

# Romantyczne pejzaże dźwiękowe — *Ballady i romanse Adama Mickiewicza*

Łukasz Piaskowski

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

e-mail: lukasz.piaskowski2@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.1>

## Abstract

### Romantic soundscapes — *Ballades and Romances* by Adam Mickiewicz

The main assumption of the article is the thesis that Adam Mickiewicz's *Ballades and Romances* is a poetic cycle that played a fundamental role in reorienting the ways of exploring the world in the aesthetics of hearing in Polish literature. It is a work that initiated a new way of presenting sound in Polish poetry, ultimately breaking the Enlightenment-rationalist paradigm of domination of the perspective of the eye in culture for the sake of the emancipation of a new audio culture. The audiosphere of the cycle, i.e. all the sounds used in this cycle, are analyzed in this article using the appropriate categories (anatomy of the soundscape according to B. Krause) and finally interpreted through the prism of their literary function. The terms used for description and interpretation in the article are the soundscape, as well as its essential elements, such as geophony, biophony and anthropophony. The dominant sonic quality in the cycle, having compositional significance, is a part of anthropophony called the phonosphere: voice, speech, singing, shouting, etc., and the accompanying qualities are both geophony and biophony, as well as incidental sounds of various origins. Sounds appear most often when fantastic threads and motifs are activated.

**Keywords:** sound studies, ballades and romances, Adam Mickiewicz, audiosphere, soundscape, romanticism, enlightenment, sound in poetry

## Wprowadzenie

Prace naukowe poświęcano zarówno muzycznym<sup>1</sup>, jak i dźwiękowym aspektom twórczości Adama Mickiewicza. O ile jednak badania muzyczno-literackie są już dość rozległe, o tyle nad dźwiękowymi aspektami poezji Mickiewicza zastanawiano się rzadziej — dotyczy to zarówno samej powierzchni mowy (eufonia dzieła)<sup>2</sup>, jak i dźwięków traktowanych jako motywy bądź tematy wierszy. Co istotne, Mickiewicza w tradycji literackiej przez cały niemal XIX wiek traktowano bardziej jako poetyckiego malarza niż muzyka poetyckiego<sup>3</sup>. Pogląd ten zanegowano w zasadzie dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym za sprawą prac Tadeusza Zielińskiego, który udowodnił, że poeta miał nie tylko zmysł malarski, ale też niezwykle czułe ucho<sup>4</sup>. Istotne jest jednak zrozumienie, że badaczy przyciągała co prawda perspektywa badań porównawczych, których przedmiotem była muzyczność poezji Mickiewicza, ale jednocześnie nie traktowali oni samego dźwięku jako jednostki autonomicznej, ograniczając swoje rozpoznanie do kwestii związanych ze sztuką muzyczną. Dźwięk jako motyw i temat w twórczości Mickiewicza został przekrojowo przeanalizowany dopiero przez Wandę Achremowiczową. Jej napisany w 1955 roku artykuł *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza* należy uznać za pionierski<sup>5</sup>. Kolejna istotna praca, choć pozostająca na pograniczu badań muzyczno-literackich i audialnych, to *Muzyczność „Pana Tadeusza”* autorstwa Stanisława Kolbuszewskiego, który mimo iż do opisu problemu używał głównie metafor muzycznych i udawał, że poemat przypomina „dzieło muzyczne”, jako jeden z pierwszych zauważył też, że jest on niezwykle obficie

<sup>1</sup> Opracowań na ten temat jest wiele. Ograniczam się do najnowszych: Zob. np. *Mickiewicz i muzyka. Słowa, dźwięki, konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Sęszewski, Poznań 2000; I. Chyla-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000; J. Skarbowski, „*Taka pieśń jest siła, dzielność — Taka pieśń jest nieśmiertelność*”. Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Kraków 2003; M. Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielić?*, [w:] *eadem*, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004; M. Strzyżewski, *Wokół harmonii sfer w „Wielkiej Improwizacji” Adama Mickiewicza*, [w:] *idem*, *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010; J.W. Czarnecki, *Muzycznoliteracki agon tożsamości: „Konrad Wallenrod”*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 i inne.

<sup>2</sup> Zob. np. L. Pszczołowska, *Z zagadnień organizacji dźwiękowej w poezji Mickiewicza*, [w:] *eadem*, *Wiersze — styl — poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002.

<sup>3</sup> W przeciwieństwie do Juliusza Słowackiego, którego dla odmiany nazywano muzykiem. Zygmunt Krasiński mówił o Słowackim: „nie malarzem, lecz muzykiem się urodził”. Por. A. Seweryn, „*Muzyczny Słowacki i muzyka pisana do dzieł Słowackiego*”, *Colloquia Litteraria* 2006, nr 1, s. 11.

<sup>4</sup> Zob. T. Zieliński, *Melos w poezji Mickiewicza*, [w:] *idem*, *Trzy studia*, Zamość 1922.

<sup>5</sup> W. Achremowiczowa, *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „*Roczniki Humanistyczne*” 5, 1955.

i detalicznie udźwiękowiony<sup>6</sup>. Wątki rozpoczęte przez Kolbuszewskiego kontynuowała i rozbudowała Maria Cieśla-Korytowska w szkicu *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, w którym w nowatorski sposób omówiła okoliczności tematykacji dźwięków w poemacie<sup>7</sup>. O dźwięku w kontekście cyklu *Ballady i romanse* pisał z kolei, jako jeden z pierwszych, Kazimierz Cysewski<sup>8</sup>, omawiając relacje semantyczno-dźwiękowe w balladzie *Świtezianka*. Bazując w pewnym stopniu na osiągnięciach poprzedników, chciałbym przyjrzeć się bliżej audiosferze cyklu *Ballady i romanse*, a także wyróżnić, o ile będzie to możliwe, zarysy głównych skomponowanych na jej bazie poetyckich pejzaży dźwiękowych<sup>9</sup>. Metoda pracy jest w tym wypadku dość prosta: chodzi o to, by zliczyć wszystkie zastosowane w cyklu dźwięki, poddać je analizie za pomocą właściwych kategorii i ostatecznie zinterpretować ich literacką funkcję<sup>10</sup>. Głównym założeniem szkicu będzie teza, że *Ballady i romanse* odegrały fundamentalną rolę w reorientacji sposobów poznawania świata również w planie estetyki słuchu, nawet jeśli wiele w tej sprawie zawdzięcza Mickiewicz poprzednikom. Podstawą wszystkich analiz i interpretacji będzie metodologia *sound studies* — ekologia akustyczna<sup>11</sup>. Jej zastosowanie umożliwi przeprowadzenie tak zwanej anatomii pejzażu dźwiękowego, czyli przebadanie takich elementów ogólnej audiosfery, jak wyróżnione przez Berniego Krause’a kategorie — geofonia, biofonia czy antropofonia<sup>12</sup>, ale o tym później.

<sup>6</sup> S. Kolbuszewski, *Muzyczność „Pana Tadeusza”*, [w:] *idem, Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Katowice 1959.

<sup>7</sup> M. Cieśla-Korytowska, *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4.

<sup>8</sup> Zob. K. Cysewski, *Dźwięk i semantyka. Na przykładzie „Świtezianki”*, [w:] *Mickiewicz interdyscyplinarny*, red. K. Cysewski, Słupsk 1999.

<sup>9</sup> Przez poetycki pejzaż dźwiękowy rozumiem w tym szkicu zbiór subiektywnie dobranych dźwięków, tworzących określoną wspólnotę kompozycyjną w określonym obszarze tekstu lub tekstów. W klasycznej definicji pejzaż dźwiękowy to po prostu „dowolne środowisko dźwiękowe [...] wraz z jego kontekstem percepcyjnym i historycznospołecznym”. Por. M. Kapelański, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005, nr 1, s. 108.

