



Jakub Żmizdiński

Światowe granie — motyw wiatru. Pejzaż dźwiękowy Karpat Wschodnich w prozie Stanisława Vincenza

Pamięci mojego Ojca
Jana Żmizdińskiego (1932–1987)

W świetle dzisiejszych koncepcji muzykologicznych i estetycznych już samo rozróżnienie muzyki od dźwięków otoczenia wydaje się problematyczne. Zrównanie dźwięków muzycznych z niemuzycznymi w praktyce takich kompozytorów jak John Cage¹, a szczególnie koncepcja ekologii dźwięku Raymonda Murraya Schafera pozwala spojrzeć na otaczającą nas akustykę całościowo, akcentując przede wszystkim osobę świadomego słuchacza². Sam tytułowy „dźwiękowy pejzaż” jest tłumaczeniem angielskiego pojęcia *soundscape*, autorstwa właśnie Murraya Schafera. Ów kanadyjski kompozytor i muzykolog od lat podróżuje po świecie, ucząc ludzi świadomego słuchania i kształtowania dźwiękowego otoczenia³. W znanym szkicu *Muzyka środowiska* przekonuje, jak ogromne ma ono znaczenie i jak jest zmienne historycznie i kulturowo. Jednocześnie proponuje spojrzenie całościowe, czerpiące pewne inspiracje z tradycji pitagorejskiej: „W całym eseju będę traktować dźwiękowy pejzaż świata jako makrokosmiczną

¹ Zob. J. Kutnik, *John Cage. Przypadek paradoksalny*, Lublin 1993.

² Zob. „Monochord” VIII–IX, 1995. Numer poświęcony ekologii dźwięku.

³ Zob. R. Murray Schafer, *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu dźwięków*, Poznań 1995.

kompozycję muzyczną⁴. Jak się okaże, podobną ideę wyłożył w swojej prozie Stanisław Vincenz już kilkadziesiąt lat wcześniej⁵. Odrębnej analizy wymagałoby ukazanie wrażliwości pisarza w kontekście systemu symboli związanych z muzyką i słuchaniem u Huculów. Wiele z opisanych poniżej zjawisk sposób bezpośredni wynika z huculskiego obrazu świata⁶.

Zadziwiająca jest wrażliwość słuchowa⁷ autora cyklu huculskiego, jego wyczulenie na wszelkie przejawy muzyki. Z tekstów autobiograficznych wiemy, że był melomanem, a muzykę klasyczną odtwarzał z płyt nawet żołnierzom sowieckim podczas II wojny światowej⁸. Jednak sama kwestia słuchania była przez Vincenza rozpatrywana w innym jeszcze kontekście — uważne słuchanie zarówno dźwięków otoczenia, jak i ludzi jawi się jako jedno z ważniejszych przesłań wpisanych w *Połoninę*.

Nawet jednak niezwykła wrażliwość na dźwięki i muzykę czy rozległe horyzonty filozoficzne nie gwarantują powstania oryginalnych opisów literackich, kluczowy jest tu oczywiście talent pisarski, uwidaczniający się choćby w stylistyce. Na ten aspekt pisarstwa Vincenza zwrócił uwagę Jerzy Paszek — traktując *Połoninę* jako *summę* stylów, wydzielił w niej dwa dominujące: modernistyczny, spod znaku Żeromskiego, i perswazyjny, którego najbliższym wzorcem mógł być Irzykowski. Szczególnie w tym pierwszym stylu badacz dostrzega barokowe bogactwo ekspresji, rytmizację i dźwiękowe gry słowne: „To ucho Vincenza czułe na wszelkie podobieństwa i interferencje fonetyczne”⁹.

W niniejszym tekście nie będziemy się jednak zajmować stylem, lecz przede wszystkim tytułowym pejzażem, usłyszonym i literacko wykreowanym, traktując go jako jeden z oryginalnych rysów pisarstwa Homera Huculszczyny.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć, o czym przede wszystkim jest *Połonina*. Zarówno prace literaturoznawcze, jak i wstępne badania autora ni-

⁴ R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 9, 1982, s. 290. Przedruk w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.

⁵ Stanisław Vincenz (1888–1971) do roku 1940 większość swego życia spędził w Karpatach Wschodnich. Ze względu na znajomość tej postaci wśród badaczy tematyki górskiej pomijam tu prezentację sylwetki pisarza.

⁶ Funkcje muzyki huculskiej dogłębnie przeanalizowała J. Czastka-Kłapyta w swoim, niedawno obronionym, nieopublikowanym jeszcze doktoracie — zob. *eadem*, *Charakterystyka i funkcja śpiewu i „muzyki” w obrzędzie kołędowania na Huculszczynie w kontekście porównawczym. Rozprawa doktorska pod kierunkiem dr. hab. Dariusza Czai*, Kraków 2013.

⁷ Zwracają na to uwagę autorzy różnych opracowań twórczości Vincenza — por. A. Pawlicka, *Huculska epopeja Stanisława Vincenza i jej muzyka*, „Ogród. Kwartalnik”, nr 1/9/1992, s. 130–146; B. Mytych, *Kilka słów o ptakach u Vincenza*, [w:] *Stanisław Vincenz. Humanista XX wieku*, red. M. Oldakowska-Kuflowa, Lublin 2002, s. 309–328; J. Paszek, *Styl Vincenza*, [w:] *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów*, wybór, wstęp i oprac. P. Nowaczyński, Lublin 2003, s. 263–272.

⁸ Zob. S. Vincenz, *Dialogi z Sowietami*, Kraków 1991, s. 157–158.

⁹ J. Paszek, *op. cit.*, s. 265.

niejszego szkicu¹⁰ wskazują, że opowieść to na tyle bogata, iż każdy może ją odbierać według własnego klucza, koncentrując się na rozmaitej tematyce¹¹: wielokulturowości, dialogu i porozumieniu narodów, pamięci, tradycji kulturowej i folklorze, na przedstawieniu świata Hucułów czy żydowskich chasydów, na zwierzętach czy lesie, zaniku pewnej formacji kulturowej, fenomenie opowieści, magii czy *sacrum*, a nawet architekturze. Jak każda wielka literatura, jest to dzieło o zamyśle całościowym, syntetycznym¹². Ową całościowość osiągnął Vincenz dzięki dotarciu do źródeł słowa literackiego, do mitu¹³. To dzięki poetyce mitu pejzaż dźwiękowy zyskuje na kartach tetralogii huculskiej zupełnie nowy wymiar.

Pasma *Połoniny* a dźwięki otoczenia

Opisy pejzażu dźwiękowego zawarte są we wszystkich czterech częściach cyklu *Na wysokiej połoninie*, lecz z różnym nasileniem, różne też jego aspekty są akcentowane. Najbogatsze są dwa pierwsze tomy: *Prawda starowieku* i *Zwada*. I jak pierwszy możliwie najpełniej oddaje doświadczenie dźwiękowe związane z życiem w górach, tak drugi koncentruje się głównie na odgłosach puszczy. Zdecydowanie najuboższy jest tom trzeci, *Listy z nieba*, głównie ze względu na swój dialogowy charakter, ale i tu, w tle niekończących się dysput, znajdziemy ciekawe uwagi i sformułowania. Ostatni tom, *Barwinkowy wianek*, szczególnie w części pierwszej, ponownie uderza bogactwem wyobraźni i wirtuozerią opisów, w których partię solisty gra wiatr.

