

Pola Pauba

Muzyka w "Życiu i przygodach Remusa" Aleksandra Majkowskiego

Acta Cassubiana 6, 139-147

2004

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLA PAUBA

MUZYKA W ŻYCIU I PRZYGODACH REMUSA ALEKSANDRA MAJKOWSKIEGO

Po sześćdziesięciu sześciu latach od chwili ukazania się *Życia i przygód Remusa* Aleksandra Majkowskiego właściwie jesteśmy na etapie odkrywania tego arcydzieła. W historii literatury były już takie precedensy, że wielkie dzieła długo czekały na swoje odkrycie („syn – minie pismo, lecz ty wspomnisz, wnuku” – sławne Norwidowskie zdanie), ale te odkrycia można by porównać metaforycznie do odkrycia Ameryki – lądu o nieprzebranych i nigdy nierozpoznanych do końca możliwościach. O *Życiu i przygodach Remusa* pisali co prawda wszyscy, którzy zajmowali się kaszubszczyzną, ale były to przeważnie informacje syntetyczne i przechodziły w swych ogólnych stwierdzeniach z autora na autora. Prawdziwe analizy tej powieści dopiero się zaczęły¹.

Jest to tekst złożony z tylu warstw genologicznych, rodzajowych, konstytuujących, semantycznych, językowych, wreszcie, ideowych i filozoficznych, że długo jeszcze będzie (a właściwie – zawsze) opisywany i definiowany. Jest to po prostu dzieło otwarte. Przez swoją wieloznaczność, ale i przez struktury, które je kształtują. Dzieło z jednej strony tak bardzo związane z miejscem, z drugiej, jak rzadko które w naszym kręgu piśmienniczym – uniwersalne. Uniwersalne także przez wybory komunikacji.

Zostanie w tej pracy przedstawiona jedna forma tej komunikacji. Najbardziej zresztą z natury swej uniwersalna. Chociaż jednocześnie także związana nie tylko z kategorią przestrzeni, ale przede wszystkim – języka. Na szczęście – jak już zaznaczono – jest to forma szczególnie uniwersalna.

Tą szczególną formą komunikacji jest muzyka. Właściwie wszyscy czytelnicy *Życia i przygód Remusa* widzą, jak ważne miejsce dał jej autor w powieści.

Zob. T. Linkner, *Heroiczna biografia Remusa*, Gdańsk 1996; „*Życie i przygody Remusa*” Aleksandra Majkowskiego. *Powieść regionalna czy arcydzieło europejskie*. Referaty z sesji naukowej zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej WSP w Słupsku, pod red. T. Linknera, Słupsk 1998.

Często jednak traktuje ją jako tło muzyczne akcji. Jako odwołanie się do tradycji kulturowej, kaszubskiej. Głębiej wchodząc w strukturę powieści, można by dodać, że mamy do czynienia z charakterystycznym dla modernizmu dążeniem ku zespoleniu wszystkich sztuk. Nadto odnajdujemy tu współbrzmienie z muzycznością dzieł przede wszystkim Stanisława Wyspiańskiego – aż wprost narzuca się zbieżność z tym, co się dzieje w *Weselu* i tym, co się dzieje na Łysce. Przy czym i tu i tam muzyka nie jest tylko akompaniamentem, ale wyrazem rzeczywistości historycznej, społecznej, niemal ontologicznej. Jest jednocześnie – symbolem i figuracją narodu – jego sytuacji, jego roli dziejowej i słabości. Ale w naszej powieści dosłyszcie też możemy Kasprowiczowską nutę idącą z gleby kujawskiej, a jednocześnie z metafizyki eschatologicznej *Hymnów*, Tetmajerowską legendę Tatr „zbójnickiego” i tyle innych tonów podchwytyjemy w tej powieści z całej epoki młodopolskiej, a czujemy, czy raczej dosłuchujemy się, iż nie tylko z tej epoki... Czy można pominąć przy lekturze reminiscencje chopinowskie, a bodaj bardziej jeszcze wagnerowskie?

Jednak to nie wszystko. Pisarz odwołał się do muzyki, gdy włączał ją w życie swoich bohaterów – w ich czas codzienny i „czas święty”.

