

WANDA ACHREMOWICZOWA

UWAGI O ROLI DŹWIĘKU W POEZJI MICKIEWICZA

Od stu lat przeszło dzięki wspaniałej zresztą charakterystyce danej przez Krasińskiego w artykule *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* utrwaliła się opinia o Mickiewiczu jako o potężnym plastyku - rzeźbiarzu słowa, po którym jako następny etap dialektycznego rozwoju poezji naszej przyszedł muzyk — Słowacki: „[...] nie rzeźbiarzem ale muzykiem się urodził, a w tej jego muzyce niesione nutami Beethovena płyną farby Correggia, farby Rafaela”. Mickiewicz — to Michał Anioł poezji polskiej¹.

Antyteza ogromnie sugestywna i mająca oparcie w rzeczywistych walorach obu poetów, ale chyba upraszczająca jak wszelka forma w stosunku do twórczości, choćby ubrana w piękne metafory.

Spróbował podważyć ją nie byle kto — Tadeusz Zieliński, który w swym studium pt. *Melos w poezji Mickiewicza* zaliczył go do twórców, na których świat oddziaływa głównie przez dźwięk-melos. Drugi równorzędny pierwiastek to barwa, jak mówi Zieliński, chromatyzm. Natomiast „[...] plastyczny pierwiastek idosu u Mickiewicza słabo jest rozwinięty, przestrzeń jako taka mało daje znać o sobie w jego poezji”.

Niezwykła wrażliwość muzyczna Mickiewicza, ujawniająca się choćby w darze improwizacji przy akompaniamencie melodii

¹ Z. Krasiński, *O krytyce w ogólności. Kilka słów o Juliuszu Słowackim, Pisma*, wyd. T. Pini, Lwów 1904, t. II, s. 203.

nie jest zdaniem Zielińskiego równoznaczna ani z wiedzą muzyczną, ani nawet z wyrobionym smakiem. Jest to pewien typ twórczości związany ze swoistym dźwiękowym ujmowaniem świata, typ dionizyjski, przeciwieństwo apollinijskiego, chwytającego kształty i stosunki przestrzenne².

Argumentacja Zielińskiego nie była jednak przekonująca tam, gdzie ilustrował swoją tezę przykładami ani wtedy, gdy wykazywał rzekome błędy Mickiewicza przeciw prawdzie stosunków przestrzennych, ani wtedy, gdy wyrażał zachwyt dla arcydzieła zespolenia poezji z muzyką w koncercie Jankiela³. Toteż Chrzanowski bez wielkiego trudu odparł zarzuty Zielińskiego, wykazując, że tam, gdzie widział on niekonsekwencję i brak jasnej wizji przestrzennej, mamy do czynienia z poetyckimi skrótami i przemilczeniami. Samą tezę jednak zlekceważył kończąc swój artykuł polemiczny niezbyt, zdaniem naszym, sprawiedliwie: „Autor, jeśli się nie mylimy, popełnił jeden błąd metodyczny: pragnąc udowodnić, że w poezji Mickiewicza jest przewaga melosu nad plastyką, szukał dowodów w jego poezji [...] melicznej; gdyby ich szukał w jego epice np. w *Reducie Orzona* a nade wszystko w *Panu Tadeuszu*, nie twierdziłby prawdopodobnie, że jego formuła „wobec Mickiewicza zachowa swą moc”. [Analizował przecie koncert Jankiela!] Póki autor tego nie uczyni, póki dla udowodnienia swojej tezy nie zanalizuje całej poezji Mickiewicza, dopóty mu nie uwierzymy, pomimo że jest Tadeuszem Zielińskim”⁴.

Podjęcie wyzwania rzuconego przez Chrzanowskiego byłoby podjęciem trudu „na miarę Fidasza”, wymagałoby obszernej mo-

² T. Zieliński, *Trzy studia*, Zamość 1922, s. 76.

³ Wszyscy piszący o *Panu Tadeuszu* podkreślają wartość ideową, uczuciową i artystyczną koncertu Jankiela: W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej*, Kraków 1894; Z. Szwejkowski, *Pan Tadeusz — poemat humorystyczny*, Poznań 1949; J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948. Kleiner zalicza kompozycję Jankiela do tzw. muzyki programowej. K. Górski natomiast stwierdza, że w opisie gry na cymbałach są szczegóły sprzeczne z techniką tego instrumentu i wykazuje, że działa tu nie autentyzm faktów muzycznych lecz alegoria mówiąca o rzeczywistości pozamuzycznej. K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl”, 1952, s. 97.

⁴ I. Chrzanowski, *Studia i szkice*, Kraków 1933, t. I, s. 374.

nografii właściwie zupełnie nowatorskiej, gdyż ta strona twórczości Mickiewicza jest jeszcze słabo opracowana, mimo że rolę ekspresji dźwiękowej, rolę muzyki i pieśni w poezji autora *Alpuhary* omawiano niejednokrotnie w związku z analizą poszczególnych utworów, zwłaszcza *Dziadów* i *Pana Tadeusza*⁵. Zabierali głos nawet fachowcy muzycy jak F. German i Z. Lissa⁶. Syntetycznego ujęcia sprawy choćby w tym zakresie, jaki dał Witkiewicz w studium *Mickiewicz jako kolorysta*, w odniesieniu do wrażeń dźwiękowych nie mamy. Najwięcej daje w tej dziedzinie monografia Kleinera *Mickiewicz, muzyczności poezji Mickiewicza* poświęca wiele uwagi, dość wskazać, że omówienie elementów dźwiękowych w *Panu Tadeuszu* zajmuje przeszło 40 stron⁷.

Skromne ramy artykułu nie pozwalają na wszechstronne rozpatrzenie roli dźwięku⁸ w poezji Mickiewicza. Trzeba z konieczności wprowadzić poważne ograniczenia. Nie będziemy więc zajmować się muzycznością jego poezji, gdyż sprawa ta nastęrcza cały szereg wątpliwości i wymaga poważnej wiedzy muzycznej. Wprawdzie Tadeusz Makowiecki we wstępie do pracy *Muzyka*

⁵ Wymieniamy pozycje najważniejsze: E. Land, *Sulzer a II cz. Dziadów*, „Przegl. Hum.” 1924. St. Pi go ń, *Do źródeł Dziadów kowieńskowileńskich*, Wilno 1930, przedr. *Studia literackie*, Kraków 1951. St. Pi go ń, *Pan Tadeusz — wzrost, wielkość, sława*, Warszawa 1934. W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949 i *Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951.

⁶ F. German, cykl artykułów — *Mickiewicz w muzyce i pieśni*, tyg. „Odra”, 1949, Nr 26—31, 33, 34; Z. Lissa, *Mickiewicz a muzyka*, „Życie Śpiewacze”, 1949.

⁷ Omawiając kompozycję poszczególnych ksiąg *Pana Tadeusza* Kleiner wprowadza nawet terminologię muzyczną. A więc zakończenie ks. I nazywa fanfara napoleońską, początek ksiąg II, VI, VIII — uwerturami, ks. V — to ks. dysonansów. Scenę w karczmie (ks. IV) i Radę w Dobrzynie (ks. VII) uważa za wielogłosowe kompozycje foniczne. W obrazie rozmowy stawów - kochanków, którą przerywa klekot młyna - staruszka opiekuna, widzi zapowiedź symfonii R. Straussa, „prześlizgiwanie się ku humorystyce muzycznej”, *op. cit.*, s. 354.

⁸ Wyrazu dźwięk używamy w znaczeniu najszerszym — wszelkie wrażenie akustyczne, a więc zarówno szmer jak ton. Głosem będziemy nazywać głosy istot żywych albo antropomorfizowanych.

w *twórczości Wyspiańskiego*⁹ znacznie osłabił zastrzeżenia głównego przeciwnika szukania związków pomiędzy poezją a muzyką, Szulca¹⁰ i wykazał potrzebę naukowego ich badania, ale sam uznał, że można mówić o wspólnych właściwościach albo tylko analogicznych obu sztuk, o „ich pokrewieństwie, choćby bardzo dalekim”¹¹. Muzyczność poezji, choć nie negujemy zgodnie z wywodami Makowieckiego i związków treściowych, opiera się na doborze i organizacji brzmień wyrazów i fraz poetyckich; nam będzie chodzić o rolę dźwięku zasugerowanego przez znaczenie słowa¹². Zdajemy sobie sprawę z nierozzerwalności sfery znaczeń i brzmień, toteż niekiedy trzeba będzie zakreślone granice przekroczyć, są one jednak konieczne ze względu na niemożność ogarnięcia całości zagadnienia. Po przeglądzie i klasyfikacji motywów akustycznych zajmiemy się bliżej ich funkcją kompozycyjną i spróbujemy wysnuć pewne wnioski uogólniające bez pretensji do odkrywczości, dążące natomiast do oświetlenia rzeczy znanych z innej nieco strony i pobudzenia specjalistów do wnikliwszych badań w tym kierunku. Przemawiać będzie najczęściej sam poeta. Nie przesądzamy przy tym sprawy oryginalności i nowatorstwa Mickiewicza. Niektóre przykłady mogą nasunąć myśl o związku z konwencją poetycką epoki klasycystycznej. Nie będzie to przeczyć bogactwu i ważnej roli wrażeń akustycznych w poezji Mickiewicza, sam wybór elementów tradycyjnych świadczy o pewnych określonych właściwościach. Mickiewicz umiał świadomie uzgadniać swój „styl” z postulatami poetyki klasycystycznej i umiał świadomie przeciwstawiać się konwencji swojej epoki.

Będziemy dobrać mniej znane fragmenty, które może nie są tak uderzające jak po wielokroć cytowane „koncerty”, będą bardziej przekonującym dowodem współtłnienia i współdzia-

⁹ T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.

¹⁰ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

¹¹ Makowiecki, *op. cit.* s. 7

¹² O roli znaczenia wyrazów w ekspresji dźwiękowej przekonująco pisze K. Górski, *Poezja jako wyraz*, Toruń 1946 s. 74 — 75.

łania wrażeń optycznych i akustycznych w mickiewiczowskiej percepcji świata. Poeta sam sobie przypisywał talent muzyczny¹³, muzykę uważał za duszę, życie i światło poezji lirycznej¹⁴. Znany jest wpływ muzyki operowej na *Dziady* a — dodajmy od siebie — wyraźny i w *Konradzie Wallenrodzie*¹⁵. We wspomnieniach poety z kraju dużą rolę grają wrażenia dźwiękowe. Np. w artykule *Wielki tydzień* przypomina przede wszystkim bicie dzwonów i wystrzały z moździerzy rezurekcyjnych¹⁶. „Cudny pędzel” i „melodyjne dźwięki” to najważniejsze narzędzia poezji.

Toteż bardzo nieliczne jego utwory są pozbawione wrażeń dźwiękowych, są to wiersze programowe jak *Już się z pogodnych niebios...*¹⁷, albo dydaktyczno - aforystyczne jak większość *Zdań i uwag*. Ale i tam, gdzie poeta nie wprowadza wyrazów oznaczających dźwięki, znajdujemy efekty dźwiękowe wypływające z instrumentacji głoskowej czy składniowej i rytmicznej. Ten

¹³ Patrz list do B. Zaleskiego z r. 1840 z Lozanny: „... jak będę miał pieniądze, i literaturę, i książki porzucę, na wsi osiedę i będę muzyki komponował. Zamiar dawny. Tylko że nikt a nikt w mój talent muzyczny nie wierzy. Obaczymy, kto ma racją”. Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. narodowe, t. XV, s. 274. Fr. German, *Mickiewicz kompozytorem*, „Odra”, Nr 31, 1949, pisze, że Mickiewicz skomponował kilka melodii do pieśni i utworów poetyckich, m.i. do B. Zaleskiego *Dumki o Hetmanie Kosińskim*. Z. Lissa w cyt. wyżej artykule przyznaje Mickiewiczowi talent muzyczny.

¹⁴ Prel. XIII kursu II, *Dzieła*, t. X, s. 161.

