Jakub Żmizdiński

Poznań

jzmizdinski@gmail.com

DOI: 10.19195/2084-4107.10.14

Motywy muzyczne w prozie tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza

Słowa-klucze: Tatry, proza, muzyka, Stanisław Witkiewicz

Dziś na nieszczęście dla piszącego, a bodaj na szczęście dla sztuki, czytelnicy nie przyjmują nic na wiarę; trzeba ze słów odtwarzać rzeczywistość, zamieniać je na kształty, barwy, dźwięki — na życie...¹

Wydaną w roku 2000 książką *Sklep potrzeb kulturalnych* Antoni Kroh przypomniał i ponownie ożywił tematykę góralską w polskiej literaturze u początków XXI w. W tej kapitalnej i kontrowersyjnej zarazem gawędzie etnograficzno-wspomnieniowej, autor kilkakrotnie przywołuje wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, które ponad sto lat temu zamykały pewną epokę opisu gór i otwierały kolejny jej etap. Kroh przytoczył m.in. opis tańca zbójnickiego pochodzący

¹ S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, s. 82–83. Korzystam z dwutomowego wydania w ramach Serii Tatrzańskiej Wydawnictwa Literackiego w opracowaniu R. Hennela, t. I: *Tatry w śniegu; Na przełęczy*, t. II: *Po latach* — w dalszym ciągu tekstu używać będę skrótów: *Twś*, *Np*, *Pl*.

z *Na przełęcz*, by go zestawić ze zubożałą współczesną sceniczną jego wersją². Wielokrotnie czytając ów fragment, zastanawiałem się, w jakim stopniu opis ten można traktować „realistycznie” — jako świadectwo etnograficzne, w jakim zaś jest on efektem literackiej kreacji. Te wątpliwości były pierwszym impulsem do dokładniejszego przyjrzenia się pod tym kątem prozie Witkiewicza. Lektura jego tatrzańskich „reportaży” odsłania zawartych w niej wiele odwołań zarówno do tańca, jak i do muzyki góralskiej, a także szeroko rozumianej muzyki natury. Analiza tych licznych i ciekawych opisów ukazuje też interesujący aspekt twórczości jej autora.

Muzyczność prozy tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza nie była dotychczas przedmiotem głębszego zainteresowania badaczy. Henryk Kurczab zwraca uwagę, że Witkiewicz nie pominął w swoich zainteresowaniach regionalnych muzyki³, co też zostało odnotowane dużo później przez Adama Pomiecińskiego jako element etnograficznej pasji⁴ „ojca regionalizmu polskiego”⁵. O warstwie akustycznej — środkach słuchowych, stosowanych obok wizualnych, wspominał kilkakrotnie Jan Majda, przypisując im ważną rolę w całościowej, syntetycznej kompozycji „relacji podróżniczej” *Na przełęcz*⁶. Jej autor, którego różnoraka twórczość doczekała się wieluu opracowań, interesował badaczy bardziej jako „wielki estetyk”⁷, twórca stylu zakopiańskiego, malarz pejzażysta, znawca góralszczyzny i regionalista, niezwykle polemistą, prozaik i epistolograf, oryginalny krytyk zastanej kultury czy w końcu ojciec Witkacego.

Ma też Witkiewicz swoje ogromne zasługi w popularyzacji postaci niezrównanego gawędziarza i muzykanta góralskiego Jana Krzeptopwskiego-Sabały, o czym przypomniał ostatnio w swojej monografii Wiesław Wójcik⁸. Jakie korzyści może przynieść analiza prozy tatrzańskiej autora *Sztuki i krytyki u nas* pod kątem szeroko rozumianych motywów muzycznych? Czy rzuci jakieś nowe światło na jego poglądy estetyczne, styl literacki, w końcu stosunek do góralszczyzny? Kim był „Chopin architektury podhalańskiej”⁹ w dziedzinie podhalańskiej muzyki?

² Zob. A. Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa 2000, s. 89–114.

³ Zob. H. Kurczab, *Cyprian Norwid i Stanisław Witkiewicz*, [w:] *idem*, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury*, Rzeszów 2001, s. 168; badacz ten odnotowuje też uwagi Witkiewicza o muzyce Sabały: *idem*, *Tatrzańska twórczość literacka Stanisława Witkiewicza*, Rzeszów 1973, s. 62.

⁴ Por. A. Pomieciński, *Podhale jako „mała ojczyzna”. Jak czytać antropologicznie „Na przełęcz”*, [w:] *Ojczyzny słowa: narracyjne wymiary kultury*, red. W.J. Burszta, W. Kuligowski, Poznań 2002, s. 221.

⁵ Por. J.Z. Jakubowski, *Ojciec regionalizmu polskiego*, „Kurier Literacko-naukowy” 1935, nr 37.

⁶ Zob. J. Majda, *Tatrzańskim szlakiem literatury. Szkice literackie*, Kraków 1982, s. 87, 88, 101, 103, 104.

⁷ Zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 12.

⁸ Por. W.A. Wójcik, *Sabała*, Zakopane 2010. Witkiewicz jest tam przywoływany na 143 strokach.

⁹ Określenie użyte przez Antoniego Chołoniewskiego w „Biesiadzie Literackiej” w 1901 r., cyt. za: Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz i Władysław Reymont. Dwugłos listowny pisarzy*, [w:] *idem*,

W swojej analizie wykorzystam ustalenia Andrzeja Hejmeja, który całą problematykę muzyczną w literaturze zawarł w trzech kategoriach muzyczności. Kluczowa będzie tu muzyczność II, czyli poziom tematyzowania muzyki, sposobu jej prezentowania w dziele literackim, ale warto zadać sobie najpierw pytanie o muzyczność I, tj. o „sferę instrumentacji dźwiękowej i prozodii” tekstu literackiego¹⁰. Analizie poddam cykl trzech tatrzańskich „reportaży” Witkiewicza: *Tatry w śniegu*, *Na przełęczy* i *Po latach*, epizodycznie odwołam się do jego tatrzańskich opowiadań.

Brzmieniowość tekstu — melodia gwary

„Ojciec regionalizmu podhalańskiego” był niezwykle wyczulony na brzmienie góralskiej gwary, którą uważał za kapitalne tworzywo do wzbogacenia polskiej literatury. Nasuwa się tu oczywista analogia z architekturą góralską i postulatem stworzenia na jej bazie stylu podhalańskiego. Kilkakrotnie Witkiewicz bezpośrednio wypowiada się o właściwościach i potencjale gwary¹¹, górali zaś traktuje jako stylistów mowy, szczególnie Sabałę, który miał być artystą żywego słowa przyrównywanym do Homera¹². Jednak rozproszone próby prozatorskie twórcy stylu zakopiańskiego zebrane w tomie *Z Tatr* nie wzbudziły, jak wiadomo, tak wielkiego zainteresowania jak jego projekty architektoniczne. Niemniej fascynacja żywym słowem pozwoliła Witkiewiczowi obficie ubogacić własne „reportaże” brzmieniem gwary. Już w pierwszej relacji podróżniczej *Tatry w śniegu* odnotowuje rytmiczne nawoływania góralskiego woźnicy: „Ciągłe też rozlegało się za nami: *Wiśt! Wiśt!* albo: — *Hajt! Hajt!*”¹³.

