowa porównana zostaje do dźwięków natury, np.

wydawanych przez owady i zwierzęta. Tak więc Tadeuszowi słowo „ciocia” „Brzęczało ciągle jako naprzykrzona mucha” (I, 830); gwar, narastający w wypełniającym się ludźmi domu, porównany zostaje do tego, jaki panuje w ulu, do którego wlatują pszczoły (II, 451–476), a cisza snu szlacheckiej braci (względna, bo chrapią!) – do braku dźwięków, jakie zwykle wydają muchy (IX, 7).

Związany przez Moskali we własny pas Kropiciel wydawał dźwięki bardziej donośne: „ryczał jako niedźwiedź, bo miał silne płuca” (IX, 32); podobnie jak rozwścieczony Płut: Major „od gniewu parsk a” (IX, 132). Milczenie, cisza, panująca wśród ludzi, nieświadomych jeszcze dalszych, dramatycznych wydarzeń, porównana zostaje do ciszy przed burzą (początek ks. VIII).

Porównania takie przybierają też, choć rzadko, postać bardziej wyszukaną. Spośród licznych porównań homeryckich bodaj jedno tylko odnosi się do zjawisk dźwiękowych – to porównanie przebiegu rozmowy do odgłosów polowania:

[...] dotychczasowa
 Żywa, głośna, lecz dosyć porządna rozmowa
 Zakończyła się nagłym wybuchem hałasu.
 Jak strzelcy gdy na lisa zaciągną do lasu,
 Słychać gdzieniegdzie trzask drzew, strzały, psiarni granie,
 A wtem dojeżdżacz dzika ruszył niespodzianie,
 Dał znak, i w rzask powstaje w strzelców i psów tłuszczy,
 Jak gdyby się o zwały wszystkie drzewa puszczy;
 Tak dzieje się z rozmową: z wolna się pomyka,
 Aż natrafi na przedmiot wielki, jak na dzika. [II, 728–736]⁵

Warto zwrócić uwagę, że i dźwięki przyrody przedstawiane bywają tak, jakby pochodziły od ludzi. Mowa więc o:

Szeptach, szmerach i słowach na wpół wymówionych,
 Z których składa się dziwna muzyka wieczoru.

Zaczął ją puszczyk, jęcąc na poddaszu dworu;
 Szepnęły wiotkim skrzydłem nietoperze [...] [VIII, 18–21];

Derkacz wrzeszczy, ptaki gwarzą lub powodują wrzawę, stawy – gadają, itp.

⁵ Niektóre inne metafory, związane z dźwiękiem (ale już nie z przyrodą), mają jeszcze bardziej wyszukany charakter. Tak oto mówi się w poemacie o reakcji Zosi na niezrozumiałe dla niej słowa Hrabiego, w których określa ją mianem nimfy (dźwięk tych słów porównany zostaje do obrazka!):

Jak dziecię lubi widzieć obrazki jaskrawe
 I w liczmanach błyszczących znajduje zabawę,
 Nim rozezna ich wartość, tak się słuch jej pieści
 Z dźwięcznymi słowy, których nie pojęła treści. (III, 127–130)

W wyszukany sposób porównany zostaje do morza wicher, szalejący w koronach drzew:

Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
 Wisiały jak zielone, gęste, niskie chmury;
 Wicher kędyś nad sklepem szalał nieruchomym,
 Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem:
 Dziwny, odurzający hałas! Mnie się zdało,
 Że tam nad głową morze wiszące szalało. [IV, 51–56]

Ironicznie – na temat „uroczystej wymowy” Buchmana (na naradzie w Dobrzynie): „Uklonili się i usta dźwięcznymi tak brząknął” (VII, 160).

Kolejna, obszerna grupa metafor to porównanie dźwięków przyrody do efektów muzycznych (np. „m u z y k a p u s z c z y”, IV, 581). Wyżej cytowany fragment, pochodzący z „koncertu dwóch stawów” (o którym dalej), łączy w sposób harmonijny dźwięki przyrody z tymi, które właściwe są mowie ludzkiej, i – z muzyką. Tak więc ptaki nazwane zostają „m u z y k a m i, k t ó r z y s t r o j ą i n s t r u m e n t y” (VIII, 24); „Żadne żaby nie grają tak pięknie jak polskie” (VIII, 581).

Muzyka (dźwięki, instrumenty, śpiew) porównana bywa z kolei do przyrody:

[...] róg jak wich'er niewstrzymanym dechem
Niesie w puszcę muzykę i podwaja echem. [IV, 666–667]

Już zaczęły żniwiarki swą piosnkę zwyczajną,
Jak dzień słotny ponurą, tęskną, jednostajną, [VI, 25–26]

Widoczne jest to zwłaszcza w opisie koncertu Jankiela:

I smyk jak konia w zawód puścił po skrzypicy. [XII, 635]

Znowu gra: już drzą drążki tak lekkimi ruchy,
Jak gdyby zadzwońiło w stronę skrzydło muchy,
Wydając ciche, ledwie słyszalne brzęczenia. [XII, 673–675]

Znowu muzyka inna – znów zrazu brzęczenia
Lekkie i ciche, kilka cienkich stronek jęczy,
Jak kilka much, gdy z siatki wyrwą się pajęczej. [XII, 715–717]

Mistrz coraz takty nagli i tony natęża;
A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża, [XII, 691–692]

Warto zwrócić uwagę na to wzajemne powiązanie świata ludzkiego i świata przyrody, jakim jest wspólnota obecnych w nich dźwięków. Stawy, dla przykładu, grają i śpiewają, równocześnie gadając, szepcząc i jęcąc. Nie ma więc w istocie zasadniczej różnicy między dźwiękami przyrody a mową ludzką; tym, co je łączy, jest specyficzna m u z y k a, 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.

Grand final muzyczny *Pana Tadeusza*, jakim jest koncert Jankiela i końcowy polonez, przygotowany zostaje niejako trzema innymi koncertami: koncertem Wojskiego, „koncertem żniwiarzy”, „koncertem dwóch stawów”. Wszystkie trzy łączy fakt przeplatania się świata ludzkiego, świata przyrody i świata sztuki (muzyki); wszystkie trzy ponadto są, w pewnym sensie, dziełem zbiorowości (nawet koncert Wojskiego, stanowiący „podsumowanie” polowania i spełniający usankcjonowaną zwyczajem funkcję społeczną).