¹⁵ O wpływie muzyki operowej na *Konrada Wallenroda* świadczy bogactwo i różnorodność wrażeń akustycznych w poemacie, formy operowe jak aria - pieśń, duet, recitativo, chóry, wreszcie motywy fabularne wspólne z sentymentalną operą Fr. Weigla, *Rodzina szwajcarska*. *Konrad Wallenrod* pobudził trzech kompozytorów do napisania oper: S. Dobrzycki, zost. w rękopisie, Wł. Żeleński, wyst. we Lwowie 1885 i włoski kompozytor Poncielli. O sprawie tej szerzej mówiłam w odczycie p. t. *Dźwięk w świecie poetyckim Konrada Wallenroda* wygl. na zebr. Tow. Lit. im. A. Mickiewicza w r. 1952.

¹⁶ Artykuł w „Pielgrzymie Polskim”, *Wielki tydzień*, t. VI, s. 100.

¹⁷ Wiersz ten nie wykorzystuje wcale możliwości akustycznych motywów takich jak żegluga, bieg do mety, ale i tu wspomniane są „dźwięki cytary”.

aspekt jednak, jak już zaznaczono, pomijamy z wyjątkiem tych wypowiedzeń, w których brzmienie wyrazu ma funkcję zastępczą w stosunku do nazwy dźwięku.

1

Obok wielkiego bogactwa wrażeń akustycznych, o czym niżej, zastanawiająca jest niezwykła rozpiętość skali, a przy tym wzmacnianie natężenia dźwięków percypowanych przez ucho przeciętne znacznie słabiej albo prawie nieuchwytnych. Odgłosy kroków na schodach kojarzą się z grzmotem już w *Zimie miejskiej*: „Zagrzmiały schody i już gości nie ma”. Moglibyśmy to złożyć na karb klasycystycznej hiperboliczności języka poetyckiego, gdyby nie powtarzanie się tych cech w wielu późniejszych utworach. „Łoskot stóp zbrojnych” krzyżaków nie zadziwia, ale „łoskot stóp” słyszany „pośród miejskich gwarów” (*Godzina*) przez oczekującą kochankę wydaje się zdolnością nieco osobliwą. Jeszcze wymowniejsze jest zestawienie dźwięków w elegii *Dumania w dzień odjazdu*:

*Wstałem, gdy mię znudziła tosamność widoków;
Budząc echa łoskotem mych samotnych kroków...
Liczę takt w takt żelazne stępania zegaru,
Lub robaczka, co kiedyś lekkimi przestanki
Kołace cicho, jakby do drzwi swej kochanki.*

„Gęby” są nie tylko krzyżące ale i „grzmiące” (*Filozof i Bóg emigrant*). W *Hymnie na dzień Zwiastowania* Prorok zapowiada:

*A zagrmię piersią, jaką Cheruby
Zagrmią światu na skonanie...*

Głos złego sumienia jest „wiecznie grzmiący”. Krzyków, często wrzasków, trzaskania, grzmiotów, strzałów, turkotów, chrzęstów jest w poezji Mickiewicza całe mnóstwo. Badania nad słownikiem poety wykażą to zapewne z dokładnością statystyczną¹⁸.

¹⁸ Według informacji uzyskanych od prof. K. Górskiego wyraz wrzask występuje u Mickiewicza 34 — razy, krzyk — 68, krzyczeń — 108, krzyknąc — 125, śpiewać — 148, wołać — 214. Liczby te niestety dotyczą nie tylko poezji ale i prozy nieartystycznej i nie dają porównania z częstotliwością innych wyrazów.

Dźwięki te są tak zawsze splecione z całą sytuacją, że ujemnej barwy uczuciowej, którą miałyby w izolacji od kontekstu nie odczuwamy. Weźmy dla przykładu zakończenie *Grażyny*, chwilę poznania w czarnym rycerzu Litawora:

*Dziw nagły zmysły i mowę zabiera,
Nakoniec radość skrzepły głos rozwiąże
Opłakanego widząc bohatera;
Wrzasną i klasną, wrzask o gwiazdy bije:
„Litawor żyje! Książę, pan nasz żyje!”¹⁹*

II, 1067

Dzięki tej metodzie wzmocnienia siły dźwięków poeta przedstawia szmery, będące już poza zasięgiem normalnej słyszalności: „ciągnące żurawie, których by nie dościgły źrenice sokoła”, kołysanie się motyla, prześlizgiwanie się węża, kiedy indziej szept skrzydeł nietoperzy, wreszcie tylko wyobrażalne, jak w tęsknych marzeniach młodzieńca z I cz. *Dziadów*:

*Ileż razy w dzień cichy szeleszczą na tące
Jakoby nimfy jakiejs stopki latające.*

III, cz. I, 417

Та rozległa skala wrażeń akustycznych obejmuje też ich wielką różnorodność pod względem barwy dźwięku. Nie kusząc się o wielką dokładność można by je zgrupować w cztery działy w związku ze źródłem dźwięku: 1) głosy przyrody, w tym głosy zwierząt, ptaków, owadów i tzw. przyrody nieożywionej, a więc wody, wiatru itp., 2) dźwięki wydawane przez wytwory rąk ludzkich: instrumenty muzyczne, narzędzia, broń, sprzęty, 3) hałasy, trzaski i szmery spowodowane ruchami i czynnościami istot żywych, 4) głosy ludzkie. Na szczegółowy przegląd tych działów nie ma tu miejsca. Zwróćmy uwagę tylko na niektóre ważniejsze właściwości.

Uczłowieczenie przyrody, tak znamienne dla poezji Mickiewicza, osiąga poeta przez obdarzenie jej swoistą mową. O *Farysie* mówi Przyboś z pewnym zniecierpliwieniem: „Palma, głazy, sęp, obłok czy huragan—wszystkie te rzeczy gwarzą, mówią kracząc, mówią świszcząc, mówią szemrząc, mówią szumiąc”²⁰. Myśliwcowi

¹⁹ To samo w *Dziadach* cz. IV, gdy Gustaw opowiada o dziecinnych zabawach w wojnę: „Przerzadzają się chmury, wrzask o gwiazdy bije...” w. 832.

²⁰ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Czytelnik 1950, s. 176.

„lirycznemu” w *Panu Tadeuszu* ziemia rodzinna „...głucha dla mieszczan, mnóstwem głosów szepce mu do ucha” (*Pan Tad.* IV, 9). Można powiedzieć, że Mickiewicz wprowadza indywidualizację mowy nie tylko ludzi ale i zjawisk przyrody za pomocą cieniowania różnych określeń dźwięków. Woda w fosie, która opasywała zamek nowogródzki, „dyszała spod zielonych pleśni”, ale morski bałwan „z hukiem na brzeg dąży” (*Bajdary*), albo „z pienistej gardzieli piasku strumienie wylewa” (*Konr. Wal.*). Strumień w Świątyni Dumania, wyrwawszy się spod kamienia, „szumił i tryskał”, a dalej wśród traw uciszał się i „ledwie dostyszalny szepce, jako dziecię krzykliwe złożone w kolebce”. W czasie ciszy morskiej „cichymi gra piersiami rozjaśniona woda”. Wicher nad puszcza szaleje „jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem”. Ale w obrazie stworzenia świata dostojnie „szumią wichry, cieką głębie”. Wietrzyk czasem dmucha i zagłusza słowa rozmowy dziewczyny i panicza, czasem milknie i „przestaje oddychać” (*Dudarz*). W zależności od sytuacji i tempa zdarzeń zmienia się charakter dźwięku. Stanowi duchowej rozterki strzelca ze *Świtezianki* odpowiadają poważne dźwięki:

*Sam został, dziką powraca drogą,
Ziemia uchyla się grząska,
Cisza wokoło, tylko pod nogą
Zwiędła szeleszcze gałązka.*

*Idzie nad wodą, błędny krok niesie
Błędny strzela oczyma;
Wtem wiatr zaszumił po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.*

Kuscielski urok świtezianki bardziej harmonizuje ze słowem „wietrzyk”. „Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska...” Podobną indywidualizację stosuje poeta przy odtwarzaniu głosów zwierząt, dając nie tylko obraz dźwiękowy ale i charakterystykę zwierzęcia a nawet jego aktualnego stanu uczuciowego. Lew, „królewskie zwierzę”, „grzmi z głębi piersi” (*Rękawiczka*), „przelotne ptaki” — „rozstania nuca pieśń żalną” (*Przed wichrami i szronem...*), wrony „rozdziawiwszy się ciągną gawędy rozwlokłe”, skowronek — to w niebie „ranny wiosny dzwonek”, muchy zwane szlachcicami „latając bardzo huczą i nieznośnie

brzęczą” (*Pan Tadeusz*). Komar „niewielkie lichy” — „Krwí, krwi, krwi wołał głosem bzykającym” (*Komar niewielkie lichy...*).

Równie sugestywne określenia charakteryzują dźwięki wydawane przez instrumenty, broń, narzędzia. Rozbrzmiewają w poezji Mickiewicza dzwony, trąby, dźwięki lutni, arfy, cytary, cymbałów-multanek, piszczałek a nawet dudeczek z piórek (patrz *Dudarz*). Gdy leśnicy siekają sosny i dęby: „Jęczą topory, chroboczą pił zęby” (*Grażyna*). Gdy Gerwazy nakreca zegar w zamku, „zgrzytnęły wyszczerbionym zębem koła rdzawe”. Zbłąkany w puszczy granat „Kręci się, wre, świszczce, pękł z hukiem jakby piorun”. Różga Maćka nad Maćkami „spadając brzękła po bagnietach”. Można by cytować dziesiątki wersetów. Z podanych przykładów już widać, że dźwięk towarzyszy ruchowi²¹. To samo dotyczy różnych poruszeń i czynności ludzi. Pani, „męża zbójczyni”, biegnie do chatki pustelnika i dobija się do drzwi: „Stuk, stuk — stuk, stuk!” Grażyna po powzięciu decyzji nie tylko wybiegła, ale i „drzwiczki za sobą zatrzasa”. W Soplicowie pierwszego ranka po przyjeździe Tadeusza „skrzypiące stodoły drzwi otwarto z trzaskiem”. Na gościńcu przed naradą w Dobrzynie...

... stąd chłopska furmanka

*Sk r z y p i lecąc jak poczta, stąd szlachecka bryka
Czwałem tarkocze...*

(*Pan Tad.* VI, 39)

A gdy zajazdowicze zbliżają się do Soplicowa: „Most na rzece zahuczał tętentem konnicy!...” (*Pan Tad.* VIII, 654).

Dźwiękami osiąga też poeta efekty humorystyczne. Lis w studni na widok kozła: „Cmoka mocno, głośno chłepce...” Przyjaciele, których imiona grają współbrzmieniem: Mieszek – Leszek,

*Kiedy gadali, łącząc swoje czułe mowy
Do kukań zozul i krakań gawronich, —
Alić ryknęło raptem coś koło nich.*

Król zesłany żabom przez Jowisza, Kij Kijowicz, spadł „i pluskiem wszemu obwieścił się błotu. Struchlały żaby na ten majestat

²¹ Motoryczność obrazów-metafor i związek ruchu z dźwiękiem w *Konradzie Wallenrodzie* podkreślił mocno J. Ujejski we wstępie do wyd. Bibl. Nar., 1926.

łoskotu". Niezwykłe zdynamizowanie symbolu przez dźwięk występuje w słowach ks. Robaka do Sędziego:

*Co myślisz? Niech no Pogoń zarzy, niech na Żmudzi
Niedźwiedź ryknie!*

(*Pan Tad.* VIII, 222)

W mickiewiczowskim świecie dźwięków największą rolę gra głos ludzki jako niezwykle giętkie narzędzie ekspresji uczuciowej zarówno w postaci nieartykułowanej, jak tym bardziej w zespoleniu ze słowem. Wtedy dopiero jest wyrazem całej psychofizycznej istoty człowieka.

