

Daniel Schümann\*

# Stanisław Witkiewicz jako malarz dźwięku\*\*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.004>

**Streszczenie:** Artykuł stanowi propozycję nowej lektury znanego utworu Stanisława Witkiewicza *Na przełęczy*, poprzez skoncentrowanie się na swego rodzaju „ścieżce dźwiękowej” tekstu. W utworze tym Witkiewicz – ceniony pejzażysta i portrecista – wkracza na terytorium przedtem sobie nieznanego. W warstwie powierzchniowej odkrywa Tatry, wraz z ich malowniczym pięknem, w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku wciąż nieskażonym przez masową turystykę, a także ze specyfiką przyrody i bogatą kulturą zamieszkujących tę krainę górali. W głębszej warstwie jednak Witkiewicz zdaje się poszukiwać nowych środków artystycznej ekspresji oraz nowej, specyficzniej polskiej tożsamości łączącej cechy lokalne z międzynarodową perspektywą. Wraz ze stopniowym oddalaniem się Witkiewiczowskiego narratora od cywilizacji miejskiej i wkraczaniem w obszar dzikości, odkrywa on równocześnie nowy sposób postrzegania świata. Pod wpływem „pierwotnej”, przekazywanej drogą ustną kultury góralskiej, jak również w obecności bogactwa dźwięków natury, uczy się on opisywać świat nie tylko za pomocą pędzla i farb, lecz także opisywać bogactwo sfery dźwiękowej gór i ich mieszkańców – ludzi i istot pozaludzkich – wraz z ich opowieściami. Wyprawa Witkiewicza na pole literatury w utworze *Na przełęczy* koresponduje z praktykami znanymi z innych części Europy, gdzie pisarze obracali się w towarzystwie malarzy w rozmaitych oddalonych okolicach (np. Worswede, Schreiberhau / Szklarska Poręba) w celu poszukiwania artystycznych innowacji.

**Słowa kluczowe:** ekologia akustyczna, krytyka modernizmu, taternictwo, Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy*

\* Dr hab., slawista na Otto-Friedrich-Universität w Bambergu. Bada stosunki literacko-kulturowe (m.in. topos Syberii w literaturze polskiej, obraz Italii w literaturze polskiej i rosyjskiej, myśl ewolucjonistyczna w Galicji, koncepcja „nowego człowieka” w literaturze). E-mail: [daniel.schumann@uni-bamberg.de](mailto:daniel.schumann@uni-bamberg.de).

\*\* Tłumaczenie artykułu z j. angielskiego – dr Michał Krajowski, korekta – mgr Przemysław Dul.

## Stanisław Witkiewicz as a soundscape painter

**Abstract:** This paper proposes a new reading of Stanisław Witkiewicz's famous travelogue *Na przełęczy* (*On the Mountain Pass*) by focusing on what may be called the 'soundtrack' to his text. In *Na przełęczy*, Witkiewicz, a widely acclaimed landscape and genre painter, ventures into a territory hitherto unknown to him. On the surface level, he explores the Tatra Mountains with their scenic beauty, still largely unspoiled by mass tourism in the 1880s and 1890s, their characteristic wildlife, and the colourful culture of their indigenous population, the Gorals. On a deeper level, however, he seems to be embarking upon a search for new artistic means of expression and for a new distinctive Polish identity that combines both local features and an international perspective. As Witkiewicz's narrator is gradually moving away from urban civilization 'into the wild', he also seems to be developing a new way of perceiving the world. Under the influence of the 'primordial', orally transmitted Goral culture, but also of a variety of sounds from nature, he learns to depict the world not just with the help of brush and paint, but also by rendering the rich soundscape of the mountains and their inhabitants, both human and non-human, and their stories. Witkiewicz's excursion into the field of literature in *Na przełęczy* corresponds to what went on in other parts of Europe, where writers rubbed shoulders with painters in various remote places (e.g. Worpswede, Schreiberhau / Szklarska Poręba) in their quest for artistic innovation.