A przecież muzyka nie tylko uczestniczyła w procesie życia bohaterów, nie tylko odzwierciedlała dziewiętnastowieczną, a jednocześnie mityczną rzeczywistość kaszubskiej społeczności wiejskiej, nie tylko budowała jej kulturę i obyczaje. Ona po prostu budowała świat przedstawiony, nadawała spójność fabule i czasowi – teraźniejszemu, rzeczywistemu i temu dziejącemu się obok, nie każdemu dostępnemu, a przecież będącemu w opowieści życia i przygód Remusa na równych prawach z czasem realnym, bo mającemu istotny wpływ na rozwój akcji, na układ i przebieg opisywanych zdarzeń. Będąc elementem tej fabuły, wiązała ją w całość przyczynowo-skutkową, tworzyła relacje, w których podporządkowywała sobie czas i akcję, była jednostką konstrukcji wielu wątków w utworze. Powieść sięga do głębi jej tajemnicy, do jej pierwotnych funkcji i ról mających wpływ na podświadomość słuchacza, na jego reakcje, wolę i ducha. (Muzyka jest przecież składnikiem, a często strukturą mitu). Odwołuje się do bezpośredniego i zewnętrznego znaczenia muzyki, by ukazać wpływ na uczucia, namiętności i afekty swoich bohaterów²; sięga do jej głębszych pokładów, by wskazać impuls powołujący inny wymiar czasu i akcji, mający wpływ na czas i zdarzenia rzeczywiste, na ciąg fabuły utworu, na jego poetykę. Staje przed nami potęga muzyki, jej niezawodność, siła oddziaływania i jednoznaczność jej komunikatu.

Muzyczność staje się immanentną cechą opisywanej rzeczywistości. Róg, na którym gra Michał, by wskazać drogę zabłąkanemu – „*śpiewa*”, „*woła*”, „*placze*”.

„*Co śpiewa róg?...*”

Czuwaj, wędrowcze z dalekich dróg!

[...]

Co śpiewa róg?...

Pomocy byś doznać mógł!

[...]

Co płacze róg?...

Niech się zlituje wszechmocny Bóg!

[...]”³ (s. 50-51).

Gra rogu była zrozumiała dla Remusa:

„Chodziłem razem z Michałem, gdyż ten jego róg wyśpiewywał mi długie pieśni, a ja go rozumiałem słowo w słowo. Marta zawsze się dziwiła, gdy jej powtarzałem pieśń rogu, bo ona jego mowy nie rozumiała” (s. 51).

Muzyka nie jest więc tylko komunikatem dla odbiorcy dzieła. Jest ontologicznym wymiarem rzeczywistości. Tej najgłębszej, „najprawdziwszej”, dostępnej wybranym. Jak prorocy biblijni słyszą Boga w szczególny, fenomenalny sposób, poprzez niezrozumiałą dla innych formę komunikacji, tak kaszubski wybraniec Boży, też słaby jak Dawid, jękał jak Mojżesz, lękliwy jak Jeremiasz, słyszy proctwa dotyczące Kaszub – w muzyce.

Motyw ten będzie jeszcze powracał kilkakrotnie. I Remus znalazł się w sytuacji zabłąkanego wędrowca. W chwili gdy zagrażało jemu i Trąbie niebezpieczeństwo utonięcia w Łebskich Błotach, powie do swego towarzysza:

„Graj!... Może gdzieś usłyszą ludzie, którzy wiedzą, jak się wydostać z tych czarnych zaczarowanych Błot.

I Trąba zaczął grać swą pieśń o opiece boskiej. Grał potężną modlitwę w innowierczym kraju, wśród strasznych trzęsawisk, pełnych zjaw i przestraschu” (s. 285).

Wspomni też Remus o grze Michała podczas swojej ostatniej wędrówki z Trąbą, gdy błędzić będą wśród zamieci na pustkowiu.