Trzeba jeszcze podkreślić, że wypreparowanie z *Połoniny* samych opisów rozlicznych dźwięków jest zabiegiem sztucznym, po części niewykonalnym i sprzecznym z zamysłem autora, który dołożył wielu starań, by ukazać niejednoznaczność dźwięków otaczających zewsząd człowieka. Każdy dźwięk może bowiem, prócz swego naturalnego źródła, odsłaniać uważnemu słuchaczowi inny

¹⁰ W ramach projektu *Archiwum Stanisława Vincenza (1888–1971)* autor niniejszego szkicu opracował ankietę dotyczącą recepcji dorobku autora *Połoniny* — zob. <http://www.vincenz.pl/>.

¹¹ Por. P. Nowaczyński, *Mądrość Vincenza*, Lublin 2003, s. 41–57.

¹² Choć, na przykład, zastanawiający jest zupełny brak w leśnym pejzażu wzmianek o grzybach. Te jednak organizmy, jak wiadomo, nie wydają żadnych dźwięków, dlatego też ustępują choćby rybom, które — jak twierdził powieściowy Pańcio — „potrafią mówić!”, co może potwierdzać prymat wrażliwości akustycznej nad wizualną u Vincenza — por. S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma II. Nowe czasy. Księga I, Zwada*, Sejny 2003, s. 245–256. Wszystkie cytaty z dzieła Vincenza pochodzą z wydania Fundacji Pogranicze (2002–2005). Dla ułatwienia w przypisach do cytatów tytuły poszczególnych części cyklu huculskiego podawać będę w skrócie: *Prawda starowieku* — PS, *Zwada* — Z, *Listy z nieba* — LzN, *Barwinkowy wianek* — BW.

¹³ Zob. np. M. Klecel, *Na przełomie czasów. Mit i historia w cyklu Vincenza „Na wysokiej połoninie”*, [w:] *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin-Rzym 1994, s. 125–146; P. Nowaczyński, *O Prawdzie starowieku. Struktura — mit — idee*, [w:] *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów*, wybór, wstęp, oprac. P. Nowaczyński, Lublin 2003, s. 305–324.

jeszcze wymiar — w świecie pierwotnego pansymbolizmu¹⁴ każdy dźwięk okazuje się znakiem oczekującym na odczytanie, żaden nie jest neutralny. W tym akustycznym pejzażu, prócz dźwięków ludzkich i dźwięków natury, które wyszczególnił Murray Schafer, trzeba koniecznie uwzględnić ich pozaziemskie źródło. Zależności między wszystkimi trzema akustycznymi wymiarami: ludzkim, przyrodniczym i mistycznym ilustruje wykres zamieszczony na końcu tekstu.

Krajobraz dźwiękowy — elementy składowe

Gdyby wypreparować z wielości dźwięków, przywołanych na kartach *Połoniny* te najczęstsze, najlepiej charakteryzujące górską naturę, byłyby one związane z dwoma żywiołami: powietrzem i wodą, choć i dwa pozostałe elementy budujące kosmos — ogień i ziemia — grają ważne partie w całościowej, literacko wykreowanej kompozycji. Wiatr i potoki czy rzeki stanowią główny komponent dźwiękowego pejzażu, obecny niemal nieustannie na kartach Vincenzowej opowieści — są akompaniamentem różnorodnych jej solistów, a czasem nawet same wysuwają się na czoło orkiestry, by zagrać partię solową. W niniejszym szkicu przyjrzymy się bliżej roli, jaką odgrywa wiatr, zarówno jako solista, jak i kapelmistrz dyrygujący leśnym chórem. Ze względu na ograniczoną objętość tekstu pominięte zostanie trzecie wcielenie powietrznej muzyki, wybrzmiewającej z organów skalnych.

Wiatr

Z dominującego duetu dwóch żywiołów, powietrza i wody, tony wyższe, bliższe ludzkim emocjom, generuje powietrze. Przejawia się ono pod postacią wiatru, ten zaś z kolei, jako podmiot, gra na rozlicznych instrumentach. Na pierwszych stronach *Prawdy starowieku* czytamy: „Wszystko wiąże trembita, ściąga struną wiatrową od nieba do ziemi”¹⁵. Warto zapamiętać ową strunę, która sugeruje istnienie jakiegoś większego jeszcze instrumentu. Jakiego? — dowiadujemy się od wieszczuna gromowego:

Wiatry, to najstarsze lirniki-muzykanty, jako my wędrowne włóczęgi.
Lecą przed siebie kudłate, rozczochrane, niewidome, ale świadome. I jak dla liry, muzyki Bożej, nie ma zakazu, nie ma postu, tak nie ma i dla nich.
Zawsze im grać wolno. I grają chętnie. A zawsze jest komu słuchać¹⁶.

Nim jednak utworzył wiatr, wraz z piorunem i wodospadem trembitę, a wraz z głosem lasu fłojere, sam wygrywał swoją nutę — *Połonina* aż się roi od okre-

¹⁴ O pansymbolizmie pierwotnym — zob. np. A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 145.

¹⁵ PS, s. 10.

¹⁶ *Ibidem*, s. 136–137.

śleń owej muzyki: wiatr wieje, dmie, buszuje, hula, trzaska¹⁷, gra¹⁸, pełne swe możliwości zaprezentuje zaś w tomie ostatnim.

Kiedy chce przed czymś ostrzec, przybiera odmienne tony:

Gdy wiatr od wierchów powieje, jak zaczną te strachopudy szeptać, szumieć, stukać, furkotać i grzechotać, to nie lada jaki, tęgi zwierz puszczy się złąknie, a nawet człowiek co nieświadom, idący gdzieś daleko płajem, przeżegna się¹⁹.

Podobnie, gdy Dmytryk opowiadał o głodzie:

W zawiei leśne gromady duchów jęczały, zawodziły, to rechotały, to groziły po trosze i gziły się po swojemu²⁰.

Podobnie określana jest muzyka wichru, który: jęczy i rechota²¹, huczy i dudni²² — pochodzi bowiem z piekła:

Niesamowicie grała muzyka wichrowa na tych badyłach i piszczelach kosodrzewu, sterczących wśród rozwalonych głazów wielikańskiego zamku²³.

Jeszcze mocniej, wręcz szyderczo, w uszach Andrijka hula Bida wichrowa:

Nad uchem świstała mi Bida, kąsała mnie w twarz, ażem piszczał z bólu. I rechotała zawzięcie: „ej-ha-ha-ha-hi-hi-hi”. Tak coraz zuchwalej szydzi ze mnie Bida i urąga mi głośno [...]. Nasypała mi strachu Bida, ażem stężał, ale nie zmogła mnie. No i niby to po dobremu chciała mnie złapać. Z daleka potem tak słodziutko zawodzi, kołysze mnie Bida: „Lu-li-luli — lili-luli — spać dziecino, spać”²⁴.