**Keywords:** acoustic ecology, criticism of modernism, mountain-climbing (in the Tatras), Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy*

## Walka ucha o istnienie

66

**W** swoich zapiskach z podróży *Na przełęczy* (1891) Witkiewicz – w tym czasie uznany polski malarz krajobrazów i, w nieco mniejszym zakresie, scenek rodzajowych – szkicuje portret anonimowego narratora, którego wprowadza do nieznanego terytorium literatury poprzez eksplorację mało rozpoznanego jeszcze pasma Tatr Wysokich. Fikcyjna podróż mogła stanowić próbę przezwyciężenia artystycznego kryzysu wieku średniego oraz uniknięcia pogrążenia się w manierycznym i ciężkim malarstwie właściwym Janowi Matejce, krytykowanemu przez Witkiewicza. Stopniowo stawała się także rodzajem służącej samokształceniowi podróży do serca kultury góralskiej, podzielonej między kulturę polską i słowacką. Znaczący tytuł *Na przełęczy* jasno wskazuje, że Witkiewicz prezentuje czytelnikowi doświadczenie symbolicznej podróży na pograniczu, mimo iż ostatecznie granicy nie przekracza: ani nie zapuszcza się na południe przełęczy na „Węgry”, ani nie przekazuje czytelnikowi doświadczenia psychologicznego niepokoju, jak działo się to np. w podróży kapitana Marlowa do serca „ciemnego” kontynentu, znanej z *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Narrator Witkiewicza z pomocą doświadczonych taterników i górali-przewodników kończy swoją podróż na „polskich”, północnych zboczach Tatr, co zdaje się przekonywać, że

ta wyprawa na przestronne pola literatury nie odciągnie narratora od malowania na dobre, więc Roman Hennel całkiem słusznie diagnozuje w *Na przełęczy* „nowy sposób opisu krajobrazu oparty na widzeniu malarskim, impresjonistycznym” (Hennel 1978: 163). Podróż nie doprowadziła bowiem narratora do „jądra ciemności” literatury, sfery, w której słowo wyrzeczone i przejęte na słuch bierze przewagę nad językiem mimiki, gestów i obrazów, lecz do „jądra jasności” malarstwa, co można odczytać z końcowych zdań dzieła z 1891 roku:

Wszystko dokoła szare, martwe, tylko smreki zawsze zielone witają zimę ze spokojem. Spojrzeliśmy ku Tatrom. Płynęły morzem blasków i błękitów – czyste, jasne, kryształowe, srebrzyste, w śnieżnej, skrzęcej się, niepokalanej bieli (Witkiewicz 2016: 254).

Czy jest więc to typowy przykład braku zmiany? Czy Witkiewicz-malarz był po wyprawie taką samą osobą, co uprzednio? Nie pojawiły się jakiegokolwiek refleksje na temat nowego medium – literatury – do której zwrócił się w celu wyrażenia swoich idei dotyczących głębokiego doświadczenia natury i kultury podczas tatrzańskiej wyprawy? Nie wydaje się, żeby autoportret w „Tygodniku Ilustrowanym”, na którym noga podróżnego nonszalantko opiera się na krawędzi przepaści (Kolbuszewski 1997: 213), mógł sugerować coś innego. Owa ilustracja może wciąż świadczyć o perspektywie malarza, jaką Witkiewicz przyjął w odniesieniu do własnej edukacyjnej Grand Tour, ale towarzyszący jej tekst z pewnością odzwierciedla bardziej synestetyczną perspektywę kogoś, kto nauczył się, że Sztuka to nie tylko talent, indywidualność i rozum, które Witkiewicz w dziele *Mickiewicz jako kolorysta* (1885) uznał za główne wyznaczniki prawdziwego sztuki (Witkiewicz 1949: 112)<sup>1</sup>. Poprzez wybitne dzieło literatury podróżniczej polskiego *fin de siècle*’u Witkiewicz otworzył nową kartę w swojej twórczości: sferę dźwięku, która była również domeną języka przez setki, a nawet tysiące lat, zanim zapanowała era – by użyć znanego sformułowania Marshalla McLuhana – Galaktyki Gutenberga (McLuhan 1967). A zatem dni spędzone w „dziczy” Tatr, a następnie odzwierciedlone z punktu widzenia zdystansowanego narratora-miejskiego artysty, nauczyły Witkiewicza nie tylko nowego sposobu widzenia, lecz także słyszenia świata<sup>2</sup>.