Rozwinięte dialogi czy całe opowieści utrzymane w gwarze znacznie obficiej występują w *Na przełęczy*. Bywa, że autor wykorzystuje je do rytmiczacji tekstu. Bo choć całodziennie zabiegi marketingowe na gankach zakopiańskich chałup „tak zwanych »wsiówek«” przyrównuje autor do „gdakania” kur, to jednak przytoczony fragment ich nawoływania zachowuje pewne walory rytmiczne: „— *Bierciez! bierciez! bierciez! to masło, bierciez! O! raty, ludzie na świecie! Ady to pikne, godne masło, bierciez! bierciez!*”¹⁴.

Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne, Opole 1999, s. 334.

¹⁰ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 53–67. Do tej koncepcji odwoływałem się już przy analizie twórczości S. Vincenza — zob. J. Żmizdiński, *Flojera grała pierwsza. Muzyka w Na wysokiej połoninie Stanisława Vincenza a muzyka huculska*, „Góry – Literatura – Kultura” 9, red. E. Grzęda, Wrocław 2015, s. 205–224.

¹¹ Najważniejsza wypowiedź o gwarze i możliwościach jej wykorzystania w literaturze — zob. *Pl*, s. 87–91.

¹² Zob. *Np*, s. 175–179.

¹³ *Twś*, s. 10.

¹⁴ *Np*, s. 79.

Częste przywoływanie gwary świadczy o wyczuleniu Witkiewicza na sferę brzmieniową wypowiedzi górali, która daje się wykorzystać w celu umuzycznienia prozy. Odnotowuje on bowiem, że dwóch Anglików polskiego pochodzenia, przebywając w towarzystwie góralskich przewodników po sześć godzin dziennie: „słucha ich mowy [...], której nie rozumie” — „jak najpiękniejszej muzyki”¹⁵. Bo, podobnie jak w muzyce, już w samym brzmieniu słów czy zawołań można usłyszeć całe bogactwo treści, jak to opisuje Witkiewicz przy okazji spotkania z góralką z Jurgowa: „To: haj! — tak! powiedziane jest takim śpiewnym, tęsknym, dziwnym tonem, jak gdyby było echem — którego nigdy nie można zapomnieć” i dalej: „Nie! To: haj! — jest takie, że niektórzy z nas po prostu ślaniają się, słysząc to dziwne gędziolenie jakby jakiegoś ptaka cudnego”¹⁶. Według autora gwara asymiluje bowiem pewne właściwości akustyczne otaczającej górali natury.

Najmocniej świadczy o fascynacji Witkiewicza brzmieniem gwary obfite cytowanie wypowiedzi Sabały, gdyż: „Tylko z opowieści Sabały dolatuje »hruby bek« ranionego niedźwiedzia, echa strzałów i przekleństw, które niegdyś wstrząsały ciszą skalnych pustaci; obrazy tych walk nieśmiertelnych ludzi z ludźmi i ze zwierzętami”¹⁷. I dalej:

Sabała naturę obserwował, podpatrywał, zapamiętał tajemnice jej życia, ruchu, kształtu i barwy, stąd też jego mowa jest tak silną i obrazową. Wichry i przepaście, orły, niedźwiedzie, świstaki, kozice, blaski słońca, cienie chmur i mroki nocy, skały i śniegi, i wonna zieleń smreków, i czarne krzaki kosodrzewiny, i szum wód spienionych — słowem, ten cały świat górski żyje w jego mowie, wzajemnie się objaśnia, ozdabia i uplastycznia¹⁸

— a chciałoby się dopowiedzieć: udźwięcznia czy wręcz umuzycznia! Zresztą później Witkiewicz nazywa to zjawisko nieco inaczej:

Nie mówiąc już o oroku, jaki ma sama przez się gwara góralska, uderzająca bogactwem wyrazów i form językowych, gwara ta, użyta przez Sabałę, staje się czymś tak artystycznym, że niektóre jego opowiadania lub bajki są skończonymi wzorami doskonałości wyrażania ludzkiej duszy i świata za pomocą słowa¹⁹.

Warto zauważyć, że Homer góralszczyzny wydaje się nie tyle zdeterminowany przez naturę, ile jest jej aktywnym i świadomym obserwatorem. Jak każdy artysta, potrafi z niej czerpać inspiracje, co potwierdzają opisy swoistych performansów, jakie tworzy Jan Krzeptowski podczas każdorazowego aktu opowiadania. Ale też Sabała jest nie tylko samorodnym geniuszem, jego wrodzone talenty

¹⁵ *Ibidem*, s. 242.

¹⁶ *Ibidem*, s. 254.

¹⁷ *Ibidem*, s. 171.

¹⁸ *Ibidem*, s. 177.

¹⁹ *Ibidem*.

wyrastają z kultury, w której wzrastał i którą współtworzy — są elementem „plemienności”: „Górale są nadzwyczajnymi stylistami i wielkimi dobrej wymowy znawcami i wielbicielami [...]”²⁰, toteż Sabałowa opowieść zawiera w sobie całą dawną góralszczyznę, podobnie jak Homerowe eposy tradycję egejską: „podobnie opowiadania Sabały streszczają w sobie pojęcia, wierzenia i ustrój życiowy pewnego społeczeństwa, które przechodzi już do przeszłości [...]”²¹.

Dopełnieniem tego typu brzmieniowości prozy jest u Witkiewicza przytaczanie fragmentów nie tylko wypowiedzi górali i opowiadań Sabały, ale też fragmentów przyśpiewek i pieśni góralskich, których w *Na przełęczy* pojawiło się ponad 20 fragmentów. Podobnych zachwyty nie słyszymy natomiast, gdy autor przytacza rozmowy z ludźmi *dólskimi* czy współpasażerami podróży do Zakopanego. W Chabówce notuje: „Zamęt, warchoł i krzyki, w których można odróżnić akcenty od Dniepru po Wartę”²². Wcześniejszą zaś podróż pociągiem charakteryzuje pisk dzieci, „przy odgłosie astmatycznych oddechów lokomotyw”²³. W samym Krakowie, z którego autor podjął podróż, było jeszcze gorzej: ulice rozbrzmiewały „wrzaskiem sygnałowych trąbek i tupotem miarowych kroków”²⁴ wojska. I nawet odgłosy natury w mieście budziły raczej negatywne odczucia, kiedy stado kawek „[z] wrzaskiem pełnym niepokoju”²⁵ wzbijało się w górę, a wiry powietrzne, „miejąc śmieciem, skrawkami papieru i żdźbłami słomy”, „zamykały z trzaskiem” „źle przyczipione drzwi sklepów”²⁶. Podobnie nieprzyjemne okazują się odgłosy młotów w Kuźnicach i warczenie kół czy w końcu grzechot pił w podtatrzańskiej fabryce papieru.

