

Ewa Pieczonka

Struktura fraktalna w poemacie "Pan Tadeusz"

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30, 101-112

1995

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Ewa Pieczonka

STRUKTURA FRAKTALNA W POEMACIE *PAN TADEUSZ*

Przystępując do pisania swego „poematu sielskiego” Mickiewicz, jak wiemy, nie przeczuwał, że tekst rozrośnie się w „pieśni ogromnych dwanaście”¹. Zaczynał przecież zupełnie skromnie, planując utwór w rodzaju *Hermana i Doroty* Goethego, mający ograniczać się do wątku miłosnego, pozbawionego nawet obecności Telimeny. Według Stanisława Pigionia „nie ma o niej wzmianki w pierwszych 250 wierszach pierwszej redakcji, choć okoliczności akcji wymagałyby tego”².

Poemat powstawał w aurze radości tworzenia, o czym przekonują listy autora: „Pisanie jest rodzajem cietrzewiej piosenki, z której i wystrzałem trudno przebudzić” (26 IV 1832)³ czy : „Pisanie tych rzeczy bawiło mnie niezmiernie, przenosząc mnie w nasze miłe strony rodzinne” (19 IV 1834)⁴. Taka atmosfera towarzyszy rodzącemu się poematowi z pewnością do księgi czwartej, tworzonej z zacięciem i w urzeczeniu przywoływanym światem: „kropię moje poema.[...] Żyję tedy w Litwie, w lasach, karczmach, ze szlachtą, Żydami [...] Gdyby nie poema, uciekłbym z Paryża” (23 V 1833)⁵. Jednak w tym samym dniu poeta przyznaje: „Wzdycham bardzo do dalszych części *Dziadów*[..]”⁶. A w lutym 1834 dodaje „Z *Dziadów* chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania, jeśli Bóg dozwoli skończyć”⁷.

Jak widać więc, poemat („dziełko” – jak mówił Mickiewicz – lub „pieszczone dziecko”) powstawał trochę na przekór ambicjom autora. I wbrew oczekiwaniom czytelniczym, i podczas przewycięzania szeregu przeszkód (korekta *Giaura*, opieka nad chorym Garczyńskim w Szwajcarii, podróż z nim do Awinionu, śmierć przyjaciela, własne kłopoty finansowe i zdrowotne, przykra atmosfera emigranckiego Paryża itp.). A jednak powstawał. Mało tego, rozwijał się – jakby... rządził się własnymi prawami. Kończąc bowiem księgę trzecią (wtedy jeszcze „pieśń”) poeta obliczał całość na pięć ksiąg, mając księgę czwartą sądził, że napisał już 3/4 poematu, po ukończeniu księgi piątej twierdził, że

zostały mu jeszcze trzy – liczył więc na osiem ksiąg; zawierając 3 VII 1833 r. umowę z A. Jełowickim o druk „ani autor, ani emigracyjny wydawca, nie wiedzieli, jakie będą rozmiary utworu”⁸, później, zapowiadając druk tekstu w katalogu wydawniczym poeta planuje ksiąg dziesięć (zgodnie z tym tom pierwszy pierwodruku zawiera tylko cztery księgi). Utwór jednak rozrasta się nadal: w autografie pieśń jedenasta oznaczona jest jako ostatnia, ale w liście do Odyńca z 13 II 1834 r. Mickiewicz pisze o stworzeniu jeszcze jednej, dwunastej księgi, kończącej utwór. Jak wiemy, jednak i ona nie zamyka ostatecznie utworu. Poeta planował dołączyć do całości fabularnej jeszcze *Epilog*, ale już nie zdążył (informuje o tym Odyńca w lipcu 1835 r.), bowiem na przeszkodzie stanęła pospieszność druku i nadmiar osobistych obowiązków. Gdyby jednak tak się szczęśliwie złożyło, że Mickiewicz wykończyłby ów *Epilog*, nawet i on nie stanowiłby definitywnego podsumowania poematu. Wiadomo bowiem, że poeta powracał doń, pisząc jego ciąg dalszy, który najprawdopodobniej spalił przed wyjazdem na Wschód we wrześniu 1855 r.⁹

O czym to wszystko świadczy? Niewątpliwie o zupełnym braku planowania, wcześniejszego ustalania przez poetę schematów całości utworu. Jak pisze Stanisław Pigoń:

„Żadna z jego wielkich kompozycji literackich [...] nie powstała jako produkt z góry wytyczonego planu, żadna nie jest owocem kalkulacji, techniczną realizacją zamysłu sprecyzowanego i ustalonego uprzednio szczegółowo i w całej rozciągłości [...] Takich próbnych wytyczai architektonicznych nie brak nawet u poety o tak zdecydowanym typie inspiracyjnym, jak Słowacki”¹⁰.