Celem tego artykułu jest zaproponowanie nowego podejścia do *Na przełęczy* Witkiewicza, sprowadzającego się do analizy lekko zaznaczonej „ścieżki dźwiękowej” utworu. Innymi słowy, zamierzam skupić się na tym, w jaki sposób Witkiewicz-malarz, przeistaczający się w Witkiewicza-pisarza, przy okazji zdaje się zapominać o swoich dotychczasowych zainteresowaniach kolorem, linią i kompozycją, a więc tym, co może powiedzieć mu oko o *terra incognita*, którą penetruje. Dzięki przyjęciu głosu literackiego jego narratora, stopniowo rozwija mistrzostwo w opisie poprzez użycie słów, gdzie ucho postrzega w cza-

<sup>1</sup> Zdaje się, że *Na przełęczy* to swego rodzaju dziennik podróży świadczący o przejściu Witkiewicza-artysty z dwuwymiarowości malarstwa na trójwymiarowe postrzeganie i odtwarzanie świata włączające sferę audiofonograficzną. Jak widać w programowym artykule *Mickiewicz jako kolorysta*, Witkiewiczowski system wartości początkowo udzielił słuchowi jedynie podrzędną rolę w stosunku do percepcji wzrokowej: „Dla ludzi, nieobserwujących natury ze względu na barwę, opis jej będzie tylko martwym dźwiękiem, pustą nazwą, oderwaną od całości obrazu, nie wyrażającą nic” (Witkiewicz 1949: 117).

<sup>2</sup> O tym świadczy choćby i fakt, że ze 135 drzeworytów włączonych do tekstu w pierwszym wydaniu książkowym znaczna część, bo 20 (nie biorąc pod uwagę domniemanego świergotu ptaków lub cykania koników polnych na licznych ilustracjach), przynajmniej pośrednio odwołuje się do zjawisk akustycznych, takich jak np. szmer wody, odgłosy górskiej fauny lub hodowlanych zwierząt, muzyka góralska, słynne opowiadania Sabaty, a nawet i do ograniczeń wizualnych z powodu zmroku, mgły lub ulewnego deszczu.

się, gdy oko obserwuje, a czasem – jedynie ucho „zauważa” to, co pozostaje niedostrzegalne dla oka. W obecnej analizie nawiązuje się do teorii i terminologii stworzonych na gruncie muzykologii i kulturoznawstwa, zapoczątkowanych przez kanadyjskiego kompozytora i muzykologa Murraya Schaffera. Jest on autorem terminu „soundscape” (Kane 2014: 151; Truax 2001: 134; Corbin 1994)<sup>3</sup>, po polsku – „dźwiękobraz”, a zapoczątkowana przez niego szkoła myślenia wykrystalizowała się jako ruch „ekologii akustycznej” i rozprzestrzeniła we Francji, gdzie historycy – jak np. Alain Corbin – dołączyli studia na temat dźwięków wyparty przez nowoczesność (jak np. dźwięk dzwonów kościelnych na francuskiej wsi po Wielkiej Rewolucji Francuskiej) do szerszego projektu historiografii wrażliwości<sup>4</sup>.