I jeszcze w innym miejscu zdaje się ostrzegać Andrijka:

Wiatr to ustawał na chwilę, to znów uderzał w nierównych porywach. Przebijając się przez zimne powietrze, ciepły wiatr rozrywał się na głosy, jęki, skowyty i gwizdy. Nawet gdy grał całkiem wysoko w chmurach, pojękiwał stamtąd skargą odległej męki i umierania. Wszystkie nierówne głosy wiatru, to żalosne, to przeraźliwe, to w pojedynkę wyły to chórem, drażniły nieznośnie²⁵.

¹⁷ *Ibidem*, s. 12.

¹⁸ *Ibidem*, s. 121.

¹⁹ *Ibidem*, s. 412.

²⁰ *Ibidem*, s. 435.

²¹ *Ibidem*, s. 173.

²² *Ibidem*, s. 257.

²³ *Ibidem*, s. 257.

²⁴ *Z*, s. 39.

²⁵ *Ibidem*, s. 199.

Podobny w wymowie jest opis pęknięcia zimy w *Zwadzie*, będący niejako zapowiedzią śmierci bystreckich rębaczy:

Oto jednej nocy zahuczało strasznie i jakby dla zdruzgotania koliby zwała się na nią skądś z góry ławica wiatru. Uderzyła, siadła jak oszalała z głodu jastrzęb na sieroce kurze jajo. [...] Pograżeni w zimie nie spodzielali się wybuchu wiosny, wyrwani ze snu jedno zmiarkowali, że ten zalewający gorącym potopem wiatr, co wyzywał setką, setkami zuchwałych gwizdów, nie marą tylko straszy, nie znakiem jak zimowy, gdy czyha, naleci, zmrozi albo nie, szczeźnie i dalej sobie czyha. [...] Lecz ten gorący nie tylko dusił i ścisnął serca, zbliżał się taką jawą jak tańczony i gwizdany przez rój zbójów arkan. Wywrać od razu świat u podstaw²⁶.

Wiatr jest w końcu tym, który zapładnia opowieść: „I tak samo wyszarpuje wiatr inną jeszcze tkankę baśniową, tajemniczą na Babie Lodowej. Tka, snuje, czy chcesz, czy nie chcesz, opowieść...”²⁷, jest jej wiecznie żywym źródłem, a kiedy zechce, może ją unicestwić:

Wsluchują się także i w to, co wicher, połoniński gaduła, naszeptął Andrijkowi na Babie Lodowej, bo mrozi, Łudowej, bo łudzi i zaciąga.

Bo niegdyś wiatr połoniński wyrzeźbił — tak samo jak te harfy szronowe — tak sobie, dla nikogo, chyba dla wiatru samego — i samo życie watażka i śpiewaka Dmytryka. A potem rozwiało się to, minęło. Postrącał wszystko huczący wiatr bujny, jak te swoje siateczki szronowe i pajęczynę cudowną porozbijał, stopił z wielką pokrywą lodową, zdeptał na zawsze²⁸.

Wiatr zapładnia również pieśń w *Listach z Nieba*: „Tanasij chwycił dech z wiatru, zaśpiewał, ciskając pieśń na płaje wiatrowe²⁹”, co zapowiada już istny jesienny festiwal z *Barwinkowego wianka*. W tym ostatnim tomie dwie części zatytułowane są: *Wiatr nad Pokuciem* i *Wiatr nad Bukowiną*. Wszystko zaczyna się niewinnie:

Naprzód pobudziło po licznych zymarkach pasterzy zaszytych w sianowych łożach. Młody pastuch, jeden i drugi, poderwał się, przetaił oczy, krzyknął coś dziko, posłuchał półprzytomnie grania wiatru i spał dalej³⁰.

była to zaledwie próba:

Aż tu nagle zakręciło smerekową puszcza łostuńską, jakby wilk stado owiec okrążył. Wielkie gwiazdy zakołysały się nad głowami przebudzonych ze snu. Zasyczała waterka, prasnęła iskrami. Zawyło, zatrzaśkało,

²⁶ *Ibidem*, s. 230–231.

²⁷ PS, s. 282.

²⁸ *Ibidem*, s. 284–285.

²⁹ LzN, s. 126.

³⁰ BW, s. 12.

wdarło się do wnętrza i strzeliło raz groźnie. Zatarasowało w pobliżu plaż jakimś powalonym leśnym olbrzymem. Zapadło głucho³¹.

Ta próba stanowiła preludium do opisu sceny strojenia instrumentów — prócz pasterzy wiatr obudził bowiem muzykantów cygańskich, jadących z Węgier:

W milczeniu, cichutko oglądali instrumenty. Gdy już je wydobyli, nie rozstawali się z nimi. Próbowali strun. Powoli wiązali tony: skrzypce z basem, skrzypce z cymbałami. Wichrem zbudzona wędrowną muzyka rozszeleściła w puszczy łostuńskiej, wsnuła się w nabożne granie wód górskich³².

Ale wiatr nie tylko niczym hejnalista budził ludzi i ich muzykę ze snu — będąc dyrygentem uświetniającym podróż licznych gości, zdążających do Krzyworówni, nie rezygnuje z partii solisty, używając w niej przeróżnych instrumentów, na których

Szczebiotliwe gamy floyer wiatrowych na żdźbeł tysiącach do nich dostrajał.

Spadał na wody. Rozmlecział pianą górskie wodospady — Huki. Podsycał ich gromkie szумы, lecz coraz zagłuszał je porywistymi chórami rozszumiałych kosodrzewin³³.

Taniec kosodrzewin roznosił się jeszcze dalej:

I wciąż ciepło naszeptywał wiatr w nadbrzeżnych kukurydzach i trzcinach zszarzałych. Zgasła ich szarość złocił w odbiciu dniestrowym podwójnym ruchem: ukłonami czubatych łodyg i tańcem samych wód³⁴.

Dalej następuje opis oparty na porównaniu, którego nie powstydzilby się Homer³⁵:

Jak ogar nurkując w trawach połonińskich goni sarnę, tak wiatr uganiał się za światłością. Oboje niewidzialni, on zanurzony, lecz zdyszany, ona strzelista, lekka tanecznicą. A przecie o zmroku w trawach wysokich połonin kąpali się oboje: duch-wiatr i złotocieleśna światłość. Zakołysała połonina morzem trawiastym, okryła falą oblubieńców.

Wieczorem i nocą w miesięcznej poświacie jedną stopą w przestrzeni tańczył, drugą w tajemnicy. Barwy drzemały, cienie i szepty wynurzały się z głębi tajemnicy. Na progu przestrzeni wahały się cienie, ku tajem-

³¹ *Ibidem*, s. 14.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 18.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Chodzi tu zarówno o rozbudowane porównania, jak i o literacki opis boskich godów — por. Homer, *Iliada*, ks. XIV.

nicy wracały szept. Tylko szumy wędrowały różnie szlakiem poświęty miesięcznej³⁶.