Zasada kontrastu

Powyższe przykłady świetnie ilustrują kontrast jako jedną z zasad konstrukcyjnych, stosowanych często w *Na przełęczy*. Witkiewicz kontrastuje opisywany świat na wiele sposobów. Pary przeciwieństw tworzą: świat miejski i świat gór, świat ludzi *dólskich* i świat góralszczyzny, zachowania konwencjonalne ceprów i naturalność czy też spontaniczność autochtonów. Ale nawet w świecie górali wyraźnie przeciwstawieni są mieszkańcy Zakopanego i juhasi wypasający owce na halach. Im bliżej natury, tym bliżej do uniwersalnego ideału, jakbyśmy wkraczali w krainę *dobrych dzikusów* Jean Jacques’a Rousseau. Pisano już o inspiracjach literackich i filozoficznych, które wpłynęły na Witkiewicza, zwłaszcza o naturalizmie Emila Zoli i determinizmie przyrodniczym Hipolita Taine’a. Czy

²⁰ *Pl*, s. 88.

²¹ *Np*, s. 181.

²² *Ibidem*, s. 30.

²³ *Ibidem*, s. 28.

²⁴ *Ibidem*, s. 27.

²⁵ *Ibidem*, s. 24.

²⁶ *Ibidem*, s. 26.

rzeczywiście góral — jako człowiek żyjący na łonie natury — jest nią według twórcy stylu zakopiańskiego zdeterminowany? Czy muzyka wypływa bezpośrednio z otaczającej przyrody? I w kwestiach dźwiękowych często znajduje zastosowanie zasada kontrastu, ale również pojawia się zasada naprzemienności pewnych obrazów — swoistego kontrapunktu.

Dźwiękowe obrazy natury

W dotychczasowych badaniach prozy Witkiewicza koncentrowano się głównie na niezrównanych impresjonistycznych obrazach górskiej przyrody oraz na naturalistycznych opisach życia codziennego górali. Znacznie skromniejszym, choć równie częstym obrazkom czy wzmiankom budującym pejzaż akustyczny Tatr w opisach Witkiewicza poświęcił kilka uwag jedynie Jan Majda i do nich warto się odwołać. Przede wszystkim Majda uważa, że „wspaniałe serie wizualnych i dźwiękowych obrazów”²⁷ komponowane są przemiennie. Dodajmy, że na podobnej zasadzie kontrapunktu, bardziej niż kontrastu, obrazy zimy sąsiadują z obrazami lata, a obrazy nocy z obrazami dnia. Choć początkowo autor *Tatr w śniegu* zasłynął jako literacki malarz pejzażu zimowego²⁸, wydaje się, że w przyrodzie górskiej to lato było dla niego najbardziej inspirującą porą roku. Jak pisze Jacek Kolbuszewski, *Na przełęczy* miało być opisem całokształtu zjawisk, z bardzo szerokiej, panoramicznej perspektywy²⁹. Z oddaniem brzmienia natury mamy jednak sytuację nieco inną, odnajdujemy tu częściej zasadę kontrastu, którego dwa przeciwstawne bieguny stanowi z jednej strony cisza, z drugiej budzące grozę odgłosy burzy i halnego wiatru.

Odcienie ciszy

Słowo „cisza” występuje w omawianych reportażach, w różnych wersjach przynajmniej 66 razy, a często sąsiaduje z bliskimi znaczeniowo: rzeczownikiem „milczenie”, przysłówkiem „głucho” czy przymiotnikiem „niemy”³⁰. Cisza odsłania tu swe różnorodne oblicza: „martwa” stanowi akustyczne tło „skalnej pustyni”: „żadnego szelestu ani szmeru, nic, tylko martwa cisza...”³¹, czasami przerywa tę ciszę jakiś odgłos: „Poświstywanie *siwarnika* przerywa martwą ciszę tego cmentarzyska”³². Cisza między skałami bywa określana jako „wielka”³³

²⁷ J. Majda, *op. cit.*, s. 101.

²⁸ Por. S. Piotrowski, *Skalne Podhale w literaturze i kulturze polskiej*, Warszawa 1970, s. 196.

²⁹ Por. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, Kraków 1982, s. 283, 294.

³⁰ „Niemy” jest las w *Np*, s. 81.

³¹ *Np*, s. 95.

³² *Ibidem*, s. 121.

³³ *Ibidem*, s. 141.

lub „cisza pustyni”³⁴, „cisza zupełna”³⁵ czy w końcu „cisza bezwzględna”³⁶. Czasami czai się w górskich zapadlinach, sprawiając wrażenie zapadania mroku: „W miejscu tym mieszkał zaczajony, cichy mrok wieczoru i rozpościerał wśród dnia białego swoją tajemniczą zasłonę [...]. Niemą ciszę, głuchą i martwą, z rzadka przerywał tylko ledwo dosłyszalny szelest spadających szyszek lub gałązek”³⁷.

A gdy zapada zmierzch, cisza spowija cały świat:

We wsi gwar przyciszony długo w noc się przeciąga, głuszony szumem potoków. Czasem wóz zaturkocze, z kasyna dolatują ciche dźwięki muzyki — coraz ciszej, coraz puściej [...] — w końcu wszystko gaśnie, milknie i śpi w ciemnej, nocnej głuszy. Tylko gwiazdy migocą — pędzą w ciemnościach niestrudzone, niepowstrzymane potoki i ksykają gdzieś w mroku nietoperze³⁸.

A w ciągu dnia: „Przyjemnie ogrzani słońcem na tych chłodnych wyżynach, leżeliśmy w trawach w milczeniu — słuchając ciszy...”³⁹. Ale ta relacja z ciszą bywa odwracalna: „Orkiestra próbuje strun — i powietrze zaczyna drżeć dźwiękami góralskiej pieśni. Cisza pustyni słucha tej nikłej muzyki, której nie powtarzają żadne echa”⁴⁰. Cisza jest więc nieodłączną cechą górskiego pejzażu dźwiękowego, ale jest też niejako towarzyszem ludzi gór — sprzyja wewnętrznej koncentracji. Słuchacz obdarzony „wprawnym uchem”⁴¹, a takim objawia się nam narrator, potrafi usłyszeć nawet dźwięki z pogranicza niemożliwego: gdy mgła spada „z cichym szelestem na ziemię”⁴², owies „dźwięczy i syczy drżącymi kistkami ziaren i liści”⁴³ albo gdy na nocnym niebie „drga świetne ognisko Syriusza, błyskając czerwonym odbłaskiem, rozpryskując swoje zmienne promienie z siłą, która zdaje się wstrząsać bezmiar suchym chrzęstem iskier elektrycznych”⁴⁴.