Mickiewicz bowiem wierzył, że „sztuka cała pisania leży nie w książkach, a w duszy”¹¹. Na nią wskazywał jako na główne źródło prawdy: „Prawda jest tam, gdzie cały człowiek w każdym ruchu wydaje drgnienie ducha”¹². I wierzył, że prawdę osiągnąć można poprzez spontaniczność i prostotę bycia. Domagał się ich w każdym działaniu¹³. Nietrudno zauważyć zależność między postawą naturalną, spontaniczną twórcy, a swobodnym rozrostem poematu.

Badacze zajmujący się analizą kompozycji utworu starali się nadać mu zawsze jakieś uporządkowanie, narzucić reguły jego wewnętrznej konstrukcji. Ale nie bardzo poddaje się on prostym podziałom. Nieprzekonująco brzmi na przykład propozycja Pigionia, by traktować układ kompozycyjny poematu jako symetryczny: księgi I-X z wewnętrzną cezurą pod koniec księgi V, a księgi XI i XII jako epilog utworu. Do takiego podziału ma przekonywać: 1) istnienie punktu kulminacyjnego zdarzeń pod koniec księgi V; 2) załamanie się stosunku Tadeusza do Telimeny też pod koniec księgi V; 3) czas dwóch dni w pierwszych pięciu księgach i również dwóch dni w następnych; 4) ukazywanie do księgi V raczej obozu soplicowskiego, a od księgi VI raczej przeciwnego; 6) odnoszenie przez księdza Robaka do księgi V sukcesów, a później porażek; 6) wolne toczenie się zdarzeń do księgi V, szybsze w następnych księgach¹⁴.

W zasadzie każde z powyższych stwierdzeń trzeba by zakwestionować. I tak:

ad 1) Pod koniec księgi V ma miejsce kłótnia między Gerwazym i Hrabią a Soplicami, którą należy traktować jako uwyrażnienie sporu o zamek i zawiązanie zdarzeń – od tego momentu bowiem rozpoczynają się przygotowania do zajazdu, a punkt kulminacyjny akcji wypadnie dopiero w księdze IX, w scenie spoliczkowania majora Płuta przez Tadeusza – w tym momencie właśnie zaczynają się ważyć losy Tadeusza, Hrabiego, Polaków i Moskali; tu krzyżują się różne wątki, a od przebiegu bitwy zależy ich rozstrzygnięcie. Punkt kulminacyjny poprzedza zazwyczaj rozwiązanie zdarzeń, nie może więc istnieć u ich początku.

ad 2) Nieścisłością jest upatrywanie załamania się stosunku Tadeusza do Telimeny w księdze V, bowiem swój błąd bohater spostrzega wcześniej, w księdze IV, gdy po wspólnej z tajemniczą damą nocy rano budzi go „zjawisko w papilotach” – Zosia.

ad 3) Czas w poszczególnych księgach nie płynie jednolicie, należałoby raczej wskazać innego typu prawidłowość, niż proponuje Pigoń. Do księgi VI włącznie pory doby układają się naprzemiennie, w księdze I: południe-wieczór-noc, w II: ranek, w III: południe-wieczór-noc, w IV: ranek, w V: południe-wieczór-noc, w VI: ranek. Od księgi VII następuje złamanie tej zasady – księga VII: południe, VIII: wieczór-noc, IX: ranek-południe, X: wieczór-noc-ranek, XI: wieczór-noc-świt-południe, XII: popołudnie-wieczór (w obu ostatnich księgach czas po przejściu zimy zostaje przesunięty na wiosnę roku następnego)).

ad 4) Nieprawdziwe jest sztuczne rozdzielanie bohaterów na przeciwne obozy, tym bardziej że (z wyjątkiem księgi VII i końcówki VI) wszystkie zdarzenia toczą się w środowisku soplicowskim (Pigoń zastrzega się tu słowem: raczej, ale wobec konkretów fabuły i tak jest ono nadużyciem).

ad 5) Ksiądz Robak odnoszący porażki od księgi V?! Jak wobec tego potraktować serdeczność, z jaką Sędzia przywitał w nim rodzonego brata (księga VIII)? Jak ocenić jego skuteczne i pełne poświęcenia dowodzenie w bitwie (księga IX)? Czy w kategoriach porażki można traktować spełnienie się jego planów ożenku Tadeusza z Zosią, czy wskrzeszenia Polski? I wreszcie, rzecz najtrudniejsza do uzyskania w całym zawikłanym życiu Jacka Soplicy: przebaczenie Gerwazego, które ksiądz otrzymuje – to chyba jego największy sukces (księga X)!