Trzy ważne koncerty *Pana Tadeusza* („koncert żniwiarzy”, „koncert dwóch stawów”, koncert Jankiela) rozpoczynają się w ten sam sposób: od uwydatnionej przez poetę ciszy. Jest to efekt zamierzony; tak silne wyeksponowanie ciszy ma

istotny cel – stworzenie właściwego tła dla muzyki. Inaczej ma się sprawa z koncertem Wojskiego.

Ryk, trzask, „grzmienie dwururek”, przez dłuższy czas eksponowane gwałtowne i nieprzyjemne dźwięki (co jest uzasadnione fabularnie, bo to łowy), stanowią tło, poprzedzające koncert Wojskiego. Sam koncert, z jego opisem muzyki jako „idealnych dźwięków” (a nie „szmerów i trzasków”), wyraźnie kontrastuje z poprzedzającym fragmentem: muzyka dźwięków – z kakaofonią polowania.

Umilkli strzelce, stali szczwacze zadziwieni
Mocą, czystością, dziwną harmonią pieni. [IV, 668–669]

Ma to też inny, symboliczny sens: po chaosie polowania następuje uspokojenie, przywrócenie harmonii (jest o tym mowa wprost), po zakończeniu koncertu zaś – powrót do rzeczywistości zaznaczają znów „wiwatne wrzaski”.

Zwróćmy uwagę na rzecz bardzo znamiennej: mamy tu typowy przykład „synestezji” – dźwięk (a właściwie jego recepcja) opisany jest poprzez wygląd instrumentu, który się z pozoru zmienia: grubieje bądź „cienieje” w zależności od wydawanych dźwięków (ich wysokości, natężenia) – naśladuje odgłosy, wydawane przez wilka, niedźwiedzia, żubra, psy na polowaniu, strzelców.

Zadał znowu; myśliłbyś, że róg kształty zmieniał
I że w ustach Wojskiego to grubiał, to cieniał,
Udając głosy zwierząt: to raz w wilczą szyję
Przeciągając się, długo, przeraźliwie wyje;
Znowu, jakby w niedźwiedzie rozwarłszy się garło,
Ryknął; potem bezcennie żubra wiatr rozdarło. [IV, 680–685]

W dodatku jest to „muzyka programowa” – dźwięk rogu „opowiada” historię polowania:

Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy,
Jakby psianię w nie wpuścił i rozpoczął łowy.
Bo w granii była łowów historia krótka:
Zrazu odzew dźwięczący, rzeński – to pobudka;
Potem jęki po jękach skomla – to psów granie;
A gdzieśgdzieś ton twardszy jak grzmot – to strzelanie. [IV, 672–677]

Koncert Wojskiego to opis „przywracanej harmonii”, z elementami wzniosłości, wyobrażeniem „rozszerzania się” dźwięków, muzyki, która sięga wręcz niebios:

I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,
Coraz cichsza i coraz czystsza, doskonalsza,
Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu! [IV, 668–670]

Istnieje jakaś wewnętrzna, paradoksalna sprzeczność w opisie koncertu Wojskiego. Zdawać by się mogło, po pierwsze, że myśliwski róg (nawet po *Wolnym Strzelcu*, który takie wrażenie robił na romantykach) nie jest instrumentem, który najlepiej nadawałby się do tego, by być narzędziem tworzenia muzyki doskonałej, wzniosłej. A przecież tak właśnie jest – może dlatego, że to „rogowej arcydzieło sztuki”. Po wtóre, muzyka naśladowcza (i to naśladowcza głosy dzikich zwierząt!) też wydaje się odległa od typu muzyki „metafizycznej” – a przecież gra Wojskiego sięga „aż w niebiosy”! Odpowiedzi może być kilka: to nie narzędzie, instrument, decyduje o tym, czy muzyka może osiągnąć najwyższy stopień doskonałości, ani

nawet – tak właśnie! – rodzaj dźwięków⁶, lecz – kunszt muzyka (zważmy, że cymbały Jankiela też nie są instrumentem *par excellence* koncertowym!); każdy rodzaj muzyki może wprowadzić (przywrócić) harmonię; naśladowanie natury, a nie „absolutny” charakter muzyki jest tym, co poeta stawia najwyżej, itp.

Następne dwa „koncerty” *Pana Tadeusza* to koncerty, które również związane są z naturą: w pierwszym jest ona „współwykonawcą”, w drugim – jedynym zespołem muzycznym. Mam na myśli „koncert poranny” („koncert żniwiarzy”) i „koncert wieczorny” („koncert dwóch stawów”). Obydwa rozpoczynają się z wolna, w ciszy.

I w lasach cisza. Ptaszek zbudzony nie śpiewa,
Otrząsnął pierze z rosy, tuli się do drzewa,
Głowę wciska w ramiona, oczy znowu mruży
I czeka słońca. Kędyś u brzegów kałuży
K l e k e bocian; na kopach siedzą wrony zmokłe,
Rozdziawiwszy się ciągną gawędy rozwlokłe,
Obrzydłe gospodarzom jako wróżby słoty.
Gospodarze już dawno wyszli do roboty.

Już zaczęły żniwiarki swą piosnkę zwyczajną,
Jak dzień słotny ponurą, tęskną, jednostajną,
Tem smutniejszą, że dźwięk jej w mgłę bez echa wsiąka;
C hr z ę s n ę ł y sierpy w zbożu, ozwała się łąka
Rząd kosiarzy otawę siekących wciąż brząka,
P o g w i z d u j ą c piosenkę; z końcem każdej zwrotki
Stają, ostrzą żelezca i w takt kują w młotki.
Ludzi we mgłę nie widać, tylko sierpy, kosy,
I pieśni brzmią jak muzyk niewidzialnych głosy. [VI, 17–33]

Tu muzykę tworzą zarówno dźwięki natury (klekotanie bociana, odgłosy płynące z łąki), jak i dźwięki ludzkie. Tło „koncertu”, jakim jest śpiew żniwiarek (analogiczny w charakterze do nastroju przyrody, którą jak gdyby „naśladuje”), stanowią dźwięki „niemuzyczne”: obok dźwięczenia kos i sierpów – stukot ich klepania, chrzęst żęcia i szelest koszenia. W przypadku tego koncertu obraz budzących się we mgłę ptaków „rozchodzi się” z dźwiękiem – odgłosów żniw i pieśni żniwiarzy. „Niewidzialne muzyki” to określenie przenośne; chodzi właśnie o nieobecność obrazu, o dźwięk, którego źródła nie da się zwizualizować. Z drugiej strony, owa „niewidzialność” powoduje, że ta „muzyka” wydaje się, podobnie jak w koncercie Wojskiego, unosić w jakiejś „przestrzeni metafizycznej”; jest odrealniona, choć tak bardzo „przyziemna”.