Sita, wysokość tonu, tempo, rytm wypowiedzi, wyrazy dźwiękonaśladowcze albo ruchonaśladowcze (szum, drum, hopsasa) to są dla poety wyraziste sposoby charakterystyki stałych cech jego postaci albo stanów uczuciowych, którym aktualnie podlegają. Przypomnijmy Rejenta z jego „hec”, „pstręk”, „fajt”; Wojskiego gadułę, co „na milczenie słuch miał bardzo czuły”; Maćka, który „odezwał się, zwolna każde słowo wymawiając z przyciskiem”, albo dostojnego, zazwyczaj potoczyście i barwnie przemawiającego Podkomorzego, kiedy wzburzony zuchwałą odpowiedzią Hrabiego:

*... pierwsze słowo niewyraźnie
Mleł w ustach, aż przez zęby wyleciało: „Błaźnie!
Grafiątko!”*

(*Pan Tad.* V, 680)

W tych utworach, gdzie nie ma jeszcze wyraźnej indywidualizacji mowy bohaterów, łączy Mickiewicz określony rodzaj dźwięków z poszczególnymi postaciami niby leit - motif w operze. Można to już dostrzec w balladach (np. szum wiatru wiążący się z postacią strzelca, świst wietrzyka połączony z postacią świtezianki), w II cz. *Dziadów*, a najwyraźniej w *Konradzie Wallenrodzie*. Głównemu bohaterowi towarzyszą tam stale dźwięki ponure, groźne, a jego ukochanej ciche, delikatne. Tylko ostatni, śmiertelny krzyk Aldony jest „nagły, mocny, przeciągły, urwany... W tym głosie całe ozwało się życie”. Dla mocniejszej jeszcze ekspresji poeta daje „muzyczne” porównanie:

*Tak struny lutni od tęgiego ciosu
Zabrzmią i pękną: zmieszany dźwięki*

*Zdają się głosić początek piosenki,
Ale jej końca nikt się nie spodziewa.*

VI, 285

Krzyki, płacze, jęki, westchnienia spotykamy u Mickiewicza bardzo często. We wcześniejszej twórczości są zapewne wynikiem konwencji sentymentalizmu, ale i w późniejszych utworach jest ich niemało, choć częściej pojawiają się bezgłośnie lzy. Te dźwięki nieartykułowane są wyrazem nagłych, silnych, wymykających się spod kontroli intelektu wzruszeń i wtedy słowa są niejako bezradne. Tak w chwilach uniesień erotycznych „w ustach wietrzeją, na powietrzu stygną” (*Rozmowa*). Czasem „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”, albo „myśli i natchnienia wyglądają z wyrazów, jak z za krat więzienia” (*Poezyjo, gdzie cudny...*). Najczęściej jednak głos ludzki wypowiada wierny znak myśli i uczucia — słowo. Wyrazu *głos* Mickiewicz najczęściej używa jako synonimu wyrazów — słowo, mowa²².

Gdy w *Grażynie* mówi o Krzyżaku, że „choć Niemiec, głos ludzki rozumiał”, ma na myśli rozumienie mowy litewskiej.

Gustaw IV cz. *Dziadów* poznaje głos księdza jako głos swego dawnego wychowawcy dopiero wtedy, gdy ksiądz wypowiada słowa: „Synu mój!”

Pustelnik

(poruszony i zdziwiony):

*Synu! Głos ten jakby blaskiem gromu
Rozum mój z mroczonego wydobywa cienia!*

ww. 727

„Poznaćcie mię po głosie” w wierszu *Do przyjaciół Moskali* oczywiście nie oznacza rozpoznania samego brzmienia głosu poety, ale treści słów zwiastujących „wolność jak żurawie wiosnę”. Nawet w dźwiękach przyrody pragnie poeta odnaleźć sens, głębsze znaczenie:

²² Jest to zgodne z praktyką języka w. XVIII, a właściwie z tradycją biblijną. Głos wołającego na puszczy niesie przede wszystkim ważne, nowe treści. Św. Paweł w I liście do Koryntian mówi: „Tak wiele na przykład jest różnych języków na tym świecie, a żaden nie jest bez głosu. Jeślibym nie wiedział, co znaczy głos, będę dla tego, któremu mówię barbarzyńcą; a ten, co mówi, będzie dla mnie barbarzyńcą. 14, 10-11.

*Wysłuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznąć myśl wód jak przez znak,
Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,
I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowrotnym...*

I, s. 397

Czasem słowa są tak nasycone wzruszeniem, że oddziałują na słuchaczy nawet nie znających języka, w którym są wypowiedziane, jak pieśni Konrada, nucone cudzoziemską mową, „lecz je słuchaczów serca rozumieją”.

Prawdziwy śpiewak - poeta pragnie być w pełni rozumiany. Toteż więzień w *Prologu III cz. Dziadów* słysząc przepowiednię aniołów, że ma być wolny, ale na wygnaniu, skarży się:

*Ja śpiewak — i nikt z mojej pieśni nie zrozumie
Nic — oprócz niekształtnego i marnego dźwięku.*

ww. 137 — 138

Mowę uczonych porównuje poeta do szumu młynów pustych: „...głos ich stał się jak szum młynów pustych, w których nie było już zboża wiary; a więc młyny szumią, a nikt się z nich nie karmi” (*Księgi Pielgrz.* IV).

Dźwiękami postępuje się nieraz poeta dla wyrazu stanów psychicznych. Niepokój sumienia kochanki w sonecie *Widzenie się w gaju* wyraża werset „Lękam się szmeru liścia, nocnych ptaków krzyku;” w następnym sonecie

*... ona i nadzieje
Chce odstraszyć, co chwila brząkając kajdany,
Którymi ręce związał nam los optakany.*

Litawor „...poskromić nie mógł wewnętrznej wrzawy”. U ludzi rosyjskich „...nigdy zgiełk duszy niezwykłym rzutem żenic nie poruszy” (*Droga do Rosji*). Tęsknota przemówiła dwukrotnie głosem nie dostęzanym a tylko oczekiwaniem głosu, wewnętrznym jakby słyszeniem: głosem ukochanej „w szumie alpejskiej kaskady” i głosem z Litwy.

Dźwięk trwa w duszy jako pogłos szczęśliwych doznań. W sonecie *Dobranoc* wyraża poeta życzenie...

*... z każdej ze mną przemówionej chwili
Niech zostanie dźwięk jakiś cichy i uroczy,
Niechaj gra w twoim uchu...*

Słowa nasycone przykrą barwą emocjonalną stają się dokuczliwą obsesją. Tak Tadeuszowi „... słowo »ciocia« koło ucha Brzęczało ciągle jako uprzykrzona mucha” (*Pan Tad.* I, 830). Po decydującej sprzeczce z Telimeną: „Odszedł, lecz wyraz »podłość« echem się powtórzył w sercu...” (*Pan Tad.* VIII, 552). Męka sumienia Jacka jest tak straszna, że wyraz „zdrajca” staje się widzialny...

*Wyraz „zdrajca” brzmiał w uszach, odbijał się echem
W domu, w polu; ten wyraz od rana do zmroku
Wił się przede mną, jako plama w chorym oku.*

Pan Tad. X, 805

Słowa mają swój kształt i ruch. Oto rozkaz carski

*... wymknął się przez zęby
I wpadł jak piłka w usta komendanta,
I potem gnany od gęby do gęby
Na ostatniego upada sierżanta.*

III, 291, 236

Wspaniały fragment *Improwizacji*, przedstawiający wcielanie myśli w słowa, nie jest, jak sądzi Przyboś²³, dowodem „słyszenia barwnego” ale raczej świetlnego i przestrzenno-ruchowego:

*Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą;
Już dalekie, czuję jeszcze,
Ich wdziękami się lubuję,
Ich okrągłość dłońią czuję,
Ich ruch myślą odgaduję.*

III, 159, 56 i n.

Poeta nie określił żadnego dźwięku barwą ani w przytoczonym fragmencie, ani w żadnym innym utworze. Świecenie dźwięków jest najściślej związane z ruchem. Słusznie natomiast mówi Przyboś dalej²⁴: „... nikt nigdy przedtem nie wypowiedział z taką ścisłością i dlatego tak pięknie prawdy psychologicznej, nazwanej potem synestezijnym odczuciem słowa”. Przykładem synestezji wrażeń dźwiękowych i powonieniowych są wersety sonetu *Ałusztą w nocy*:

*Powietrze tchnące wonią, tą muzyką kwiatów,
Mówi do serca głosem tajemnym dla ucha.*

²³ Przyboś, *op. cit.*, s. 30.

²⁴ *ibid.*

Gdy słowo mówione splata się z tonem muzycznym w pieśni, siła jego oddziaływania pomnaża się o cały czar muzyki, którą romantycy otaczali wyjątkowym kultem. Twórczość poetycką, zresztą zgodnie z tradycją klasyczną i klasycystyczną, nazywa Mickiewicz śpiewaniem, ale i „prosta piosnka nieuczona” ma dla niego większe znaczenie od muzyki „czystej”: dzięki społecznemu charakterowi słowa, mocniej łączy słuchaczy niż abstrakcyjny zespół zorganizowanych artystycznie dźwięków²⁵. Pieśń towarzyszy najróżniejszym sytuacjom ludzkiego życia odtworzonym przez poetę. Dźwięczy nad uśpionym niemowlęciem i nad burzliwym snem więźnia; zbłąkanemu w alpejskim parowie wędrowcowi urozmaica drogę, „ukracca” noc młodzieńcom; jest „winem” dla myśli po-sepnego wodza, tłumaczem uczuć zakochanych i wyraża zachwyty miłosne albo ból rozstania i gorycz zawodu; jest skargą samotnego serca, pokrzepieniem dla towarzyszy niedoli, wskrzesza w pamięci współrodaków przeszłość, porywa do walki, jest hymnem triumfu. Skala jej wartości i siły wpływu jest tak samo jak skala dźwięków ogromna. Od „luli” nuconego przez matkę-rybkę aż do „sza-kańskiej pieśni” zemsty i światoburczych a zarazem światotwórczych śpiewów improwizacji, które

*Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie,
Jęczą żalem, ryczą burzą,
I wieki im głucho wtórzają;* w. 42 i n.

Pieśń jest czynnikiem dynamizującym akcję jak w *Konradzie Wallenrodzie*, wyraża falowanie uczuć indywidualnych (IV cz. *Dziadów*) albo zbiorowych (sc. 1 III cz. *Dziadów*). Jest motywem

²⁵ Warto przypomnieć, że sporo jest utworów Mickiewicza pisanych z myślą o śpiewie np. *Paniec i dziewczyna*, *Pieśń żołnierza*, *Wezwanie do Neapolu*. Melodie do *Pieśni Halbana o Wilii* i do *Pieśni z wieży* skomponowała M. Szymanowska. Wśród kompozytorów, którzy ilustrowali utwory poety muzyką, znajdują się talenty takiej miary jak Glinka i Chopin. Wstawki pieśniowe spotykamy najczęściej w *Dziadach* zwłaszcza w cz. IV. Gustaw „śpiewa”, jak mówi tekst poboczny, aż 14 razy. Śpiewa piosenki ludowe, tłumaczone z Goethego i Schillera a nawet jedną strofę *Ody do młodości*.

przewodnim, dominantą uczuciową. Tak *Mazurek Dąbrowskiego* to wyraz patriotycznego nurtu płynącego „wśród cichej wsi litewskiej”. Zasięg jego oddziaływania jakby rośnie w miarę wzrostu ślepanki w szlachecką historię a wreszcie epopcję narodową. Grający w czterech ścianach dworku zegar kurantowy, pamiątka dzieciństwa, potem radosna ale bezładna, przerywana okrzykami pieśń szlachty zebranej w karczmie, a na końcu „Marsz triumfalny— *Jeszcze Polska nie zginęła*” w obliczu zgromadzonego ludu i wojsk narodowych²⁶.