W pewnym sensie ma rację Pigoń, upatrując różnicy w tempie zdarzeń: wolniejszym do księgi V, szybszym w księgach dalszych. Ale przecież zagęszczenie faktów w księgach VI-X zostaje zasadniczo rozładowane spowolnieniem akcji w księgach XI – XII. A nie można ich – jak chce słynny badacz – traktować jako eplioгу. Epilog to bowiem ta część utworu, która informuje o dalszych losach postaci po zamknięciu zdarzeń fabuły właściwej (lub o inno-rodnych faktach). Tymczasem dwie ostatnie księgi zasadniczo dopowiadają

główne wątki, np. Jacek Soplica zostaje zrehabilitowany, kończy się pogodzeniem spór myśliwych o Kusego i Sokoła, Tadeusz zaręcza się z Zosią, Asesor z Wojszczanką, z Rejentem – Telimena, Hrabia ostatecznie zniechęca się do niej, definitywnie zamyka się spór zwaśnionych rodów i tym samym spór o zamek, ostatecznie kończy się mściwy okres w życiu Gerwazego i jego zaślepienie przywiązanie do zamku – odtąd bliższy będzie ludziom (Zosi, Tadeuszowi i ich potomstwu) niż rzeczom (Scyzoryk oddaje gen. Dąbrowskiemu, a skarb zamkowy, przeznaczony na remont murów, młodej parze do dyspozycji).

Dlaczego tak drobiazgowo staram się udowodnić nieściśłości pewnych spostrzeżeń autora najpoważniejszego – jak dotąd – wstępu do *Pana Tadeusza*? Otóż po to, by podkreślić nieprzystawalność do struktury tekstu zbyt łatwych schematów, narzucanych tak bogatym utworom, jak poemat Mickiewicza. Równie dobrze można by go potraktować jako utwór o kompozycji rozbudowanego koncertu, a ściślej – symfonii. Przecież rozpada się na cztery wyraźne całości, wyznaczone inną jakością i innym tempem zdarzeń. Ich koloryt jasny i spokojny, jakby zupełnie sielski w pierwszych trzech księgach, ustępuje przyspieszeniu i podwyższonemu napięciu w następnych trzech księgach, by w VII, VIII i IX dojść swego zenitu, a w trzech ostatnich – ostygąć z niego aż do radosnego finału. Konkretniej rzecz ujmując: księgi I-III ukazują zabawy i przyjemności wiejskie, w księgach IV-VI wszczynają się spory, intrygi oraz czynione są przygotowania księdza Robaka do powstania, w księgach VII-IX intrygi oraz przygotowania zbrojne przeradzają się w otwartą walkę, a w księgach X-XII mają miejsce układy, pojednania, uwieńczone zbiorowym „kochajmy się”.

W ten sposób, mniej więcej symetrycznie, utwór romantyczny naśladuje schemat znanych symfonii Haydna, Mozarta czy Beethovena. Części symfonii Mickiewiczowskiej można by zatytułować: I: *adagio pastorale*, II – *andante capriccioso*, III – *allegro con brio*, IV – *rondo alla polacca*. Nie są one oczywiście prostym powtórzeniem tematyki i nastrojowości żadnego ze znanych utworów muzycznych, choć można dopatrywać się wspólnej z dziełami Mozarta pogody nastroju (Mickiewicz bardzo lubił Mozarta), można odczuwać analogię z jego *Symfonią C-dur „Jowiszową”* – w obu bowiem dziełach główną rolę gra technika kontrapunktowa, można wskazywać na zbieżność poematu Mickiewicza z *Eroicą* Beethovena – i tu, i tu u podłoża utworów leży legenda Napoleona, a struktura dzieł zawiera w sobie motyw tragizmu zwyciężonego i otwarcia ku nowemu życiu.

Być może jednak najbliższa strukturze *Pana Tadeusza* jest Beethovenowska *VI Symfonia F-dur Pastoralna* (nie ze względu na liczbę części, a na ich charakter). Kompozytor nadał kolejnym jej partiom tytuły:

I – *Obudzenie się pogodnych uczuć z chwilą przybycia na wieś*, II – *Scena nad strumykiem*, III – *Zabawa wiejska*, IV – *Burza*, V – *Radosne i dziękczynne uczucia po burzy*. Jak widać, linię struktury dzieła wyznacza motyw, który

można by określić jako „przewycięzenie burzy”. Jego charakter ma wyraźnie emocjonalne podłoże. A obaj autorzy, i Mickiewicz, i Beethoven, zastrzegają przecież, że ważniejsza jest w ich dziełach uczuciowość niż malarskość. Wielki kompozytor w nagłówku partytury *VI Symfonii* podkreśla „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerey”¹⁵ („więcej uczuciowego wyrazu niż malarstwa”), a nasz poeta wyjaśnia w słynnej inwokacji: „widzę i opisuję, bo tęsknię”. Stąd w poemacie tendencja do idealizacji, elementy baśniowości czy wszechogarniający pogodny uśmiech.