Gdy instrumenty „śpiewały” swoją pieśń, przyroda wtórowała im swoim głosem, współtworzyła melodię:

– *„Bór, który nas na pustkowiu zewsząd otaczał, ściśnięty mrozem, przynieciony śniegiem, wtórował mu wielkim graniem, bo także litował się nad zbłądzonymi”* (s. 51);

– *„Grał ją i grał, ale nic nie odpowiadało prócz ciężkiego stękania dobywającego się spod grzęzawiska, ryku dalekich fal morskich i pluskania wody pod naszymi nogami”* (s. 285).

To tutaj (i nie tylko) muzyce zostaje nadany charakter uniwersalnego głosu Bytu, chwilami zbliża się ona do panteizmu, to znów odrywa się od tej formy bó-

stwa, aby wrócić na drogi, na których Bóg przemawia osobowo i do osoby. Cała ontologiczna struktura Bytu zostaje wszakże zanurzona w muzyce⁴.

Bór „śpiewał” także wtedy, gdy Remus spotkał swoją królewiankę. Cała przyroda nabrała wówczas innej barwy, bór „musiał” odpowiedzieć nową pieśnią:

– „Czyżby bór, nabrawszy głębszego oddechu, grał nową pieśń?” (s. 61);

– „Obejmowała mnie już mgła, ciągnąca się z dołu od rzeki i boru, aż się skuliłem, a górą wciąż grało nad drzewami:

Nie ma jej... Nie ma jej...” (s. 62).

Remus rozumiał pieśń natury, ale też i komunikował się z nią. O swojej miłości do królewianki nie rozmawiał z nikim, a przecież wiedziały o niej i drzewa, i ptaki:

„Hej, ty ptaszku skowronaszku, wysoko latasz.

Powiedzże mi nowineczkę, gdzie się obracasz?

A skowronek odpowiedział:

Powiem ci ja nowineczkę, ale niedobłą,

Bo już twoją najmilejszą do ślubu wiodą” (s. 68).

Marszem kalwaryjskim „dźwięczał wielki Las Mirachowski” (s. 145) w pielgrzymce Remusa do Wejherowa, a skowronki wtórowały pieśniom pielgrzymów (s. 151).

Śpiew lasu to właśnie jeden z elementów konstrukcyjnych, z których zbudowana jest opowieść o drodze i czynach ludzi. Przyjrzyjmy się tej konstrukcji:

– „Cicho ta chmura szła drogą, cicho posuwała się kompania, cicho czekał las, aż zabrzmiała od razu, jakby wywołana laską czarodziejską potężna melodia” (s. 158);

– „Pieśń jak piorun uderzyła w pobożny lud. Las jakby zmartwiał na długą chwilę. Gdy las jeszcze milczał, lud rozszumiał się tą melodią jak morze, kiedy na nim wicher gra” (s. 159);

– „Ale z większą jeszcze mocą, strząsnąwszy rozwichrzone czuby drzew, zaczął śpiewać las. Tysiące wysokich pni jęły grac i huczeć melodię, którą usłyszały drogi, a dalsze tysiące zawtórowały i podawały dalej. [...] Zatrzęsły się kamienne groby stołomów i w ostępach starych grabów podniósł się szum: idą nasi potomkowie!... I cały las już śpiewał, jakby każdy wysoki pień był tubą wielkich organów, które towarzyszyły pieśni” (s. 159).

Las jest jednością z pielgrzymami – jest cichy jak wszystko wokoło. Wyczekuje na znak, na melodię. I choć lud rozpocznie swą pieśń niby piorun, on podejmie

⁴ Zestawmy rzeczywistość z powieści kaszubskiej, jej muzyczną strukturę, z teorią rzeczywistości, z teorią Bytu z powieści Tomasza Manna: „Jest ona [muzyka] przejawem najwyższej energii – bynajmniej nie abstrakcyjnej, ale bezprzedmiotowej energii w czystej postaci, w czystym eterze – pokaż mi drugie takie zjawisko we wszechświecie! [...] taka muzyka jest energią samą w sobie, samą energią, i to nie jako idea. Lecz w całej swej rzeczywistości. [...] to niemal definicja Boga. *Imitatio Dei*”. Zob. T. Mann, *Doktor Faustus*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985,

ją z jeszcze większą mocą i poniesie w przestrzeń, i otworzy kamienne groby stolemów, i obudzi ducha Kaszub.