3

Przyjrzyjmy się z kolei roli dźwięków w budowie utworów i nastrojowej wymowie całości. Przekonamy się, że przy ich pomocy Mickiewicz zaznacza etapy akcji, podkreślając momenty zwrotne albo przez rozładowanie wielkiego napięcia oczekiwania, albo przez wprowadzenie nagłej zmiany, niespodzianki. Często jest efektem jest skonstrastowanie ciszy z wybuchem wrzawy, albo zamilknięcie, uciszenie się po hałasie. Dźwiękami określa Mickiewicz stosunki przestrzenne i czasowe i daje pewne ramy akcji epickiej czy „lirycznej”, dźwięk czyni punktem wyjścia albo końcowym akcentem utworu i wtedy niejako przedłuża jego działanie. Dźwięk „trwa” choć ostatnie słowo zostało wypowiedziane.

W olbrzymiej większości utworów poety występuje stałe przeplatanie się wrażeń wzrokowych i słuchowych. Kolejność i proporcja są różne i stosunku ilościowego nie da się chyba uchwycić, zwłaszcza ze względu na wspomniany już związek dźwięków z wyobrażeniami ruchowymi. Najczęściej jednak po statycznym opisie albo rzeczowej relacji o faktach przychodzi seria wrażeń dźwiękowych umotywowanych albo ograniczeniem widzialności (ciemność, gęsta mgła, oddalenie), albo wzmożoną aktywnością działających postaci (nie tylko ludzkich).

²⁶ O roli *Mazurka Dąbrowskiego* mówi Z. Szwejkowski jako o motywie przewodnim, który staje się niemal refrenem *op. cit.*, s. 7. Kleiner stwierdza, że „Muzyczne wartości poematu doszły szczególnej siły w oddaniu wspaniałości wieńca pieśni narodowych”, *op. cit.*, II, 2. s. 394.

Wystarczy przypomnieć kilka mniejszych nawet utworów z różnych okresów twórczości. Tak po gawędziarskim wstępie zachęcającym do poznania jeziora Świtezi (1 zwrotka) następuje piękny wizualny opis (4 zwr.), informacje narratora o nocnych strachach (2 zwr.), a potem dwie strofy oddające wrażenia akustyczne, przy tym skonstrastowane pod względem natężenia i barwy dźwięków:

*Nieraz wśród wody gwar jakoby w mieście,
Ogień i dym bucha gęsty,
I zgiełk walczących, i wrzaski niewieście,
I dzwonów gwałt, i zbrój chrzęsty.*

*Nagle dym spada, hałas się uśmierza,
Na brzegach tylko szum jodły,
W wodach gadanie cichego pacierza
I dziewic żałośne modły.*

Po opisie okolicy w balladzie *To lubię* narrator opowiada o strachach działających na zmysł słuchu, gdyż północ „nawleka zasłony” na widok cmentarza.

*Cerkiew się z trzaskiem odmyka,
W pustej zрубnicy dzwonią same dzwony,
W chrustach coś huczy i ksyka.*

W sonecie *Do Laury*, jak to wykazał Cz. Zgorzelski, występuje równoległość dwu linii tematycznych. „Początkowa strofa mówi o wzruszeniu na widok kochanki... a druga ilustruje to samo na tle wrażeń słuchowych”²⁷. Ten paralelizm znajdziemy w *Sonetach krymskich* kilkakrotnie: *Stepy Akermanskie*, *Cisza morska*, *Burza*, *Bakczysaraj w nocy*, *Ałuszta w nocy*, *Pielgrzym*.

Pierwsza zwrotka wiersza *Wezwanie do Neapolu* odtwarza wrażenia wzrokowe: dojrzałe cytryny, złote pomarańcze, bluszcze i laury; druga oddaje rozmowę z kolumnami i posągami, trzecia opowiada o niebezpiecznej drodze górskiej, gdzie „...z wierzchu skał W kaskadach grzmiały potoki?”.

W przedziwnie melodyjnym liryku łozańskim *Nad wodą wielką i czystą*... po obrazie nieruchomych skał, przesuwają się obraz biegnących obłoków, a wreszcie „Błysnęło wzdłuż i grom ryknął”...

²⁷ Cz. Zgorzelski, *O sonetach odeskich Mickiewicza*, „Roczn. Hum.”, Tow. Nauk. K.U.L., IV z. 1, Lublin 1955, s. 149.

W większych utworach epickich, które mają dać pełniejszy obraz rzeczywistości niż skróty liryczne, to współdziałanie wrażeń dźwiękowych i wzrokowych jest jeszcze wyraźniejsze, dość wymienić początek *Grażyny*, nie próbując nawet wyliczać wszystkich takich fragmentów w *Panu Tadeuszu*. „Dźwięk i kolor, aniołowie myśli”, stale czuwają nad piórem poety.

Obok roli równorzędnej z wrażeniami wzrokowymi, obok roli wtóru, w niektórych utworach dźwięk wysuwa się na czoło kompozycji otwierając scenę poetyckich zdarzeń niby głos dzwonka w teatrze. Cały I tomik poezji młodego romantyka rozpoczyna się dzwoniącą pieśnią skowronka-zwiastuna wiosny. Bicie zegara, szum wiatru i szczekanie psów — to motywy nastrojowe na początku wiersza *Do przyjaciół*. Kaskadą wrzawy, śmiechów i okrzyków wybucha od razu *Pani Twardowska*. Na mogile zamordowanego męża śpiewa pieśń zakłęcie żona zbrodniarka; słowa tej pieśni zamykają balladę.

Trzy następujące po sobie sonety „morskie” w pierwszych strofach zawierają motywy akustyczne tworzące w następstwie gradację rosnącą: Cichy szelest wiatru i gra wody w *Ciszy morskiej*, „szum większy” w *Żegludze*, „Ryk wód, szum zawiei, głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki” w *Burzy*.

Odgłos izanu w cichym wieczorze nadaje ton dwu strofom sonetu *Bakczysaraj w nocy*.

Widzenie odsłaniające poecie jego miejsce w planie wszechświata i tajemnice jego stosunku do Boga, zaczyna się od nieokreślonego bliżej dźwięku, po którym następuje swoisty ruch duchowy nie pozbawiony elementów akustycznych:

*Dźwięk mię uderzył — nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Prysł o, zerwane anioła p o d m u c h e m,
I ziarno duszy nagie pozostało.* I, 373.

Stwierdzono nieraz, najdobitniej Kleiner²⁸, bogactwo akustyczne wstępnych części kilku ksiąg *Pana Tadeusza*: ks. II — myśliwiec słuchający głosów ziemi rodzinnej, IV — opis puszczy przeplatany odgłosami, VI — mglisty poranek, VIII — wieczorny

²⁸ Patrz przyp. 7.

koncert przyrody, X — burza. Można by, oczywiście z pewną dozą naciągania, dopatrzeć się tu również gradacji rosnącej.

Tragicznym, wewnątrz duszy poety brzmącym akordem „przekleństw, kłamstwa, niewczesnych zamiarów, zapóźnych żalów, potępieńczych swarów” rozpoczyna Mickiewicz swój *Epilog*, próbuje pominąć strefy „ulewy i grzmotu”, marzy o czasie, kiedy „zemsty lwie przechuczą ryki” i kończy dźwiękiem sławy brzmiącej w sielskich piosenkach a droższej niż „laur Kapitola”.

Może jeszcze sugestywniejsze są dźwiękowe pointy czy finały. Czasami są to efekty niezamierzone jak np. w *Świtezii*: ostatnia zwrotka, przedstawiająca zniknięcie córki Tuhana w fali jeziora, kończy się nieoczekiwanie wyrazem „słychać”, choć poprzednie wersety odwołują się do wrażeń wzrokowych:

*Jezioro do dna pękło na kształt rowu,
Lecz próżno za nią w z r o k g o n i,
Wpadła i falą nakryła się znowu,
I więcej nie sły ch a ć o niej.*

Nie słychać — znaczy tu oczywiście: więcej nie ukazuje się, nic o niej odtąd nie wiadomo; mimo to obraz wzrokowy zaciera się.

Zakończenie *Świtezianki* akustycznie określa trwającą jakby poza ziemskim czasem egzystencję wodnicy i strzelca:

*Ona po srebrnym płąsa jeziorze,
On pod tym jęczu modrzewiem...*

W pierwszym wersecie „gra” nie sens a brzmienie wyrazów: srebrny, płąsa. Tak samo wartość onomatopeiczną mają inne czasowniki określające ruchy świtezianki: śmiga, pryska, pluskać.

Żalobnym głosem dzwonka, „co me zejście głosi”, kończy poeta *Dumania w dzień odjazdu*. Dźwiękiem zerwanych strun i odgłosem spadania głuchego bardonu rozbrzmiewa ostatni tercet *Ekskuzy*. Finały dźwiękowe grają dużą rolę w paru *Sonetach Krymskich*. Dźwięk mowy rodzinnej i samotna piosnka wieszczka zamyka akcentem osobistego żalu *Grób Potockiej*. Farysowy tętent rozlega się w zakończeniu sonetu *Bakczysaraj w nocy*. W sferę ponadludzką przenosi *Czatyrdah*: „.podesławszy pod nogi ziemie, ludzi, gromy”, słucha, „co mówi Bóg do przyrodzenia”.

Nawet negacja dźwięku działa akustycznie i wzmacnia ekspresję uczuciową. Ostatnie słowa *Stepów Akermańskich*: „Nikt nie woła” — są właściwie bolesnym okrzykiem. Pointa *Drogi nad przepaścią*, mówiąca o niemożności wyrażenia tajemnic zaświatowych słowem, „...bo w żyjących języku nie ma na to głosu”, wywołuje wrażenie (może subiektywne) jakby dalekiego echa w straszliwej, niedostępnej dla zwykłego ludzkiego oka przepaści. Wrażenie to sugerują niektóre brzmienia: „spadła żrenica” ...o dno nie uderza, „myśl ...piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci”.

Ostatnie słowa „prerażającego wiersza”²⁹ *Do matki Polki* wydają się jakby osłabieniem uczuciowej siły poprzednich strof, zawierających okrutną pedagogikę niewoli i zapowiadających nieuchronną śmierć bojownika wolności. Jakiś ton nieco ironiczny brzmi w przeciwstawieniu krótkiego płaczu kobiecego długim nocnym rozmowom rodaków. Słowa te nasuwają myśl o zmienności uczuć kobiety - kochanki, nie mogą się odnosić do kobiety - matki porównanej w swym bólu do Matki Boskiej. A jednak może ten finał jest także źródłem krzepiącej siły wiersza. Długie nocne rodaków rozmowy — to świadectwo żywej pamięci o zwyciężonym i zapowiedź nieprzerwalności walki.

Satyryczne pointy posługują się również efektami dźwiękowymi; np. pisk konającej pchły: „A czym żyje rabi?” (*Pchła i rabin*), kwik — „Krwi, krwi, krwi” w zakończeniu wiersza *Do Franciszka Grzymały*.

Nie wiadomo, jaki miał być wydźwięk końcowy bajki o królownie Lali, ale to, co zostało w rękopisie, działa akustycznie. Rozterkę kuchcika odtwarza poeta dźwiękami:

*Włosy targał, ręce łamał, nogami tupał,
A zębami zgrzytał, jakby orzechy chrupał.
Płakał coraz głośniejszy, że aż Lalę przeleknął.
W końcu dostał serdecznego śmiechu i jęknął.*

I, 388

²⁹ Określenie Kleinerja, *op. cit.*, II, 1, s. 216. O krzepiącej sile tego wiersza pisze ostatnio J. Przyboś w artykule *Najwyższy z czujących*, „Nowa Kultura”, 5/VI, 55. Uważa go za jeden ze szczytów lirycznych.

Konrada Wallenroda nazywa poeta „pieśnią o Aldony Iosach” i wyraża życzenie, by dośpiewał ją „anioł harmonii w niebiosach”, a „czuły słuchacz w sercu swym”.

Pan Tadeusz kończy się najpogodniejszym opisem zachodu słońca mieniącym się różnymi odcieniami barw tęczy, ale zamkniętym subtelnym wrażeniem słuchowo-dotykowym:

*Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło
I raz cie p ł y m p o w i e w e m w e s t c h n ą w s z y — u s n ę ł o .*

*A szlachta ciągle pije i wiwaty wznosi:
Napoleona, Wodzów, Tadeusza, Zosi,
Wreszcie z kolei wszystkich trzech par zaręczonych,
Wszystkich gości obecnych, wszystkich zaproszonych,
Wszystkich przyjaciół, których kto żywych spamięta,
I których zmarłych pamięć pozostała święta!*

To wyliczenie, z powtarzającym się trzykrotnie wyrazem — wszystkich — wywołuje złudzenie wiecznie trwającej, radosnej wrzawy, która swą życzliwością ogarnia cały świat żywych i zmarłych.