W naszych rozważaniach istotny jest ten pierwiastkowy element, wyznaczający linię struktury utworu: przyjemne życie wiejskie, przerwane burzą, która jednak przechodzi, wywołując radość. Wskazany motyw wyznaczył ton uczuciowy pierwowzorów muzycznych dzieła Beethovena (m.in. Abta Voglera i Heinricha Knechta)¹⁶, wyznacza linię nastrojową *VI Symfonii* i również poematu Mickiewicza. Jednak tu, poza powierzchowną analogią, mamy twórczą modyfikację motywu: radość wywołuje nie tyle samo przejście „burzy”, co nadchodzenie nowej, o której zbawiennym znaczeniu wszyscy są przekonani.

Nie należy utożsamiać tak pojętego motywu „burzy” z ideologią „przedburzowców” (pokolenia twórców z lat 1858-63). Wprawdzie bowiem znajdziemy w ich postawach poglądy zbieżne z ideami głoszonymi w poemacie – nie ma w nim jednak, co podkreśla Mieczysław Inglot, rewolucyjnej interpretacji burzy¹⁷. Nie ma tu również jednoznaczności rozumienia tego motywu, jak w pokoleniu przedburzowców. „Owa burza w języku trzeciej już generacji romantyków rozumiana jednoznacznie jako czyn zbrojny, wyraża naczelną ideę, która przyświecała twórczości poetów debiutujących w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XIX w.”¹⁸

Słowo „burza” w odniesieniu do utworu Mickiewicza należy rozumieć wieloznacznie: to może być i zjawisko atmosferyczne, i spór sąsiedzki, i konflikt z wrogiem, i nieszczęście osobiste, i zatarg między przyjaciółmi, kochankami, i coś niepokojącego, tajemniczego, i jakaś niemożność, przeszkoda – w każdym razie jakieś zło, które zostaje pokonane. Wskazany schemat „przewycięzenia burzy” – co charakterystyczne dla Mickiewicza – nie pojawia się w strukturach symetrycznych, regularnie wyznaczonych. Może zawierać się w jednej części tekstu, czasem w sekwencji części, miewa swoje powielenie w strukturze księgi i – oczywiście – w całości utworu. Wspomniane części to pewne całości fabularne. Nietrudno wyłowić je z utworu, bowiem „Mickiewicz dzielił swój tekst na ustępy starannie, chciałoby się też powiedzieć: niezawodnie, co widać np. już w wersjach brulionowych niektórych ksiąg *Pana Tadeusza*”¹⁹. Właśnie owe części stanowią wyznaczniki morfologiczne utworu. Jest ich we wszystkich dwunastu księgach 758. Średnio na jedną księgę przypadają 63 części; najmniej (bo 37) jest ich w księdze VI, najwięcej – w księdze X (95)²⁰. Jak widać liczba części (należałoby też dodać: ich rozmiary) jest bardzo różna i trudno byłoby

dopatrywać się jakiejś symetrii, stałej skali w ich konstruowaniu. Mickiewicz – jak już zostało wyżej powiedziane – był zwolennikiem spontaniczności twórczości. Gdyby wyłoniony z utworu schemat pojawiał się w poszczególnych strukturach tekstu w pewnym ustalonym stosunku, to – używając języka najnowszych badań matematyki współczesnej – należałoby poemat określić mianem klasycznej figury samopodobnej. Mamy z nią bowiem do czynienia wtedy, gdy dana figura daje się podzielić na części podobne do niej w pewnym ustalonym stosunku. Jak na przykład tzw. dywan Sierpińskiego²¹.

Pan Tadeusz jest jednak dziełem bardzo bogatym w kształty, motywy sytuacyjne, warianty motywów i zróżnicowania sytuacyjne... Jest bliższy naturze, niż nam się wydaje. A natura jest nieregularna i, jak stwierdził B. Mandelbrot²², ma strukturę fraktalną. Do jej badania nieprzydatne okazują się twory idealne, takie jak koło, kwadrat, trójkąt, bowiem są w stanie tylko przybliżyć rzeczywistość. Szukając prawdy o niej należy przyjąć, że w przyrodzie wszystko ma przebieg nie tyle matematyczny (w tradycyjnym znaczeniu), co fraktalny. Matematyczna, ale dalece niezadowolająca definicja podaje, że „fraktal to taka figura, której wymiar fraktalny jest różny od topologicznego”²³. Dodaje się tu jednak zastrzeżenie: wymiar fraktalny to wymiar ułamkowy (od łac. *fractus* = złamany), w praktyce jest on właściwie niewymierny²⁴.