Nie można być obojętnym wobec takiej muzyki, wobec duchów przeszłości. Ale rozbrzmiewa już pieśń pielgrzymujących, która niejako przywraca porządek czasów i władzę żyjącym:

„Skry mnie przeszły i zrobiło mi się straszno wśród ogromnego grającego lasu i wśród wojska duchów [...] Minął mi strach, kiedy usłyszałem słowa pieśni: Trębacze trąbią i w kotły biją, Pójdźcie czym prędzej, chwalcie Maryję...” (s. 159).

Raz jeden przyszło też być Trąbie organistą w świątyni, której granice wyznaczało niebo stykające się z ziemią. Niezwykłe wrażenie jedności – śpiewającego ludu, grającego Trąby i przyrody:

„Ale gdy błyszczący instrument przyłożył do ust, to wydobył z siebie moc, która napelniała przestrzeń od końca do końca. Lud zawtórował potężnie, ale ponad setkami głosów gra Trąby górowała tak bardzo, jak gdyby to nie on sam, biedny i mizerny muzykant grał, lecz wzgórze białe i wody, i lasy” (s. 241).

Muzyka (pieśń) staje się w dziele siłą sprawczą. Siłą sprawczą rzeczywistości zewnętrznej, a jednocześnie – samego dzieła. I chociaż będziemy mieli tu odległe nawiązania do starożytnych mitów i tradycji klasycznej (też polskiej), nie można mówić o naśladownictwie, nawet o kontynuacji. Jest to po prostu nowa, filozoficzno-artystyczna, propozycja, propozycja tak potężna w realizacji powieściowej, że zestawić ją możemy (nie identyfikować) jedynie z przywoływanym już *Doktorem Faustusem* Tomasza Manna⁵.

Śpiew towarzyszył konduktowi pogrzebowemu odprowadzającemu Józefa na cmentarz. Ludzie zaintonowali pieśń, do której przyłączyły się drzewa:

„Śpiew rozniósł się po cichych polach, które nadchodząca noc przyoblekła już w szary zmierzch. A gdy weszliśmy na starodawną drogę w lesie, ciemna tam siedziała noc. Parobcy zapalili przygotowane smolne szczapy i trzymali je nad głowami jak pochodnie. W ich świetle wydało mi się, że do naszego konduktu przyłączają się wszystkie drzewa i idą za nami, wtórując naszej pieśni” (s. 100).

Ale nie tylko Remus rozumiał mowę instrumentów, mowę przyrody. Znał ją również muzykant z Lipna, zwany Trąbą, który już podczas swojego pierwszego spotkania z Remusem, niby hasło rozpoznawcze, powie:

– *„Patrz: co moje skrzypki śpiewają i co moja trąba gra, ja to wszystko rozumiem. A nie miałbym rozumieć twojej ludzkiej mowy?”*;

Oba dzieła powstały niezależnie od siebie, na co wskazują także daty ich powstania i ich geneza. Mann rozpoczął pisanie swojej powieści w 1943, a zakończył w 1947 r. Majkowski zaczął pisać *Remusa* prawdopodobnie w 1915 lub 1916 r. i pracował nad nim około dwudziestu lat (ukazał się w całości wiosną 1939 r.). Tak więc prawie że jednocześnie powstawały dwa wybitne dzieła. Dopiero po poznaniu dzieła kaszubskiego komparatystyka europejska będzie mogła się nad nimi pochylić.

– „Ja rozumiem – mówił Trąba – co bór gra i co śpiewa rzeka skacząca górą młyńskiego koła, a nie miałbym rozumieć gadki języka ludzkiego, choćby tak skażonego jak twój?” (s. 112).

Jeszcze raz upewni Remusa co do swojego wtajemniczenia:

„Moje skrzypce mówią gadką drewna i owczych flaków, a moja trąba grająca blachą i ja je rozumiem, a ciebie bym nie miał rozumieć?...” (118-119).

Mamy tu do czynienia z nobilitacją ludowej muzyki, z nawiązaniem tym razem do romantycznej tradycji. Mamy tu pochwałę chłopskich grajków, ich roli w dziele tworzenia rzeczywistości kulturowej ludu, nadającej tej rzeczywistości rysy szlachetniejsze od powszedniej egzystencji wiejskiej.