Są wreszcie utwory skomponowane muzycznie, których szerzej omawiać nie będziemy ze względu na przytoczone wyżej zastrzeżenia. Określony zespół dźwięków jest w nich motywem powrotnym pełniącym bardzo różnorodne funkcje: dzieli akcję na pewne fazy, przy czym modyfikacje niektórych elementów uwydatniają posuwanie się naprzód w czasie i przestrzeni, zarysowują zmianę sytuacji jak w *Farysie* czy w *Ucieczce*. Wrażenie akustyczne sugeruje nie tyle znaczenie, co brzmienie wyrazów. „Pędź, latawce białonogi!” „W cwał, mój koniu, koniu w cwał!”³⁰. Częste są zestawienia ciszy z wrzawą albo bardzo przenikliwym dźwiękiem. Szerzej będziemy o tym jeszcze mówić niżej. Tu zwrócimy uwagę na rytmiczne powtarzanie tego efektu w *Szanfarym*. Oto wyciu wygłodniałego wilka wtóruje cała gromada, zamilka, gdy on milczy:

³⁰ Można też dostrzec „muzyczność” kompozycji *Dударza*. W „ramie” motywy muzyki i śpiewu powtarzają się czterokrotnie dzieląc akcję na odcinki o różnym zabarwieniu uczuciowym. Słarzec - dudarz w stosunku do pasterki posługuje się rzec można hamletowską pułapką: z tą różnicą, że sprawdza reakcję uczuciową i wydobywa prawdę przy pomocy pieśni, nie za pomocą odegranej sceny.

*Wyje, wtórują wyciem towarzysze chudzi [...]
Zawył; i oni wyją biegąc na pagórki,
Jak płaczące farysa małżonki lub córki.
Umilknął; oni milczą. Wycie mu ulżyło,
I dla nich słyszeć równie wyjącego miło [...]
Znowu skarży się, znowu skarżących się słyszy,
Umilkł w końcu, umilkła wrzaskliwa gromada.*

I, 234

Nie jest to wprawdzie oryginalny utwór Mickiewicza, ale fragment powyższy musiał go uderzyć siłą ekspresji, skoro później tak wspaniale wyzyskał efekt przerw w falli dźwięków i wypełnił je echem w koncercie Wojskiego. Nie ma tu mowy o naśladownictwie a tylko o analogii motywów (głosy zwierząt, m. in. wilka) i ich układu.

Osobliwie pod względem akustycznym jest skomponowany niedokończony utwór — *Pan Baron*. Poeta tu wbrew swym zwyczajom przedstawia ruch bezgłówny wynikający ze służalczej tresury. Nie rozlega się nawet głos dzwonka. Powitawszy południowe słońce słowami: „Gdzie dobrze, tam ojczyzna”, pan Baron... „ruszył nawiasem”

*Wstęę tkaną z jedwabiu ze złotym kutasem.
Na ten ruch, jak na laski czarodziejski zamach,
Zaraz we drzwiach pokoju zabłyśło, jak w ramach
Obrazu zakłętego, wojsko malowane
I w cichości na całą rozlało się ścianę...*

I, 389

Służący poruszają się bezszelestnie wpatrzeni w twarz pana i z jej wyrazu zgadują jego życzenia, a następnie z kształtu smug dymu palącego fajkę barona:

*Ci, ze znaków pojmować wolę pana zwykli,
Drzwiami, kędy w cichości weszli, tędyż znikli,
On został sam dumając...*

Razem z dymem wypuszczał z ust szereg beztreściwych sprzecznych zdań

*...A jak zwrotka z rymem
Tak każde zdanie jego wieszało się dymem.*

Ten osobliwy monolog przerywa dotknięcie czyichś rącek, które zastoniły mu oczy. „Zgadnął czyje” i zareagował... naprzód gestem przyłożenia prawej ręki do serca, lewą zaś jakby odpędzał motyla...

*Aż na koniec milczenie przerwał naprzód jękiem,
Potem głosem cichutkim jak komara brzękiem...*

Emfatyczna pochwała błogości, jaką odczuwał, została nagrodzona usunięciem jednej rączki i ukazaniem się księżnej w stroju „do konnej podróży”. W ciche sam na sam wtargnął lokaj... „włata z krzykiem: »Hofrat«; oznajmia wizytę Hofrata”.

Nie wiadomo, co się stało z Księżną, dalsza bowiem scena przedstawia „milczącą” rozmowę przyjaciół, którym służba podała fajki:

*Siedzą tedy i palą; a dwaj przyjaciele,
Gdy się zejdą i gdy są oba marzyciele,
Mogą razem przemyśleć i przegadać wiele,
Nie siląc się na słowa; i też myśl, co w gwarze
Głosów grzmi, może również przemawiać i w parze.*

Dalszy opis misternych figur tworzonych z dymu fajkowego jest arcydziełem plastyki. Jednak te kule, koła, wodotryski, zastępujące wyrazy i zdania, nasuwają wspomnienie o zgryźliwej uwadze gaduły Wojskiego, zabitego nieprzyjaciela fajki

*Wymyślonej od Niemców, by nas scudzoziemczy;
Mawiał: „Polskę oniemić, jest to Polskę zniemczyć”.*

Pan Tad., V, 435

Utwór — niedokończony, nie można więc mówić o całości kompozycji, ale można przypuszczać, że byłaby i w dalszych częściach prawie rytmicznym przeplataniem ciszy i dźwięków.

4

Motyw ciszy gra bardzo ważną rolę w poezji Mickiewicza³¹. Ażeby ją słowami zasugerować poeta, prócz wyrazów: cisza, cichość wymienia dźwięki, które ją poprzedzały i umilkły, albo stwierdza brak dźwięku normalnego dla danej sytuacji, np.

*W pół godziny tak było głucho w całym dworze,
Jako po zadzwonieniu na pacierz w klasztorze;*
Pan Tad., I, 840

³¹ Zwrócił na to uwagę M. Jastrun omawiając *Sonetę Krymskie*— w artykule *Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam... Uwagi o liryce Mickiewicza*, „Twórczość”, 6, 1955.

Opis mglistego poranka na początku ks. VI zaczyna się od ciszy: „I w lasach cisza. Ptaszek zbudzony nie śpiewa”. (*Pan Tad* VI, 17) Burzę poprzedza „chwila cicha i ponura”. To cisza przed zajazdem w Soplicowie i przed atmosferyczną burzą, odmalowaną, jak to podkreślano, z większą grozą i powagą niż bitwa szlachty z Moskalami. Jakby złe jakieś moce walczą ze sobą wichry. Ich świstom i rykom towarzyszą jeszcze groźniejsze ryki piorunów i plusk deszczu.

Gdy wreszcie burza mija, szum drzew i szemranie ulewy wywołują wrażenie wielkiego spokoju, niemal bezwzględnej ciszy:

*Aż się uspokoiło wszystko; tylko drzewa
Szumią około domu i szemrze ulewa.*

X, 88

W świecie ludzkim cisza jest też często związana z wielkim napięciem uczuć, po którym następuje rozładowanie w krzyku, w gwałtownym działaniu albo w przynoszącym ulgę śmiechu.

Wódz powstańców, otrzymawszy wiadomość o wymordowaniu swojej rodziny, milczy, jak rażony gromem:

*I w obozie zbudzonym, zdumiałym,
Było głucho milczenie i zgroza.
Milczał wódz, jako broń przed wystrzałem;
Na dom patrzył — i krzyknął: „Powroza!”*

I, 267

Po zuchwałej odpowiedzi Gerwazego, którego upomniał Podkomorzy, aby przerwał nakręcanie zegara:

*Porwali się z miejsc wszyscy, chwilę była głucha
Cichość, aż Sędzia krzyknął: „W dęby tego zucha!”
Pan Tad., V, 648*

Zawsze rozważny i uważny Podkomorzy kichnięciem przerywa chwilę złowrogięgo milczenia dwóch rywalów — Tadeusza i Asesora:

*Wiwał! krzyknęli wszyscy; on się wszystkim skłonił
I zwolna w tabakierę palcami zadzwonił...*

I, 756

Tabakierka w rękach księdza Robaka pełni funkcję znacznie ważniejszą: jest ogniskiem skupiającym powierzchowne, rozstrze-

lone zainteresowania szlachty. Częstowanie tabaką i kichanie dzieli scenę agitacji w karczmie na odcinki sytuacyjne, w których emisariusz zamiary swe odsłania coraz wyraźniej. Nie waha się nawet kwestarz - rubacha kichaniem zmieszać melodię *Mazurka Dąbrowskiego*, który tak podniośle i triumfalnie zabrzmiał w zakończeniu koncertu Jankiela.

W opowiadaniu Sobolewskiego cisza jest tak nabrzmiała bólem gromady ludzkiej, że następuje wstrząsające zbiorowe westchnienie:

... razem

*Jedno westchnienie z piersi tysiąca wydarte,
Głębokie i podziemne jęknęło dokoła,
Jak gdyby jęły wszystkie groby spod kościoła.
Komenda je zgłuszyła bębniem i rozkazem...* III, 147, 271 i n.

Myśl narratora przenosi się na płaszczyznę ponadziemską, przed trybunał przedwiecznej sprawiedliwości a pobudką do tego jest głos dzwonka w kościele...

i właśnie w tej chwili

*Słyszałem dzwonek, kiedy trupa przewozili.
Spojrzałem w kościół pusty i rękę kapłańską
Widziałem, podnoszącą ciało i krew Pańską,
I rzekłem: Panie! Ty, co sądami Piłata
Przelałeś krew niewinną dla zbawienia świata,
Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną,
Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną.*

ww. 281 i n.

Cisza nie zawsze jest wypełniona napięciem tylko emocjonalnym, bardzo często jest oczekiwaniem na głos zwiastujący zmianę pożądaną albo niebezpieczną. Motyw wytężonego nasłuchiwanie znajdujemy we wszystkich większych utworach Mickiewicza, epickich i dramatycznych.

Rymwid z niepokojem słucha odgłosów rozmowy pomiędzy Litaworem a Grażyną i z intonacji oraz tempa wypowiedzeń stara się wysnuć wnioski co do jej wyniku. Konrad Wallenrod dręcząc się niemożnością powzięcia decyzji wyznaje Aldonie:

*Śród trąb odgłosu, śród oręża szczerku
Ja niecierpliwym, wytężonym uchem
Szukam ust twoich anielskiego dźwięku,
I dzień mój cały jest oczekiwaniem...*

II, 92, 259 i n.

Hiperboliczność w określaniu dźwięków i ich kontrast są jeszcze wymowniejsze w związku z sytuacją dramatyczną. Nawet dziś po literaturze wojennej i obozowej wstrząsające wrażenie wywołuje rozmowa ślepej Rollisonowej z Senatorem. Nieszczęśliwa matka opowiada, jak przywarta do murów więzienia słyszała głos męczonego syna:

*Ja głos jego słyszałam uszami własnemi —
Cichy, jakby spod ziemi, jak ze środka ziemi. —
I mój słuch wszedł w głąb muru, daleko, głęboko;
Ach, dalej poszedł niżli najbystrzejsze oko.
Słyszałam, męczono go —*

Odezwania się Senatora — to brutalne zgrzyty nie tylko treściowe ale i głosowe.

Senator:

*Jak w gorącee bredził
Ale tam, moja Pani, wielu innych siedzi?*

P. Rollisonowa:

*Jak to? — czyż to nie był głos mojego dziecięcia?
Niema owca pozna głos swojego jagnięcia
Śród najliczniejszej trzody — ach, to był głos taki! —
Ach, dobry Panie, żebyś słyszał raz głos taki,
Ty byś już nigdy w życiu spokojnie nie zasnął!*

Senator:

Syn Pani zdrów być musi, gdy tak głośno wrzasnął.