I wreszcie – przepiękny „koncert dwóch stawów”, będący już wyłącznie dziełem natury, rozgrywa się przed audytorium Soplicowa, tak, jak gdyby wspaniała muzyka wieczoru nie mogła nie mieć słuchaczy ze świata ludzi. Co więcej – istnieje analogia między poprzedzającą ów koncert ciszą w przyrodzie, a ciszą w świecie ludzkim (homeryckie porównanie ciszy panującej wśród ludzi do ciszy przed burzą). Ten paralelizm nie jest przypadkowy: cisza zapowiada wielką zmianę, pe-

⁶ Zwróćmy uwagę, że róg (bawoli), na którym grał Wojski, był instrumentem, z którego wydobywać można było dźwięki naturalne, tzw. alikwotowe (a więc „prymitywne”, przypominające dźwięk np. trombit góralskich); dopiero udoskonalenia budowy rogu w pierwszej połowie XIX wieku umożliwiły wydobywanie z rogu całej skali chromatycznej; być może Mickiewicz, opisując koncert Wojskiego, miał w pamięci dźwięk instrumentów z opery Webera, a więc popełnił swoisty „anachronizm muzyczny” – lecz nie jest to istotne z punktu widzenia poematu.

rypetię, którą będzie zajazd; koncert przyrody jest, jak gdyby, przedłużeniem, ale i – zaprzeczeniem ciszy.

Przed burzą bywa chwila c i c h a i ponura,
Kiedy nad głowy ludzi przeleciawszy chmura
Stanie i grożąc twarzą, dech wiatrów zatrzyma,
Milczy, obiega ziemię błyskawic oczyma,
Znacząc te miejsca, gdzie wnet ciśnie grom po gromie:
Tej c i s z y chwila była w Soplicowskim domu.
Myśliłbyś, że przecucie nadzwyczajnych zdarzeń
Ścięło usta i wzniosło duchy w kraje marzeń.

Po wieczery i Sędzia, i goście ze dworu
Wychodzą na dziedziniec używać wieczoru;
Zasiadają na przyzbach wystanych murawą;
Całe grono z posępną i c i c h ą p o s t a w ą
Pogląda w niebo, które zdawało się zniżać,
Ścieśniać i coraz bardziej ku ziemi przybliżać,
Aż oboje, skrywszy się pod zasłoną ciemną,
Jak kochankowie, wszczęli rozmowę tajemną,
Tłómacząc swe uczucia w w e s t c h n i e n i a c h tłumionych,
S z e p t a c h, s z m e r a c h i s ł o w a c h na wpół wymówionych,
Z których składa się d z i w n a m u z y k a wieczoru.

Zaczął ją puszczyk, j ę c z ą c na poddaszu dworu;
S z e p n ę ł y wiotkiem skrzydłem nietoperze, lecą
Pod dom, gdzie szyby okien, twarze ludzi świecą:
Bliżej zaś – nietoperzów 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
A k o r d m u s z e k i p ó ł t o n fałszywy komarów.

W polu koncert wieczorny ledwie jest zaczęty;
Właśnie muzycy kończą stroić instrumenty.
Już trzykroć wrzasnął derkacz, pierwszy skrzypak łąki,
Już mu z dala wtórują z bagien basem bąki,
Już bekasy do góry porwawszy się wiją
I b e k a j ą c raz po raz, jak w b ę b e n k i biją.

Na finał szmerów muszych i ptaszęcej wrzawy
Odezwały się chórem podwójnym dwa stawy,
Jako zakłète w górach kaukaskich jeziora,
Milczące przez dzień cały, grające z wieczora.
Jeden staw, co toń jasną i brzeg miał piaszczysty,
Modrą piersią j ę k wydał cichy, uroczysty;
Drugi staw, z dnem błotnistem i gardzielem mętным,
Odpowiedział mu k r z y k i e m żałośnie namiętным;
W obu stawach p i a ł y żab niezliczone hordy,
Oba chore zgodzone w dwa wielkie akordy.
Ten *fortissimo* zabrzmiał, tamten nuci z cicha,
Ten zdaje się wyrzekać, tamten tylko wdycha;
Tak dwa stawy g a d a ł y do siebie przez pola,
Jak grające na przemian dwie harfy Eola. [VIII, 1–50]

Zwróćmy uwagę na opis „przygotowań do koncertu” – schodzą się i zasiadają (na przyzbach!) słuchacze, najwidoczniej zwyczajni tej muzyki (opis nieboskłonu, nachylającego się nad ziemią, przywodzi na myśl muszlę koncertową!). Początkowe dźwięki (westchnienia, szmery i szepty) – to przygotowywanie się orkiestry. Pierwsza część „koncertu” odbywa się pod dachem soplicowskiego dworu (puszczyki i nietoperze) i w jego pobliżu (owady) oraz, równolegle, „w polu”, gdzie muzycy-ptaki stroją instrumenty.

Druga część, właściwa, przedstawiona jest albo jako duet chóralny dwóch stawów, albo jako swoisty dialog dźwięków, wydawanych zazwyczaj przez ludzi (jęk, szept) bądź zwierzęta (piejące żaby!), lub też jako gra instrumentalna. Ta muzyka składa się (jakby to była XX-wieczna serenada) ze „szmerów i szeptów”, „wrzasków” i „krzyków”; muzyką (co prawda, „dziwną”) nazywa więc Mickiewicz współwystępowanie dźwięków, które nie są dźwiękami w sensie muzycznym (tonami). Najwidoczniej dla poety muzyką był każdy zespół dźwięków, który tworzy harmonię, ale nie w sensie muzycznym, lecz – estetycznym.