Wielokrotnie odnajdujemy u Witkiewicza świadectwo jego czujnego, uważnego słuchania, które, jak wiadomo, wyostrza się w ciszy, czasami w szczególnych momentach:

Pierwszych kilkadziesiąt kroków idziemy w milczeniu; słyhać tylko stukanie kijów, ciupag i odgłos kroków. Kiedy niekiedy basetla, niesiona na grzbiecie, zaczepia o skałę strunami i swoim buczeniem rozprasza trochę to skupienie ducha, w jakim zstępujemy do otchłani⁴⁵.

³⁴ *Ibidem*, s. 149.

³⁵ *Ibidem*, s. 158.

³⁶ *Pl*, s. 119.

³⁷ *Np*, s. 93.

³⁸ *Ibidem*, s. 90.

³⁹ *Ibidem*, s. 159.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 149.

⁴¹ *Ibidem*, s. 258.

⁴² *Ibidem*, s. 253.

⁴³ *Ibidem*, s. 86.

⁴⁴ *Pl*, s. 115.

⁴⁵ *Np*, s. 253.

Zresztą nie tylko człowiek nasłuchuje, również zwierzęta, np. konie, a nawet smrek „jak gdyby nasłuchiwał, jak gdyby czegoś w milczeniu się spodziewał”⁴⁶.

Bo oto cisza nocy potrafi być zaburzona przez „przeraźliwe skrzypienie drzwi”⁴⁷, nadto w nocy zimowej mróz „Skrzypi pod nogą z dźwiękiem przeraźliwym, puka po lesie w marznących pniach i gałęziach, trzaska gdzieś w płotach, strzela w dachach [...]”⁴⁸. W ciągu dnia natomiast, w skalnej pustyni nagle ciszę rozdarł „dziki, przeciągły wrzask [...] i rozbił się tysiącem ech po skałach”⁴⁹. Cóż to za „wrzask” dowiemy się niebawem, tutaj warto odnotować, stanowi nie tylko tło łagodnych, ledwie słyszalnych dźwięków, lecz staje się także niezbędnym przeciwieństwem dźwięków nagłych i dzikich.

Pejzaż akustyczny wyłaniający się z ciszy gór tworzony jest przede wszystkim przez wody potoków i wiatr, szczególnie wiatr halny, czasami również przez burze i mróz. Odgłosy zwierząt pojawiają się tu sporadycznie: to głównie ptaki (puchacz) i świstaki, wilki, polne koniki czy wspomniane nietoperze. Pejzażu tego dopełniają odgłosy zwierząt hodowlanych: bek owiec, które nadto dają o sobie znać dzięki dzwonkom zawieszonym na szyi i „ogromne miedziane dzwony”⁵⁰ krów, oraz naszczekiwanie psów. Ważnym komponentem są też naturalne odgłosy, których przyczyną sprawczą jest człowiek — rozpalane przez niego watry oraz trącane lub zrzucane kamienie.

Szum wielki i nieustanny — wody potoków

Szum potoków zdaje się nieodłącznym elementem górskiego pejzażu, narrator wspomina o nim w *Na przełęczy* przynajmniej 18 razy. Czasami są to tylko wzmianki, np. „Ciągły, przyciszony szum potoku wypełnia powietrze”⁵¹; „na dnie jaru szemrzą strumyki i źródła”⁵², czasami potok wydaje „szklany dźwięk”⁵³; opisy bywają wręcz analityczne: „bliski potok szumi na tle ogólnego szmeru wód dalszych”⁵⁴. Niekiedy rozwijają się w impresyjne obrazy:

Chłodne powietrze przesiąkłe było zapachem fiołków i drżało cichymi szeptami, westchnieniami i ponurym szemraniem bliższych i dalszych potoków. Wszystkie te głosy zlewają się w jeden szum wielki i nieustan-

⁴⁶ *Pl*, s. 19.

⁴⁷ *Np*, s. 245.

⁴⁸ *Pl*, s. 119.

⁴⁹ *Np*, s. 116.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 99.

⁵¹ *Ibidem*, s. 81.

⁵² *Ibidem*, s. 86.

⁵³ *Ibidem*, s. 122, 148.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 220.

ny⁵⁵; z tym samym szumem i sykiem rozbijają się w brylanty i lśniące po załomach skalnych blaski, lecące bez wychnienia siklawy⁵⁶.

„Koncertem kaskady” nazywa Majda najbogatszy, najbardziej wirtuozerski tego typu opis:

W powietrzu cichy, nieustanny szept, jakieś gwary, wołania tajemnicze i jęki; stąpania ciche i ostrożne i wielkie szmery, jak gdyby się zbliżała jakaś niewidzialna skrzydlata jazda. To woda tak gada. Wszystkie potoczki i potoki, siklawy, wodospady i wywierzyska mieszają swoje głosy, przełamują je echami o ściany turni, uderzają o drzewa lasów i zdradnie się śmieją i wabią człowieka. Nieraz myśliwiec albo pasterz poszedł za głosem, który był tylko chichotaniem kaskady, lecącym z podmuchem wiatru⁵⁷.

Witkiewicz przenosi nas w świat demonologii ludowej, czyniąc zarazem nie pierwszą aluzję do epiki Homera. Natura zdaje się tu przestrzenią sakralną, jej głosy zaś znakami do odczytania. Trzeba jednak przyznać, że tego typu aluzje, które wręcz budują świat literacki Karpat Wschodnich w wizji Stanisława Vincenza⁵⁸, pojawiają się u Witkiewicza rzadko — bajeczny świat Tatr nie zerwał jeszcze z pozytywistycznym realizmem.

Niekiedy obrazy potoków odmalowane są bardziej ekspresyjne: wody wezbranych potoków ryczą i bełkotają⁵⁹ lub bełkocą⁶⁰, bywają wściekłe, grożą swoim rykiem⁶¹: „Im wyżej, coraz wyraźniej dochodził szum potoku, aż wyszliśmy nad granitowe łoża, w którym z rykiem kotłowała się w pianach wściekła woda, niecierpliwie rzucając się na kamienie tamujące jej przejęście”⁶².

Dziwna muzyka halnego

Nieco mniej wzmianek, za to równie ważnych czy wręcz ważniejszych, poświęcił Witkiewicz brzmieniu wiatru. Zdaje się on żywołem jeszcze bardziej dzikim i niebezpiecznym — już w szkicu *Tatry w śniegu* czytamy, jak pośród ciszy „Nagle, gdzieś w górze, przeleciało jakieś gwałtowne drżenie, jakiś jakby łopot skrzydeł olbrzymiego ptactwa. Był to wiatr, który się dał przez szczyrby

⁵⁵ *Ibidem*, s. 51.

⁵⁶ *Pl*, s. 12.

⁵⁷ *Np*, s. 111.