III, s. 221 - 222

Słowa te jak uderzenie powaliły nieszczęśliwą matkę na kolana. Zaraz potem otwierają się drzwi od sali, wbiega panna ubrana jak na bal.

W *Panu Tadeuszu* momentów nasłuchiwania a i podsłuchiwania jest kilka. Weźmy dla przykładu parę. Oto hrabia spóźniony, jak zwykle, na polowanie

*...oczy w dom utkwił i natężył ucho,
Zawsze dumał, a strzelcy zawsze nieruchomie
Za nim stali. — Aż w cichym i samotnym domie
Wszczął się naprzód szmer, potem gwar i krzyk wesoty,
Jak w ulu pustym, kiedy weń wlatują pszczoły...*

II, 472 i n.

Tadeusz kręcąc się niespokojnie pod drzwiami pokoju stryja który prowadzi jakąś tajemną rozmowę: „...końca czeka, a ucha nadstawia. Słyszysz wewnątrz szlochanie...” (*Pan Tad.*, VIII, 277) Akustyczną sugestywność łowów w ks. IV omówił dokładnie Kleiner, wykazując zarówno bogactwo dźwiękonaśladowcze opisu, jak rolę dźwięków w odtwarzaniu następujących po sobie faz polowania³². Zwróćmy tu uwagę na początkowe stadium, oczekiwania myśliwców na wyrok Wojskiego, który klęcząc z uchem przy ziemi słu c h a.

*Jako w twarzy lekarza wzrok przyjaciół czyta
Wyrok życia lub zgonu młóej im osoby,
Tak strzelcy, ufni w sztuki Wojskiego sposoby,
Topili w nim spojrzenia nadziei i trwogi.
„Jest! jest!” wyrzekł półgłosem, zerwał się na nogi.
On sły s z a ł! oni jeszcze s ł u c h a li — nareszcie
Słyszają: jeden pies wrzasnął, potem dwa, dwadzieście...*

IV, 585 i n.

Wódz polowania, a potem artysta odtwarzający dźwiękami jego przebieg, musiał mieć słuch wrażliwszy od reszty przeciętnych myśliwych; może Mickiewicz przedstawił tu własną wrażliwość na dźwięki?

A oto jeszcze fragment z wątku Protazego, gdzie połączone jest nasłuchiwanie z ruchem. Cała natura wygi palestranta porównanego do lisa, „gdy go woń stoniny wabi”, ujawnia się w ostrożnym posuwaniu się naprzód:

*Woźny patrzy, czuwa —
Cicho wszędzie — w konopie zwolna ręce wsuwa
I rozchylając gęstwą badylów, w jarzynie
Jako rybak pod wodą nurkujący płynie:
Wzniósł głowę — cicho wszędzie — do okien się skrada —
Cicho wszędzie — przez okna głąb pałacu bada —
Pusto wszędzie. — Na ganek wchodzi nie bez strachu,
Odmyka klamkę — pusto jak w zakłętym gmachu:
Dobywa pozew, czyta głośno oświadczenie.
A wtem usłyszał turkot, uczył serca drżenie,
Chciał uciec; gdy ode drzwi zaszła mu osoba —
Szczęściem znajoma! Robak! Zdziwili się oba.* VI, 349 i n.

³² Kleiner, *op. cit.*, II, 2, s. 329 i 445.

Powtarzające się niby refren (w nieregularnych zresztą odstępach) zdanie „cicho wszędzie” zmierza do zasugerowania wrażenia ciszy a jednocześnie pewnego zdziwienia i niepokoju Woźnego. Słowa „pusto wszędzie” przygotowują jakby tło akustyczne. Głos Protazego w pustce musiał zabrzmieć bardzo donośnie. Ale jeszcze głośniejszy i groźniejszy w odczuciu „bohatera” był turkot bryczki. Wyraz „Robak” może tu być pojęty jako okrzyk radości wydany przez Woźnego. Oto próbka roli dźwięku w kompozycji epizodu drugorzędnego.

5

Zbadajmy, jak się przedstawia rola wrażeń dźwiękowych w *Reducie Ordon*a wymienionej przez Chrzanowskiego w jednym rzędzie z *Panem Tadeuszem* jako przykłady utworów wybitnie plastycznych³³. Pierwsze zdanie, mimo że jest negacją dźwięku, stwierdzającą niemożność upragnionej walki, brzmi niemal jak wystrzał i kontrastuje z dalszym stwierdzeniem potęgi orężnej wroga.

*Nam strzelać nie kazano. — Wstąpiłem na działo
I spojrziałem na pole; dwieście armat grzmiało...*

Po szerokim perspektywicznym opisie wojsk rosyjskich, porównanych do lawy błota i do morza, w które jak gład wrzyna się reduta Ordon, znów mamy oddanie wrażeń głównie słuchowych, z którymi współdziała przyspieszone tempo wypowiedzi:

*Sześć tylko miała armat; wciął dymią i świecą;
I nie tyle prędkich słów gniewne usta miecą,
Nie tyle przejdzie uczuć przez duszę w rozpacz,
Ile z tych dział leciało bomb, kul i kartaczy.*

Granat pęka, kula „... lecąc, z dala grozi, szumi, wyje, Ryczy jak byk przed bitwą”...

*Najstraszniejszej nie widać, lecz słysząc po dźwięku,
Po waleniu się trupów, po ranionych jęku:
Gdy kolumnę od końca do końca przewierci,
Jak gdyby środkiem wojska przeszedł anioł śmierci.*

³³ Artykuł cyt. na s. 1.

Dalsze wersety od słów: „Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia?” — to jakaś groźna scena dramatyczna, starcie się buntownika z ciemiężycielem. Na pełne nienawiści oskarżenie car odpowiada zdziwieniem a potem gniewem, który wywołuje przestraszczenie i masowy wiernopoddańczy okrzyk tłumów:

*Umrzem, rozweselim Caral [...]
Ura! ура! Patrz blisko reduty, już w rowy
Walą się...*

Reduta zgasa. Słowa żałobne adiutanta pełne pytań, wykrzyknień, anafor, powtórzeń nie mają nic z epickiego spokoju i obfitują w wyobrażenia dźwiękowo - ruchowe. Potem jesteśmy świadkami dialogu pomiędzy jenerałem i adiutantem. Wypatrują na szańcu Orдона. Znowu tok wypowiedzi adjutanta szybki, urywany, z przemilczeniami, zaprzeczeniami, tok dramatyczny:

*„Biorą go — zginął — o nie, — skoczył w dół, — do lochów”.
„Dobrze, rzecze Jenerał, — nie odda im prochów”.
Tu blask, — dym, — chwila cicho — i huk jak stu gromów!*

Następuje ogromnie wyrazisty opis skutków wybuchu i pola walki. Spokój „wspólnej rozjemczej mogiły” przerywa pytanie, przenoszące walkę do innych wymiarów: „Dusze gdzie? nie wiem; lecz wiem, gdzie dusza Orдона. On będzie Patron szańców...” Świat stworzony słowem „stań się” może być unicestwiony przez Stwórcę słowem „zgiń”. Długi końcowy okres, złożony z czterech zdań zawartych w pięciu wersetach, nie nazywając żadnego dźwięku po imieniu, rozlega się jak huk strasznego wybuchu: „Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę”.

Trudno więc uznać *Redutę Orдона* za arcydzieło epiki. Kleiner nazywa ją rapsodem liryczno - epickim i stwierdza, że jest on ukształtowany metodą dramaturga, dzięki wprowadzeniu relacji naocznego świadka³⁴.

Nie ma dystansu czasowego. Narrator opowiada o zdarzeniach, dziejących się przed jego oczami. Wzburzenie jego jest tak silne, że relacja przechodzi w dialog imaginacyjny i daje subiektywne wrażenie udziału w walce; wynikiem słownej walki z carem

³⁴ Kleiner, *op. cit.*, II cz. 1. s. 469.

jest niejako następujący atak Moskali na redutę. Można i tu zaobserwować paralelizm w kolejnym odtwarzaniu wrażeń wzrokowych i słuchowych. Partie pierwsze przeważają liczbą wersetów, ale decydująca rola w kompozycji całości przypada dźwiękom. Strzały otwierają opowieść. Punktem kulminacyjnym jest okrzyk atakujących: Ura! Rozwiązaniem akcji ziemskiej — wysadzenie reduty, które jest tylko zapowiedzią epilogu eschatologicznego.

6

Podkreślenie biegu zdarzeń a zwłaszcza przełomowych momentów dźwiękami można stwierdzić w większości epickich utworów Mickiewicza.

Już w balladach spotykamy się z tym raz po raz. Nagłość zmiany wyraża poeta słowem — wtem:

<i>Wtem wiatr zaszumił po gęstym lesie...</i>	Świtezianka
<i>Wtem słyhać tarkot, wozy jadą drogą...</i>	Powrót taty
<i>Wtem drzwi kościoła trzasły...</i>	Lilie
<i>Wtem grom łamie szczyty dachu...</i>	Tukaj

Czatom Twardowskiego towarzyszy dźwięk:

*Świsnął szablą koto ucha[...]
Zadzwoił kieską pomatu[...]
Cmoknął, cmok, i gdańskiej wódki
Wytoczył ze łba pół beczki.[...]
Wtem, gdy wódkę pił z kielicha,
Kielich zaświstał, zazgrzytał...*

To samo w większych utworach. Tętentem na dziedzińcu zamkowym poprzedzone jest zjawienie się zdyszanego giermka, który przynosi wieść o zbliżaniu się wojsk krzyżackich. „Straszliwy” głos męża w czarnej zbroi zapowiada pomyślny etap walki słabnących już Litwinów. Świadome życie Alfa rozpoczyna krzyk matki, życie Wielkiego Mistrza zamyka śmiertelny krzyk żony. O wyborze Konrada decyduje podchwycony i zinterpretowany przez Halbana głos pustelnicy. Okrzyk krzyżaków: „zgoda, zgoda, zgoda!” powtórzony echem — to początek kariery wodzowskiej, finał — to w trzykrotne: „Biada!”.

Każda prawie księga *Pana Tadeusza* dostarcza analogicznych przykładów. Nucenie dziewicy a potem bolesny okrzyk przestachu — to załączek akcji miłosnej; głos budzący Tadeusza na polowanie — to ważny moment zwrotny. Odslania szczęśliwemu zalotnikowi Telimemy jego fatalną omyłkę, wywołuje wzburzenie i szalony pęd konno do lasu, co z kolei przerywa ks. Robakowi agitację w chwili bardzo nieodpowiedniej. Nakręcanie zepsutego skrzypiącego zegara i piskliwy głos gila tnącego kuranty wywołuje wybuch kłótni, której bezpośrednim prawie następstwem jest zajazd. Policzek wymierzony Płutowi przez Tadeusza rozlega się prawie równocześnie ze strzałem króciicy — hasłem rozpoczęcia bitwy, która wprawdzie zniweczyła akcję powstańczą ks. Robaka, ale równocześnie dopełniła jego ekspiacji wobec rodziny Horeszków, pogodziła skłóconą szlachtę i doprowadziła ją do szeregów wojsk narodowych.

Wspomnieliśmy już o przedstawieniu stosunków czasowych i przestrzennych za pomocą dźwięków.

Mierzenie czasu pianiem kurów, biciem dzwonów czy zegara czasem wiąże się z kolorytem historycznym albo ludowym utworu jak w *Balladach*, *Grażynie*, *Dziadach*, ale zmierza także do wywołania nastroju grozy (*Ucieczka*), tajemniczości (IV cz. *Dziadów*), wzniosłości (*Śmierć pułkownika*) czy też pogody i radości (dzwon na obiad w Soplicowie, który tylko Hrabia wita melancholijną sentencją).