<sup>10</sup> Chodzi innymi słowy o wyróżnienie literackich przejawów Audialności II — czyli dźwięku jako tematu utworu poetyckiego. Por. Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4, s. 141–142.

<sup>11</sup> Zob. np. K. Wrightson, *An introduction to acoustic ecology*, „Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology” 2000, nr 1; H. Westerkamp, *Linking soundscape composition and acoustic ecology*, „Organised Sound” 2002, nr 7; R. Losiak, *Wokół idei ekologii akustycznej. Koncepcje i praktyki*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2017, nr 17.

<sup>12</sup> Zob. B. Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World’s Wild Places*, London 2012; *idem, Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, New Haven-London 2015.

## Od widzenia do słyszenia — od rozumu do emocji

Żeby lepiej zrozumieć znaczenie przełomu romantycznego dla zmian w ogólnie literackim postrzeganiu audiosfery, trzeba krótko przypomnieć, jak o tej kwestii myślano w XVIII wieku. Siłą rzeczy będzie to obraz operujący skrótami i pewnymi uproszczeniami, o czym warto pamiętać. W świecie oświeceniowego klasycystycznego umiaru i rozsądku łagodzącego przeciwieństwa przyroda służy człowiekowi, nie ma autonomii, interpretowana jest przez kategorie kulturowe, a w przypadku literatury — literackie, podlegające określonym konwencjom w obrazowaniu i prezentacji. Naturę traktowano jak liczbę obiektów, których natura jest być może nie do końca zrozumiała, ale możliwa do uporządkowania i zrozumienia według tego porządku. Narzędziem takiego porządkowania mogło być tylko oko — narząd zmysłów współgrający najpełniej z możliwościami rozumu. Krótko mówiąc, poeci postrzegali naturę nie przez pryzmat jedności duchowej — jak romantycy — lecz jako rzeczywistość zupełnie zewnętrzną, którą można i trzeba obserwować z boku. Dźwięki nie były tak proste do okiełznania, ale i im przypisano określone role. O ile bowiem muzyka baroku była rozemocjonowana (choć raczej w sensie retorycznym) i podlegała prawom matematycznych kombinacji, przez co wzrastał maksymalnie jej stopień komplikacji, o tyle dla klasycystów muzyka miała być prosta, klarowna i pełnić określoną funkcję: sprawiać przyjemność<sup>13</sup>. Dlatego też dźwięki w poetyce klasycystycznej poddawane były ścisłej kontroli; należało je porządkować tak, by ich układ był użyteczny dla słuchacza, ale by nie wykraczał poza to, co dyktuje najbardziej intuicyjna racjonalność. Pojawia się w tym nurcie emocjonalność, ale jest ona poddana ścisłej kontroli i wpisana w ustalony przez rozum porządek.

Dźwięki występujące w funkcji motywów poetyckich nie miały znaczenia autotelicznego, były zawsze „po coś” i istniały „w obrębie czegoś”<sup>14</sup>. Były częścią uporządkowanego poetyckiego obrazu, ułożonego w zgodzie z prawidłami rozumu<sup>15</sup>, a także wedle zasady prawdopodobieństwa i względnego realizmu — ujmowano je najczęściej w taki sposób, by uwydatnić ich przy-

<sup>13</sup> Wyraźne jest to zwłaszcza u Immanuela Kanta, który uważał muzykę za czczą rozrywkę (rozkoszowanie się), ponieważ nie oddziaływała ona w żaden sensowny sposób na umysł. Jest to utylitarystyczno-hedonistyczna wizja muzyki. Por. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 64–65.

<sup>14</sup> Co pozostawało w zgodzie z ogólną tendencją literatury oświecenia do dydaktyzmu. Por. Z. Libera, *Oświecenie*, Warszawa 1974, s. 103–105.

<sup>15</sup> H. Krukowska, *W świetle śródziemnomorza. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku” 1974, z. 12, s. 258–259.

datność dla człowieka: ptaki śpiewają więc nie same dla siebie, lecz po to, aby sprawić nam przyjemność, albo po to, by stać się wzorem do naśladowania (motyw poety śpiewającego jak ptak)<sup>16</sup>. Poeci XVIII wieku kontemplowali naturę głównie za pośrednictwem oczu, ale następstwem tego doświadczenia było nazywanie i personifikacja: wiatr nie jest po prostu wiatrem, lecz Akwilonem lub Zefirem. Nie jest więc zjawiskiem przyrodniczym, lecz przynależy do porządku humanistycznego, ulegając antropogenizacji i antropofonizacji. Jak pisała Teresa Kostkiewiczowa, natura w poezji klasycyzującej przedstawiana była w formie apoteozy idealnego piękna i „najczęściej dochodziło do utożsamiania [go] z pożytkiem”<sup>17</sup>. Sentymentalizm zmienił w tym myśleniu tylko tyle, że przyroda pełniła rolę służebną wobec ludzkiej emocjonalności<sup>18</sup>. Miało to jednak znaczenie kluczowe, dlatego że zmieniało również stopniowo sposób postrzegania dźwięku<sup>19</sup>, nawet jeśli w utworach poetyckich nadal tematyzowano go w konwencjonalnych ramach<sup>20</sup>. Najczęstszym audialnym atrybutem poetyckim stała się wiejska fujarka, na której przygrywał sobie pastuszek w swej Arkadii<sup>21</sup>. Nierzadkim elementem dźwiękowego pejzażu były ponadto ptaki, głównie słowiki i skowronki, symbolizujące najczęściej uniesienie miłosne. W wierszu *Do skowronka* Franciszek Karpiński zazdrości tytułowemu ptakowi, że ma dla kogo śpiewać i przy kim zasypiać. Poeta tworzy w ten sposób analogię między losem ptaka i poety<sup>22</sup>.

Etapem najbardziej przypominającym obrazowanie i audializację romantycznych ballad były preromantyczne dumy. O ich pokrewieństwie gatunkowym pisali już inni badacze<sup>23</sup>, dlatego w tym szkicu skupię się jedynie

<sup>16</sup> Por. R. Dąbrowski, *O koncepcji naśladowania natury w refleksji estetyczno-literackiej oświecenia*, [w:] *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*, red. B. Mazurkowska, Katowice 2015, s. 13–34.

<sup>17</sup> T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 103.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 261.

<sup>19</sup> Jako następstwo przyjęcia innego paradygmatu pojmowania świata. Za Davidem Hume’em sentymentalisci powtarzali, że „odczucie” to „pierwsza zdolność człowieka”. Por. T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1973, s. 250.

<sup>20</sup> Sentymentalizm miał wymiar zarówno autentyczny, jak i sztuczny. Autentyczność kierowała go w kierunku preromantyzmu. Por. Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969, s. 234–235.

<sup>21</sup> Zob. R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, z. 3.

<sup>22</sup> T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko...*, s. 260.

<sup>23</sup> Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, z. 1/4, s. 73–74; M. Zmigrodzka, „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956,

na bardziej konkretnych audialnych innowacjach. Warto jednak zwrócić uwagę, że oprócz nowych rekwizytów i zmieniającej się scenerii, uciekających już od uporządkowanego i statycznego świata oświeceniowego, pojawiały się u poetów przełomu nowe dźwięki. Julian Ursyn Niemcewicz w wierszu *Sen Marysi* wprowadza zainspirowany poezją angielską nocny krajobraz księżycowy, w którym bohaterka „we śnie widzi Stasia swego”, tłumaczącego jej okoliczności własnej śmierci. Stało się to na morzu w trakcie burzy — zatopiła ona okręt, na którym Stasio płynął. Granicę między snem a jawą wyznacza sygnał audialny w postaci piejącego koguta — podobnie jak w *Romantyczności* Mickiewicza. Niemcewicz wprowadza do swojego wiersza nowe soniczne okoliczności: ryczącą burzę, która z trzaskiem niszczy okręt, a także wyróżnionego już wyżej wyznaczającego czas piejącego koguta<sup>24</sup>.