Nie jest żadną niespodzianką, że w *Na przełęczy* Witkiewicz – malarz dźwiękobrazu nigdy tak naprawdę nie zyskuje przewagi nad Witkiewiczem – malarzem krajobrazu, sfera wizualna wciąż dominuje w jego tekście<sup>5</sup>. Mimo to można stwierdzić, że w *Na przełęczy* nowe literackie medium otworzyło nowe możliwości artystyczne dla pisarza-malarza, które dotychczas były dla niego niedostępne, oraz że w dotychczasowych odczytaniach twórczości Witkiewicza sfera percepcji dźwiękowej i opisu dźwięku była nieobecna.

Chociaż Witkiewicz nie był bezkrytyczny w odbiorze dzieł francuskich impresjonistów, to jednak bezspornie inspiracje impresjonizmem obecne są w twórczości autora *Na przełęczy*, co zresztą było już przedmiotem szczegółowych badań (Nowakowska 1970: 78–89; Olszaniecka 1984: 140–179). Wydaje się jednak, że jak dotąd powiązanie Witkiewicza z niemieckimi ośrodkami artystycznymi (z wyjątkiem szkoły malarskiej z Monachium) pozostało poza kręgiem zainteresowań badaczy. Niemniej można przypuścić, że późniejszy autor *Sztuki i krytyki u nas* w wyniku lektury relacji prasowych na temat rozwoju kulturalnego poza granicami podzielonej Polski, w tym też w Niemczech, a z pewnością również poprzez liczne kontakty – był częścią międzynarodowego ruchu artystów i intelektualistów. Zamiast opisywać ich stosunek do polskich twórców w tradycyjnych kategoriach „wpływu”, „oryginalności” oraz „naśladownictwa”, można założyć funkcjonowanie rodzaju osmozy kulturalnej na osi Wschód–Zachód i odwrotnie, w ramach której doszło również do nowego postrzegania peryferii. Przez odkrywanie rejonów pogranicznych przestrzeni kulturowych oraz granic własnej percepcji owych rejonów, niektórzy artyści na przełomie XIX i XX wieku, np. w takich koloniach malarzy i pisarzy, jak Worpswede pod Bremą lub Schreiberhau / Szklarska Poręba w Karkonoszach<sup>6</sup>, wykształcili krytyczny stosunek wobec procesu rozprzestrzeniania cywilizacji na peryferie, jednocześnie postulując, że jedynie zachowanie kultur lokalnych zagrożonych przez nowoczesność może poskutkować odnową

<sup>3</sup> Alain Corbin ukuł w języku francuskim formułę *paysage sonore* („krajobraz dźwiękowy”).

<sup>4</sup> O niektórych problemach metodologicznych tej nowej dziedziny historiograficznej Corbin pisze w ostatnim rozdziale swojej książki *Le Temps, le désir et l'horreur*, tu cytowanej według przekładu na język niemiecki. Zob. Corbin 1995: 387–415. Badacz rozszerzył swoje pole widzenia (i słuchania) również na koniec XIX, a nawet na pierwszą połowę XX wieku. Zob. Corbin 1993: 197–211.

<sup>5</sup> Ujawnia się to np. we wtrąceniu narratora, z którego można wyczytać jak gdyby wizualno-akustyczną poetykę Witkiewicza: „Dziś, na nieszczęście 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, zostawiając czytelnikowi swobodę wzruszania się lub ziewania...”. Zob. Witkiewicz 2016: 64. Nieprzypadkowo sfera akustyczna zajmuje ostatnie miejsce...

<sup>6</sup> Zwłaszcza ta ostatnia wydaje się pod wieloma względami porównywalna do kolonii artystyczno-literackiej w Zakopanem, z tym że fikcyjno-dokumentalna podróż narratora z Krakowa w Tatry w *Na Przełęczy* mogłaby się odbywać również na trasie Berlin–Szklarska Poręba kilka lat później. Zob. Danielska et al. 2007: 22–47. O wkładzie wniesionym przez literatów w rozwój kolonii artystycznej w Szklarskiej Porębie zob. Leistner 2001: 159–161.