Ten obraz godów jesieni poprzedzony jest tańcem barw:

I sięgał jeszcze śmielszej gry: w igrzyskach świata uczestniczył. Nie tylko płonących barw Jesieni nie gasi, nie tylko stroił się sam wiatr w godowe barwy Dnia i Nocy. Wszędzie wiatrowe karby rewaszował i dosypywał nowych barw. Płając mieszał barwy w nowe stopy, w nowe desenie iskrzył³⁷.

Oba te obrazy ukazują prawdziwe oblicze wiatru, nazwanego dalej „igrzem niebieskim”, który niczym Sofia — Mądrość Boża, stwarza świat, „igrając po okręgu ziemie”³⁸.

Dookreślają ten wizerunek kolejne słowa:

Wiatr wyzwał wiedzę jesienną. Wiatr zasiewał. Leciał tam, gdzie go nie było, a gdzie się nie zatrzyma. Wiatr-duch ruchu nie byłby nigdzie, gdyby nie opuszczał wszystkich miejsc, które przelatywał. Leciał w innym kierunku, niż wzrok ku gwiazdom zwrócony. Leciał ku przyszłości wstającej. Wiatr był herosem całego kraju, herosem ziemi. Wzór niewyraźny za pomocą obrazów, tak jak muzyka³⁹.

W ten sposób, nawiązując zarówno do symboliki biblijnej, jak i antycznej, spleta Vincenz na powrót dwie kluczowe tradycje naszej cywilizacji — wiatr, jawiąc się również jako *ruah*, tchnienie życia, duch Boży, staje się obrazem wielkiej, ale i tajemnej wspólnoty.

Cóż to jednak za wzór, o którym wspomina autor *Poloniny* w cytowanym fragmencie? Odniesienie do wzoru pojawi się jeszcze na stronach *Barwinkowego wianka*, właśnie w kontekście wiatru. Bo choć wydaje się, że obraz godów jesieni stanowi kulminację, ta powietrzna symfonia ma jeszcze drugi punkt szczytowy. Jesteśmy na niego przygotowywani tanecznymi figurami i delikatną melodią, wygrywaną przez tego absolutnego tancerza i niebiańskiego multiinstrumentalistę na kolejnych stronicach *Poloniny*: „Zahuczał tego a przekornie, zagwizdał głęboko, jakby przebiegł całą baterię próżnych butelek”⁴⁰. Niewyczerpanej kreatywności wiatru uległa nawet matka dziedzica Krzyworówni, powieściowa Babcia, na co dzień surowa polska arystokratka, która

Nawet na harce wiatru nie patrzyła wrogo, lecz uważnie, i ciekawie, prawie jak na ruchy tancerza. [...]

³⁶ BW, s. 18.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Prz 8, 22–31, Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka.

³⁹ BW, s. 20.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 23.

Śmiała się Babcia głośno, serdecznie bez hamulca, może tak jak kiedyś, dawno. I wiatr dolatywał, śmiał się i chichotał⁴¹.

Wkrótce też ukazał wiatr swoje umiejętności wspólnego muzykowania z największymi kompozytorami świata ludzi — pod wpływem jego roztańczenia, gier i figlów⁴² Pan Włódzio zagrał koncert skrzypcowy Mozarta:

Także wiatr tańcząc po swojemu włączył w siebie tony Mozarta. Potwierdzał je, umacniał. Mozart w ramach wiatru nad Prutem!⁴³

Jednak jeszcze nie ten popis stanowi kulminację — nastąpi ona wraz z pojawieniem się nowej postaci.

Pan Tytus wkracza na karty *Połoniny* witany nalatami wiatru na jego opuszczony dwór, do którego powrócił, gnany nostalgią, po trzynastu latach wojaży po świecie. Gdy wieczorem obchodził swoje dawne, a samotne teraz, domostwo, w salonie

Tam, w tym wielkim salonie podłoga trzeszczała najzgiełkliwiej. Po każdym kroku jeden trzask wywoływał zaraz chór trzasków, które naprzód rozpryskiwały się, a potem wracały, okrążały gościa, rzucały się w pogoń, ścigały go⁴⁴.

Ta natrętna muzyka drewna starego domostwa, świetnie oddająca samotność przybysza, jego wyczulenie na wszelkie dźwięki, zapowiada dużo głębsze doświadczenie. Wszystko rozegrało się, gdy Tytus wszedł do pokoju, w którym miał spędzić noc:

Usiadł wreszcie przy wielkim piecu z marmurowym kominkiem, na niskim pluszowym fotelu z oparciem otaczającym ściśle ciało. Rozsiadł się wygodnie, na dobre.

Z leckiego boku co jakiś czas nadlatywał wiatr. Gdy dotarł do domu, grał tęgo a wieloma przeciągłymi głosami, z których każdy można było odróżnić, długo śpiewał w kominach.

Wiatr, wielki głos wielkiego świata, do reszty zmieniał wszystko, cofał czas, zakręcał go wstecz ślimakowato, po czym zawieszał ten zwój gdzieś głęboko przed zaczęciem się czasu. Przestrzeń małą pokoiku wyniósł na coś jedyne go a bezpiecznego, jak jedyny i zupełnie zamknięty system w kosmosie, jakby nie było tej innej niekończącej się otchłani. Usunął rzeczywistość tej otchłani, sprawił, że nie była potrzebna. Owszem, przyniósł ów wiatr w sobie i tę wielką przestrzeń, ale jako widowisko dla łoża zamkniętej a uprzywilejowanej.

⁴¹ *Ibidem*, s. 24.

⁴² *Ibidem*, s. 73.

⁴³ *Ibidem*, s. 74.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 111.

Muzyka słuchana z oddaniem staje się światem, przerzuca i przekłada kamyki naszej mozaiki życiowej, wyłoni nieraz wzór nieznan, dziwny albo odszuka jakiś dawno zagubiony. I granie wiatru wałem zalewało mały pokój i duszę pielgrzyma, ogarniało je chorałem, który szedł od całości świata⁴⁵.

W wielkiej kompozycji wykreowanej w *Połoninie* ten właśnie fragment jest kulminacją i jednocześnie zwieńczeniem, jak *Oda do radości* zamykająca *IX Symfonię* Beethovena. Fragment ten, niezwykle bogaty w możliwości interpretacyjne, w kontekście muzyki wiatru niech będzie podsumowany refleksją o syntetycznym charakterze huculskiego cyklu, również w kontekście filozoficznym i mistycznym. Wyraźne jest tu bowiem nawiązanie zarówno do pitagorejskiej *musica mundana*⁴⁶, jak i do anielskiej *musica coelestis (divina)*, opisanej przez Pseudo-Dionizego w traktacie *Hierarchia niebiańska*⁴⁷. Wiatr ów, przynależny do świata ziemskiego, ma zarazem pochodzenie niebiańskie, jest łącznikiem między tymi wymiarami, odsłania ich tajemniczą jedność.