Istotny wkład w proces przesunięcia wektora audializacji wniósł także Bruno Kiciński. W dumie *Ludmiła w Ojcowie*<sup>25</sup> poeta wprowadza pejzaż przepojony tajemnicą i grozą; jego centralną figurą jest zamczysko w Ojcowie, towarzyszy mu zaś „cisza z nocą ponurą”, gdzie „ćmy wkoło latały”, a „księżyc skrył się za chmurą”. Sceneria wzmocniona zostaje dźwiękami, a ogólna audiosfera wiersza jest przebogata. Pierwszy znak daje zegar wybijający północ, którego „odgłos coraz głębiej się chowa / I w bliskiej ginie pieczarze”. Scenerię audialną uzupełniają drzewa, pomiędzy którymi „wicher powiewa / I szumniej wstrząsa chwast dziki / I głośniejszy strumień łąkę przepływa, / I głośniejszy huczą puszczyki”. Poeta powiada, iż „milczenie nocy straszonym się zdało”, tworząc zasadniczy kontrast do chmur, które „w czarniejsze nieba kryły się” i „z łoskotem zagrzmiały”, po czym „w ogromnym huku runął grom z góry / I skał posady zdrząły”. Autor dumy prezentuje przed czytelnikiem całe spektrum dźwiękowe typowe dla późniejszych ballad.

Warto dodać do tego, iż komentatorzy i krytycy klasycystyczni, przynajmniej niektórzy, byli świadomi zachodzących zmian. Niezwykłą przytomnością i przenikliwością wykazał się Franciszek Morawski. W *Liście drugim. Do romantyków* ze zbioru pt. *Klasycy i romantycy polscy. W dwóch listach wierszem* poeta odnotowuje zmiany w ogólnej audiosferze<sup>26</sup>, pisząc —

z. specjalny; P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007, s. 528–529.

<sup>24</sup> Szczegółowo relację między utworami Niemcewicza i Mickiewicza opisał Wilhelm Bruchnalski. Zob. m.in. *idem, Mickiewicz–Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, „Pamiętnik Literacki” 3, 1904, nr 1/4.

<sup>25</sup> *Świat poprawiać — zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, wyd. 2 przejrz., Kraków 2004, s. 666.

<sup>26</sup> F.D. Morawski, *List drugi. Do romantyków*, [w:] Z. Libera, *Poezja polska 1800–1830*, Warszawa 1984, s. 222–223.

z zarzutem wobec romantyków — o „brzęczących kajdanach”, „wyjących szatanach”, o wicherze, który „gwizdże w ucho” lub w „stare zamki bije” i „świszcze, jęczy, wyje” po starych piwnicach. Najistotniejsze jednak zdanie to konstatacja: „Często się romantyczność w wielkim mieści szumie”, co dla Morawskiego jest ostateczną kontestacją porządku, ładu i harmonii dźwiękowej ustanowionej przez Horacego i Jana Kochanowskiego<sup>27</sup>. W tej optyce romantyk to miłośnik amplifikacji i emancypacji dźwięku. Morawski z chirurgiczną precyzją zlokalizował kluczowe zmiany, zwracając uwagę na nowe techniki obrazowania, którym towarzyszyły znamienne modyfikacje audiosfery.

## Romantyczne pojmowanie dźwięku

Oświeceniowe myślenie o naturze miało wymiar malarski<sup>28</sup>: przyroda była zbiorem bytów, które można jakoś uporządkować, tak jak malarz własnymi oczami układa krajobraz, często jedynie „udający” realistyczny (dobrym przykładem są pejzaże miejskie Warszawy autorstwa Canaletta, w których malarz przedstawiał budynki wedle woli w celu udoskonalenia kompozycji obrazu). W podobny sposób traktowano zjawiska dźwiękowe. Dominacja kultury oka determinowała modele obrazowania poetyckiego. Jak pisała Isabelle Bour, „tradycyjna hierarchia zmysłów nie była kwestionowana nawet w połowie XVIII wieku, kiedy wzmoгло się zainteresowanie działaniem układu nerwowego”<sup>29</sup>. Wydaje się, że stosownego przełomu dokonali dopiero romantycy, ponieważ nie przejawiali oni nieograniczonego zaufania do oka, utożsamianego z władzą rozumu i racjonalistycznym redukcjonizmem. Deklaracja pochodząca z programowej ballady *Romantyczność*, czyli: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”<sup>30</sup>, dotyczy między innymi tego problemu. Władza oka związana była zbyt silnie ze światem widzialnym i empirycznie poznawalnym<sup>31</sup>. Oko warunkowało sposób myślenia, który był

<sup>27</sup> Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia...*, s. 142–143; J. Zbądzki, *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania — wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna” 2016, nr 1.

<sup>28</sup> Zgodnie z Horacjańskim *ut pictura poesis* utwór poetycki miał osiągać efekty malarskie. Por. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984; zob. także: Z. Koczyńska, *Malowanie słowami*, [w:] *eadem, Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976, s. 48–52.

<sup>29</sup> I. Bour, *Foreword: Noise and sound in the eighteenth century*, „Études Épistémè” 2016, nr 29, <http://journals.openedition.org/episteme/1136> (dostęp: 13.03.2023).

<sup>30</sup> Wszystkie cytaty z ballad Mickiewicza, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 7 popr. i uzup., Wrocław 1986.

<sup>31</sup> A. Ročko, *Świat zmysłów w polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku*, „Prace Literaturoznawcze” 2022, nr 10, s. 200–201.

sprzeczny z towarzyszącą romantykom powszechną transgresją<sup>32</sup>. Jeśli uczynimy założenie, że między światem natury a człowiekiem istnieje duchowa koneksja i zależność, oko wydaje się mało użyteczne. Nie zobaczy ono bowiem poza-rzeczywistości. A przynajmniej takie oko, które samo pozostaje w pewnej poznawczej izolacji narzuconej przez empiryzm i racjonalizm. Czucie i wiara, wedle Mickiewicza, mogą stać się sprzymierzeńcami oka. Wiara — aby ten stan rzeczy przed samym sobą uznać za prawdopodobny i możliwy. Uczucie — aby rozszerzyć jego możliwości poznawcze.

Dla romantyków emocjonalność i czucie powiązane są ściśle z muzyką, czyli dźwiękiem. Dlaczego to takie istotne? Muzyka nie była dla nich matematyką ani sferą zbytnio zretoryzowanej, a więc sztucznej, afektywności, a co istotne — bardzo zbliżyła się do samej poezji. Działo to w obie strony. Pisał Maurycy Mochnacki: „wszystko [...] zmierza do tonu, do muzykalności. Muzyka służy [...] fantazyi, tak jak figury marmurowe poetyckiemu służyć realizmowi”<sup>33</sup>. Na tej podstawie wyróżniono dwa typy liryki romantycznej: tak zwaną poezję liryczną i poezję snycerską. Liryka związała się z muzyką, a snycerstwo z rzeźbą i zdobnictwem<sup>34</sup>. Bohdan Pocij powiada, iż „muzyka stała się bardziej literacka, a literatura — bardziej muzyczna”. Inspirowała się ona często „rozmową i wyznaniem”, ale co istotniejsze: „toposy romantycznej mowy dźwięków rozgrywają się w przestrzeni emocji wzmożonej, w »żywole uczuć«”<sup>35</sup>. Z punktu widzenia poety połączenie między emocją a dźwiękiem staje się jeszcze donioślejsze<sup>36</sup>. Romantyków przygotował na tę ideę sentymentalizm. Muzyka nie jest już „czczą zabawką”, lecz „mową serca” (Karol Kurpiński), „językiem uczuć” (Józef Elsner), „mową duszy, serca i namiętności” (Józef Franciszek Królikowski). Później Mickiewicz powiada, że muzyka to „głos uczucia”. Oznacza to, że bezpośredni kanał emocjonalnego odbioru świata zewnętrznego wiedzie przez ucho, a generowanie znaczeń poprzez śpiew — czy to muzyczny, czy poetycki<sup>37</sup>. Od czasu romantyków każde kolejne pokolenie nie tylko widziało świat, lecz zaczynało go słuchać i słyszeć.