Czyżby więc i skażona, niezrozumiała mowa Remusa była muzyką?

Czym jest muzyka w tej powieści dowiadujemy się ze słów Trąby:

„Każde stworzenie – odpowiedział – broni się swoją przyrodzoną bronią. Wół rogami, wilk zębami. Dlaczego muzykant nie miałby się bronić muzyką?” (s. 117).

I jako broń ją traktuje. Dlatego więc ważna jest dla niego niezawodność instrumentów, które poddaje codziennie wnikliwym oględzinom:

„Pamiętaj, Remus: muzyka, to jest broń mocniejsza niż kij, strzelba albo armata. Cóż zrobisz, jeśli ci kij się złamie albo strzelba nie odpali? Cóż zrobisz, jeśli w czasie grania struna pęknie?... Dlatego naciągam nową strunę, bo stara już nie była pewna. Bo skrzypki, pamiętaj, to moja strzelba, a trąba, to moja armata” (s. 117-118).

I choć Trąba mówi, czym jest muzyka dla niego, już wiemy, że tak traktuje się moc muzyki w całym dziele. Przecież wielokrotnie wykorzystują ją bohaterowie jako „narzędzie walki” ze Złym, czy też do „odczarowania” nieprzyjaznej sobie rzeczywistości. Bo przecież gdy Trąba nie będzie miał siły już grać, przyjdzie po niego Śmierć:

„Remus! Strach mnie obleciał. A nuż w nocy, kiedy będziemy leżeli na słomie, przyjdzie ten piekielny malarz albo ten czarny od zbierania pokrzyw i porwie nas na trzęsawisko. Ludzka siła nic tu nie pomoże, a przyznam ci się, że już nie mam siły grać na mojej armacie więcej niż jedną zwrotkę. Ho, ho! Już więcej nie będę wygrywał pierwszej melodii w Mirachowskim Lesie...” (s. 294-295).

Jest to swoista dla takiego muzykanta, dla takiej wiary w moc muzyki zapowiedź odejścia; szczególnie przepowiednia, bo wskazująca na związek pomiędzy bronią, muzyką a zwycięstwem. Trudno nie zauważyć tu ontologicznej roli muzyki w całej ludzkiej, twórczej rzeczywistości⁶. A to że prawda ta została sformułowa-

Zwróćmy tu uwagę na reminiscencje wagnerowskie poprzez dzieło T. Manna. Pisarz odniósł się do idei elementarności, prapoczątku muzyki – do elementów, które i Wagnerowi posłużyły do konstrukcji dzieła-mitu. Idea ta i w dziele kaszubskim odgrywa decydującą rolę, choć nie została w nim zdefiniowana: „wykorzystał [Wagner] mądrze, łącząc zasadnicze elementy wszechświata z podstawowymi elementami muzyki w swym kosmogenicznym micie »Pierścień Nibelungów«. Dla niego początek wszelkich rzeczy ma swoją muzykę. Muzyka początku jest także początkiem muzyki...”, T. Mann, *op. cit.*, s. 63-64.

na językiem na miarę chłopskiego grajka, świadczy jedynie raz jeszcze o genialnym słuchu autora dzieła.

Odniesienia te będą służyły nie tylko porównaniom w zakresie sposobu myślenia, ale i w zakresie sposobu, kunsztu użycia języka.

Trąba nie mógł zapanować nad strachem w sobie właściwy sposób, nie wygrał ze śmiercią, bo nie miał narzędzia walki, czy też raczej siły, by się nim posłużyć. Jakże symboliczny jest opis nieżyjącego już Trąby, jakiego odnalazł Remus:

„Już od pierwszego spojrzenia wiedziałem, że nie żyje. Leżał na wznak, wygaste oczy obrócił ku gwiazdom. W prawej ręce trzymał swą błyszczącą trąbę, jakby w ostatniej chwili chciał nią wołać o ratunek. Pod lewym ramieniem ścisnął skrzypce! Odbity wierzch szeroką jamą ukazywał ich wnętrze. Wyglądało, jakby nadprzyrodzonym sposobem skrzypce rozwarły śpiewne wargi do strasznego krzyku i duszę swą wystąpiły za biedną duszą swego pana. Kiedy spojrzałem na otwarte do krzyku wargi niemego instrumentu, zrobiło mi się ciężko, że upadłem na śnieg obok martwego towarzysza i płakałem, aż oczy zaszczyły mi lodem” (s. 302).