Lecz *Połoninę* pomyślano jako kompozycję polifoniczną, w której, jak w fudze, samodzielne głosy przeplatają się, wykorzystując podobne tematy, odwracając je lub powtarzając w kanonie. Od wiatru temat przejmują las i skały, snując jak gdyby wariacje na ten sam temat.

Słuchanie lasu: szum i milczenie (cisza)

Szum lasu pojawia się już w otwierającym *Prawdę starowieku* opisie tworzenia trembity przez trzech „szumnych” posłańców: piorun, wodospad i las⁴⁸, i ze zmiennym nasileniem towarzyszy nam do ostatnich stron cyklu. Jednak rolę pierwszoplanową, partię solową, odgrywa przede wszystkim w *Zwadzie*. Zanim jednak przyjrzymy się dźwiękom lasu szepczącym coś ważnego do uszu huculskich rębaczy, przyjrzymy się, jak brzmiał las i drzewa w *Prawdzie starowieku*.

Dominującym dźwiękiem jest tu szum: smreki „rozzumiają się”⁴⁹, „las prastary szumiał”⁵⁰, dochodził „szum lasu z dołu”⁵¹. Ów szum znajduje swo-

⁴⁵ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁶ O pitagorejskiej koncepcji muzyki — zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

⁴⁷ Na kartach tegoż traktatu o pierwszej hierarchii niebiańskiej, tj. Serafinach, Cherubinach i Tronach, czytamy między innymi: „Stąd też w tekstach Pisma przekazane zostały nam pewne hymny, śpiewane przez Anioły tej najwyższej hierarchii, w których, świętym sposobem, ukazuje się cała wielkość ich przerastającej wszystko niezwykłej światłości. I rzeczywiście, niektóre z nich, jeśli posłużyć się językiem świata zmysłowego, wołają głosem »podobnym do szumu wielu wód«” — Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] *idem, Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 76.

⁴⁸ Por. PS, s. 9.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 26.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 56.

⁵¹ *Ibidem*, s. 58.

je ucieleśnienie w nazwisku głównego bohatera *Połoniny*, Foki Szumejowego, który sam opowiedział genealogię swego rodu. Gdy jego pradziad, który stracił dwóch synów, uwięzionych przez smoka — żmiję, usłyszał szum lasu, przemówił: „— Oj, szumie, szumie leśny, może byś mi przyszumiał syna-pomocnika i dziecko-pociechę...”⁵². Wkrótce usłyszał: „A las tak szumi i jęczy wicher i płacze, a jemu się zdaje, że coś woła za nim...”⁵³. W efekcie odnalazł w dziupli brzuchatej kiedry malutkie dziecko, które przygarnął.

Zaraz konie okulbaczyli i gdzieś aż na Jaworowo to do chrztu zawieźli. I tam je nazwali: Szumej i Kiedryniec. Od tego szumu leśnego, że się z szumu poczęło i że kiedra-matka je porodziła⁵⁴.

I kończy Foka swoją opowieść motywem rozmowy z drzewami:

Kiedy las szumi, ojcie me wzywają mój ród. [...]

Kiedy las rąbiem na nową połoninę czy nową carynę, słuchamy — i są tacy co słyszą — jak gwarzą i szeptają, że wiek swój sędziwy odżyły, a teraz nasza kolej, pokolenie gazdowskie ma tu królować...⁵⁵

Temat odgłosów puszczy ponownie pojawia się w *Wieści o Wielitach*, legendarnych protoplastach pasterzy i opryszków, dla których las stanowił świętość:

Naokoło zaś stał jodłowy las, basztarnik odwieczny, rozpierał się bezkreśnie, ciągle się zasiewał, milczał jak przed tysiącami lat, lub grał i ryczał, pysznił się zwycięskim śpiewem⁵⁶.

Ta opowieść jeszcze bardziej podkreśla genetyczne związki świata ludzi i drzew⁵⁷. Z tradycją opryszkowską związane jest również powstanie magicznego instrumentu, o niezwykle bogatej symbolice⁵⁸, fłojery. I ten instrument, podobnie jak znacznie od niego większa trembita, ma pochodzenie leśne. Jak czytamy w *Prawdzie starowieku*, jego narodziny wiążą się ze skazanym niesłusznie na śmierć, nieznanym z imienia włóczęgą. Gdy oczekując na egzekucję, siedział w ciemnym lochu, wziął do rąk swój „stary posoch cisowy”, przed którym zaczął się żalić i prosić o pomoc w udowodnieniu niewinności.

Tak zaczął dumać i powoli jakimś gwoździem wydłubał fujarkę, a raczej długą jak kij fłojerę.

⁵² *Ibidem*, s. 62.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 63.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 149.

⁵⁷ Motyw bliskich związków ludzi i drzew powróci na kartach *Barwinkowego wianka* w opowieści o Syroidach.

⁵⁸ Por. J. Gorzkowicz, *O Huculczyźnie Stanisława Vincenza na podstawie symboliki fłojery w Syrijidach*, http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1905 (dostęp: 24 kwietnia 2013). Jest ona tu interpretowana jako symbol zbawienia — nabiera atrybutów Krzyża Chrystusa.

Kiedy o świcie przyszedli sędziowie i siepacze, usłyszeli, jak drzewo ciso-
we śpiewa, jak żali się nad dolą junacką, jak płacze nad rodem zniewo-
lonym, jak zaświadcza — niewinność. Wzruszeni tą nieuchwytną mową
sędziowie zwolnili opryszkę, który głos lasu serdeczny wydobył. Tak
powstała fłojera⁵⁹.

Instrument ten, odąd na stałe związany z ludźmi lasowymi, zachował swe
magiczne właściwości, które w pełni ukaże, ratując ludzkich niewolników spod
władzy liścioludzi — Syrojidów, w jednej z ostatnich opowieści *agonu* w *Bar-
winkowym wianku*. Warto wspomnieć, że w opowiadaniu tym pojawiają się prze-
dziwne „drzewa-dźwięki”, zrodzone z muzyki fłojery, która „grała pierwsza”, co
odczytać można jako udział w akcie stwarzania świata. „Potem olbrzymy tęgie,
kędzierzawe, pieśnią bujnogłosną kroczyły przez wieki”⁶⁰.

Wcześniej instrument ten staje się atrybutem władzy i magicznych mocy naj-
ważniejszych huculskich opryszków: Dobosza i Dmytrka Wasylukowego, a siłę
swą czerpie właśnie z wiatru:

Fłojera gra jak wiatr połoniński na palikach woryni, jak wiatr na cyplach
Smotrycza wyśpiewuje. To bujnością dudni, to bezbrzeżny smutek rozle-
wa. Czasem trzepoce się jakiś cichy dźwięk, jak mały motyl w wicherze.
Wyławia z duszy drgnienia nieuchwytnie, zwiewne⁶¹.

Fłojera jest więc łącznikiem między światem przyrody i światem ludzi, sama
zaś przyroda to nie tylko natura, wypełniają ją głosy i szept — znaki oczekujące
na odczytanie.