<sup>32</sup> M. Piwińska, *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 34.

<sup>33</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [w:] *idem, Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004, s. 332–333.

<sup>34</sup> Cz. Zgorzelski, *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, wyd. 4, Wrocław 2009, s. 474–475.

<sup>35</sup> B. Pocij, *W żywole uczuć: mowa dźwięków*, [w:] *idem, Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 33, 36–37.

<sup>36</sup> S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 9.

<sup>37</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 579.



Zauważali to także polscy uczeni. Czesław Zgorzelski, komentując jeden z wierszy Mickiewicza, pisał:

rzeczywistość przemawia jedynie „słodką wonią” rozkwitłych drzew, szep-tem wód, śpiewem słowików, pieśnią zakochanych minstrelów, dźwiękiem ich muzyki... Oczu żaden widok nie pociąga, myśli nic nie rozprasza: można się skupić w sobie i usłyszeć to, co się kryje we wnętrzu, cisza w otoczeniu, „słyszalność” świata zewnętrznego ułatwiają drogę ku refleksji, wzmagają głos wewnętrzny samotnego poety<sup>38</sup>.

Słuch był dla romantyków mniej podejrzliwy niż oko, a poszczególne doświadczenia audialne mogły służyć zupełnie nowym celom<sup>39</sup>. Niejednoznaczność muzyki i dźwięku, a także jej niezależność od władzy wzroku i rozumu powodowały, że swoboda kształtowania obrazu poetyckiego wzrastała wielokrotnie. Nie bez powodu niemal każdej rzeczy nadzwyczajnej, niezwykłej i tajemniczej w balladach towarzyszą dźwięki. To, co emocjonalne i duchowe, ma charakter dźwiękowy i jest zapośredniczone przez ucho<sup>40</sup>. Stworzyło to warunki do przesunięć w obrębie ogólnej teorii poznania. W pewnym sensie brak zaufania romantyków do rozumu sprawił, że dokonano rewizji poglądów na temat jego sprawczości i udoskonalono go jako narzędzie. Romantycy poniekąd „dopowiedzieli” rozum, wprowadzając perspektywę innych niż oko doświadczeń zmysłowych, których istotność racjonalizm redukował. Widzenie jest bowiem tunelowe i punktowo-obszarowe, zawsze na coś nakierowane. Słyszenie zaś — przestrzenne, kuliste i wszechogarniające. Zamknięcie oczu powoduje utratę sygnału, przed dźwiękiem uciec nie można<sup>41</sup>.

Według Ryszarda Przybylskiego romantycy, a już szczególnie Mickiewicz, skierowali doświadczenie ku tak zwanym zmysłom wewnętrznym, na co wskazywałoby motto z *Hamleta* Williama Szekspira mówiące o „widzeniu” oczami duszy<sup>42</sup>. Nie wydaje się jednak, że aż tak radykalna interioryzacja zmysłów

<sup>38</sup> Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 2001, s. 449.

<sup>39</sup> Nie znaczy to, że oko ustąpiło uchu całkowicie, ale z pewnością dysproporcja między jakościami wzrokowymi i słuchowymi została znacznie zmniejszona, na co wskazują dane opracowane przez Piotra Kładocznego. Autor wyliczył, że 44% leksemów u Mickiewicza dotyczy zmysłu wzroku, ale aż 27% — zmysłu słuchu. Por. P. Kładoczny, *Konceptualizacja zmysłów w twórczości Adama Mickiewicza*, „Filologia Polska” 2016, nr 2, s. 268.

<sup>40</sup> J. Słowacki tęsknotę za matką nazwał „muzyką czucia”. Por. I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów...*, s. 94–95.

<sup>41</sup> T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 31–32.

<sup>42</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 366–371.

oddawała cały sens przełomu romantycznego<sup>43</sup>. Poeci romantyczni doświadczali świata zewnętrznego, który wpływał na kompozycję świata wewnętrznego. Detronizacja władzy oka dotyczyła określonej ideologii, która redukowała jego zdolności. Paradoksalnie romantycy poszerzyli znaczenie widzenia, wiążąc je z innymi kanałami doświadczenia: wiarą i emocjami. Wydaje się, że to nie zwrot ku zmysłom wewnętrznym jest najważniejszy, lecz raczej zwrot ku synestezji, komplikowanie zmysłów, a za pośrednictwem muzyki uwydatnienie roli ucha i dźwięku. Oko nie zostaje więc zdetronizowane, nadal dominuje (choć na innych zasadach, ponieważ zwiększa się pole możliwości tego, co można zobaczyć i co wypada widzieć w poezji). Istotną zmianą jest emancypacja innych zmysłów. Z punktu widzenia romantyka oczy nie tyle się wyłączają, ile są bezradne, jeśli nie dojdzie do aktywacji innych istotnych zmysłów, a także motywacji poznawczych. Dla romantyków taką motywacją były uczucia i wiara. Serce i dusza. Oczy racjonalisty i człowieka kierującego się wyłącznie prawidłami rozumu są w pewnym sensie bezużyteczne, ponieważ widzi on jedynie skrawek prawdziwej rzeczywistości. Pełza po powierzchni<sup>44</sup>. Nawet jeśli widzi świat lepiej niż przeciętny przedstawiciel ludu, to ten świat jest bardzo mały w porównaniu z tym, w co wierzą i co widzą ludzie prości, a także — co wynika z postulatów romantyzmu — poeci.

## Klasyfikacja dźwięków w *Balladach i romansach*

Podstawą wyróżnionej klasyfikacji będzie metoda anatomii pejzażu dźwiękowego stworzona przez amerykańskiego biologa i ekologa akustycznego Berniego Krause'a<sup>45</sup>. Badacz wyróżnił trzy podstawowe składowe każdego pejzażu dźwiękowego. Pierwsza z nich to geofonia, czyli dźwięki natury nieożywionej (na przykład wiatr, woda, śnieżyce, lawiny, trzęsienia ziemi itp.). Druga to biofonia, czyli dźwięki natury ożywionej, których źródłem nie jest działalność człowieka (fauna i flora). Trzecia to antropofonia, czyli każdy dźwięk, którego źródłem jest działalność człowieka. Istnieją cztery podrodzaje antropofonii: fizjologiczna (dźwięki wydawane przez ludzkie ciało, głównie fonosfera, czyli

---

<sup>43</sup> Inną propozycją jest sensualizm „uduchowiony” Mikołaja Sokołowskiego oraz „przedwiedza” Kazimierza Cysewskiego. Por. M. Sokołowski, *Sensualizm romantyczny*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5, s. 66–67; K. Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987, s. 30.

<sup>44</sup> A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, s. 29–30.