I choć Trąba nie miał siły, by zagrać na swoich instrumentach, by wykorzystać je jako broń, to przecież instrumenty te, niby zrosłe na zawsze ze swoim panem, „rozwarły śpiewne wargi do strasznego krzyku”, tak jakby doświadczenie ich pana było ich doświadczeniem, a dusza ich nie mogła istnieć bez jego duszy, stąd ich niemoc i niemy krzyk.

Na pogrzebie Trąby grali jego kamraci. I, co zaskakujące, jak na przyjętą w dziele konwencję, nie śpiewał wtedy las i drzewa nie poniosły muzyki.

Ale powróćmy jeszcze do muzyki Trąby. Trąba posiada wiarę w moc dźwięków wydawanych przez jego instrumenty. I ta wiara nie była pustym, nieadekwatnym do przeżywanego przez bohatera przygód, balastem, poetyckim naddatkiem do wizerunku muzykanta istotowo złączonego ze swoimi instrumentami. Powieść ukazuje istotę mocy muzyki jako broni w spotkaniu z dobrem. Nie jest ona wtedy narzędziem walki, staje się narzędziem rozpoznawczym. Muzyka okazuje się niezawodnym i jednoznacznym środkiem do objaśniania wartości, do ujawniania dobra i zła. To właśnie pierwsze spotkanie Remusa i Trąby z królem jeziora było tak niezwykle z uwagi na harmonię relacji człowiek – muzyka – moc. Po jednej z przygód dwaj towarzysze przeprawili się przez jezioro, by zanoć na Glonku, który wydawał im się fortecą i w rzeczywistości był fortecą ukrywającego się przed więzieniem niemieckim pana na Zaborach. Król jeziora podszedł ich w kopie siana. Poruszająca się kopa siana wzbudziła strach w Trąbie, który, by odpędzić Złego, za namową Remusa posłużył się swoją bronią – muzyką:

„A od czego masz swoją armatę? Weź i zagraj »Kto się w opiekę«, a jeśli to jest Zły, to ono się zaraz uspokoje” (s. 138).

I w tym wypadku przyroda sprzymierzyła się z głosem instrumentu.

„Głos jego trąby od razu powtórzyły drzewa i posłały na ciche wody jeziora, na ostrowy i ku dalekim chatom ludzi” (s. 138).

A przecież poruszająca się kopa siana nie zginęła. Mało tego, poprosiła o muzykę do tańca. W taki to oto sposób zażartował z naszych bohaterów król jeziora. I wyjaśnił Trąba niemoc swojego instrumentu:

„Ha, to wy jesteście, waspanie – rzekł Trąba. – To wy byliście tą kopią siana! Teraz wiem, czemu moja armata, chociaż strzelałem z niej boską nutą, nie miała na was mocy” (s. 139).

Spotkanie Remusa i Trąby z Czernikiem musiało doprowadzić do skrzyżowania broni. Niczym dwie zasady świata starła się gra Trąby i śpiew Remusa z piekielnym śpiewem Czernika, który sprowokował tę konfrontację:

„Trąbo! Weź się teraz w garść, bo ja ci zaśpiewam, czego twoje skrzypce jeszcze nie grały. Pilnuj, żeby ci się nie rozleciały...” (s. 128).

I rzeczywiście, Trąba nigdy przedtem ani potem tak nie zagrał. To nie on prowadził smyczek. Podczas tej piekielnej pieśni skrzypce nie były jego bronią przeciw Złemu, a narzędziem Złego. I to nie trunki były tego przyczyną, wszak Trąba znany był z tego, że lubił wypić:

„Jakże ja nie miałem pić, skoro mnie zaprosili, a gorzałka pachniała tak pięknie, jak siedem grzechów głównych? Może też ta moja gra poszła mi do głowy, bo i ta była piekielna, jakby mi smyczek trzymał zły duch z piekła” (s. 133).