⁵⁸ Zob. J. Żmizdiński, *Światowe granie — motyw wiatru. Pejzaż dźwiękowy Karpat Wschodnich w prozie Stanisława Vincenza*, „Góry – Literatura – Kultura” 7, red. E. Grzęda, Wrocław 2013, s. 101–119.

⁵⁹ *Np*, s. 49.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 157.

⁶¹ *Ibidem*, s. 145.

⁶² *Ibidem*.

turni z południa na północ. Znow cisza — i znow wściekle szamotanie się, furkot i bełkotanie”⁶³, a potem dochodzi z góry „groźne warczenie wiatru”⁶⁴. Widzimy tu wyraźnie omawianą wcześniej zasadę kontrastu, która w opisie wód nie miała, z racji charakteru wydawanych przez nie dźwięków, zastosowania. Przytoczony fragment to w zasadzie preludium do bardziej rozwiniętych opisów brzmieniowych poczyniań wiatru, szczególnie wiatru halnego, zapowiadających pierwszą część *Barwinkowego wianka* Stanisława Vincenza⁶⁵, który Witkiewiczem mógł się inspirować:

Grał on najrozmaitszymi głosami. Dudnił po darnicach dachu, jak gdyby jakieś bosc stopy tańczyły tam zapamiętałe; świszcział i jęczał w koronach świerków, furkotał, roztrzącał się o ściany chałupy, a w przerwach jego podmuchów groźnie ryczał i bełkotał wezbrany ulewą potok. Znużeni w końcu nasłuchiwaniami tej dziwnej muzyki, usnęliśmy i nie obudziliśmy się aż blisko południa, powitani tym samym świstem i szumem⁶⁶.

Powyższy „muzyczny” wstęp otwiera większy jeszcze opis działania „moro-wego” wiatru, w którym jednak aspekty akustyczne już się nie pojawiają. Wściekły atak halnego zamyka też całość *Na przełęczy*, gdzie dołącza do niego burza, podobnie też kończy się *Po latach*, tak jakby Witkiewicz chciał dać dynamiczne, dźwiękowe kody zamykające oba „szkice” — Majda nazywa ten ostatni, przytoczony poniżej, opis „wściekłym koncertem natury”⁶⁷:

Nagle od regli przeciąga gorące, duszne tchnienie, jedno — drugie — znowu cisza — znowu gwałtowniejszy gorący oddech, las pochylił się jak łan zboża, jękły ściany i dachy chałup, żalosne wycie zaskomliło u węgła, ponury, potężny szum, jak szum fali morza, zerwał się z targniętych gwałtownie koron jesionów — to wiatr halny, wróg zimy i zwiastun wiosny⁶⁸.

W literackiej wizji Witkiewicza może mieć ów opis nadto sens symboliczny — mocny akord na zakończenie eseju, pisanego w stulecie „odkrycia” Tatr przez Stanisława Staszica, zapowiadał nadejście pożądanej zmiany w życiu społecznym górali, a może i całego narodu: „poświsty, wycia, szum smreków, ryk jesionów, huk zasp spadających z dachów, wszystko zlewa się w olbrzymi ryk oceanu, szturmującego skaliste twierdze łądów”⁶⁹. Wszak opis ów — koncert halnego wiatru, poprzedza bezpośrednio ustępy dotyczące kwestii Ojczyzny, zwłaszcza,

⁶³ *Twś*, s. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁵ Zob. przyp. 58.

⁶⁶ *Np*, s. 49.

⁶⁷ J. Majda, *op. cit.*, s. 93.

⁶⁸ *Pl*, s. 125.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 126.

wygranego przez Polaków, dzięki zabiegom Władysława hr. Zamoyskiego, sporu o Morskie Oko.

Warto też odnotować ekspresyjne, choć krótkie opisy burzy, w których pierwsze skrzypce grają grzmoty, wtedy to przybysze z nizin „Oswajają się z groźnymi głosami wód górskich, burz halnych, z wielkim rykiem grzmotów rozbijających się długimi echemi po skalnych obszarach”⁷⁰. Porównując ten fragment z opisem burzy w Krakowie z *Na przełęczy*, widzimy, że miasto nie daje możliwości obcowania z rzeczywistym żywiołem natury: „głucho dudniły echa grzmotów, grad z szumem i świstem zasypywał białymi ziarnami ulice i dachy”⁷¹.

Kamienne echa

Dzwonienie kamieni pod podeszwami butów dość skromnie reprezentuje dźwięki charakterystyczne dla żywiołu ziemi, dopiero opis sztucznie wywołanej lawiny podkreśla akustyczną siłę tego żywiołu. Ponad Morskim Okiem, poniżej Przełęczy Mięguszwieckiej, „w grobowej ciszy”⁷² góralscy przewodnicy wpadli na pomysł, by strącić w dół okazałych rozmiarów głaz. Pikanterii tej scenie dodaje akt sprzeciwu młodego turysty, który „rzucił się z wrzaskiem na walczących ze skałą, zaczął ich szarpać, kładł się na nich nieprzytomny, wieszał się na ich rękach, chcąc powstrzymać. Na próżno!”⁷³. Górale dopięli swego, a efekt tych zmagañ Witkiewicz oddał słowami:

Zdawało się, że leci wolno; spadając zawadził o rumowisko ogromnych bloków granitowych — rozległ się huk straszliwy i zerwał się w górę tuman kurzu, a cały tłum wielkich i małych głazów porwał się i poleciał za czarną masą, która w podskokach waliła się w przepaść, porywając za każdym uderzeniem całe gromady kamieni za sobą. Wszystko w szalonych rzutach z hukiem i chrzęstem, potracając o siebie, stoczyło się w jasną kotlinę i zsypało się wałem dokoła czarnego bloku, który spadłszy na dno, jeszcze jakiś czas toczył się, tarzał się czarnym cielskiem i resztkami rozpędu gruchotał, co stało na drodze. Przez chwilę głucho warczały echa, zbudzone hukiem granitowej lawiny⁷⁴.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, zastanawia bierność obserwatora opisującego to zdarzenie, jak się wydaje zafascynowanego grozą całej sceny. Podobnie strzał z rewolweru, który budził „strasznego warchoła ech, które się długo rozlegały we wnętrzach gór, podobne do potwornego warczenia i ryku gryzących się

⁷⁰ *Np*, s. 71.

⁷¹ *Ibidem*, s. 26.

⁷² *Ibidem*, s. 251.

⁷³ *Ibidem*, s. 252.

⁷⁴ *Ibidem*.

strasznych bestyj”⁷⁵, nie staje się przyczynkiem do refleksji nad koniecznością ochrony środowiska górskiego.

Pozostał jeszcze ostatni z żywiołów, reprezentowany tutaj najsłabiej.