<sup>45</sup> M. Romanowska, *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, „Prace i Studia Geograficzne” 2017, z. 4, s. 102.

ludzka mowa), elektromechaniczna (dźwięki wydawane przez maszyny), kontrolowana (muzyka, teatr, przedmioty muzyczne i niemuzyczne, na przykład dzwon) oraz incydentalna (dźwięki towarzyszące człowiekowi na co dzień, na przykład szelest ubrań, odgłos tupania butami, stłuczenie szklanki itp.)<sup>46</sup>. Przechodząc do omówienia cyklu, zastrzegam, iż analizie i interpretacji poddane zostaną jedynie wybrane wiersze. Omówione zostaną utwory: *Romantyczność*, *Świtez, Świtezianka*, *Rybka*, *To lubię* oraz *Lilie* — jako dzieła najbardziej audialnie nacechowane, wyznaczające podstawowe funkcje sonicznej tematyzacji w cyklu. W pozostałych balladach (i romansach) motywy te są po prostu powtarzane, dlatego ich osobna interpretacja nie wniosłaby wiele do ogólnego obrazu. Należy pamiętać, że Mickiewicz konsekwentnie trzymał się pewnych ustalonych przez siebie wątków.

### Romantyczność

Gatunek ballady umożliwił audialne wyeksponowanie jakości związanych z fonosferą, czyli tą częścią antropofonii, w której źródłem dźwięku jest ludzki głos, aparat fonacyjny. Stąd też w *Romantyczności* taką rolę odgrywa rozmowa między Karusią a Jasiem. Jest ona jednostronna, ponieważ słyszymy jedynie Karusię, ale w ten właśnie sposób wyznacza się podstawowy kanał komunikacji: głos, dźwięk i słuch. Jasio, chociaż nic nie mówi, słyszy Karusię; ona zaś, choć mówi bardzo dużo, nie odbiera bodźców dźwiękowych z otoczenia („ona nie słucha” — dlatego, że skupia słuch na kimś innym, chce usłyszeć swojego Jasia; tak czy inaczej, poeta podkreśla tutaj naturę podjętego typu komunikacji: mowę, której audialnym odpowiednikiem jest ludzki głos). Grupa gapiów obserwuje więc scenę, w której jedna z postaci mówi do drugiej tak, jak często ludzie mówią do duchów lub do samego Boga. Dlatego też tak istotny jest uwydatniany przez poetę komponent wiary: człowiek, który się modli, musi wierzyć, że głos modlitwy dotrze do Stwórcy. Tak Karusię z ukochanym Jasiem łączy wiara, iż wypowiedane przez nią słowa są przez niego słyszane, nawet jeśli nie udziela on żadnej odpowiedzi. Antropofonia fizjologiczna, czyli fonosfera, wypełnia zresztą cały utwór: słyszymy mowę, wołanie, krzyczenie, płacz, śmiech<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> B. Krause, *Anatomy of the soundscape: Evolving perspectives*, „Journal of the Audio Engineering Society” 2008, nr 1/2, s. 73–79.

<sup>47</sup> Znaczenie fonosfery podkreślają także inni badacze. Kolbuszewski pisze, że w *Panu Tadeuszu* dominuje „gwar”, a Achremowiczowa, że „w mickiewiczowskim świecie dźwięków największą rolę gra głos ludzki”. Por. S. Kolbuszewski, *Muzyczność „Pana Tadeusza”...*, s. 192; W. Achremowiczowa, *Uwagi o roli dźwięku...*, s. 110.

Kluczowe dla zrozumienia *Romantyczności* z punktu widzenia studiów nad dźwiękiem jest dostrzeżenie swoistej dialektyki między okiem a uchem, wizją a dźwiękiem, jaką sygnalizuje poeta. Ballada rozpoczyna się od inicjacji sonicznej, aktywującej fonosferę, czyli ogólną kompozycyjną naturę ballady — „Słuchaj, dziewczeczko, ona nie słucha”. Dostajemy jasny sygnał, iż bohaterowie porozumiewają się między sobą głosami, a nawoływanie Karusi nie przynosi żadnego rezultatu, bo ona po prostu „nie słucha”, znajduje się w innej relacji audialnej, w obrębie własnego i hermetycznego pejzażu dźwiękowego. Dziewczynka zachowuje się dziwnie, dlatego pierwszą reakcją tłumy jest aktywizacja wzroku: ona do kogoś mówi, oni nie widzą do kogo. Karusia woła Jasieńka, raz się śmieje, raz płacze, usiłuje chwycić powietrze. Dokonuje w ten sposób podstawowej operacji audialnej typowej dla niemal wszystkich ballad Mickiewicza, to znaczy: kontakt ze światem nadmysłowym odbywa się za pośrednictwem dźwięków, najczęściej wydawanych przez aparat fonacyjny. Karusia mówi: „Tyżeś to w nocy? — To ty, Jasieńku! / Ach! i po śmierci kocha”, sugerując, że tak naprawdę od razu nie widzi swojego kochanka, lecz dopiero po chwili, po nawoływaniu i ciągłej aktywności głosowej, zjawa ujawnia się, choć jest widoczna tylko dla niej. Widzimy więc, że dźwięk wzmacnia zmysł wzroku, przesuwając go ku głębi, którą Przybylski nazywa zmysłem wewnętrznym. Karusia widzi go oczami duszy, ponieważ jej aparat poznawczy został wzmocniony przez emocje i wiarę, czyli w najbardziej oczywistej interpretacji — słuch. Karusia mówi: „Czasem usłyszysz macocha! / Niech sobie słyszy, już nie ma ciebie!”, co wskazuje jasno, że pierwszym bodźcem pozostaje dźwięk, który dopiero w następstwie umożliwia zobaczenie ducha. Wizja kochanka klaruje się coraz bardziej z każdym kolejnym wypowiedzianym słowem: „Ach, to on! lica twoje, oczki twoje!”. Karusia widzi go coraz wyraźniej, ale całość wizji delimitowana jest przez kolejną wprowadzoną jakość dźwiękową: pianie koguta, który w wierzeniach ludowych przepędza duchy. Monolog Karusi jest jednostronny; zjawa nie może przemówić, ale jej istnienie podtrzymywane jest przez emocje i wiarę dziewczyny, których wyrazicielem audialnym jest jej głos, coraz bardziej rozemocjonowany i pełen skargi. Po usłyszeniu piejącego kura dochodzi do zjawiska amplifikacji; Karusia, chcąc powstrzymać zjawę przed odejściem, zaczyna krzyżeć, a jej głos znamionuje boleść. Dopiero w tym momencie ludzie obserwujący całą sytuację zaczynają rozumieć, w czym rzecz. Dlatego też dochodzi do aktywizacji kolejnej formy głosowej komunikacji z zaświatem, czyli modlitwy: „Mówcie pacierze — krzyczy prostota — / Tu jego dusza być musi”. Po raz kolejny ukazywana jest istotna rola dźwięków: umożliwiają

kontakt z rzeczywistością transcendentną. Narrator — przypuszczalnie sam poeta — dopowiada: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę, / Płaczę i mówię pacierze”. Podkreślona zostaje rola słuchu, a także sens błagalnej modlitwy zabarwionej płaczem.