Poemat Mickiewicza może być uznany za rodzaj figury fraktalnej, bowiem zachowuje zasadę samopodobieństwa przy jednoczesnych cechach nieregularności zbioru. Ponieważ fraktale spostrzegamy przyglądając się rzeczywistości z większą dokładnością, przybliżmy się do omawianego utworu. Już pierwszy czterowersowy fragment tekstu, początek inwokacji, zawiera w sobie trzy zasadnicze elementy wskazanego wyżej schematu „przewycięzania burzy”: (1) urok Litwy – (2) jej utrata – (3) ukojenie. Ten układ zostanie powtórzony w postaci rozbudowanej nieco dalej: (1) patronat Matki Boskiej – (2) nieszczęście (osobiste i narodu) – (3) powrót do życia i do kraju. W dalszych sekwencjach motywów i nastrojów wyrazistość wskazanego schematu może się nieco zacierać, jak np. w wersach 23-40 I: (1) sielskość okolic nadniemeńskich – (2) ochrona domu przed wiatrami – (3) dostatek i otwartość domu dla gości. W kolejnych ustępach rośnie skomplikowanie w układzie wariantów schematu, zaczynają się one nakładać:

- I) radość Tadeusza z przyjazdu do rodzinnego domu –
- II) brak powitań, brak domowników –
 - a) (1) przysięga Kościuszki – (2) cierpienie Rejtana, rzeź Pragi – (3) pełen nadziei *Mazurek Dąbrowskiego*, radość Tadeusza),
 - b) (1) radosne rozglądanie się po domu – (2) nieporządek w dawnym pokoju Tadeusza – (3) porządek i uroda ogródka,
 - c) (1) miła zaduma bohatera – (2) zmieszanie się Tadeusza i Zosi przy spotkaniu – (3) radosne podniecenie,

d) (1) ożywienie wśród domowników – (2) niestosowność stroju Wojskiego – (3) zmiana stroju na niedzielny –

III) czule przywitanie się Tadeusza z Wojskim – (1) uściski – (2) chaotyczna rozmowa – (3) wyjaśnienie pustki w domu itd.

Nie sposób analizować tak dokładnie wszystkich ustępów tekstu, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić funkcjonowanie wskazanego schematu w całym utworze. Powyższe przykłady ilustrują jednocześnie zasadę nieregularności zbioru (we fragmencie II – cztery układy trójkowe: a, b, c, d). Omówione części fabularne księgi I są podobne w swej strukturze do całości tej księgi; główny jej wątek dzieli się wyraźnie na trzy zasadnicze części: (1) radość Tadeusza z powodu przyjazdu do domu – (2) scysja przy stole wywołana roztargnieniem Tadeusza – (3) rozładowanie napięcia przez udanie się na spoczynek. Na ten schemat nakłada się tu jeszcze np. wątek tajemniczego księdza: (1) jego pobożność zaznaczona przed ucztą – (2) surowe milczenie w sprawach politycznych na uczcie – (3) otwarcie się w nocnych rozmowach z Sędzią. Całość struktury tej księgi ma natomiast swoje odbicie w całości poematu: (1) przyjemności życia wiejskiego – (2) przerwanie ich kłótnią sąsiedzką i bitwą z wrogiem – (3) pogodzenie się zwaśnionych i nadzieja wolności.

Fraktalne właściwości poematu ujawniają się bardzo wyraźnie w słynnych koncertach. Jak już wyżej zaznaczono, cały poemat Mickiewicza można traktować jak dzieło muzyczne. Stanisław Pigoń stosuje np. określenie symfonia, ale odnosi je do nastroju poety, nie do poematu: „mówi się o symfonii optymizmu, brzmiącej w duszy Mickiewicza czasu *Pana Tadeusza*[...]”²⁵; Kazimierz Wyka z związku z opisem burzy używa określenia „finalna koda”²⁶, a Marian Tatar nazywa wręcz Mickiewicza poetą-muzykiem, ukazując introdukcję do księgi VIII jako koncert „skomponowany wedle wszelkich prawideł sztuki kompozytorskiej”²⁷.

Autor wyróżnia w nim trzy części: (1) ciche głosy z dziedzińca – (2) wrzaskliwe głosy z pól – (3) finalny chór stawów. Dodajmy, że część trzecia omawianego koncertu ma charakter godzący niewspółmierność akustyczną części pierwszej i drugiej oraz organizującą, porządkującą chaotyczność, burzliwość części drugiej, określanej przez poetę mianem „ptaszęcej wrzawy”.

Nie ma w *Panu Tadeuszu* dwu identycznych sytuacji, opisów, czy koncertów. Technika różnicowania – jak w życiu – przenika wszystko. Ale też – jak w naturze – w bogactwie kształtów obowiązują pewne zasady organizacyjne. Inny układ mają gałęzie drzewa lipowego, a inny sieć naczyniowa liścia tego drzewa. Jednak zasada fraktalnej organizacji ich kształtu: rdzeń z rozgałęzieniami – pozostaje niezmienną. Koncerty w poemacie Mickiewicza są różne, utrzymane w innych konwencjach: koncert Wojskiego jest naśladowaniem poprzez grę na rogu odgłosów polowania w puszczy, koncert wieczorny – oddaje dźwięki stworzeń przy domu i na polach, koncert Jankiela – ilustruje muzyką

ważne wydarzenia historyczne, naśladuje opisem utwór muzyczny. Ale każdy z koncertów zachowuje podobną zasadę trójczłonowej ich organizacji („przezwycięzenie burzy”).