Ogień

Jacek Kolbuszewski zauważa, że Witkiewiczowi nieznana była symbolika ognia⁷⁶, z kolei Jan Majda zwraca uwagę, że „Witkiewicz dokonał bodaj największego w naszej literaturze uczłowieczenia ognia, czyniąc go nieodłącznym i dobrym towarzyszem”⁷⁷. Wzmianki o ogniu są jednak nieliczne i skromne — daleko tu do mistrzowskich opisów Vincenza z dwóch pierwszych tomów *Na wysokości połoninie*, niemniej jednak kilkakrotnie czytamy o trzaskaniu kłód i buzowaniu waty, która „huczy płomieniem”⁷⁸, a w opowiadaniu *Na umarcie* wielka watra syczy z wściekłością, buzuje z hukiem, huczy i trzaska⁷⁹.

Wielka muzyka natury

W świecie witkiewiczowskich dźwięków Tatr daje się wyraźnie zauważyć kontrapunktyczną naprzemienną opisów impresyjnych z ekspresyjnymi, które odzwierciedlają zarówno wszystkie żywioły, jak i wszystkie pory dnia i roku. Dokonując porównania z charakterem przyrody nadmorskiej, jeszcze bardziej — znów na zasadzie kontrastu — pragnie autor podkreślić oryginalność i bogactwo pejzażu gór, również jego aspektu dźwiękowego:

Nad brzegiem morza całymi dniami leży się w piasku, słucha się jednostajnego szumu fal, staczających się na wybrzeże i wpatruje się bez przerwy w błękitną wodę i błękitne niebo, stapiające się gdzieś u horyzontu. [...] Widząc przed sobą równą linię horyzontu, nie uczuwa się potrzeby zajrzeć za nią — jest się skłonny do nieruchomej kontemplacji. Jeśli zamknę oczy, to jeszcze będę wiedział, że jestem nad morzem, po ciągłym szumie. Nie potrzebuję nigdzie iść — niczego szukać⁸⁰.

A zatem nad morzem sam pejzaż skłania do obcowania z naturą przez zmysł słuchu — w górach jest inaczej, człowiek gnany przez „gorączkę czynu”⁸¹ pnie się w górę, nie sposób zamknąć oczu: zmienność barw i światła sama tworzy niezwy-

⁷⁵ *Ibidem*, s. 232.

⁷⁶ Por. J. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 293.

⁷⁷ J. Majda, *op. cit.*, s. 90.

⁷⁸ *Np*, s. 167.

⁷⁹ Zob. S. Witkiewicz, *Na umarcie*, [w:] *idem, Pisma tatrzańskie*, t. II, Kraków 1963, s. 100.

⁸⁰ *Np*, s. 75.

⁸¹ *Ibidem*, s. 76.

kłe obrazy. Witkiewicz jako malarz, szczególnie wyczulony na barwy, tej cesze pejzażu poświęcił najwięcej uwagi, miał też jednak, jak wspomniano, „wyczulone ucho” i potrafił niejedno usłyszeć, czego dowód pozostawił w przytoczonych opisach. Prócz wspomnianej już „dziwnej muzyki” dwukrotnie pozostawił też świadectwo głębszego wniknięcia w ów dźwiękowy pejzaż, określając go mianem muzyki. Co ciekawe, działo się to w momentach, kiedy w pejzaż wkraczali naturaszczycy — owi niemal dzicy pasterze, zamieszkujący wnętrza Tatr. Wchodząc w ów archaiczny świat, przybysze z dolin spotykają kierdel owiec i stado krów prowadzone przez juhasów: „Cała ta pstra czereda obwiana parami oddechów stada, drze się w jędrnym i czystym powietrzu, oblana słońcem, wesoła i budząca swymi śpiewami, piskiem piszczałek, dudnieniem kobzy echa drzemiące w wąwozach i wnętrzach gór”⁸². Dopiero więc spotkanie z prawdziwymi ludźmi gór — niczym z orszakiem Dionizosa wchodzącym w dialog z naturą — skłania narratora do wyznania: „jak im gra wieczna muzyka wód żywych i czystych”⁸³. Oto ludzie natury, nieco dzicy, ale radośni i szczęśliwi, zdrowi i nieepsuci cywilizacją, nieustannie słyszący ową wieczną muzykę, która zapładnia ich własną grę!

Nieco wcześniej, tuż po rozpoczęciu wędrówki „bez celu”⁸⁴ martwą ciszę skalnej pustyni rozdarł nagle wrzask dziki, przeraźliwy i przeciągły, „a potem między szczybatymi turniami rozległ się śpiew równie wrzaskliwy i dziki”⁸⁵ — po czym w dialog z nim wszedł „ten wściekły wrzask, który rozpoczyna się niskim tonem i nagle wybucha jakimś szalonym piskiem, w którym czuć jakby niecierpliwość wabiącej się samicy”⁸⁶. Uwagi te, z pogranicza biologii, inspirowane zapewne koncepcjami Karola Darwina, są dla narratora nową, bardziej odkłamaną, rzeczywistą wersją pasterskiej sielanki. Ów „dziki romans”⁸⁷ rozgrywał się — jak pisze Witkiewicz — w przepysznej sali teatralnej, „w której zamiast brudnego plafonu rozpina się błękit nieba; słońce jest świecznikiem, a dekoracje mają po kilka tysięcy stóp wysokości — siedzieliśmy w pierwszych jej rzędach i słuchaliśmy wielkiej muzyki natury — piliśmy ze źródła to, z czego składa się każda sztuka, bez względu na jej środki: ze źródła rzeczywistego życia”⁸⁸. Warto zatrzymać się przy tej wizji genezy sztuki nakreślonej przez Witkiewicza. Scena natury, skonstrastowana z architekturą cywilizowanego świata, objawia swój autentyzm, ale dopiero gdy na tę scenę wkracza człowiek natury — rodzi się sztuka prawdziwa: muzyka. Trudno precyzyjnie rozstrzygnąć, jakie lektury zainspirowały malarza Tatr i „wielkiego estetyka” do takiej konstatacji, nie bez znaczenia mogła tu być młodzieńcza rozprawa Nietzschego, której pierwotny tytuł brzmiał *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Czy w ten sposób Witkiewicz chciał nawią-

⁸² *Ibidem*, s. 100.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 92.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 95.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 96.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

zać do neoplatonńskiej prajedni, osadzając jednak źródła sztuki w „rzeczywistym życiu” rozumianym jako egzystencja w bliskości natury, w pełnej z nią zgodzie? I tu nie uniknął Witkiewicz idealizacji.