Kontrastem dla wyznania narratora staje się moment, w którym Mickiewicz ukazuje, w jaki sposób dochodzi do redukcji poznawczej, uprzednio nadbudowanej w utworze: „»Słuchaj, dziewczeczko!« — krzyknie wśród zgiełku / Starzec i na lud zawoła: / »Ufajcie memu oku i szkiełku, / Nic tu nie widzę dokoła«”. Poszerzony uprzednio świat zostaje zredukowany do władzy wzroku i rozumu. Narrator odpowiada starcowi, iż „dziewczyna czuje”, a „gawiedź wierzy”, co tworzy tak zwane prawdy żywe. Odrywa w ten sposób wzrok od władzy rozumu i empirii. „Miej serce i patrzaj w serce!” — powiada. Owo „patrzenie w serce”, które Przybylski nazwałby zwrotem ku zmysłom wewnętrznym, można także zinterpretować jako zwrot ku słuchowi. I to z bardzo prostego powodu: mową serca i uczuć była dla romantyków muzyka, czyli dźwięki. Zdecydowanie lepszym kanałem, by „spojrzeć” w serce, jest w takich okolicznościach słuch, pełniący zresztą kluczową funkcję na przestrzeni całej ballady. I gdy tłum krzyczy: „Jasio musi być przy swej Karusi, / On ją kochał za żywota!”, narrator kwituje to stwierdzeniem: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę”.

## Świtez

Wątki podjęte w *Romantyczności* ujawnione są także w balladzie *Świtez*. Rozpoczyna się ona wprowadzeniem eksponującym jakości wizualne; poeta ukazuje przed nami tytułowe jezioro w księżycowej scenerii nocnej. Narrator wymienia kolejno obiekty, które możemy zobaczyć, po czym wprost zwraca naszą uwagę na naturalne ograniczenia władzy wzroku: „Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga, / Dna nie odróżnia od szczytu, / Zdajesz się wisieć w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu”. W takich okolicznościach, jak powiada narrator, „wzrok się przyjemnie ułudzi”, co znaczy, że to, czego nie zobaczymy, dopowiemy sobie w wyobraźni — tyle że potrzebny jest do tego bodziec. Gdy oko zawodzi, aktywizuje się ucho. Nie musimy czegoś dokładnie widzieć, ponieważ zaczynamy słyszeć, jakie „diabeł wyprawia tam harce”, jak się „larwy szamocą” (larwy, czyli zjawy). Poeta pisze, że pod taflą jeziora „nieraz gwar jakoby w mieście”, „zgiełk walczących i wrzaski niewieście, / i dzwonów gwałt, i zbrój chrzęsty”. Po tej gwałtownej amplifikacji dźwięk nagle cichnie i słychać już tylko szum nieopodal rosnącej jodły, a „w wodach gadanie cichego pacierza / i dziewic żałośne modły”. Powtarza się zatem motyw cichej, choć płacziwej modlitwy.

W dalszej części ballady, kiedy już wyłowiono świteziankę wyjawiającą tajemniczą historię jeziora, dokonuje poeta opisu bitwy Moskali i Tuhana, na którą składają się gwar, szcęk mieczy i tętent koni, grzmienie taranów, a także przeraźliwy wrzask wroga (mieszanka antropofonii fizjologicznej, mechanicznej i incydentalnej). Reakcją kobiet chroniących się przed Moskalami był zaś głos, a w zasadzie krzyk błagalnej modlitwy, połączonej z klątwą. Ballada kończy się typowym dla całego cyklu wykorzystaniem dźwięków w celu podkreślenia grozy i nadzwyczajności chwili. Świtezianka powiada, że „choć czas te dzieje wymazał z pamięci, / Pozostał sam odgłos kary, / Dotąd w swych baśniach prostota go święci / I kwiaty nazywa cary”. Na ów odgłos kary złożyły się w tym wypadku jakości geofoniczne: szum w puszczy, podburzona fala, co „z łoskotem na brzegi leci”. Dźwięki te pełnią funkcję magiczną: ich działanie prowadzi do rozszczepienia jeziora na pół i pochłonięcia młodzieńców, którzy złowili w niewód świteziankę. Całość zamyka cisza tafli jeziora, czyli galenosfera.

### Świtezianka

W *Świteziance*, podobnie jak w *Świtezi*, poeta wykorzystuje technikę nagromadzenia jakości wizualnych, a do aktywizacji jakości sonicznych dochodzi tuż przed wystąpieniem określonego zjawiska nadprzyrodzonego. Gdy chłopiec ma w końcu spotkać kuszącą go świteziankę, następuje potężna „amplifikacja” ciszy, zakłócanej delikatnie jedynie przez trzeszczenie małych gałązek (biofonia). Celem tej operacji jest zbudowanie dynamicznego kontrastu. Po chwili jednak zrywa się szumiący wiatr, który wzburza wody jeziora, a jednocześnie ujawniają się „niesłyszane” zjawiska: woda się wzdyma i „wytryska” z niej śpiewająca i nucąca piękność wabiąca swoim głosem bohatera. Sceneria wodna sprawia, że dochodzi także do spiętrzenia dźwięków incydentalnych przynależących do geofonii akwaticznej, jak na przykład muskanie, pluskanie czy pryskanie wód jeziora. Podobny motyw aktywizacji dźwiękowej następuje, kiedy świtezianka znika; to wtedy znów wzdyma się i świszcze wiatr, a bohaterowi ukazuje się kochanka, której przyrzekł wierność, a którą zdradził. Wątek ten powtarza się jeszcze raz na końcu: zanim kara zostaje wymierzona i jezioro otworzy się, by pochłonać zdradliwego strzelca, efekty audialne zostają zintensyfikowane — wicher szumi, woda się burzy i wzdyma, wre (geofonia), a po zdradliwym kochanku pozostaje jedynie jęk (fonosfera), który czasami słychać pod niedalekim modrzewiem (synteza biofonii i antropofonii).

## Rybka

W *Rybce* Mickiewicz po raz pierwszy wprowadza elementy antropofonii kontrolowanej, czyli muzykę i tańce, które nazywa „hałasem”. Czyni to zapewne dlatego, żeby po raz kolejny zbudować kontrast. „Hałas” muzyki weselnej to przeciwwaga dla głosu bohaterki, Krysi, która zamienia się w tytułową rybkę. Warto podkreślić, że kanałem komunikacyjnym jest w tym wypadku po raz kolejny mowa, którą kieruje bohaterka do mieszkających w wodzie świtezianek. „Słuchacie mnie, siostry” — powiada opuszczona kochanka. Głos zmienia się rychło w słyszalny w całym lesie płacz; jest tak donośny, że zagłusza nawet „hałas” generowany przez muzykę weselną (zasada kontrastu dynamicznego znowu jest aktywowana). Dziewczynę w postaci rybki usłyszał jedynie wierny sługa, choć jej nie zobaczył, ponieważ głos dobiega spod tafli wody. Jest to motyw rozmowy dwojga bohaterów, którzy nie widzą się wzajemnie (doświadczenie akuzmatyczne, które powtarza się także w balladzie *Kurhanek Maryli*). Kanałem komunikacji pozostaje słuch. Sługa sam zaczyna wołać, pytając, cóż począć z dzieckiem, które zdradzona kochanka zostawiła. Działanie fonosfery układa się w pewien ciąg soniczny, ponieważ kolejnym akcentem kładącym nacisk na istotność głosu w tej balladzie jest przemiana rybki w syrenę, która postanowiła nakarmić dziecko, a przy okazji zaśpiewać mu kołysankę, dzięki czemu dziecko przestało płakać. Zdecydowaną nowością w *Rybce* jest wprowadzenie motywu echa, czyli odbitego dźwięku, także powiązanego z działaniem głosu: „»Krysiu, o Krysiu!« zawoła: / Echo mu »Krysiu« odpowie”.

Utwór kończy się typowym dla ballad Mickiewiczowskich motywem fonosfery: modlitwą, odmawianiem pacierzy, które występowało już w *Romantyczności*.