Ciekawe, iż większość „koncertów” kończy się stwierdzeniem, że ich efektem jest harmonia, chociaż z opisu to nie wynika – są to raczej dźwięki „dysharmoniczne”. Harmonią jest więc dla Mickiewicza takie połączenie dźwięków, które w odczuciu słuchacza (we wspólnym doświadczeniu twórcy i wirtualnego odbiorcy) stanowi zgodne połączenie. Ta prawidłowość, być może, ma już podłoże nie tylko estetyczne, ale i – filozoficzne: harmonijne są dźwięki natury (stawów) bądź naturę naśladowające (Wojski), a także „bliskie naturze” (czy raczej bliższe dźwiękom w niej występującym niż dźwiękom wydawanym przez instrumenty muzyczne *par excellence*).

„Koncert dwóch stawów” jest tym fragmentem *Pana Tadeusza*, w którym znajdziemy najwięcej pojęć wziętych z języka muzyki; zauważmy, iż przywołując terminy muzyczne⁷ (akord, półton, *fortissimo*) i nazwy instrumentów (skrzypce, bębny, harfy, harmonika) odwołuje się poeta jedynie do terminologii muzycznej, nie do opisu brzmień! Znajdziemy jednak również w tym „koncercie” liczne metafory zbudowane na pojęciach znanych z muzyki, a odnoszących się do brzmienia, które potraktowane bywają jednak w sposób swoisty. Oto one:

a) porównanie do „harmoniki szklanej”⁸ kręgu owadów, „grających” w po-

⁷ Warto zwrócić uwagę, że do podobnego chwytu uciekają się często krytycy piszący o „muzyczności”, „muzycznej kompozycji” *Pana Tadeusza*: stosują język opisu muzyki do opisu dzieła literackiego (zob. np. Kolbuszewski, *op. cit.* – Chromik, *op. cit.*). Zabieg ten pozwala krytykom uzyskać wrażenie, że to *Pan Tadeusz* jest przesiąknięty terminologią muzyczną – podczas gdy tak nie jest. Takie postępowanie prowadzi również do zacierania granicy między analizowanym tekstem, używanym przez krytyka językiem właściwym opisowi innej niż literatura dziedziny sztuki i wyrażanymi przy pomocy tegoż języka „uczuciami” czy „odczuciami” samego krytyka. Kłopoty krytyków z opisem fragmentów *Pana Tadeusza* związanych z muzyką rozwiązywane bywają przez nich także przy pomocy przedstawiania (możliwej) recepcji owych fragmentów jako czegoś, co immanentnie tkwi w tekście, lub stosowania wysoce zmetaforyzowanych określeń dotyczących bądź fragmentów poematu, bądź jego całości, itp.

⁸ Przywołanie tego wynalezione w połowie XVIII wieku przez B. Franklina (i znanego głównie z *Dziadów*) instrumentu (należącego do grupy „idiofonów pocieranych”), który ogromną – acz krótkotrwałą – popularność zyskał w całej Europie (słynne koncerty, m.in. uwiecznione na rycinie malarki Angeliki Kaufmann), świadczy o tym, że poeta odwoływał się do „modnych nowości”, z punktu widzenia soplicowskiego domu całkowicie anachronicznych.

wietrze (oparte na dwóch elementach: ruchu – krąg owadów podobny kręgom harmoniki, oraz dźwięku – wysoki, „zawodzący”);

b) określenie „akord muszek” dotyczy różnorodności wydawanych przez nie dźwięków (bzyczeń), które jednak nazwać można „akordem” tylko w przenośni⁹;

c) „półton fałszywy komarów”: Mickiewiczowi nie chodziło chyba o „półton” (różnicę pół tonu między dźwiękami, wydawanymi przez różne komary), a raczej o „sekundę”, lecz o to, że te „piłujące” dźwięki są, jak każdy doświadczony, przykre dla ucha (podobnie jak „fałsz muzyczny”)¹⁰;

d) nazwanie derkacza „pierwszym skrzypkiem” dotyczy faktu, że to on pierwszy „wrzasnął” (a więc zainicjował koncert), nie zaś podobieństwa dźwięków przezeń wydawanych do dźwięków skrzypiec;

e) podobnie „beknięcia” bekasów, porównane do bębenków – to chyba dźwiękonaśladowczy efekt – albo w stosunku do dźwięków, jakie wydają, albo do nazwy ptaków;

f) dwa stawy, porównane do dwóch chórów, to zestawienie dźwięków wydawanych przez zwierzęta, zamieszkałe w obydwu (zwłaszcza żaby), i ich porównanie; mamy tu do czynienia ze skumulowaniem, zhiperbolizowaniem wydawanych przez nie dźwięków;

g) do orkiestrowych (symfonicznych!) określeń wymienionych wyżej docho-
dzą te, które traktują przywołane zespoły dźwięków już nie jako – analogiczny do ludzkiego – śpiew, ale raczej jako ludzką mowę: stawy „gadają do siebie”;

h) całość koncertu (wzajemne „partnerowanie sobie” dwóch stawów) – porównana zostaje do gry dwóch harf Eola, które na przemian grają (choć w rzeczywistości stawy grają równocześnie!)¹¹.

Całość jest bardzo złożona jako metafora – z poszczególnych, niekiedy wewnętrznie sprzecznych metafor, które odwołują się tyleż do wiedzy muzycznej (a właściwie do muzycznego nazewnictwa), co do naszego pospolitego doświadczenia, które jest udziałem nawet „wzrokowca” Hrabiego:

Jechał Hrabia na czele dżokejów szeregu,
A zachwycony wdziękiem nocy tak pogodnej
I harmoniją cudną orkiestry podwodnej,
Owych chorów, co brzmiały jak arfy eolskie
(Żadne żaby nie grają tak pięknie jak polskie),
Wstrzymał konia i o swej zapomniał wyprawie,
Zwrócił ucho do stawu i słuchał ciekawie. [VIII, 577–583]

Ten ostatni fragment jest swoistym „echem” „koncertu dwóch stawów”; koncert Jankiela natomiast ma swoiste „zwiastuny”, zapowiedzi. Pierwszą jest, bez

⁹ Dopatrywanie się w tych dźwiękach „arpedžia” (Chromik, *op. cit.*, s. 33) pozostaje w tradycji nadużywania języka muzyki do opisu świata przedstawionego *Pana Tadeusza*. Na temat doniosłej roli owadów u Mickiewicza (ale i jego „pomyłek” czy „niedokładności”) zob. Z. Stefańska, *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*. W: *Próba zdrowego rozumu*. Warszawa 1976.