Dawni górale jak homeryccy Feakowie

Stosując idealizację, odwoływał się więc autor *Sztuki i krytyki u nas* zarówno, choć nie wprost, do koncepcji oświeceniowych, jak i do wzorca Homeryckiego — to drugie porównanie czynił zresztą często i w sposób otwarty: „Dawniej z musu był góral Feakiem kochającym się »w gęśli graniu, toż w płasach i odpoczywaniu«”⁸⁹. Pozornie trudno wyobrazić sobie dzikiego mieszkańca górskich ostoi, obcującego jedynie z chudobą i arystokratycznego mieszkańca bogatej wyspy na Morzu Śródziemnym, spędzającego czas na zawodach, tańcach i ucztowaniu, w jednej osobie — Witkiewiczowska opowieść, choć stapia te dwa mity, nie zawsze bywa przekonująca. Dopiero Vincenz w wykreowanych opowieściach o opryszkach z Karpat Wschodnich osiągnął pożądaną efekt. Jak można było zauważyć, ulubionymi przymiotnikami, których używa autor *Na przełęczy*, by określić góralski śpiew, są: dziki, przeraźliwy, wściekły, namiętny, niecierpliwy, okropny, potworny; ów śpiew to zresztą bardziej okrzyk, krzyk, wrzask czy darcie się. Dotyczy to nie tylko wokalu męskiego, lecz także kobiecego, który wchodzi w miłosny dialog z juhasami:

Nagle dziki, przeciągły wrzask rozdarł ciszę i rozbił się tysiącami ech po skałach. [...] To gdzieś z drugiego wirchu wabi go tak jaka Jantka czy Zośka, pasąca krowy. [...] Potem zrywa się i rzuca w powietrze ów wściekły swój okrzyk, namiętny i niecierpliwy. Albo też juhaska [...] budzi swoim wrzaskiem echa śpiące w turniach i pragnienia w piersiach juhasów, którzy odzywają się gdzieś z dali na jej okrzyk⁹⁰.

Innym razem obserwujemy czysty dialog męski: „Wrzeszczą okropnymi głosami, zwracając się do siebie i krzycząc jeden drugiemu prosto w twarz z nadzwyczajną energią”⁹¹.

Łatwo zauważyć zbieżność użytych tu określeń z tymi stosowanymi do opisu górskiej natury — wszak góral jest jej częścią, z przyrody przejmuje swą zdrową ekspresję, ale również, jak się przekonamy, swą wrażliwość! Zasada kontrastowania dźwięków cichych, harmonijnych, z głośnymi i gwałtownymi znajduje tu jak najbardziej swe zastosowanie. Czy jednak Witkiewicz rzeczywiście cenił muzykę góralską jako dzieło sztuki? Można podejrzewać, że miał do niej podobny stosunek jak do malarstwa na szkle: „Cała jedna ściana zawieszona obrazami, strasznymi, lecz oryginalnymi obrazami, malowanymi na szkle, które

⁸⁹ *Pl*, s. 35.

⁹⁰ *Np*, s. 116–117.

⁹¹ *Ibidem*, s. 139.

swoją ponurością i naiwnością wyróżniają się od krzyczącej lichoty niemieckich litografii, z którymi sąsiadują”⁹². W pewnym sensie słowa te przypominają opinie Darwina o poczuciu piękna u ludów niecywilizowanych: „Sądząc na podstawie ohydnych ozdób, jak też i okropnej muzyki, wywołujących zachwyt u większości dzikich [...]”⁹³. W odróżnieniu jednak od twórcy teorii ewolucji, Witkiewicz potrafił dostrzec wartość góralskiej sztuki w jej oryginalności, ale liczył raczej na nowego Chopina, który z muzycznej rudy góralszczyzny będzie umiał wytopić arcydzieło, tak samo jak na bazie prostej góralskiej chałupy i dość prymitywnego ornamentu sam wypracowywał styl ogólnonarodowy. Jak pisze w opowiadaniu *Ojciec Nędza*, podjąć to dzieło muzyczne mógł genialny polski pianista i kompozytor: „Jak daleko sięga sława Paderewskiego, a sięga ona wszędzie tam, gdzie doszła cywilizacja europejska, tak daleko sięgnęły melodie góralskie”⁹⁴.

Dodać należy, że w podobnej stylistyce utrzymane są opisy tańca, łącznie z wspomnianym na początku opisem zbójnickiego, cytowanym obszernie przez Antoniego Kroha jako dowód na sceniczny upadek tej formy artystycznej w dobie nowoczesnej. Wydaje się, że analiza stylistyki utworów Witkiewicza nakazuje złączyć nieco konstatację autora *Sklepu potrzeb kulturalnych*. Obrazy literackie „najpiękniejszej książki tatrzańskiej”⁹⁵, tworzone przez tego „dziwnego człowieka”⁹⁶, mają — jak pisze Anna Małgorzata Pycka — dojrzałą, doskonale przemyślaną konstrukcję, świadomie łączącą „dwie pasje autora — malarstwo i literaturę”⁹⁷. Ale, to nie tylko te dwie sztuki wpłynęły na sukces *Na przełęczy*, również szeroko rozumiana muzyka — przede wszystkim akustyczna wrażliwość autora, który w przekonujący sposób potrafił opisać świat dźwięków w literackich obrazach i w ten sposób dać całościowy obraz fenomenu gór i ich mieszkańców. Choć bowiem był zwolennikiem autonomii sztuki⁹⁸, dostrzegał Mickiewiczowską synestezję wrażeń⁹⁹, co mogło się stać dla niego inspiracją, na pewno też pisał za-inspirowany słowno-muzyczną twórczością Sabały. W ten sposób rzeczywistość zamieniał na „kszałyty, barwy i dźwięki”, nie tyle wiernie oddając życie górali, ile dając sugestywną wersję dawnego mitu, skojarzonego z nowymi tendencjami naukowymi. Na pewno zatem można go uznać za stylistę literatury, posługującego się z kunsztem słowem pisanym.

Jak się wydaje, góralską nutę Witkiewicz cenił nie za jej wyrafinowane piękno, lecz za autentyzm jej ekspresji. Nieokrzesałą góralską muzykę i śpiew kon-

⁹² *Ibidem*, s. 44–45.

⁹³ K. Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, przeł. S. Panek, Warszawa 1959, s. 48.

⁹⁴ S. Witkiewicz, *Ojciec Nędza*, [w:] *idem, Pisma tatrzańskie*, t. II, s. 139.

⁹⁵ Zob. *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, opr. J. Kolbuszewski, BN I, 268, Wrocław-Kraków 1992, s. 276.

⁹⁶ Por. M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984.

⁹⁷ A.M. Pycka, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010, s. 130.

⁹⁸ Por. M. Olszaniecka, *op. cit.*, s. 40.

⁹⁹ Por. A.M. Pycka, *op. cit.*, s. 117.

trastuje z jednej strony z „parodią sztuki”¹⁰⁰ prezentowaną na scenach Zakopanego czy z fałszowaniem kapeli żydowskiej¹⁰¹, z drugiej z kunsztem śpiewaczym napotkanej turystki, której „pyszny śpiew”¹⁰² wzbudził wielkie brawo wśród uczestników wycieczki i śpiewną odpowiedź jednego z uczestników górskiej wyprawy. Co ciekawe, i ten dialog Witkiewicz interpretuje w duchu darwinowskiego doboru naturalnego jako wabienie ptaków lub ryk drapieżców. Jak widać, nowoczesne idee miały na ojca regionalizmu polskiego ogromny wpływ, tak silny jak dawne mity, do których się odwoływał.