## To lubię

Scenerię utworu *To lubię* tworzą konwencjonalne dla estetyki balladowej ptaki, współtworzące biofonię i awifaunę poetycką cyklu: puszczyk i sowy. Kontrapunktem dla ich pohukiwania jest z kolei tajemnicza dzwonnica (za którą znajdują się mogiły). Estetyka grozy wzmacniana jest przez dźwięki trzaskających drzwi cerkwi, a także bijące dzwony w pustej zrąbnicy, którym towarzyszą chrusty, które „huczą i ksykają”. Widzimy więc, że dochodzi do połączenia motywów biofonicznych i geofonicznych (przy czym te ostatnie nie dotyczą już wody). Aktywizacja dźwięku — jak to w balladach — doprowadza do ujawnienia się zjawy. „Larwy stają się widome”, gdy grom trzaska

po gromie. W dalszej części utworu podobny efekt przynosi wypowiedzenie słów: „to lubię”, powodując pojawienie się ducha, który wypłynął „z bliskich wód toni” (fonosfera w funkcji magicznej).

W kolejnych scenach dochodzi do kontaktu między człowiekiem a widmem. Celem „ontologicznej” stabilizacji po raz kolejny aktywizowana jest fonosfera — bohater krzyczy: „Niech będzie Chrystus pochwalony!”. Zakłęta w zjawę kobieta w nagrodę za wypowiedzenie słów „to lubię” zamierza opowiedzieć swoją historię; funkcję delimitacyjną pełni zaś w tym wypadku, podobnie jak w *Romantyczności*, pianie koguta, które powoduje ulotnienie się wizji i zniknięcie ducha. Dziewczyna opowiada o śmierci Józia, którym wzgardziła i który przez nią umarł z miłości. W dalszej części opowieści dowiadujemy się, że duch chłopca zaczął z tego powodu nawiedzać dziewczynę. Mickiewicz, w typowy dla siebie sposób, każdy taki akt nawiedzenia przygotowywał za pomocą feerii dźwiękowej. Gdy duch miał się ujawnić, wzmagały się „hałas, szum, świsty” (geofonia). Pewnego razu Józio pojawił się i porwał dziewczynę do czyścica, w którym wśród powszechnych jęków i zgrzytania zębów (fonosfera) usłyszała wyrok z ust Józia: dopóki ktoś nie wypowie wobec dziewczyny słowa „lubię”, będzie się ona błąkała i straszyla ludzi do końca znanych nam czasów. Cała opowieść przerwana zostaje powtórzonym motywem piania kura, a wieńczy ją — również po raz kolejny — modlitwa.

## Lilie

W balladzie *Lilie* dochodzi do rozbudowania motywu fonosfery: utwór rozpoczyna się od śpiewu morderczynie, dla którego kontrapunktem staje się audiosfera grozy znana już z ballady *To lubię*: pohukuje wiatr, kraczą wrony i „puchają puchacze” (geofonia łączy się z biofonią). Bohaterka puka do domu starca (onomatopeja), po czym „na kształt upiora” rozemocjonowana złowieszczo się śmieje i krzyczy: „Ha! mąż, ha! trup!” (fonosfera nowego typu). *Lilie* to jedyna ballada, w której dźwięki towarzyszą swoistemu szaleństwu opisywanej postaci. Główną rolę odgrywa tu ekspresja wokalna: wykrzyknienia, śmiech i ekspresyjna rozmowa.

Zabójczynie zwraca się do starca z pytaniem o to, jakie pacierze winna mówić, aby oczyścić się z grzechu. Powtarza się po raz kolejny motyw modlitwy, czyli specyficznego użycia głosu. Oprócz tego wykorzystany jest przez poetę — znowu — motyw dźwięków towarzyszących ujawnianiu się upiora czy zjawy: „Bo często w nocnej porze / Coś stuka się na dworze, / Coś chodzi po świetlicy. / »Dzieci — woła — to ja to / To ja, dzieci, wasz tato!«”.



Podstawową formą kontaktu ze zmorą jest dźwięk. Nowością tej ballady jest faktycznie aktywność audialna zjawy-ojca, który sam usiłuje zwrócić na siebie uwagę domowników. Ostatecznie nigdy się jednak nie ujawnia, celowo utrzymując kontakt wyłącznie w formule akuzmatycznej, bez udziału wzroku. Dźwięk w *Liliach*, jak w żadnej innej balladzie, służy do wzmacniania poczucia strachu u bohaterki. Dlatego też gdy zamknie oczy, zaczyna słyszeć: „traf, traf, klamka odskoczy / budzę się, widzę, słyszę, / Jak i idzie i dysze / Jak dysze i jak tupa, / Ach, widzę, słyszę trupa! / Skrzyp, skrzyp, i już nad łóżem / Skrwawionym sięga nożem”. Podobnie jak w *Romantyczności*, widoczność zjawy warunkowana jest przez dźwięk, który wzmacnia poczucie zagrożenia. W pewnym sensie służy torturze sonicznej. W pewnym momencie dźwięki wydawane przez zjawę doprowadzają zabójczynię do obłądu: „I staje i myśli i słucha: / Zda się, że ją ktoś goni, / I że coś szepce do niej / (Wokoło ciemność głucha): / »To ja, twój mąż, twój mąż!« / I staje i myśli i słucha; / Słucha, zrywa się, bieży, / Włos się na głowie jeży, / W tył obejrzyć się lęka, / Coś wciąż po krzakach stęka, / Echo powtarza wciąż: / »To ja, twój mąż, twój mąż!«”. Możemy do pewnego stopnia uznać to za kolejną formę odgłosu kary, która pojawia się już w balladzie *Świtezianka* (powtarza się też motyw echa). Ostatecznie zjawa ujawnia się dopiero na koniec ballady, by ją wymierzyć. Jak zwykle towarzyszą temu wydarzeniu trzaski i podmuchy wiatru (geofonia), a także — podobnie jak w balladzie *Rybka* — głos podziemny (akuzmatyczność). Aktowi wymierzenia kary, czyli momentowi zapadnięcia się podłoga i pochłonięcia zdradliwej żony i wiarołomnych braci, także towarzyszą trzaski sklepienia oraz drzenie i wstrząsy (nowy typ geofonii, w której odgłosy wydawane są przez trzęsącą się ziemię).

## Podsumowanie

W *Balladach i romansach* najchętniej stosowaną formą audialnej komunikacji jest mowa, rozmowa, której nośnikiem jest ludzki głos. Sprzyja temu ogólna cecha kompozycyjna gatunku ballady, w której dochodzi do rozdzielania sposobów wypowiedzi i dialogizacji. Bohaterowie rozmawiają z sobą, nawołują, wołają do siebie, śpiewają z sobą, a nawet krzyczą, pokrzykują itd. Relacje w obrębie fonosfery są zwyczajowo napięte, a dźwięki ujęte w zmienny *ambitus* dynamiki (cicho/głośno). I to właśnie ta część audiosfery cyklu jest właściwie najistotniejszym sonicznym punktem odniesienia: cała reszta dźwięków nie ma tak fundamentalnie kompozycyjnego znaczenia, może się pojawiać albo nie pojawiać. Fonosfera jest aktywna bezustannie, przerywana

jedynie aktywnością narratora, który informuje nas o dodatkowej aktywności innych elementów audiosfery, czyli albo dźwięków incydentalnych, albo większych pejzaży dźwiękowych. Mickiewicz na przestrzeni wszystkich dwunastu ballad i dwóch romansów daje nam jednak do zrozumienia, że najważniejszym sonicznym rekwizytem postaci są ich głosy, które wykorzystywane są na przynajmniej trzy podstawowe sposoby:

1. jako środek komunikacji między bohaterami;
2. jako środek komunikacji z duchami i upiorami;
3. jako środek komunikacji ze sferą *sacrum* (bardzo częstą reakcją bohaterów na wydarzenia fantastyczne jest modlitwa, czyli właściwie rozmowa z Bogiem).