Sztuki. Nawet jeśli w tych dziełach nowej sztuki, które przetrwały do dzisiaj, sfera wizualna siłą rzeczy dominuje, właśnie literackie pokłosie różnych prądów reformatorskich końca XIX wieku demonstruje, że „wyjście do kresów” miało również wymiar akustyczno-fonetyczny.

Z punktu widzenia *sound studies* można wypracować kilka znaczących aspektów ilustrujących stopniowe przechodzenie od adaptacji czysto malarskiej perspektywy do literackiej perspektywy „malarza dźwiękobrazu”, który pozwala czytelnikowi na skupienie się na tym, co można by nazwać „ścieżką dźwiękową” literackich obserwacji. Posługując się językiem biologii, Witkiewicz zostawia w swoim programowym tekście „niszę ekologiczną” dla odłamów sztuki, w których był on mniej wprawny aniżeli w dziedzinie linii, koloru i obrazu, a mianowicie dla muzyki, poetyki oraz literatury w szerokim znaczeniu tego słowa – stworzeniu (fikcyjnego) świata poprzez litery. Nie mogła się ekspedycja krajobrazisty do królestwa dźwiękobrazu odbyć bez sprzeczności i konfliktów artystycznych i teoretycznych. Używając dla opisu owych konfliktów zapożyczono u Karola Darwina określenia *walki o istnienie* (lub *walki o byt*), opieram się na tym, że Witkiewicz-pozytywista powoływał się na terminologię darwinowską (Witkiewicz 2016: 166). Zamierzam zapytać, na ile udaje się autorowi *Sztuki i krytyki u nas* rozwinąć w *Na przełęczy* nową koncepcję Sztuki, opartą na połączeniu antagonistycznych z pozoru sfer wzroku i słuchu, a przez to również wnieść nowatorski wkład w odkrycie „nowego” terytorium dla literatury polskiej.

## Wysłuchanie się w głos Natury

Opuszczając Kraków i udając się w stronę gór, narrator przesuwa się stopniowo od cywilizacji w stronę przestrzeni, w której działają siły i prawa Natury. Odzwierciedlone jest to w stopniowej zmianie słownictwa używanego do opisu wrażeń zmysłowych. Wsiadając do pociągu, symbolu postępu w drugiej połowie XIX wieku, narrator zostawia za sobą duże miasto, gdzie większość śladów życia zostało unicestwionych przez letni upał. Opuszczając miasto, oddala się od śmierdzących w jego wyobraźni gruzów Sukiennic, gdzie wokół licznych sklepików żydowscy handlarze uwijają się jak rojowiska czarnych szcurów (porównanie w dzisiejszych czasach nie do pomyślenia!). Z tego skupiska rozkładu i degeneracji – z górującymi i rozbrzmiewającymi niemieckimi rozkazami habsburskimi koszarami na Wawelu – wywozi podróżnego do Chabówki ciągnięty przez dwie maszyny pociąg, sapiący i dyszący astmatycznie. Stamtąd narrator wraz z grupą taterników kontynuuje podróż za pomocą konnych zaprzęgów.

Powoli, lecz nieodwołalnie techniczne odgłosy cywilizacji cichną i zostają zastąpione przez żywe dźwięki ludzkich głosów, rżących koni i kół żłobiących ślad w polnej drodze. W końcu nawet te resztki cywilizacji ustępują czystym odgłosom Natury, kiedy turyści docierają do Zakopanego w strugach deszczu. Takie jest akustyczne tło uruchamiające swobodne refleksje narratora na temat charakteru filistrów, którzy – widząc, że na peryferiach rzeczywistość wygląda nieco inaczej niż w domu – powtarzają stereotypowe narzekania na „polskie gospodarstwo” (ibid.: 14; w innym miejscu utworu określane jako „polnische Wirtschaft”, ibid.: 118). Narrator Witkiewicza zestawia tych zdegenerowanych mieszkańców miast, filistrów, z zupełnie innym rodzajem ludzi – z takimi, którzy (moglibyśmy

powiedzieć – jak autor) „nade wszystko czegoś po świecie szukają, którzy patrzą i widzą, umieją słuchać, chcą badać i poznawać” (ibid.: 15). Wydaje się, że to właśnie ta umiejętność poprawnego widzenia oraz słuchania ma odróżnić prawdziwego artystę i intelektualistę od filistra. Prawdziwy artysta myśli samodzielnie, zamiast powtarzać plotki czy wyczytane wiadomości o świecie. Możemy tu dostrzec krytyczną aluzję autora pod adresem „Galaktyki Gutenberga”.