¹⁰ Chromik (*op. cit.*, s. 33) pisze: „ów »fałszywy półton« komara jest określeniem bardzo trafnym, gdyż brzęczenie przemieszczające się w obrębie prymy zwiększonej (*c-cis*) lub sekundy małej (*c-des*) oddaje doskonale istotę zjawiska”. Nie wiem, skąd bierze pewność, że dźwięk wydawany przez komara tak właśnie się przemieszcza (abstrahując od logiki tego zdania).

¹¹ Harfa Eola to instrument, znany od starożytności, w którym źródłem dźwięku był prąd powietrza (wiatru), poruszający metalowe struny; modny (podobnie jak harmonika szklana) w wieku XVIII.

wątpienia, dźwięk zegara, którego kurant wygrywa w soplicowskim dworze *Mazurka Dąbrowskiego*. Jest to zarazem pierwszy dźwięk, jaki pojawia się w całym *Panu Tadeuszu*, po dłuższym passusie opisującym wygląd – te proporcje pozostaną typowe dla poematu. Mimo iż dźwięki zajmują w nim nieporównywalnie mniej miejsca od obrazów, odgrywały bez wątpienia ważną rolę w dziele Mickiewicza, bo wprowadzał je nawet tam, gdzie – z natury rzeczy, ze względu na fabułę – były mało prawdopodobne (wejście Tadeusza do pustego domu!). Ten „zegarowy koncert”, podobnie jak pozostałe, ma w oczywisty sposób charakter symbolu i zapowiada zarazem (również w nawiązaniu bezpośrednim, dźwiękowym) finałowy koncert, koncert Jankiela (który zresztą antycypowany będzie jeszcze dwukrotnie, choć w formie opowiadania o muzyce, muzykowaniu, nie zaś jej opisu).

[...] Jankiel w każdą niedzielę
Kazał do siebie ze wsi przychodzić muzyce,
Przy której basetla była, i kozice.

Muzykę znał, sam sływał muzycznym talentem;
Z cymbałami, narodu swego instrumentem,
Chadzał niegdyś po dworach i granie m zdumiewał,
I pieśniami, bo biegle i uczenie śpiewał.
Chociaż Żyd, dosyć czystą miał polską wymowę,
Szczególniej zaś polubił pieśni narodowe. [IV, 238–246]

Moja Siora powiła małego Jankielka,
Ja dziś traktuję wszystkich, a muzyka wielka!
Każe przynieść kozicę, basetlę, dwie skrzypiec,
A pan Maciek Dobrodziej lubi stary lipiec
I nowego mazurka; mam nowe mazurki,
A wyuczyłem śpiewać *fein* moje bachurki. [VII, 390–395]

Sam koncert Jankiela przygotowany jest przez bardzo długą, bo trwającą przez niemal całą XI i całą XII księgę ciszę; brak tu jakichkolwiek dźwięków, mamy wyłączone odwoływanie się do zmysłu wzroku. Nie trzeba podkreślać, jakie jest tego znaczenie: w tak długo trwającej ciszy pojawienie się wyczekiwanego (i w świecie fabuły, i w świecie poematu) dźwięków powoduje silną reakcję tak bohaterów, jak i czytelnika-słuchacza. Na tym tle pojawia się zapowiedź: „Muzyka już się stroi i wzywa na tany” (XII, 484), po czym wybucha jak przedtakt:

„Poloneza!” – krzyknęli wszyscy w jedno słowo.
Oficerowie wiodą muzykę wojskową;
Ale pan Sędzia w ucho rzekł do Jenerała:
„Kaź Pan, żeby się jeszcze kapela wstrzymała;
Wiesz, że dzisiaj synowca mego zaręczyny,
A dawnym obyczajem jest naszej rodziny
Zaręczać się i żenić przy wiejskiej muzyce.
Patrz, stoi cymbalista, skrzypak i kozice;
Pocziwi muzykanci – już się skrzypak żżyma,
A kobeżnik kłania się i żebrze oczyma;
Lud przy innej muzyce nie potrafi skakać;
Niechaj ci zaczną, niech się i lud poweseli,
Potem będziem wybornej twej słuchać kapeli!”
Dał znak. [...] [XII, 619–633]

Ta zapowiedź Sędziego stanowi jak gdyby uwerturę do koncertu czy raczej prolog, by powoli wprowadzić w nastrój, przygotować muzykę. Dotyczy to całej-

go *Pana Tadeusza*; poemat ten można rozpatrywać – pod kątem obecnych w nim dźwięków – jako kompozycję muzyczną: z wielkim finałem w stylu *maestoso*.

[...] Skrzy pak u sukni zakasał rękawek,
 Ścisnął gryf krzepko, oparł brodę o podstawek
 I smyk jak konia w zawód puścił po skrzy picy.
 Na to hasło stojący obok kobeżnicy,
 Jak gdyby w skrzydła bijąc, częstym ramion ruchem
 Dmą w miechy i oblicza wypełniają duchem;
 Myśliłbyś, że to para w powietrze uleci,
 Podobna do pyzatyńskich Boreasa dzieci.
 Brakło cymbałów. [...] [XII, 633–641]

Ten obraz, podobnie jak następujący po nim opis sławy Jankiela, jego wzdragań, przygotowań, stanowi retardację, opóźnienie pojawienia się samej muzyki; długa introdukcja, następująca po ciszy, powoduje, że „wybuchająca” na jej tle muzyka jest tym istotniejszym elementem utworu. Również początek koncertu to zaledwie jego ekwiwalent wizualny (z wyjątkiem strojenia strun przez uczniów, którzy na nich brzęczą) – obraz Jankiela, spuszczonego pałeczki, siekącego struny jak deszczem, by w końcu wydawać „ciche, ledwie słyszalne brzęczenie” (XII, 475), porównane do „dzwonienia” skrzydeł muchy i, nareszcie, zabrzmieć z całą siłą:

Buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela
 Ozwała się z dzwonekami, z żelami, z bębenki.
 Brzmi *Polonez Trzeciego Maja!* – Skoczne dźwięki
 Radością oddychają, radością słuch poją, [XII, 680–683]

Zwróćmy uwagę: w *Panu Tadeuszu* najczęstszym sposobem oddania dźwięków słowami (poza metaforą i porównaniem) – jest nie opis, lecz ich przekład na język obrazu bądź uczucia. Najczęściej jest też mowa o recepcji muzyki, a raczej o reakcji na muzykę – radości, smutku, przypomnieniu. Koncert Jankiela jest z natury rzeczą muzyką programową, ilustracyjną, z założenia samego muzyka – i takiej muzyce Mickiewicz daje swoje *placet*.