Koncert Wojskiego odznacza się niezwykłą złożonością. Chcąc go opisać, w pełni wykorzystując wskazany schemat, należałoby przenikać poszczególne warstwy semantyczne jak wnika się w materię z pomocą mikroskopu elektronowego. Trudno tu zliczyć powielenia schematu:

(1) początek koncertu – Wojski przywołuje moce twórcze i fizyczne – (2) szczytowa faza koncertu – w rogu „setne rogi” – (3) odpoczynek po grze;

(1a) zamilknięcie słuchaczy – (2a) ich zdumienie, chaos wrażeń – (3a) powinszowania;

(1b) zespół dźwięków czystych i niespokojnych – (2b) kakofonia głosów z hymnicznym akordem – (3b) harmonia dźwięków spokojnych;

(1c) pierwsza przerwa w grze (pojedyncze echo) – (2c) druga przerwa w grze (echo zwielokrotnione, wyraźne) – (3c) zamilknięcie Wojskiego (echo cichnące);

W samej historii łowów wyróżnimy:

(1d) niewiadome losy polowania – (2d) zabicie zwierza – (3d) radość. W strukturę tego koncertu można wniknąć jeszcze bardziej – wtedy np. część (1d) ulegnie rozbiciu na:

(1.1d) odgłosy wśród polujących – (2.1d) wyjątkowo nasilone odgłosy dzikich zwierząt – (3.1d) zmieszane odgłosy jednych i drugich. Co dziwniejsze – wskazany schemat trójczłonowy dostrzec można w jeszcze drobniejszych elementach, np.: (1.1d*) dźwięczny odgłos trąbki – (1.1d**) nasilone liczne przeciągłe odgłosy psów – (1.1d***) sporadyczne odgłosy strzelania.

Lista przykładów nie została tu wyczerpana, choć ma ona swe granice, tak jak w realnym świecie kończy się gdzieś każda struktura fraktalna (sieć naczyńowa liścia kończy się na jego brzegu, dym z papierosa – rozwiewa się, epidemia – wygasa). Fraktale są bowiem geometrią natury. Nie mają charakterystycznej skali i wyglądają zawsze tak samo, niezależnie od oddalenia obserwatora. Dlatego fraktalna struktura poematu Mickiewicza – jak widać – wcale nie zasada się na równowadze w liczbie poziomów powieleni wyłonionego schematu czy symetrii w ich układzie. Na przykład szczytowa faza koncertu: zabicie zwierza (2d) wyraźnie zazębia się ze schyłkową fazą niewiadomych losów polowania (1.3d). Talent poety powoduje jednak, że struktura poematu jest zazwyczaj głęboka, wielowarstwowa i bardzo zróżnicowana.

Zilustrujmy jeszcze ową strukturę przykładem prezentacji muzycznej Janiela. Jest to bowiem trzeci z koncertów, znowu odmienny w formie, odznaczający się nieprawdopodobnym jej bogactwem i inaczej wewnętrznie zróżnicowany, niż poprzednie. Można wyróżnić w nim co najmniej sześć poziomów zastosowania omawianego trójczłonowego schematu; dla uproszczenia dokonaj-

my przekroju struktury jedynie centralnej części koncertu. Kościec jego stanowi przedstawienie trzech postaci: na początku Jankiela (patrioty działającego skrycie dla dobra kraju), w środku koncertu – Gerwazego (wstydzącego się za czyn podobny Targowicy – dla prywaty niszczy plany Robaka), w zakończeniu koncertu – gen. Dąbrowskiego (bohatera narodowego); drugą warstwę stanowią trzy części przedstawienia koncertu: przygotowanie do niego, koncert właściwy oraz jego zakończenie. W koncercie właściwym wyróżnimy trzy zasadnicze etapy (warstwa trzecia) historii Polski z czasów rozbiorów: tonami pogodnymi wspomina się czas Konstytucji 3 Maja, tony nieprzyjemne przywołują przegraną walkę o wolność, tony triumfalne – nadzieję na niepodległość. Czwartą warstwę w części centralnej koncertu tworzy rozbicie motywu walki o wolność na trzy etapy: Targowica – rzeź Pragi – tułaczka; każdy z tych etapów rozpada się również na trzy elementy naszego schematu, ale przyjrzyjmy się tylko centralnemu. Motyw rzezi Pragi – w piątej warstwie – zostaje rozbitý na dalsze trzy składniki muzyczne i tematyczne: 1) wzmaganie się tonów głośniejszych – szturm na miasto, 2) odgłosy walki i ludzkich cierpień, 3) stłumienie tonów – klęska miasta; w dalszym ciągu centralny motyw (walki i ludzkich cierpień) zostaje w szóstej warstwie rozbitý na trzy kolejne elementy: 1) niepokój wieśniaczek, 2) wspomnienie bolesnych pieśni i powieści, 3) ulga, gdy mistrz zmienia tony. Gdzieś w tej szóstej warstwie zarysowuje się granica struktury fraktalnej omawianego fragmentu utworu. Dodać należy, że pozostałe etapy koncertu charakteryzuje podobna głębia struktury, choć jej granica może nie być w pełni zarysowana.