Potwierdza to narrator, opowiadający o tajemnej miłości Dobosza i Olenki:

Chybaby Bukowinki mogły coś wyszeptać. Ale nie tak to! Bukowinki
nasze, choć i ogromniej śpiewają od chórów cerkiewnych, niepodobne
do ludzkich śpiewaków. Śpiew mają z samych tajemnic poziewany.
Znaki ci tylko podają, byś jeszcze tajemniej zadumywał się i milczał⁶².

Na uwagę zasługują tu słowa o potędze śpiewu lasów, przewyższającej na-
wet chóry cerkiewne, które podczas każdorazowej celebracji „boskiej” liturgii
wykonują *Pieśń Cherubinów*⁶³, łącząc się z wiecznym śpiewem tej najwyższej
anielskiej hierarchii. Jeśli więc ludzie mogą partycypować swym śpiewem w li-
turgii niebiańskiej, to o ileż bardziej potężniejszy śpiew puszczy? Zwłaszcza że
„ród bukowy gra, szumi i śpiewa”⁶⁴ — jest więc muzykiem wszechstronnym!

⁵⁹ PS, s. 154.

⁶⁰ BW, s. 319.

⁶¹ PS, s. 155.

⁶² *Ibidem*, s. 338.

⁶³ Zob. E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, przeł. M. Kaziński, Kraków
2006, s. 145.

⁶⁴ PS, s. 352.

Zarazem puszcza stanowi też świątynię, pamiętającą czasy ogrodu Eden, rozbrzmiewającą innymi jeszcze melodiami:

W tym kościele rajski gwar, szczebiot i śpiewy ptaków. [...] Radość pierwotycznego rajskiego lasu zewsząd ogarniała wędrowca⁶⁵.

Z racji swej zasadniczej tematyki — wyrębu lasu — zdawałoby się, że *Zwada* będzie jeszcze pełniej rozbrzmiewać muzyką lasu. Tak jednak nie jest, co nie znaczy, że las jedynie milczy, wręcz przeciwnie — przemawia, najczęściej jednak złowieszczo: ostrzega rębaczy przed świętokradczym wyrębem. Już w wierszu otwierającym tom czytamy: „Ocknij się, słuchaj, głuchoto, bo Palenica wciąż szumi”⁶⁶ i choć słowa te wskazują przede wszystkim na źródła Czeremoszu, a skierowane są bezpośrednio do bohaterów *Zwady*, możemy je odnieść również do nas samych, współczesnych czytelników Vincenza.

Zamiast feerii jasnych barw w puszczy panuje zgola inny nastrój, wymagający baczniejszego nadstawienia uszu na wszelkie odgłosy — cisza odgrywa w tej części kompozycji znacznie ważniejszą rolę. „Cisza zagłębi górskich i leśnych łąn, nawet wiatru silniejszego nie dopuszcza”⁶⁷. Opis śmierci młodego włoskiego drwala Kamia, będący niejako ostrzeżeniem, zapowiedzą późniejszej śmierci siedmiu rębaczy z Bystreca, narrator wieńczy słowami: „Same lasy umierały cicho”⁶⁸. A kiedy Andrijko zagrał na fłojerze „umarłą nutę” na pożegnanie zmarłego — „odpowiadało mu z puszczy dudnienie głuche”⁶⁹. Ale ten znak nie został odczytany — gdy Foka, chcąc zaradzić głodowi, powziął zamiysł zorganizowania wyrębu, czyli butynu, i spojrzał na leśny bezkres gór: „Czarność uderzała w oczy, szumiała, mruczała, szeptała: las-las-las...”⁷⁰. Również po śmierci Sawickiego jar, w którym mieszkał ów kowal, „stał się zaledwie cichy”⁷¹.

W wielu miejscach *Zwady*, czy to w kontekście wiatru, rzeki czy lasu, pojawiają się zachęty do słuchania — w ciszy wyodrębia się słuch, ucho łowi każdy najcichszy odgłos:

Obawa przed jakimś ruchem niezręcznym choć nieznacznym, który może zagrozić życiu jednego lub wielu, natęża także baczność na jakiś świat, szum lub krzyk ptaka, wieszczący burzę albo lawinę. Każde słuchać także znaków niepozornych. [...] Posłuchajcie, jak nad całym butynem wieje ciągły szepot praw, wspólnoty nieustannej i jak ostrzega⁷².

⁶⁵ *Ibidem*, s. 454.

⁶⁶ *Z*, s. 6.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 9.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 28.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 33.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 45.

⁷¹ *Ibidem*, s. 71.

⁷² *Ibidem*, s. 97.

Zbliżającą się zwadę między rębaczami z Bystreca i Żabiego oraz późniejsze nieszczęścia wieszczu wciąż narastająca cisza:

Coraz ciszej, coraz ciemniej, coraz uroczyściej piętrzyły się drzewa, coraz uroczej i bliżej wdzierła się rzeka w uszy. Czające się szepty niepokoiły tym bardziej, że skrywały się zaraz w szumie rzeki⁷³.

Bo prócz zanikających odgłosów lasu, równie silny niepokój rodziły właśnie szумы górskich wód.

Niezwykłe zjawisko pogodowe nastąpiło tuż po święcie trzech Mędrców, kiedy po obfitych opadach śniegu pojawiła się mgła: „W najcichszą godzinę po śniegu i przed nowym śniegiem buchnęły stamtąd mgły”⁷⁴. To spowodowało nieoczekiwaną reakcję rębaczy:

Zamykali oczy, pragnieniem światła wydzielali się poza oczy. Słuchali. Jak potop siniego popiołu, co już pochłonał pożar i wszelki płomień, gasi także wszelki łopot, nawet syk ognia, niebiesko-mroczny las chłonał wszelki krok, wszelki głos, skrzyp i świst. Także wody, góry, niebo, także dnie i noce pogrążył w ciszę niebieską⁷⁵.

Niejedynie to miejsce w *Połoninie*, w którym autor odwołuje się do odczuć synestetycznych. Prócz czysto estetycznych odgrywają one w cyklu huculskim rolę kolejnego łącznika między różnymi poziomami rzeczywistości — idąc tropem Charles’a Baudelaire’a, pamiętamy o „tajemniczej, głębokiej jedności, wielkiej jako otchłanie nocy i światłości”, w której „jak oddalone echa, wiążące się w chóry” odpowiadają sobie „dźwięki, wonie i kolory”⁷⁶.

Prócz ciszy niebieskiej pojawia się także „święta cisza”⁷⁷, poprzedzona ledwie słyszalną muzyką taflí śnieżnych rozświetlonych promieniami słońca:

Jakby bez przerwy pękały bezgłośnie, ale nie, bo dźwięcząc nutami najcichszymi — zwierciadło za zwierciadłem, tęcza za tęczą, gwiazda za gwiazdą⁷⁸.

Nim jednak zbliży się wiosna, musimy zagłębić się w samo „dno zimy”. Jest ono oddane przez narastające milczenie i ciszę, która w inny jeszcze sposób ujawnia swe synestetyczne właściwości:

Lecz po nocach temu, co zbudził się i słuchał stęzałej ciszy lub nawet wyszedł z koliby, dzwoniły z nieba i ze śniegu naprzód cichutkie światła, potem coraz nieznośniej rozdzwaniały się drżące światłem kryształami⁷⁹.