Powtarzając dwukrotnie dźwiękonaśladowczy dwuwiersz o biciu dzwonów w Maryjenburgu — poeta zmianą w drugim wersecie odtwarza rozwój wydarzeń tego samego dnia:

*Z Maryjemburskiej wieży zadzwoniono,
Dziła zagrzmiały, w bębny uderzono.* Obiór cz. I

a potem

*Z Maryjemburskiej wieży zadzwoniono,
Z obradnej sali idą do kaplicy...* Obiór cz. II

Pianie kura nie pozwala „martwicy” dokończyć przepowiedni, ale kończy balladę na wpół żartobliwą niespodzianką.

Te same motywy spotykamy w metaforycznych zwrotach, wyrażających stany duchowe. Ponury, rozdarty wewnętrznie

Konrad Wallenrod, odchodzący spod wieży Aldony został porównany do ducha piekielnego, który „na odgłos dzwonu porannego znika”. W sonecie do Laury:

*Twój głos wniknął do serca i za dusze chwycił;
Zdało się, że ją anioł po imieniu witał
I w zegar niebios chwilę z bawienia zadzwonił.*

Związek dźwięku z przestrzenią wyraża przede wszystkim ulubione przez Mickiewicza echo. To motyw odziedziczony w spadku po klasycyzmie i sentymentalizmie, który Mickiewicz wzbogaca i odświeża właśnie przez lokalizację w przestrzeni i wskazanie przeszkód, jakie w niej głos napotyka. W balladach (*Rybka, Lilie*) ma głównie funkcję nastrojową, „echowy”³⁵ charakter zdradzają chóry w *Dziadach*, ale już od *Konrada Wallenroda* można zaobserwować skłonność do realistycznej motywacji echa. Przykładów bardzo wiele. Poprzestaniemy na paru. Walter wspominając krzyk matki mówi: „Krzyk ten budzi się w duszy, jako echo w jaskini za odgłosem piorunu...”. Obraz wojny Litwy z Zakonem otwiera echo: „Już od gór nadniemeńskich echo do Kowna zanoszą wojska mnogiego hałasy...”. Krzyk soplicowskich myśliwców odbija się o ściany zamku i wywołuje zdumienie, że „mury odbudowano i znów zaludniono...”.

Echo jest jakby odpowiedzią przyrody na głos ludzki, jakimś jej udziałem w życiu ludzi i dlatego piosenka żniwiarek jest „tym smutniejsza, że dźwięk jej w mgłę bez echa wsiąka” (VI, 27).

Gra Wojskiego na rogu „w przestrzeni rezonansowej lasu” jest, jak mówi Kleiner, „sublimacją gwaru polowań, jej echo staje się sublimacją samego koncertu”.³⁶ Stopniowe zamieranie muzyki echa daje wrażenie jej oddalania się a zarazem wznoszenia się na jakiś nadziemski poziom:

*I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,
Coraz cichsza i coraz czystsza, doskonalsza,
Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu!* (*Pan Tad.* IV, 698)

Podobnie poszerzenie przestrzeni przez dźwięk dokonuje się w opisie puszczy (ks. IV). Nad sklepieniem gałęzi szaleje wicher:

³⁵ Makowiecki, *op. cit.*, s. 42.

³⁶ Kleiner, *op. cit.*, II, 2, 455.

*Dziwny, odurzający hałas! mnie się zdało,
Że tam nad głową morze wiszące szalało.*

(*Pan Tad. IV, 55*)

Konwencjonalny odgłos sławy (czy echo sławy) ukazuje się u Mickiewicza z nowymi skojarzeniami o charakterze ukonkretniającym a bogatymi akustycznie, jak np. w finale *Popasu w Upicie*:

*Odgłos sławy, wiejący przez lat oceany,
Odbity o wypadki, o kłamstwa złamany.*

(ww. 137 - 8)

Sława legionów napoleońskich—to jakaś lawina dźwięków:

*Szła hucząc ku północy, aż u Niemna brzegów
Odbiła się, jak od skał, od Moskwy szeregów.*

(*Pan Tad. I, 902*)

7

Rozpatrzyliśmy rolę dźwięków w obrazie świata zewnętrznego i przeżyć psychicznych człowieka, sięgając niekiedy do przykładów dotyczących pojęć abstrakcyjnych, jak w powyższych metaforach. Ale świat poetycki Mickiewicza jest dwupłaszczyznowy, obejmuje też sferę nadprzyrodzoną. I w tej dziedzinie dźwięki nie tracą swego znaczenia, przeciwnie, spotęgowanie ich natężenia, większe nasilenie kontrastów i gradacji mówią raczej o większej, niekiedy dwoistej ich roli. Mają one wymowę bezpośrednią i symboliczną. Bicie zegara, oddzielające trzy godziny pokuty Gustawa, niewytłumaczalna zmiana muzyki tanecznej na ponurą arię Komandora, uderzenie piorunu — to dźwięki decydujące dla biegu akcji i całej atmosfery utworów.

Kosmiczny rezonans mają wrażenia słuchowe w *Odzie do młodości* i w *Hymnie na dzień Zwiastowania*. Końcowy etap zmagania Konrada z Bogiem — to tragiczna antyteza krzyku protestu i milczenia. Niezwykła metafora losu ginącego narodu: „milion ludzi krzyczących »ratunku«”, zapowiedź głosu, który wstrząśnie całą naturą i „...z pokoleń pójdzie w pokolenia”, a wreszcie słowo-strzał, wypowiedziane już przez „Głos diabła” — stanowią gradację nie tylko emocjonalną ale i akustyczną. Słowa anioła

oskarżyciela (*Dziady* cz. III sc. 3) przypominające późniejszą burzę z *Pana Tadeusza* są zespoleniem, zrośnięciem się konkretności i abstraktu, wrażeń dźwiękowych i słuchowych:

*Runęły z niebios, jak deszcz gwiazdzisty, Aniołów tłumy,
I deszczem lecą za nimi co dzień mędrców rozumy.*

Akustyczność tego obrazu niosą wyrazy: „runęły” i (dwukrotnie powtórzony) „deszcz”.

Taka sama „logika” dźwięków rządzi zjawami na obrzędzie *Dziadów*, wizjami sennymi i proroczymi. Przed ukazaniem się potwornego upiora dziedzica słyhać jego „głos” (za oknem): „Hej, kruki, sowy, orlice!” Guślarz nie tylko widzi świecące jak węgle oczy i rozczochrany włos, ale słyszy trzask iskier wzmocniony jeszcze powtórzeniem w duecie ze Starcem

*A jak suchy snop cierniowy
Płonąc miotłę ognia ciska,
Tak od potępieńca głowy
Z trzaskiem syplą się iskrzyska.*

(ww. 177-180)

Widzenie ks. Piotra też nie jest tylko wizją wzrokową. Głosy ludzkie mają w nim decydujące znaczenie. Cała jego środkowa część, scena sądu nad Polską-Chrytusem jest pełna okrzyków. Europa krzyczy: „Na trybunał”

*Na trybunale gęby, bez serc, bez rąk: sędzie-
To jego sędziel
K r z y c z a: „Gal, Gal sądzić będzie”*

Najdłuższa jest seria okrzyków królów:

*A króle k r z y c z a: „Potęp i wydaj go męce;
Krew jego spadnie na nas i na syny nasze[...]
Ukrzyżuj, — on cesarza koronę znieważa,
Ukrzyżuj, — bo powiemy, żeś ty wróg cesarza”.*

Zamknięciem sceny sądu jest okrzyk Gała: „Gal k r z y c z y: »Oto naród wolny, niepodległy!«”. Zmartwychwstały wybawca narodów ma głos potężny:

*Trzy końce świata drżą, gdy on woła;
I słyszę z nieba głosy jak gromy:
To namiestnik wolności na ziemi widomy!*

Dalszym ciągiem anielskiej kołysanki, którą pięknie nazywa Przyboś „harmonią miłosnej muzyki słów”,³⁷ jest w widzeniu Ewy szelest kolorowego deszczu: „Deszczyk tak świeży, miły, cichy jak rosa”. Na tle tego subtelnego szmeru rozwija się osobliwy dialog z Różą. Ze słów Ewy dowiadujemy się o stanach uczuciowych Róży, o jej rumieńcu, uśmiechu (jak na uśmiech rozwija liście), wreszcie o jej słowach niedosłyszalnych nawet dla ucha włzjonerki, która początkowo chwytła tylko intonację:

*Mówi, coś mówi — jak cicho, jak skromnie.
Co ty, róžo, szepcesz do mnie?
Zbyt cicho, smutnie — czy to głos żalu?
Skarżysz się, żeś wyjęta z rodzinnej trawki?*

Dopiero, gdy Ewa widząc wylatujące „z jej ust koralu” promienie zrozumiała, że światłość jest pieniem, i pyta: „Czego chcesz, róžo miła?”, pada odpowiedź: „Weź mnie na serce”. W widzeniu Senatora przedstawione są dwa etapy jego kariery: szczyt powodzenia i niełaska carska. Obie scenki (bo to są małe scenki zbiorowe) oparte są na tych samych efektach szmerów, mających dla śniącego wręcz przeciwną wymowę: najpierw niosą wrażenia rozkoszne, potem udrękę:

*Ach, jakie lube szemrania,
Dokoła lube szemrania:
Senator w łasce, w łasce, w łasce, w łasce, w łasce,*

Po nieprzychylnym spojrzeniu Imperatorskiej Mości wszyscy odwracają się od nieszczęśnika:

*Jaki dźwięk! — to kalambur — o brzydka mucho!
(opędza koło nosa)
Lata mi koło nosa
Jak osa...
Te szmery, — ach, to świerszcze wlały mi w ucho;
Moje ucho, moje ucho!
Jaki szmer! — kamerjunktury świszczą jak puszczyki,
Damy ogonem skrzeczą jak grzechotniki,
Jaki okropny szmer! śmiechy! wrzaski:
Senator wypadł z łaski, z łaski, z łaski, z łaski!*

³⁷ Artykuł cyt. w przyp. 29.

Piekło — rzecz znamienna — przedstawia się poecie akustycznie. Diabły męczą Senatora gdzieś na pograniczu:

*Gdzie z sumnieniem graniczy piekielna kraina;
I złe psisko uwiążem tam na pograniczu:
Tam pracuj, ręko moja, tam świsz i tają, mój biczu.*

Wolność sądząca narody wydaje wyrok na tego, który ją opuścił, gdy była uciśniona: „...idźże [...] w niewolę, kędy będzie świst knuta i chrzęst ukazów” (*Ks. Pielgrz.* XXII). Głos złego sumienia jest „wiecznie grmiący w piekielnej katuszy”.

Wizją dźwiękową jest procektwo Oleszkiewicza przepowiadające bliską klęskę powodzi dla stolicy carów i nieco dalszy lecz równie nieuchronny kataklizm rewolucji. Mamy tu i piorun, co w martwe żywioły bije od góry, a między ludźmi w doły, i szum wichrów, i sztorm fal morskich podobny do kucia młotów. Trzykrotnie powtórzony wyraz: „słyszę” dzieli wyobrażoną akcję żywiołów na etapy, a jednocześnie sugeruje zbliżanie się klęski. Etap I — jazda polarnych wichrów na oswobodzonej z okowów lodu fali, II — uderzenia morskiej „rozchełznanej” otchłani o brzeg, III — ostatnie złowrogie kucie młotów w łańcuch powstrzymujący napór rozszalałych wód:

*Już! — jeszcze jeden, jeden łańcuch trzyma —
Wkrótce rozkują; — słyszę młotów kucie.* III, 303.

Wizją tą kończy się *Ustęp* III cz. *Dziadów* otwierając perspektywę przyszłości.

W dziedzinie indywidualnych przeżyć religijno - moralnych, które wiążą się z fantastyką we wczesnych utworach, a z mistyką — w późniejszych, dźwięk jest również środkiem wyrazu przemian, walki wewnętrznej albo duchowej aktywności, jak we wspomnianym już uprzednio widzeniu.

Morderczyni męża ma halucynacje przede wszystkim słuchowe. Tajemnicze echo przypomina jej o roli matki i żony. Widzi i słyszy trupa:

*Budzę się, widzę, słyszę,
Jak idzie i jak dysze,
Jak dysze i jak tupa,
Ach, widzę, słyszę trupa!*

Tajemniczy starzec w *Tukaju* zjawia się i znika przy odgłosie piorunów.