Pejzaż dźwiękowy Natury, który stanowi tło wyprawy narratora w góry, wskazuje, że mimo pozytywistycznej wiary, iż tylko postęp zapewnia rozwój, naturalny cykl życia jest w rzeczywistości ciągłym przyływem i odpływem hałasu i ciszy. Z pewnością ma to kojący i uspokajający wpływ na narratora, który wydaje się czuć osłonięty przez uświadomienie sobie tego procesu. Inaczej niż cywilizacja z jej ciągłym dążeniem do postępu i rozwoju, Natura charakteryzuje się – według słów Friedricha Nietzschego – wiecznym powrotem rzeczy<sup>7</sup>. Jan Majda słusznie wskazał na wypowiedź Witkiewicza z *Na przełęczy*, w której autor-malarz utożsamia chodzenie w góry z walką. „W tej walce – uważa Majda – człowiek odzyskuje siły, na które stawiał i Nietzsche” (Majda 1997: 251). Nie byłoby stosowne, gdybyśmy próbowali dowodzić, że Witkiewicz znał filozofię Nietzschego w momencie, gdy pisał *Na przełęczy*. Zdaje się, że autor *Sztuki i krytyki u nas* tak naprawdę zapoznał się z nią dopiero po publikacji *Na przełęczy* (Nowakowska 1970: 107, 123; Leśniakowska 1997: 348–349)<sup>8</sup>. Posługując się wyżej wymienioną koncepcją osmozy, można jednak przypuszczać, że powiązanie ideowe między witalizmem Witkiewicza oraz Nietzscheańską koncepcją wiecznego powrotu nastąpiło nie tyle przez bezpośredni kontakt, ile poprzez obcowanie w środowisku raczej krytycznie nastawionym do cywilizacji współczesnej. Co więcej, odniesienia Witkiewicza do Schopenhauera<sup>9</sup>, wielkiego poprzednika filozofii Nietzschego, wydaje się sugerować, że zarówno myśl Nietzschego, jak i Witkiewicza biorą swój początek we wspólnym źródle i być może nie jest rzeczą czystego przypadku, że idea „wiecznego powrotu” pojawiła się u Nietzschego podczas pobytu w szwajcarskim kurorcie Sils-Maria. Tak czy inaczej, opis elementarnych dźwięków powietrza i wody świadczy doskonale o Witkiewiczowskim darze do malowania dźwiękobrazu Tatr:

Grał on [wiatr] najrozmaitszymi głosami. Dudnił po dranicach dachu, jak gdyby jakieś bose stopy tańczyły tam zapamiętale; świszczał i jęczał w konarach świerków, furkotał, roztrącając się o ściany chałupy, a w przerwach jego podmuchów groźnie ryczał i belkotał wezbrany ulewą potok.

Znużeni w końcu, nasłuchiwaniami tej dziwnej muzyki, usnęliśmy, i nie obudziliśmy się aż blisko południa, powitani tym samym świstem i szumem (Witkiewicz 2016: 25).

Czy może być mocniejszy przejaw przewagi Natury nad Człowiekiem od uświadomienia mu, że jest on w istocie zależny od jej woli, że to ona stanowi czynnik determinujący, niezależnie od ludzkich tendencji do postrzegania siebie w kategoriach władcy Wszechświata?

<sup>7</sup> O koncepcji Nietzschego zob. Kaulbach 1985.