Idzie se grający

Uosobieniem owej mitologii, łączącej homerycką starożytność z roussofską wizją natury, był Jan Krzeptowski. W swoim podziw i heroizacji tej postaci Witkiewicz idzie za, również przez siebie podziwianym, doktorem Tytusem Chałubińskim. Wspomniany już wcześniej świetny opowiadacz — stylista wymowy — Sabała jest przedstawiony także jako oryginalny muzykant. O „skrzypieniu” czy „jęczeniu” jego legendarnych gęślików słyszymy już w pierwszym omawianym szkicu *Tatry w śniegu*. Jak się bowiem okazuje, z muzyką tego „boskiego starucha” miał Witkiewicz też niemały problem. Jego postać wprowadza na karty swoich utworów powoli i ostrożnie, by później uczynić z niej głównego bohatera swej opowieści. Kiedy Sabała pojawia się w I części *Na przełęczy*, bardziej czaruje sama jego osoba niż wygrywane przezeń nuty: „Od strony lasu dolatywały stłumione dźwięki, jakby skrzypiec, na przemian ze śpiewem drżącym i przyciszonym... [...] śpiewał ktoś w ciemnościach, przygrywając sobie niepewnymi tonami smyczka, błędącego po wszystkich strunach”¹⁰³. I dalej: „Skrzypce tylko jęczą boleśnie i drży urywana nuta śpiewu [...] Znowu cicho... [...] ...i śpiew rozplywa się w niewyraźnych tonach bez słów... jeszcze dźwięczą z oddali ciche skrzypce... w końcu dziwne widmo rozwiało się w mrokach nocy i szumie potoków”¹⁰⁴. I choć czytelnik ma prawo pamiętać z *Tatr w śniegu*, że autor tych słów poznał Sabalę kilkanaście lat wcześniej, narrator kończy ten tajemniczy, wprowadzający w przestrzeń mitu, opis Homera Tatr następującym dialogiem: „A to kto? — spytałem gazdę kurzącego fajkę na przyzbie. — Dy to Sabała! Idzie se grający — odrzekł”¹⁰⁵.

By ocenić rzeczywistą wartość sztuki muzycznej „żywego ucieleśnienia poety”¹⁰⁶, jakim jawił się Sabała, Witkiewicz musiał odwołać się do wyższego

¹⁰⁰ *Np*, s. 73.

¹⁰¹ Zob. *ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, s. 155.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 52.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 52–53.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 53.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 175.

autorytetu — znawca malarstwa i architektury nie był pewien swych muzycznych kompetencji: „Nie jestem dość muzykalnym, żeby ocenić, co to skrzywienie jego gęślików jest warte pod względem muzycznym”¹⁰⁷ — w tej dziedzinie ufa zachwyтови ks. Stolarczyka, a przede wszystkim sądom konesera muzyki dra Chałubińskiego. O namiętności tego ostatniego do góralskiej nuty i jego „wycieczkach bez programu”, którym towarzyszyła zwykle kapela góralska, napisano немало, zresztą w *Na przełęczy* mamy świetną relację z tego typu wycieczki, z licznymi odniesieniami do kapeli, grającej zarówno podczas drogi, jak i na postojach. W jaki sposób jednak sam Witkiewicz odbierał muzykę Sabały? Wydaje się, że patrzył na nią zarówno przez pryzmat mitu tej postaci i jej talentu niezrównanego opowiadacza, jak i przez pryzmat koncepcji ewolucjonistycznych, wiążących genezę muzyki z biologią i zakładających jej dalszy rozwój, analogiczny do rozwoju świata przyrody. Muzyka służyła tu pierwotnie do wabienia partnera płciowego, ale równolegle rodziły się też koncepcje psychologiczne, widzące w muzyce sposób komunikacji, a jej genezę upatrujące w ekspresyjnej mowie¹⁰⁸. Jak pisze Witkiewicz: „Dla mnie widocznym jest, iż muzyka ta stanowi jeden ze sposobów jego mówienia. Są w człowieku takie przeczucia, takie nieokreślone myśli, które tylko dźwięk bezsłowny wyrazić potrafi. Takim wyrazem jakichś stanów psychicznych są dla Sabały dźwięki jego gęślików”¹⁰⁹. Z opisem stanów psychicznych Witkiewicz radził sobie całkiem sprawnie:

Sabała przy swej muzyce wygląda tak, jak gdyby się gwałtem wstrzymywał od płaczu. Gęśliki przy tym jęczą przeraźliwie. Nagle wchodzi mały Jędrak i poprzez smutek i bolesne drgania ust Sabały przebiega jakiś weselszy uśmiech, czoło się wygładza łagodnie, gęśliki zaczynają dreptać coś wesołego — Sabała rozmawia muzyką z Jędrkiem, który stoi przed nim zachwycony i mruczy: „O! Sabała gła!”¹¹⁰.

Witkiewicz, wychowany w zupełnie innej estetyce muzycznej, być może nie był melomanem, na pewno jednak znał muzykę klasyczną. Gdy w trakcie opisywanej górskiej wycieczki napotyka w pejzażu „okropne, potargane, czarne, olbrzymie” ściany turni, mijana „gładka, równa i miękka” toń wody Stawu Czarnego przywołuje mu w pamięci wspomnienie jakiejś muzyki, ale nie jest to bynajmniej „gędzolenie muzyki ludowej”¹¹¹:

Wrażenie, które się tu odbiera, wywołuje wspomnienie jakiejś muzyki, kołyszącej i budzącej umysł na przemian dwoma różnymi motywami melodii, powtarzającymi się kolejno bez końca. Słyszałem taką muzykę,

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 179.

¹⁰⁸ Por. S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 69–70.

¹⁰⁹ *Np.*, s. 179.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 180.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 15.

nie wiem, czyją, może Beethovena, której można było słuchać bez przerwy, całymi wieczorami, [...]”¹¹².

Musical motifs in Stanisław Witkiewicz’s Tatra prose

Summary

The musicality of Stanisław Witkiewicz’s Tatra prose has so far not been studied by scholars in any detail. Following Andrzej Hejmej’s findings, the present author focuses first on musicality I, i.e. the sound layer of the text, in which a huge role is played by extensive quotations in dialect as well as fragments of songs. This reveals one of the key principles governing Witkiewicz’s text – the principle of contrast. Next, the author examines musicality II, i.e. the level of thematisation of music. Here of considerable importance are sound images of nature, silence as well as murmur of streams, sounds of wind and stone echoes, and even of fire. The expression Witkiewicz uses here is “great music of nature”. Just as often Witkiewicz refers to highlanders’ music, especially Sabała’s playing, though it is treated more like a form of archaic, wild expression than original aesthetic quality.

Keywords: Tatras, prose, music, Stanisław Witkiewicz

¹¹² *Ibidem*, s. 147.