Oprócz fonosfery najchętniej wykorzystuje poeta geofonię: dźwięki generowane przez wiatr oraz wodę. Motywy akwaticzne ulegają częstej audializacji. Mniejszą rolę odgrywa biofonia: raz pojawiają się psy (*Do przyjaciół*), raz większe koty, jak lew, tygrys, lampart (*Rękawiczka*), dwukrotnie ptaki: wrona (*Lilie*), puszczyk i sowa (*Lilie* oraz *To lubię*).

Drugą cechą *Ballad i romansów* jest wyraźne oddzielenie zjawisk wizualnych od audialnych. Z drobnymi wyjątkami, kiedy aktywność wzrokowa i słuchowa są połączone, w większości przypadków poeta przygotowuje nas na aktywność rekwizytów dźwiękowych za pomocą pobudzenia naszej wyobraźni wzrokowej: najpierw orientujemy się, gdzie jesteśmy i co widzimy, a dopiero później, z nagłą, zaczynamy coś słyszeć.

Jaka jest jednakowoż najważniejsza rola dźwięków w cyklu? Wydaje się, że jest to głównie sygnalizacja i wzmocnienie wrażenia tajemniczości, a czasami grozy. Dźwięki pojawiają się bowiem najczęściej w sytuacjach, gdy prezentowane są wątki fantastyczne i nadmysłowe, powiązane ze światem duchów i upiorów lub przynajmniej charakteryzujące pejzaż, w obrębie którego te fantastyczne postaci się pojawiają.

Na podstawie przeanalizowanego materiału możemy wyróżnić przynajmniej sześć typów udźwiękowania cyklu *Ballady i romanse*. Są to kolejno:

1. Dźwięki służące do odkrywania rzeczywistości nadprzyrodzonej oraz do rozmowy z duchami czy zjawami — bez dźwięku w zasadzie nie dochodzi do konfrontacji rzeczywistości empirycznej i duchowej.
2. Dźwięki budujące napięcie przed wydarzeniami fantastycznymi: bardzo często przed pojawieniem się zjawy bądź ducha dochodzi do nagromadzenia i amplifikacji jakości sonicznych.
3. Dźwięki charakteryzujące sytuacje grozy, wzmacniające poczucie strachu i tajemniczości.

4. Dźwięki mowy służące do ogólnej komunikacji między postaciami (kompozycyjnie cykl ballad łączy motyw fonosfery: głosu, śpiewu, wołania, krzyku, płaczu, śmiechu itp.).
5. Dźwięki akuzmatyczne: kiedy ich źródło nie jest widoczne dla słuchacza.
6. Istnieją dźwięki kontrolowane, jak dzwony, muzyka i śpiew, ale nie pełnią roli kluczowej (*Rybka, Dudarż*); albo pełnią funkcję kontrastu dla ważniejszych jakości audialnych, albo są przedmiotem opisu poetyckiego, jak w wypadku koncertu w *Dudarżu* (ta ballada jest też pierwszym wierszem Mickiewicza, w którym pojawia się motyw opisu występu muzycznego).

## Bibliografia

- Achremowiczowa W., *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1955, nr 5.
- Bour I., *Foreword: Noise and sound in the eighteenth century*, „Études Épistémè” 2016, nr 29, <http://journals.openedition.org/episteme/1136>.
- Chyła-Szypułowa I., *Muzyka w poezji wieszczów*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego, Kielce 2000.
- Cysewski K., *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku, Słupsk 1987.
- Dąbrowski R., *O koncepcji naśladowania natury w refleksji estetyczno-literackiej oświecenia*, [w:] *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*, red. B. Mazurkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jarociński S., *Ideologie romantyczne*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- Kapelański M., *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005, nr 1.
- Kładocny P., *Konceptualizacja zmysłów w twórczości Adama Mickiewicza*, „Filologia Polska” 2016, nr 2.
- Kolbuszewski S., *Muzyczność „Pana Tadeusza”*, [w:] *idem, Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1959.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Kostkiewiczowa T., *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Krause B., *Anatomy of the soundscape: Evolving perspectives*, „Journal of the Audio Engineering Society” 2008, nr 1/2.

- Krause B., *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Little, Brown and Company, London 2012.
- Krause B., *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, Yale University Press, New Haven-London 2015.
- Krukowska H., *W świetle śródziemnomorza. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku” 1974, z. 12.
- Libera Z., *Oświecenie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1974.
- Libera Z., *Poezja polska 1800–1830*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984.
- Libera Z., *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 7 popr. i uzupeł., Ossolineum, Wrocław 1986.
- Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.
- Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [w:] *idem*, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Ossolineum, Wrocław 2004.
- Piaskowski Ł., *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4.
- Piwińska M., *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6.
- Pociej B., *W żywiole uczuć: mowa dźwięków*, [w:] *idem*, *Romantyzm bez granic*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2008.
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Ročko A., *Świat zmysłów w polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku*, „Prace Literaturoznawcze” 2022, nr 10.
- Romanowska M., *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, „Prace i Studia Geograficzne” 2017, z. 4.
- Seweryn A., „*Muzyczny*” Słowacki i muzyka pisana do dzieł Słowackiego, „Colloquia Litteraria” 2006, nr 1.
- Sokołowski M., *Sensualizm romantyczny*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5.
- Świat poprawiać — zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, wyd. 2 przejrz., Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Tomaszewski M., *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 4, Ossolineum, Wrocław 2009.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Zbądzki J., *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania — wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna” 2016, nr 1.
- Zgorzelski Cz., *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 4, Ossolineum, Wrocław 2009.

Zgorzelski Cz., *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, z. 1/4.

Zgorzelski Cz., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.

Żbikowski P., *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

Żmigrodzka M., „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. specjalny.

## Streszczenie

### Romantyczne pejzaże dźwiękowe — *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza

Głównym założeniem artykułu jest teza, że *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza to cykl poetycki, który odegrał fundamentalną rolę w reorientacji sposobów poznawania świata w planie estetyki słuchu w literaturze polskiej. Jest to dzieło, które zapoczątkowało nowy sposób prezentacji dźwięku w polskiej poezji, przełamując ostatecznie oświeceniowo-racjonalistyczny paradygmat dominacji perspektywy oka w kulturze na rzecz emancypacji nowej kultury audialnej. Audiosfera cyklu, to znaczy wszystkie zastosowane w tym cyklu dźwięki, są w niniejszym artykule poddane analizie za pomocą właściwych kategorii (anatomia pejzażu dźwiękowego wg B. Krause’a) i ostatecznie zinterpretowane przez pryzmat ich literackiej funkcji. Pojęciami służącymi do opisu i interpretacji w artykule są pejzaż dźwiękowy, a także jego zasadnicze elementy: geofonia, biofonia oraz antropofonia. Dominującą jakością soniczną w cyklu, mającą znaczenie kompozycyjne, jest część antropofonii zwana fonosferą: głos, mowa, śpiew, krzyk itd., a jakościami towarzyszącymi są zarówno geofonia i biofonia, jak i różnego pochodzenia dźwięki incydentalne. Dźwięki pojawiają się najczęściej, gdy dochodzi do aktywizacji wątków i motywów fantastycznych.

**Słowa kluczowe:** sound studies, ballady i romanse, Adam Mickiewicz, audiosfera, pejzaż dźwiękowy, romantyzm, oświecenie, dźwięk w poezji