⁷³ *Ibidem*, s. 124.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 160.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. A. Lange, [w:] *idem*, *Kwiaty zła*, Kraków 1990, s. 21.

⁷⁷ *Z*, s. 209.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 208.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 190.

W tym czasie nawet ryki krów potrafią „ogrzewać ciszę”⁸⁰.

Z braku reakcji rębaczy na różnego rodzaju znaki — ostrzeżenia, wciąż pojawiają się nowe, jak choćby rozsypanie się ułożonych w portasz kłód:

— Iwanysko wywachał, gdzie syczy znak, idziemy prawą stroną przy samej ryzie, cicho, cicho, słyhać serce. A tu zachrypi coś przy ryzie, coś gramoli się spod śniegu jak krowa⁸¹.

I ten znak nie został wysłuchany — butyn trwał dalej.

Po „pęknięciu zimy” w lesie zrobiło się gwarno. Mandat, jedna z późniejszych ofiar lawiny, zwierzał się swoim towarzyszom:

— Od kiedy głośno w lesie i zielenieje, zaledwie zmierzch, nie mogę przejść spokojnie. Takie małe coś, raz po raz, drapnie mnie pazurkiem w nogę, drecze za mną, chichocze, śwista. O północy włązi do koliby i śmieje się do ucha⁸².

A na rady kompanów, odpowiada: „— Nadaremne żegnanie, co przeżegnam się to mi świśnie koło ucha: fiut”⁸³. Według Koczerhana chodzi tu o „głos bez ciała. Cały świat głośny, a taki wesoły szuka sobie wesołego”⁸⁴. A zatem i ten znak, miał być wysłuchany, zostaje obrócony w żart.

Konflikt w grupie rębaczy narastał, a kiedy doszło już do zwady i jednające słowa gospodarza Foki nie zostały wysłuchane, ten zamilkł, a jego milczenie okazało wkrótce swą potężną siłę:

Koływały ich z dwu stron dwa milczenia. Milczenie lasu i milczenie gazdy. [...]

Do każdego człeka we śnie, jak do spękanych czółen przez rany spękane wsączały się kropla za kroplą, gryzące jadowite krople milczenia. [...] Coraz puste milczenie przerażało⁸⁵.

Skupienie się na motywie ciszy, milczenia i słuchania ukazuje, jak ogromną wagę Vincenz przykładał do świata dźwięków, jakie im nadawał znaczenie — w tym kontekście traktować można *Połonię*, szczególnie *Zwadę*, jako powieść o słuchaniu.

Z całej grupy bystryckich rębaczy przysypanych przez lawinę ocalał tylko Andrijko Śmierć Leśna, który jako jedyny wcześniej wycofał się z butynu. Na łożu śmierci odbył swą ostatnią spowiedź przed diakonem Buraczyńskim. Opowiadając o powrocie z wyrębu, wciąż odwołuje się do wrażeń słuchowych, z których

⁸⁰ *Ibidem*, s. 191.

⁸¹ *Ibidem*, s. 205.

⁸² *Ibidem*, s. 244.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 402–403.

pierwsze: „Usłyszałem najwyraźniej szept: — »Mamy ich!«”⁸⁶ wieściło nieodwołalność ofiary, koniecznej w wypadku naruszenia świętości prastarej puszczy.

Granie światowe — opis wzoru

Analiza wszystkich głosów tej polifonicznej kompozycji, którą jest *Połonina*, wymaga odrębnego opracowania. Sam wiatr używa bowiem jeszcze skał jako ważnego instrumentu. Należy także przysłuchać się burdonowi, czasami pełniącemu funkcję basu: szumowi górskich potoków, a przede wszystkim Czeremoszu, któremu przypada nie mniejsza rola niż wiatrowi. Świat natury rozbrzmiewa również głosami solowymi, najczęstsze z nich i najbardziej wyraziste są wspomniane już ptaki, świetnie opisane przez Beatę Mytych, która zlokalizowała na stronach *Połoniny* blisko 60 gatunków, niejednokrotnie opisanych przez onomatopeiczne oddanie ich śpiewów⁸⁷. Sporadycznie pojawiają się też odgłosy innych dzikich zwierząt: niedźwiedzi, wilków, jeleni, owadów na wiosennych łąkach, a nawet świadectwa o odgłosach wydawanych przez pstrągi. Wraz ze zmieniającymi się porami roku pojawiają się gromy i deszcze, lody i śniegi, które również potrafią wydawać znaczące dźwięki.

Istnieją też grupy dźwięków o wyraźnie pośredniczącym charakterze, stanowiące pomost między światem ludzi i natury. Ich istnienie wiąże się z działalnością człowieka, ale one same mają pochodzenie naturalne: to mowa i śpiew watry, odgłosy chudoby, głównie koni, owiec i krów, odgłosy spuszcanych kłód po ryzach, skrzypienie kiermy (steru), którą rębacze kierują talbami (tratwami) spływającymi w kierunku Rumunii, odgłosy kroków na płajach i ścieżkach. W pejzaż wpisują się w końcu, mając niebagatelne znaczenie, odgłosy kościelnych dzwonów. Inne jeszcze dźwięki stanowią łącznik między światem ludzi i natury a światem mistycznym: to, prócz wymienionych, echa, szepty i szumy niewiadomego pochodzenia. W końcu najbardziej tajemnicze, o charakterze synestetycznym lub też czysto mistycznym, dźwięki związane choćby ze słońcem i jego świetlnymi strunami. Całości dopełniają odgłosy dzwonów z dalekiej krainy legendarnych Rachmanów, możliwe do usłyszenia tylko w wyjątkowe święta, po przytknięciu ucha do ziemi.

Ta literacka kompozycja zwieńczona jest motywem „grania światowego”, które stanowi jakiś odpowiednik wspomnianego wielokrotnie na kartach *Połoniny* „pisma światowego”. Sama relacja owych dwóch fenomenów wymagałaby osobnego rozwinięcia⁸⁸.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 522.

⁸⁷ Zob. B. Mytych, *op. cit.*

⁸⁸ Ważnym tropem są tu na pewno wzmianki o piśmie światowym oraz muzyczności przestrzeni rozsiane po wojennych zapiskach Vincenza — zob. S. Vincenz, *Outopos. Zapiski z lat 1938–1944*, Wrocław 1993. Samym fenomenem „pisma światowego” zajął się prof. Kolbuszewski — zob. J. Kolbuszewski, „Pismo światowe” Stanisława Vincenza, [w:] *Z problemów aksjologii literatury i kultury popularnej*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1996, s. 41–54.