I zaśpiewał Czernik swą piekielną pieśń o Złu, Zdradzie, słabości, mocy piekielnej i słabościach ludzkich, o bezcelowości trudu ludzkiego. Śpiewem odpowie mu Remus:

„To jest pieśń rycerza słońca – śmiał się Czernik” (s. 130).

Zdziwiony Trąba zapyta:

„Remus, co w ciebie wstąpiło? Zrazu śpiewałeś gadką Remusową, ale później, jak ksiądz w kościele. Każde słowo można było zrozumieć, jakby kto inny przez ciebie mówił” (s. 132).

Jakby kto inny przez ciebie mówił – powtórzmy te słowa. Przecież nawiązują one do konsekracji. Tak więc konsekратор jest poza wymawiającym jego słowa człowiekiem, często słabym, nieudolnym, lichym człowiekiem. Muzyka otrzymuje tu siłę przeistaczania, konsekrowania rzeczywistości.

Także w zamku pana Młotka z Sarbska Remus i Trąba, czuli się jakby byli otoczeni złymi mocami, jakby byli w piekle. Pomijając wszelkie inne powody, dla których mogli tak myśleć, pierwszym był ten, że zobaczyli czarnoskórego służącego. I znajdujemy dość humorystyczny opis walki Trąby ze Złem. Oczywiście nie mógł Trąba wygrać w takiej walce, choć „wytoczył swoją armatę”, bo nie była to walka ze Złem, nawet nie tyle z własnym strachem, co z własnym wyobrażeniem diabła i piekła.

I znów, przyjrzyjmy się tylko tej konstrukcji muzycznej, na której po raz kolejny wsparta jest akcja:

„Ostatnia nadzieja w mojej armacie, chociaż splamilem ją niemieckimi pieśniami.”

Prędko wy dobył z mieszka trąbę i zaczął dąć z taką mocą, jakby swoim graniem chciał wyrócić nie tyle te budynki, ile mury jerychońskie. [...] I znowu zaczął dąć z taką mocą, aż mury pękały. [...] Po tej przerwie zaraz zatopił ustnik między wąsy i brodę, nadął policzki, jakby w każdym miał kawałek chleba, i właśnie chciał sobie pofolgować...” (s. 262-263).

Powie później Trąba na usprawiedliwienie hałasu, jaki uczynił:

„Bom dął na zbawienie duszy. Kiedy raz będziecie mniemania, żeście za życia dostali się do piekła, to też narobicie dobrego hałasu” (s. 264).

A potem nastąpił punkt kulminacyjny opowieści: Noc Świętojańska – noc cudów. Głównym bohaterem miał być, zgodnie z zapowiedzią Julki, Remus. Ale, niespodziewanie, ton wszelkim poczynaniom nadała „dzika melodia”, jaką grali przywołani przez Czernika muzykanci. To w jej takt zaczął tańczyć lud wokół Czernika, niby drużby na diabelskim weselu. Osłabło serce Remusa, który po raz kolejny przegrał walkę ze Smętkiem o zaklęty zamek.

Muzyka to niezwykle środek wyrazu, a zarazem niezwykle moc komunikacji. Była przecież w powieści i modlitwą, i bronią przeciw Złemu i Strachowi; towarzyszyła w najważniejszych wydarzeniach bohaterów, w procesie ich życia i śmierci; w czasie codziennym i w „czasie świętym”; przywoływała inny wymiar czasu i przestrzeni; stanowiła konstrukcję wielu wątków opowieści, więcej: stała się strukturą dzieła odbijającą ontologiczną strukturę rzeczywistości. Muzyka konstrytuje tę rzeczywistość i ma moc jej konsekrowania, przeistaczania. (Zło nie chce się z tym pogodzić, dlatego mogą być też „czarne msze”, próbuje ją obezwładnić, wyeliminować, zagłuszyć). By wreszcie zagrać pierwsze skrzypce w punkcie kulminacyjnym – nadać ton obłądnemu, „chocholemu” tańcowi ludu, a tym samym stać się przyczyną niemocy i przegranej Remusa.