<sup>8</sup> Do podobnego wniosku skłania również korespondencja Stanisława Witkiewicza z synem Witkacym. Zob. Kunicki i Polechoński 2002: 170.

<sup>9</sup> Ewa Słoka (*Czy Stanisław Witkiewicz był poetą?*) określa filozofię Witkiewicza, wyrażoną we wczesnej liryce, jako „charakterystyczny modernistyczny pesymizm o rodowodzie wprost z Schopenhauera”, Słoka 1997: 233.

Przywołane wyżej cytaty stanowią uwerturę do licznych dalszych fragmentów *Na przełęczy*, w których tekst nabiera niemalże muzycznych właściwości. Świadczą o tym zarówno liczne wmontowane do narracji zwrotki śpiewane, jak i obecność instrumentów muzycznych na wielu ilustracjach. Przy tym artyzm Witkiewicza oraz skrupulatna kompozycja utworu, a nawet świadome odejście od poetyki „zwykłego” dziennika podróży, wyrażają się w dołączeniu do tekstu kilku scen, które ujawniają skonstruowany charakter podróży narratora po szlaku wyznaczonym przez autora według z góry wypracowanego programu artystycznego i światopoglądowego. Oto np. narrator wychwytuje jak gdyby z powietrza śpiew dziewczyny („wabiącej się samicy”, *ibid.*: 79) idącej grzbietem górskim; ilustracja pt. *Napad orła* (*ibid.*: 106) przypomina sytuację przedstawioną na rysunku Witkiewicza pt. *Walka o byt* (1875) z tą znamieną różnicą, że tym razem i człowiek bierze udział w tej walce; pieśń żałobna o nadchodzącym wieku starczym na końcu tekstu (*ibid.*: 252) zdaje się zlewać ze spostrzeżeniami narratora o powolnym znikaniu góralszczyzny pod wpływem współczesnej cywilizacji wielkowiejskiej

Można by wnioskować, że Witkiewicz występuje tu w roli etnografa, skrupulatnie notującego wymierający powoli dźwięk obraz Tatr. Mowa tu jednak nie tylko o dźwiękach, lecz o pojęciach raczej filozoficznych niż etnograficznych. W istocie słowo „muzyka” zdaje się oddawać przekonanie Witkiewicza o tajemniczej harmonii zachodzącej między człowiekiem a naturą, którą można odnaleźć w Tatrach. W *Na przełęczy* słowo to odnosi się zarówno do dźwięków Natury, jak i do dźwięków pochodzących od ludzi, a przynajmniej – wytwarzanych przez tych przedstawicieli ludzkiego gatunku, którzy żyją w zgodzie z naturą, czyli górali. A więc słowo „muzyka” jest używane do opisu egzotycznych dźwięków gęśli na równi z cykaniem polnych koników, dźwiękiem padającego deszczu i pieśni górali zebranych w wiatrze lub wokół ogniska, przekazujących tatrzański folklor gościom z nizin. W górach wielka muzyka natury i ludzka muzyka stają się jednym, i niejednokrotnie narrator ma wątpliwości, czy słyszy pieśni i dźwięk gęśli, czy też naturalne odgłosy gór.

## Wysłuchiwanie się w głos Innego

Wydaje się, że zamysłem Witkiewicza, wysyłającego swojego narratora w podróż i opisującego jego stopniowe zbliżanie się do Tatr, było stworzenie modernistycznej Bildungsroman w stylu *fin de siècle*. Jako malarz Witkiewicz dobrze znał zasady kompozycji, co można poznać po równomiernej i zrównoważonej strukturze tekstu, z wizytą na przełęczy jako punktem kulminacyjnym. A po zejściu ze szczytu powoli zaczyna się powrót do dotychczasowego życia artysty z wielkiego świata, którego przedstawiciele spotykają się już w schronisku nad Morskim Okiem. Co znamienne, powrót do cywilizacji odbywa się jak gdyby z oświeconą świadomością odkrywcy nowej dziedziny percepcji – sfery audiofonetycznej. Można stąd wnioskować, że *Na przełęczy* jest tekstem o procesie samokształcenia, o nabywaniu przez narratora nowej wiedzy. Co stanowi sedno tego procesu?