Mistrz coraz takty nagli i tony natęża;
 A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża,
 Jak zgrzyt żelaza po szkłe – przejął wszystkich dreszczem
 I wesołość pomieszał przeczuciem złowieszczem.
 [...]]
 Czy instrument niestrojny? czy się muzyk myli?
 Nie zmylił się mistrz taki! On umyślnie trąca
 Wciąż tę zdradziecką strunę, melodyję zmaça,
 Coraz głośniejsz targając akord rozdaşany,
 Przeciwno zgodzie tonów skonfederowany;
 [...]]
 I wnet pękła ze świstem struna złowróżąca. [XII, 691–703]

Jankiel przyśpiesza i gra *crescendo*, by następnie wprowadzić dysonans. Mickiewicz pisze o „fałszywym akordzie”, a potem o „zdradzieckiej strunie”, mając na myśli wprowadzenie dźwięku dysonansowego w stosunku do tonacji poloneza. Można by spekulować, którą strunę mógł mieć na myśli poeta, ale to nieistotne¹².

¹² Chromik (*op. cit.*, s. 34) widzi tu zabieg modulacji (przejścia z tonacji do tonacji), ale Mickiewiczowi nie chodziło przecież o „gładkie”, muzyczne przejście, lecz o wyraźny (fabularnie

Muzyk bieży do prymów, urywa takt, z mąca,
 Porzuca prymy, bieży z drążkami do basów.
 Słysząc tysiące coraz głośniejszych hałasów, [XII, 704–706]

Mamy tu opis gry w wiolinach, basach, naśladowania dźwięków walki (rzeź Pragi), potem – odtworzenie piosenki o żołnierzu (*Idzie żołnierz borem, lasem...*). To jedna z trzech melodii (obok *Poloneza Trzeciego Maja*) naśladowanych przez Jankiela – następna to *Mazurek Dąbrowskiego*. Wszystkie trzy symbolizują: chlubną przeszłość, wojenną teraźniejszość, spodziewaną przyszłość, a przede wszystkim są ich przywołaniem. Koncert Jankiela jest pierwszym „koncertem” *Pana Tadeusza* (jeśli nie liczy jego „zapowiedzi”, „prologu”, jakim jest bez wątpienia „koncert kurantowy”, wygrywający tegoż *Mazurka*), w którym muzyka powiązana zostaje już nie z przyrodą (jej odgłosami), czy z ludźmi z przyrodą obcującymi (polowanie, żniwa), lecz – z historią, z ludźmi ją tworzącymi.

Uderza fakt, że zarówno próba oddania dźwiękiem odgłosów tragicznych chwil powstania, jak i sięganie po zakorzenione w tradycji narodu pieśni¹³, stanowiły charakterystyczną cechę muzyki tego, którego Mickiewicz tak usilnie namawiał na skomponowanie opery narodowej – Chopina...¹⁴

Muzyka pozostaje w służbie człowieka, a zwłaszcza historii: to ona jest nadrzędna, to o nią, nie o samą muzykę, tu chodzi.

Lecz strun coraz przybywa, już rozpierzchnęły tony
 Łączą się i akordów wiążą legijony,
 I już w takt postępują zgodzonymi dźwięki,
 Tworząc nutę żalostną tej sławnej piosenki: [XII, 718–721]

Tu: piosenka opisuje, całkiem dosłownie; maluje obrazy – obrazy powstających legionów, które są zarazem – akordami. Ludzie i dźwięki, „zgodzone”, harmonijne, to optymistyczny obraz możliwej (a tu – antycypowanej) przyszłości.

Ale wnet je podnieśli, bo mistrz tony wznosi,
 Natężył, takty zmienia, coś innego głosi,
 I znowu spójrzył z góry, okiem strony zmierzył,
 Złączył ręce, oburącz w dwa drążki uderzył:
 Uderzenie tak sztuczne, tak było potężne,
 Że strony zadzwoniły, jak trąby mosiężne
 I z trąb znana piosenka ku niebu wionęła, [XII, 736–742]

Wioliny i *crescendo*, a także zmiana rytmu („takty zmienia”?), to wyznaczniki patosu, radości itp. (zarówno w przypadku *Poloneza Trzeciego Maja*, jak i *Mazurka Dąbrowskiego*). Mickiewicz nie wprowadza w żaden sposób pojęcia „rado-

uzasadniony) efekt dysharmonii, fałszu, jakim była w historii Targowica, a w muzyce – wprowadzenie „niewłaściwego” (z punktu widzenia tonacji granego utworu) dźwięku. Warto też zwrócić uwagę na – dramatyczny – efekt zerwania struny, który do dźwięków muzycznych wprowadza „świs”, a więc dźwięk „pozamuzyczny” – „szmer”. To dopiero on stanowi kulminację dysonansu muzycznego, a zarazem swoistą *katharsis* (muzyczno-historyczną).

¹³ O przywołanych w *Panu Tadeuszu* (z tytułu bądź treści) pieśniach ludowych zob. I. Bęła, *Mickiewicz a muzyka*. W zb.: *Polonistyka radziecka*. Red. B. B. Białokozowicz. Warszawa 1985, s. 167.

¹⁴ O plotkach krążących w Warszawie na temat wspólnego pisania opery przez Mickiewicza i Chopina zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 2000, s. 97.

snej” tonacji durowej (ani tu, ani gdzie indziej), uznając najwidoczniej, że byłoby to zbyt „fachowe”, specyficznie muzyczne; odwołuje się (podobnie jak w innych przypadkach) do odczuć intuicyjnych: przyśpieszenie tempa, wyższe tony to powszechnie uchwytnie pojęcia (i odpowiadające im odczucia)¹⁵.