Termin ten pojawia się w całym cyklu tylko w dwóch miejscach *Prawdy starowieku*. Najpierw w świadectwie Foki o ślepcu-lirniku, wieszczunie gromowym, właśnie w kontekście „pisma światowego”:

Ale czytaj tylko pilnie, wnikaj w to, synku! I to tylko, co odczytasz, co w głowie twojej odpisane z księgi światowej i co w uszach twoich ze światowej gry pozbierane, tym możesz kierować, przemawiać i innych prowadzić, nie rozkazywać, lecz ciągnąć z głębi, dźwigać do góry⁸⁹.

Jest więc słyszenie gry światowej, podobnie jak odczytanie pisma światowego, warunkiem zdobycia mądrości. Ale dopiero doświadczenie tych dwóch mądrościowych inicjacji, dokonujących się za pośrednictwem pisma i muzyki, staje się warunkiem wewnętrznego zintegrowania — odkrywa pełną mądrość, która pozwala nauczać ludzi, być mistrzem duchowego rozwoju.

Po raz kolejny granie światowe wspomniane jest podczas rozmowy opryszka Dmytryka z żydowskim chłopcem, który wcześniej opowiadał mu o Baal-Szemie, twórcy chasydyzmu.

Wspomnił tedy Dmytryk i opowiadał chłopcu żydowskiemu, jak ongiś pośród nocy godowych wiosny cały świat doń przemawiał, aby się stał pustelnikiem.

I czemuż nie doczekał się, aż samo granie światowe tak ciche, jak struna komarowej muzyczki, zawezwie go i powoła? Czemuż nie dotrzymał tam, aż światowe pismo w błyskotnych zakrętach wód samo się zacznie układać?⁹⁰

Możemy to świadectwo, włożone w usta legendarnego opryszka, potraktować jako żal po nieudanej duchowej inicjacji. Czym było owo granie światowe, tak bliskie pitagorejskiej *musica mundana*? W innych miejscach *Poloniny* określone jest mianem chorału, Bożej muzyki, opisane jako czekające na uwolnienie Iskry Bożej, jego pochodzenie jest więc bez wątpienia niebiańskie.

Wróćmy na koniec do opowieści Foki o wieszczunie gromowym. Swoje odczytanie przesłania ślepcą Szumęj wieńczy słowami:

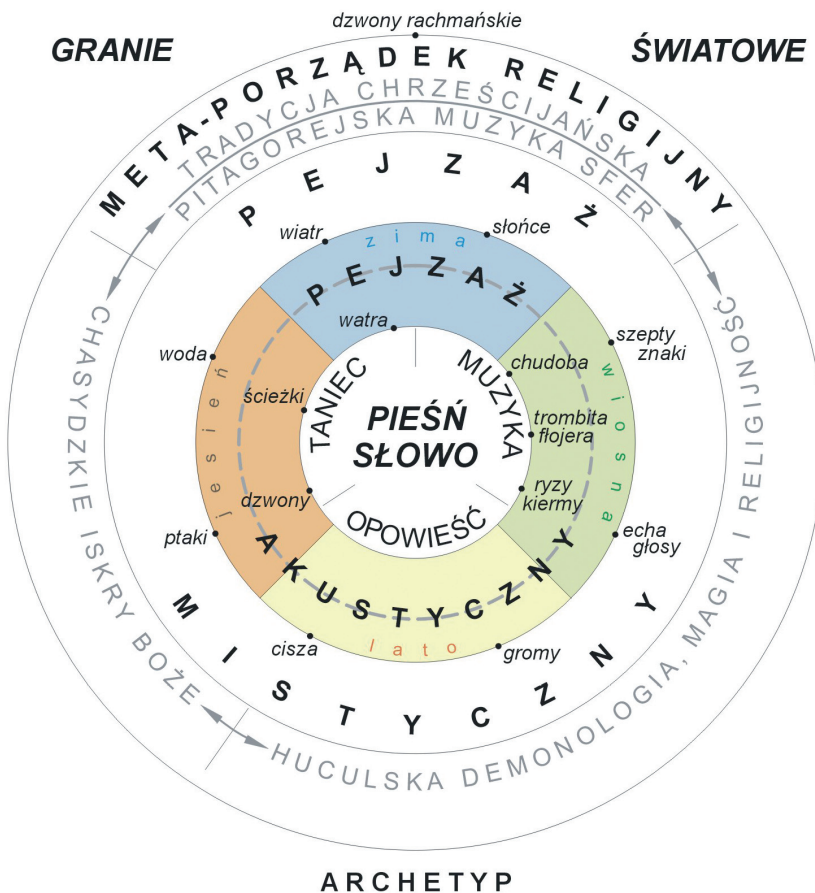
— A gdy słuchały go chmury gradowe i tucze gromowe, nie tylko mnie chłopczyńę i zwyczajnego chrześcijanina, także starców bywały, naprzód lęk przysypywał, potem odchodził, a w końcu otucha w duszę wstępowała. Serce radowało się, burze niestraszne były, bo widział niejeden, co człowiek może i co nasza wiara potrafi, jeśli zna pismo światowe i granie światowe słyszy⁹¹.

⁸⁹ PS, s. 136.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 340.

⁹¹ *Ibidem*, s. 137.

W słowach tych odczytujemy nie tylko ideę powiązania *musica mundana* z *musica humana*, czyli muzyki wszechświata z muzyką ludzką, co sprawia w człowieku wewnętrzną harmonię, jako że jest on — zbudowanym na wzór makrokosmosu — mikrokosmosem. Jest tu również zawarte przesłanie autora *Połoniny* — wizja syntezy, jaka się dokonała w Vincenzowskiej wersji kultury pasterzy karpaccich — czyli w słowiańskiej Atlantydzie, syntezy pierwiastków różnych tradycji: greckich, chrześcijańskich i chasydzkich, przefiltrowanych przez huculskie pojmowanie świata.



10. Granie światowe — wzór⁹²

⁹² Grafikę wg Jakuba Żmizdińskiego wykonał Marek Majerczak.

Worldly playing — the wind motif. The soundscape of the Eastern Carpathians in Stanisław Vincenz's prose

Summary

Drawing on R. Murray Schafer's concept of soundscape, the author of the article analyses Stanisław Vincenz's cycle *Na wysokiej połoninie* [*High Mountain Pastures*]. Vincenz, endowed with an extraordinary sensitivity to sounds, created a colourful picture of the acoustic landscape of the Eastern Carpathians, in which the crucial role is played by sounds generated by the elements: air and water, as well as, to a lesser extent, fire and earth. All of them are integrated and make up a complete, macrocosmic composition. The author of the article carries out a detailed analysis of the role of the wind, both as a soloist and a conductor of sounds generated by the forest. The wind part emerges throughout the cycle, though its distribution is not uniform — it plays the biggest role in volumes 1 (*The Truth of Primeval Age*) and 4 (*A Vinca Wreath*). The wind appears as a link between two dimensions: human and heavenly; it serves as a creator, similar to the biblical Divine Wisdom. The sounds of the forest play the main role in the first two volumes, especially in *A Fight*. In addition to swoosh, which is musical in its nature, we have here many sound warnings protecting the sanctity of the forest. The volume, like the entire cycle, is a book about careful listening. The article is completed by a diagram showing the relations between the various levels of reality and the intermediating role of sounds and music.