Motyw Targowicy np. ilustrują: 1) fałszywy akord, jak syk węża, 2) wzmaganie się tonu fałszywego, 3) pęknięcie struny; ale już motyw pęknięcia – tu widać „strzępienie się” granicy fraktalnej – zostaje rozbitý na dwa jedynie składniki: świst i zła wróżba.

Marian Tatara podkreśla:

„Wszystkie trzy koncerty posiadają jedną wspólną cechę. Nie są luźnymi fragmentami dołączonymi do konkretnej fabuły w charakterze swobodnych dygresji pojawiających się na zasadzie przypadkowych skojarzeń. Nie są również lirycznymi wstawkami mającymi na celu wyłącznie wywołanie odpowiedniego nastroju. Pełnią bowiem ważne funkcje kompozycyjne”²⁸.

Dodajmy: i łączą się w większe całości według omawianego schematu „przewycięzania burzy”. W koncercie Jankiela tym, co się przewycięza, jest – centralnie ukazana – prywatna, utrata niepodległości, bolesność wspomnień. I zasada ta dotyczy również struktury całego utworu. Dotyczy jednocześnie wymowy tekstu, który tak w całości, jak i w prawie każdej drobnej swej części tchnie optymizmem. W ujęciu stylistycznym podkreślają to zakończenia różnych fragmentów utworu i jego całości. Opis pól nadniemieńskich w zakończeniu inwokacji zamknięty jest efektowną puentą: „wszystko przepasane jakby wstęgą,

miedzą zieloną”, co przywodzi na myśl wykończenie ozdobnego stroju; koncerty Wojskiego i Jankiela kończą się radosnym aplauzem, koncert wieczorny – harmonicznymi akordami; opis Zosi wśród ptactwa zamyka subtelne obwiedzenie całej gromadki srebrno-złotą plecionką traw; opis poloneza kończy brawurowa koda; opis burzy czy zachodu słońca z księgi XII – wyciszenie; opis potraw z ostatniej uczt – ryba – cud kulinarny; opis umierającego Jacka Soplicy – sakralizujący obraz korony z promieni słońca.

Do zakończeń Mickiewicz przywiązuje dużą wagę. Te fragmenty tekstu wywołują uczucie rozładowania napięcia, odprężenia oraz pełnią rolę usensownienia rzeczywistości. Za Jurijem Łotmanem można uzupełnić:

„To, co nie ma kresu – nie posiada też sensu. Nadanie sensu wiąże się z segmentacją niedyskretnej przestrzeni. W tym kontekście przypisywanie rzeczywistości znaczeń, zwłaszcza w ramach procesu artystycznego, nieuchronnie zawiera w sobie segmentację”²⁹.

Segmentacja w poemacie Mickiewicza ma charakter fraktalny i powoduje, że utwór staje się realistyczny w szczególny sposób:

„W obrębie omówionych opisów dokonano daleko idącego wyboru szczegółów, spiętrzenia i połączenia różnych elementów w całość odrębną [...] Realizm w tych wypadkach nie polega na wiernym odtworzeniu szczegółu, ale dotyczy spraw o wiele ważniejszych: praw rządzących światem”³⁰.

Pan Tadeusz tworzy – dzięki swej fraktalnej strukturze – model praw świata pozaliterackiego. I nie chodzi tu tylko o „uwypuklenie najbardziej charakterystycznych i typowych cech przyrody tych [nowogródzkich – E.P.] okolic”³¹. Chodzi o coś jeszcze: o uchwycenie poprzez powielanie trójczłonowego schematu natury bogactwa zjawisk świata, które mają swoją fazę wstępną, swój okres wzrostu i kres, które ewoluują, których istnieniu patronuje dobro, które wyłonione z chaosu ciążą ku stanowi równowagi, których niestabilność jest przejściowa, wśród których nic nie powtarza się dwa razy dokładnie tak samo, które są często nieprzewidywalne, wśród których drobne zmiany mogą prowadzić do nieobliczalnych skutków, którymi raczej nie rządzi prawo symetrii, które mają naturę samopodobną itp. Dlatego *Pan Tadeusz* istnieje jako figura fraktalna. Swoją strukturą dowodzi natury świata: jest bardzo bogaty (np. wielość realiów, sensów, odczytań, konwencji), stwarza wrażenie nieprzewidywalności, nawet chaosu (wielość szczegółów, osób, wątków, z których jedne się kończą, inne nie, np. umizgi Hrabiego), wielość i różnorodność opowieści, z których jedne mają swoje zamknięcie, np. o Doweyce i Domeyce, inne są ledwie napoczęte, np., o Rejtanie i księciu Denassow; tekst tworzony był jako dzieło rozwijające się; jest nierównomierny w liczbie ustępów, w rozmiarach ksiąg (np. 1002 wersy w księdze IV, 555 w księdze VII), w liczbie poziomów w strukturach głębszych;