Apogium muzyki jest tu, jak i poprzednio, wznoszenie się ku niebu (bądź jakieś inne odniesienie do „wyższych sfer”): dotyczy to zarówno koncertu Wojskiego (muzyka, wznosząc się, „znika gdzieś na niebios progę”), jak i „koncertu żniwiarzy” („muzyk niewidzialnych głosy”), a także „koncertu dwóch stawów” (grających na przemian jak „dwie harfy Eola”) i, wreszcie, jak widzimy, koncertu Jankiela (w którym „znana piosenka ku niebu wionęła”). Muzyka roztopiająca się w przestworzach – można to rozumieć albo „technicznie”, jako zanikanie, rozpraszanie się dźwięków gdzieś w górze, albo bardziej „metafizycznie” (fizyczny efekt rozchodzenia się fal dźwiękowych przechodzi wprost w meta-fizyczny!). W tym drugim przypadku rolę muzyki można rozumieć nie tylko tak, że wiąże człowieka ze światem go otaczającym (przyrodą) i przez niego współtworzonym (historią), lecz i – ze światem wyższym.

Koncert Jankiela nie jest jednak ostatnim akcentem muzycznym *Pana Tadeusza* – jest nim finałowy polonez. „Poloneza czas zacząć”... Zauważmy, że o muzyce poloneza nie ma ani słowa – nie wiemy nawet, czy gra go Jankiel, czy orkiestra wojskowa, która tak uprzejmie ustąpiła mu miejsca. Opis tego poloneza to opis tańczących par, które swymi ruchami zdają się rozmawiać, komunikować ze sobą. „Wre taniec, brzmi muzyka, oklaski i zdrowia!” (XII, 807) – to jedyne słowa sygnalizujące, że wszechogarniającemu tańcowi towarzyszy rzeczywista muzyka. Mickiewiczowi chodziło zapewne o to, by nie ukonkretnić za bardzo brzmień finałowego poloneza – miał on pozostać czystą harmonią, z której wyłamuje się jedyny niezadowolony (na zasadzie wyjątku potwierdzającego regułę), który wprowadza element dysharmonii. Odrzucony zalotnik Sak „świsnął mazurka” (XII, 820–821), a więc zakłócił harmonię poloneza, ale nie za bardzo – prawdziwy żal nie wyraża się raczej w mazurku... a poza tym Sak zaraz odszedł.

Fakt, że Mickiewicz przemilczał to, na jaką nutę tańczono na zaręczynach Tadeusza, jest bez wątpienia zabiegiem świadomym (wszelkie ukonkretnianie i dopisywanie „melodii” z konieczności wypaczać musi intencję poety). Jest to bowiem „muzyka idealna”; gasnące słońce stanowi jak gdyby „ostatni akord” tego poloneza, który jest czystym obrazem. „Muzyka idealna” nie da się wyrazić w słowach, co najwyżej opisać można ruchy tańczących; piękno obrazu zasugerować nam może piękno muzyki. Fakt, że przechodzi ona w obraz zachodzącego słońca, powoduje, że spaja świat przyrody (tańcząca Zosia przebrana jest za żniwiarke!), świat historii, jednostkowych dziejów i metafizyki, do żadnego z nich jednak do końca nie należąc.

Od „szmerów i trzasków” do „muzyki idealnej” daleka droga... Spróbujmy więc podsumować wnioski płynące z obserwacji sposobu opisywania dźwięków w *Panu Tadeuszu*.

¹⁵ Przypisywanie temu i innym fragmentom ukazywania przejścia od *dur* do *moll* (lub odwrotnie), podobnie jak przekładanie wprost aluzyjnych uwag o „smutnym” czy „wesołym” charakterze jakiegoś fragmentu na jego durowy bądź molowy charakter, jest, moim zdaniem, nadużyciem metodologicznym.

Pierwszą obserwacją jest duża rola c i s z y w *Panu Tadeuszu*; ciszy, która obecna jest tak w świecie przyrody, jak i w świecie ludzkim, a niekiedy (i to w sposób znaczący) w obydwu naraz. Cisza stanowi tło dla wielu wyrazistych dźwięków, które, jak widzieliśmy, często sygnalizują jakąś gwałtowną zmianę¹⁶. To, jak Mickiewicz operuje ciszą i dźwiękiem, wskazuje wyraźnie, iż używa tych efektów świadomie – jako narzędzia opisu, ale i jako środka budowania (rozładowywania) napięcia, wprowadzania perypetii fabularnych, itd.

Sposób potraktowania dźwięków w *Panu Tadeuszu* nie jest przypadkowy: Mickiewicz wykorzystywał zdaje się je na różne sposoby: nie tylko „ilustracyjnie”, lecz także jako elementy wspomagające budowanie akcji (jej przyspieszanie, opóźnianie, wprowadzanie perypetii) oraz, co ważniejsze, jako – pośrednie – narzędzia wypowiedzi o świecie; ukazania paralelizmu świata ludzkiego i świata przyrody.

Inną, bardziej złożoną funkcją dźwięków (już nie pojedynczych, akcydentalnych, lecz „zorganizowanych” w „koncerty”) jest zarówno „malowanie dźwiękiem” (a więc pełnienie podobnej, co obraz, roli), jak i tworzenie nastroju, ukazywanie piękna świata przedstawionego – niekiedy, choć rzadziej, niż to ma miejsce w przypadku obrazów, idealizowanie go.

Co do rodzaju dźwięków, jakie szczególnie często pojawiają się w powyższych rolach, uderza zwłaszcza częstotliwość występowania d z w i ę k ó w n i e p r z y j e m n y c h, kakofonicznych (trzask, zgrzyt, krzyk – zaskakuje szczególnie częste słowo „wrzask”: nawet subtelna Zosia wydaje z siebie wrzask, i to przeraźliwy!).