Część II *Rozmowy wieczornej* ujawnia wyraźny paralelizm wrażeń wzrokowych i słuchowych. W strofie pierwszej mamy motyw: odsłonięcia przed bliźnim raka zwątpienia, ucieczki złego i łez dobrego a na końcu zwrot do lekarza, który widzi chorobę, ale nie brzydzi się chorym. W drugiej przeważają dźwięki:

*Gdym wobec bliźnich dobył z głębi duszy
Głos przeraźliwszy niżli jęk cierpienia,
Głos wiecznie grzmiący w piekielnej katuszy,
Cichy na ziemi — głos złego sumnienia:
Sędzio straszliwy! Tyś ognie rozdmuchał
Sumnieniu złemu — a Tyś mnie wystuchał.*

I, s. 256.

W tym późniejszym okresie twórczości coraz większy walor ma cisza — jako wyraz skupienia sił wewnętrznych, kontemplacji. Na jej tle rozlega się głos Boga:

*Głośniejsz, niżli w rozmowach Bóg przemawia w ciszy,
I kto w sercu umilknie, zaraz go usłyszysz.*

I, s. 282.

Raz po raz pojawia się pochwała cichości i cichych. Oczywiście cichość jest tu równoznaczna z pokorą, skromnością ale skontrastowana z wyrazami krzyk, huk, szum zawiera też odcień wrażenia akustycznego. Sprawdźmy na wierszu *Gęby za lud krzyczące...*, a zwłaszcza na jego zakończeniu:

*Wszystko przejdzie. Po huku, po szumie, po trudzie
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie.*

I, s. 372.

Z wyobrażeniem Boga (jeśli wolno takiego terminu użyć) łączą się także dźwięki. To arcymistrz we wszystkich dziedzinach twórczości, ale przede wszystkim muzyk, pieśniarz:

*Jest mistrz, co wszystkie duchy wziął do chóru
I wszystkie serca nastroił do wótru,
Wszystkie żywioły naciągnął jak struny:
A wodząc po nich wichry i pioruny,
Jedną pieśń śpiewa i gra od początku:
A świat dotychczas nie pojął jej wątku.*

I, s. 254

Kosmiczny zasięg ma również pieśń Konrada, równającego się w mocy twórczej z Bogiem a potem przez niebывałą surowość poety w stosunku do swego bohatera — *alter ego*, zmuszonego do wypowiedzania słów głupich i złych, do wydawania dziwacznych okrzyków. Poznaje sprawcę tej przemiany ks. Piotr człowiek cichy, pokorny a mocny: „Ty to z ust jego wrzeszczysz stujężyczna żmijo” (III, 3, 96). Zwycięstwem nad kłamcą jest zmuszenie go do mówienia prawdy. Ks. Piotr dokonuje tego przez głośną modlitwę — egzorcyzmy i to jest chwila wyzwolenia Konrada:

*Dźwigasz mię! — ktoś ty? — strzeż się, sam spadniesz w te doły.
Podaje rękę — lećmy — w górę jak ptak lecę —
Mile oddycham wonią — promieniami świecę.*

ww 175 i n.

Prawda, to — zdawałoby się — tak pospolite a przecież najtrudniejsze słowo, zamyka w sobie tajemnicę rozwoju geniuszu Mickiewicza. Cała jego twórczość jest walką o prawdę wyrazu. Słowu poetyckiemu stawiał coraz wyższe wymagania, aby w oczekiwaniu na jego pełnię — zamilknąć.

8

Nie wyczerpaliśmy oczywiście roli dźwięku w poezji Mickiewicza nawet w granicach semantyki. Warto przynajmniej pominięte zagadnienia zasygnalizować. A więc:

1. Zbadanie funkcji dźwięku w zależności od rodzaju poetyckiego. Różnice dość łatwo uchwycić. Liryka ma charakter najbardziej muzyczny ze względu na „pieśniowość”, w epice wrażenia akustyczne służą oddaniu pełni życia, w dramacie widać bliski związek z muzyką operową.

2. Ogromne możliwości otwierają badania słownikowe i stylistyczne. Warto np. zbadać metaforykę dźwięków, częstość występowania, zakres znaczeniowy i odcienie sensu w takich wyrazach jak grzmieć, grom, strzelać, szum, ryk, ryknąć itp.

3. Ważna i ciekawa byłaby sprawa ewolucji akustyczności poezji Mickiewicza.

4. Wreszcie sprawa jego nowatorstwa w stosunku do epoki poprzedniej w dziedzinie udźwiękowania poezji³⁸.

Jednak z przytoczonych przykładów i rozważań można chyba wyciągnąć wniosek, że Zieliński miał rację podkreślając meliczność poezji Mickiewicza. Pomylił się natomiast Krasieński chcąc zmieścić autora *Dziadów* w ramach heglowskiej triady. Nie kwestionując wcale muzyczności poezji Słowackiego możemy słowa wypowiedziane pod jego adresem odnieść do Mickiewicza: „Co krzyków dzikich i niewinnych śmiechów, co też kąpiących i śpiewów radości, co grzmotów rozłożystych i nikłych szmerów tam w każdej chwili rodzi się, przemija, umiera...³⁹”.

Może ktoś powiedzieć, że to właściwość epoki romantycznej dążącej do jedności sztuki. Istotnie i inni nasi poeci romantyczni wielką wrażliwość na dźwięki posiadali i ujawnili w swej poezji. Słowacki, jak to wykazano⁴⁰, miał wysoką kulturę muzyczną i przewyższał Mickiewicza w organizacji brzmień słowa poetyckiego; trzeba wspomnieć o Malczewskim, Zaleskim, Goszczyńskim. *Maria* Malczewskiego przesycona jest dźwiękami i melodyjna jak pieśń ukraińska. Bardzo dużym bogactwem wrażeń akustycznych operuje Goszczyński. Zaleskiego sam Mickiewicz nazwał słowiczkiem. U żadnego z nich jednak dźwięk nie gra takiej roli w samej konstrukcji przedstawianej rzeczywistości, nigdzie nie jest tak celowo zharmonizowany z innymi elementami utworu. Dźwięk wzmaga u Mickiewicza ekspresję nastrojową, jest środkiem cha-

³⁸ Pobieźny nawet przegląd poezji w. XVIII przekonywa o jej wielkim ubóstwie w dziedzinie wrażeń akustycznych. Naruszewicz mimo dosadności i obrazowości wprowadza dźwięki rzadko, przeważnie w zwrotach o charakterze przysłów: „Brzęczy mucha, kiedy w miodzie tonie”. W *Sofijówce* Trembeckiego wypowiedzeń zawierających wrażenia dźwiękowe jest około 10. *Monachomachia* Krasieńskiego ma dużą ekspresywność w określaniu głosów ludzkich: Sęknął, zakrzuszył się, ryknął — jest nawet kaczkowy głos — innych dźwięków niewiele. Trzy razy występuje echo, ale w zwrotach nieobrazowych, konwencyjnalnych.

³⁹ Krasieński, *op. cit.*

⁴⁰ Patrz studium Kleinerer *Muzyka w twórczości Słowackiego, Studia o Słowackim*, Łwów 1910 i J. Starnański, *Zagadnienie kultury artystycznej w listach Słowackiego*, „Roczn. Hum.” Tow. Nauk. K. U. L., Lublin 1955.

rakterystyki postaci, odtwarza stosunki przestrzenne i czasowe, dzieli utwór na odcinki fabularne, podkreśla momenty napięcia w akcji albo momenty zwrotne, wywołuje rozładowanie napięcia i wyzwolenie energii uczuć albo woli, jest sugestywnym środkiem przy tworzeniu kontrastu i gradacji, jest często punktem wyjścia albo finałem utworu, zawsze w najściślejszym związku z wartością semantyczną słowa i z wymową ideową całości.

Nie spotykamy się w jego poezji z samą dźwiękową grą słów odartych z sensu. Nie ma w jego utworach nawet pomyslnych jako piosenki przyśpiewów tak charakterystycznych dla poezji ludowej, mimo że je na ludowość często stylizuje. Określone znaczenie mają zawsze neologizmy dźwiękonaśladowcze albo rucho-naśladowcze. Wartość fonemu zyskują w kontekście nawet pojedyncze głoski, jak ten przełamujący granice sonetu okrzyk pielgrzyma — Aa!

Dobierając wyrazy onomatopieczne korzysta głównie z bogactwa samego języka ojczystego, nie tworząc zbędnych słów nowych, nawet wtedy gdy działa intencja humorystyczna. Zmiany idą raczej w kierunku morfologicznym (np. najkoziej). Nawet tam, gdzie przymusza słowa do funkcji dźwiękonaśladowczej bez sugestii znaczeń, nie pozbawia ich tego znaczenia⁴¹. Uchwyciła tę przewagę sensu nad brzmieniem słowa, a nawet więcej — przewagę wartości abstrakcyjnych nad konkretnymi, S. Skwarczyńska. „Pierwszoplanową wartością obrazu i wątku przy ich zestawieniu jest wartość abstrakcyjna [...], pierwiastki konkretne stają się w rękach poety giętkim materiałem zdolnym do wchłaniania różnych wartości abstrakcyjnych”⁴².

Czy to degradacja Mickiewicza jako realisty? Przeciwnie, to stwierdzenie realizmu wyższego rzędu, umiejętności podporządkowania tworzywa konkretnego organizującej sile idei, co w twórczości autora *Dziadów* ujawnia się w sposób bardziej wyrazisty i bardziej bezpośredni niż u innych wielkich twórców.

⁴¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, tom II, s. 174-175.

⁴² *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1939, s. 200.

Nie ma przy tym dystansu pomiędzy przedstawieniem zjawisk świata zewnętrznego a świata zjawisk psychicznych ocierających się o sferę nadprzyrodzoności. „Mickiewicz realista — znów cytujemy Skwarczyńską — pracował dla Mickiewicza mistyka. Pierwszy stwarzał dla drugiego konkretne możliwości pełnego, trafnego i prostego, zgodnie z tradycją typu obrazowości mistycznej wypowiedzenia”⁴³.

S. Pigoń w odczycie *Jak tworzył Mickiewicz* wykazał, że w twórczości jego nastąpiło niezwykle, jedyne w poezji świata zespolenie typu inspiracyjnego z konstruktorskim. Widać to wyraźnie w sposobie operowania wrażeniami słuchowymi. Poeta zespała także pierwiastek żywiołu dionizyjski z apollinińskim czynnikiem ładu.

Wyraził w swej poezji ogromną skalę dźwięków przekraczając zarówno dolną jak górną granicę słyszalności, odtworzył, jeśli tak rzecz można, *infra* i *ultra* dźwięki i odtwarzał ich wysokość, natężenie i barwę za pomocą słów potęgujących. Wrażenia słuchowe pozostają u niego w najściślejszej łączności z percepcją ruchu.

Dźwięk — to ruch, zmiana, życie. Milczenie i bezruch — to śmierć. Jak w tej strasznej krainie, odmalowanej za Byronem w wierszu *Ciemność*, gdzie dwaj ostatni na ziemi ludzie — nieprzyjaciele „zgrozą widoku swego zabili się społecm...”

Dźwięk zgodnie ze swą naturą jest najbliższy światłu. W poezji Mickiewicza również. Światłość jest pieniem róży, słowa „toczą się, grają i świecą”, „każdy dźwięk... razem gra i płonie”.

Ruch — dźwięk — światło — miłość. Zastój — milczenie — ciemność — nienawiść. Oto dwa szeregi ewolucji w górę i w dół. Przeciwstawieniem krainy śmierci — milczenia — ciemności jest obraz rozrostu miłości w wierszu *Snuć miłość*. Dźwięki nie nazwane tu bezpośrednio są jednak wyraziste dla każdego, kto żył się ze światem poety, który głos ludzi porównywał do strumienia a metaforą kucia oznaczał tworzenie przyszłości.

⁴³ *ibid.*, s. 146. Zastrzeżenia budzi rozdzielenie realisty i mistyka.