zachowuje zasadę samopodobieństwa drobnych fragmentów do większych partii, do ksiąg i do całości dzieła; powtarza w nieprawdopodobnym zwielokrotnieniu i urozmaiceniu schemat „przewycięzania burzy”, tym samym każdą niemalże cząstką tekstu przekonuje o prymacie dobra nad złem. Ale równocześnie zachowując zasadę niewymierności struktury fraktalnej, poemat przekracza już granice literatury, kwestionując każdorazowo przyjęte dla jego określenia gatunkowego klasyfikacje.

Przypisy

¹ List do E. Odyńca z lutego 1834, w: *Korespondencja Adama Mickiewicza*, t. 1, wyd. 2, Paryż 1871, s. 99.

² Wstęp S. Pigońa do: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812. We dwunastu księgach wierszem*. Wyd. IX. Oprac. S. Pigoń, Wrocław 1982, s. XXXIV.

³ Korespondencja, dz.cyt., s. 58.

⁴ Tamże, s. 100.

⁵ Tamże, s. 79.

⁶ Tamże, s. 80.

⁷ Tamże, s. 99.

⁸ Z. J. Nowak, *Uwagi o tekście w: A. Mickiewicz, Pan Tadeusz w: Dzieła* (wyd. rocznicowe) t. IV, Warszawa 1995, s. 399.

⁹ Tamże, s. 409.

¹⁰ Wstęp S. Pigońa, dz.cyt., s. XXI-XXII.

¹¹ Jean-Charles Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*. Przekł. A. Kuryś, K. Rytel, Warszawa 1987, s. 392.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Por.: Wstęp Pigońa, dz.cyt., s. LVI-LXXX.

¹⁵ Według „Allgemeine Musikalische Zeitung” z 25 I 1809 r, s. 267, cyt. za *Beethoven*, oprac. W. Dulęba, Kraków 1984, s. 157.

¹⁶ Por.: T. Chylińska, S. Haraschin. B. Schäffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1973, s. 68.

¹⁷ M. Inglot, *Kształty ciągłości. O ponadczasowości w procesie historycznoliterackim*, w: *Literatura i dzieje*. Materiały sesji naukowej ODN, red. M. Inglot, Wrocław 1983, s. 29.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z. J. Nowak, *Uwagi o tekście*, dz.cyt., s. 417.

²⁰ Tamże.

²¹ Dywan Sierpińskiego to zbiór, który otrzymujemy dzieląc kwadrat na 9 równych kwadratów i usuwając wewnętrzny; następnie z każdym z pozostałych ośmiu wykonuje się podobne czynności – i otrzymujemy 64 kwadraty drugiego stopnia, z którymi postępuje się analogicznie do poprzednich, co daje 512 kwadratów stopnia trzeciego; proces ten można kontynuować na zasadzie zbioru złożonego z 8^n kwadratów.

²² Benoit Mandelbrot, ur. 1924 w Warszawie, Polskę opuścił w 1936 r.; obecnie profesor Uniwersytetu w Yale (USA), wcześniej pracownik uczelni paryskich oraz Harvardu. Sławę uzyskał dzięki teorii fraktali. Wielokrotnie honorowany i nagradzany. Termin *fraktal* wymyślił w latach siedemdziesiątych, badając wahania akcji giełdowych.

²³ Definicja według: K. Ciesielski, Z. Pogoda, *Złamany wymiar*, „Wiedza i Życie”, 1989 nr 11-12, s. 66.

²⁴ Teoria fraktali na podstawie: K. Ciesielski, Z. Pogoda, dz.cyt., s. 60-68; J. Turnau, *Chaos*, „Wiedza i Życie” 1992 nr 1, s. 22-30; Heiner Mueller-Krumbhaar, *Morfologia wzrostu*, „Wiedza i Życie” 1994 nr 2, s. 28-31; *Obiekty o niezwykłych wymiarach*, oprac. K. Gałązka, Łódź 1993.

²⁵ Wstęp S. Pigoń, dz.cyt., s. XCV.

²⁶ K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963, s. 113.

²⁷ M. Tatara, Czy „*Pan Tadeusz*” A. Mickiewicza jest dziełem romantycznym? w: *Literatura polska w szkole średniej*, red. S. Grzeszczuk, Warszawa 1990, s. 187.

²⁸ Tamże, s. 193-194.

²⁹ J. Łotman, *Koniec! Jak dźwięcznie brzmi to słowo*, tłum. R. Mazurkiewicz, „Teksty Drugie” 1995 nr 1, s. 156.

³⁰ M. Tatara, dz.cyt., s. 195.

³¹ Tamże, s. 196.