Nieprzyjemne, niemuzyczne dźwięki, tak licznie wykorzystywane przez poetę, poza pełnioną przez nie doraźną rolą mają także inną funkcję: stanowią tło dla – jakże nielicznych – innych dźwięków, dźwięków *naturaliter* muzycznych¹⁷. W *Panu Tadeuszu* brak niemal całkowicie dźwięków muzycznych, tonów – jeśli nie liczyć „koncertów”, czyli dłuższych opisów – różnego rodzaju – „zdarzeń muzycznych”. Można by odnieść wrażenie, że miłe dźwięki, a zwłaszcza tony, zastrzeżone zostały dla bardzo szczególnych momentów poematu, że powierzona im została istotna rola, a zwykle życie obfituje jedynie w „trzaski i wrzaski”. Naturalnym niejako przejściem między tymi ostatnimi a tonami *stricte* muzycznymi są takie dźwięki, jak odgłosy rogu Wojskiego czy (przywołane w porównaniach) harmoniki bądź harfy Eola. Należąc do sfery muzyki, bliskie są dźwiękom w sposób naturalny występującym w przyrodzie. U Mickiewicza (w *Panu Tadeuszu*) widać wyraźnie tendencję do przedstawiania jako muzyki „wysokiej” dźwięków (tonów) przyrody lub dźwięków z nią spokrewnionych, a wreszcie tonów wydobywanych z instrumentów specyficznych: popularnych, ludowych (róg, cymbały, bęben), bądź nieskomplikowanych, gdy idzie o rodzaj i skalę uzyskiwanych brzmień (harfa Eola, harmonika szklana).

¹⁶ Zauważmy przy tym, że, poza branymi tu pod uwagę określeniami bezpośrednio nazywającymi dźwięki, w *Panu Tadeuszu* liczne są też określenia kontekstualnie przywołujące wyobrażenie dźwięku – towarzyszącego, współwystępującego (np. „koła rdzawe”, „szczęki zębówate”, „wodą chluśnie”, „ostrzą żelazca”) itp.

¹⁷ Ciekawe, że dwojaki charakter (albo przykry, albo przyjemny) może mieć dźwięk dzwonu, dzwonka, brzęk, dzwonienie itp. Być może dlatego, że znajduje się on niejako „na pograniczu” dźwięków niemuzycznych i muzycznych.

Zauważmy: w utworze, który odwołuje się (i posługuje) zwłaszcza pamięcią wzrokową, plastyczną, którego większość opisów, metafor, apeluje do zmysłu wzroku, to koncert muzyczny wieńczy finał i wprowadza najważniejszy „akord” *Pana Tadeusza*, jego kwintesencję – przejście od wspomnień (dobrych i złych) do możliwej harmonii. Można by więc sądzić, że to muzyka, a nie plastyka, była sztuką *par excellence*, od której Mickiewicz oczekiwał najwięcej – więcej a przynajmniej tyle samo – co od poezji¹⁸. Muzyka w służbie narodu (jego pamięci!) – poeta na miarę swoich możliwości – a więc na sposób poetycki – realizował to założenie w *Panu Tadeuszu*.

Czy „koncerty” są, bez wyjątku, opisami – ściśle rzecz biorąc – muzycznymi? Oczywiście nie. „Muzyka puszczy” np., jak ją nazywa Mickiewicz, bynajmniej nią nie jest w sensie dosłownym; nie składają się na nią nawet dźwięki miłe, lecz ryki, jęki, wrzaski, słowem – hałas. Nawet koncert Wojskiego to „jęki po jękach”. Na „koncert żniwiarzy” i „koncert dwóch stawów” również składają się dźwięki pozamuzyczne, mogące wręcz uchodzić za niemiłe (wrzask, jęk, bekanie). Zastosowane do tych dźwięków określenia „śpiew” i „gra” odwołują się do emocji, związanych ze słuchaniem odgłosów przyrody (i z ich opisem), z klimatem, nastrojem. Poeta pogłębia te skojarzenia używając pojęć zaczerpniętych z muzyki (akord, ton, półton), które, choć metaforyczne, świadczą, że tak właśnie, jako muzykę, słyszeć mamy owe „szmery i trzaski”. Znamienne, że większość owych metafor za przedmiot ma brzmienie: harmonijne bądź fałszywe. Nade wszystko jednak funkcję perswazyjną pełnić ma przywołanie *h a r m o n i i*, jaką współtworzą owe dźwięki.

Opisy rzeczywistej gry na instrumencie: rogu i cymbałach, o dziwo, również nie są próbą opisanie muzyki, charakteru jej dźwięków, lecz przywołują *p o z a m u z y c z n e z n a c z e n i e*, jakie w niej jest zawarte, jej intensywność oraz wrażenie, jakie wywiera na otoczeniu. Także i w tych ostatnich koncertach (Wojskiego i Jankiela) element fałszu bądź zgodności dźwięków pełni rolę szczególną (znaczy!), a o doskonałości muzyki świadczy jej *h a r m o n i a*. I to właśnie jest najistotniejsze: Mickiewicz, używając w funkcji opisowej dźwięków, poza innymi celami, przygotowuje niejako grunt dla tych kilku „koncertów”, które pełnią jeszcze inną, dodatkową, wcale nie czysto muzyczną, rolę: ukazują możliwość dostrzegania – i współtworzenia – harmonii. Harmonii istniejącej w przyrodzie, ale i możliwej do uzyskania w świecie ludzkim, w historii. *Pan Tadeusz* jest, także, lekcją dostrzegania tego aspektu świata, jakim jest tkwiąca w nim „muzyczna harmonia”¹⁹.

¹⁸ Intuicyjnie odczuł to chyba K. Wyk a (*Pan Tadeusz*. [T. 1:] *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 294), gdy pisał o koncercie Wojskiego: „Jest to próba zmiany gatunku sztuki: muzyka w miejsce literatury. Mickiewicz jednak, oczywiście, nie próbował zastąpić poezji muzyką; tego, co sytuuje się w planie świata przedstawionego i w porządku ideowym poematu, nie należy utożsamiać z planem (zamiarem) poetyckim autora *Pana Tadeusza*”.

¹⁹ Zasygnalizowane w przypisie 7 problemy dotyczą również (a może zwłaszcza) pojęcia harmonii, które (obecne tak *expressis verbis*, jak i w planie ideowym poematu) bywa przez krytyków „zawłaszczane” i przenoszone w sferę nieokreślonych odczuć czytelniczych, co powoduje jego rozmycie i zamazanie. Tymczasem poeta harmonię rozumiał jednoznacznie: nawet nie jako wrażenie, jakiego doznają słuchający opisywanych przezeń dźwięków bohaterowie, lecz jako zjawisko niezależne od odczuć słuchaczy, obiektywnie istniejące, należące do porządku rzeczywistości.

Wszystkie „koncerty” (z wyjątkiem pierwszego, „kurantowego”) i „zdarzenia muzyczne” mają miejsce pod gołym niebem, 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. „Czas się zatrzymał, i odwrócił lice”... by spojrzeć na o b r a z y 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...