Jak sugeruje tytuł, głównym wątkiem jest odkrycie oraz realistyczne oszacowanie siły i woli narratora, ukierunkowanie i wykorzystanie jego energii twórczej przez skupienie się na tym, co jest potrzebne do osiągnięcia szczytu i bezpiecznego zejścia po przeżyciu eksycytującego doświadczenia. Z punktu widzenia malarza podróż na przełęcz daje możliwość

zdobycia doskonałego oglądu rzeczywistości, nabycia dystansu, który może być widoczny we wspomnianym wydaniu tekstu w „Tygodniku Ilustrowanym”. Jak jednak wskazuje wiele innych ilustracji, *Na przełęczy* to nie tylko zapis procesu edukacyjnego. Jak świadczą liczne ilustracje przedstawiające sferę akustyczno-muzyczną, zresztą mówią o tym również wtrącenia liryczne do tekstu, pod powierzchnią sfery wizualnej, tj. perspektywy, kompozycji, zmienności barwnej, da się znaleźć także ukryty rozwój narratorskiego głosu, który można nazwać procesem rozumienia dźwiękobrazu Tatr.

Proces samokształceniowy rozpoczyna się w chwili, gdy narrator przebywa jeszcze w Krakowie, który wydaje się zupełnie cichy w palącym upale letniego słońca. Jedynie hejnał z wieży kościoła Mariackiego przypomina narratorowi, że miasto jest wciąż żywe, dla czytelnika zaś stanowi element wynurzającej się spod dominacji widoków i obrazów ścieżki dźwiękowej utworu. W nocy przed wyjazdem głośnie burza wywiera mocny efekt katarski na Kraków tkwiący w zastoju, zanurzony w onirycznych, oniemiałych pod wpływem bezlitośnie świecącego słońca fantasmagoriach, jak gdyby oczyszczając taśmę dźwiękową i tym samym przygotowując grunt dla odrodzenia wrażliwości akustycznej narratora. Następnego dnia, gdy pociąg opuszcza miasto, narrator stopniowo nastraja słuch na dźwięki towarzyszące podróży oraz pół polskiej, pół niemieckiej kreolskiej mowy obsługi pociągu, aż wreszcie na końcowej stacji w Chabówce słyszy „wszystkie akcenty od Dniepru po Wartę” (ibid.: 7). Ale to dopiero początek jego *Bildungsreise*: teraz musi przyzwyczaić swoje uszy do egzotycznego paplania góralskich woźniców (a później – przewodników górskich), które stanie się głównym źródłem jego informacji na temat życia w tym odległym zakątku Słowiańszczyzny.

W czasie tego ciągłego ćwiczenia w słuchaniu i rozumieniu języka miejscowej ludności narrator w końcu staje się gotowy do znalezienia własnej drogi do serca ich kultury. Biję ono w balladach i opowieściach legendarnego Sabały, zbieracza i propagatora folkloru, który tworzy formę łączności między góralami a turystami. Inaczej niż w przypadku podróży na przełęcz, gdzie potrzebny jest wyczulony wzrok oraz realistyczna ocena ryzyka, koncerty Sabały to domena słuchu. Można ich wysłuchać przede wszystkim wtedy, gdy podróżnicy gromadzą się w nocy wokół ogniska, gdy tylko ich niewyraźne kontury widoczne są dla chwilowo bezużytecznego oka. Jedna z ilustracji Witkiewicza – *Opowiadanie Sabały* – pokazuje ten stan rzeczy graficznie (ibid.: 161). W tych ustępach utworu narrator zdaje się najmocniej oddalony od poczucia dystansu sugerowanego przez tytułową ilustrację w „Tygodniku Ilustrowanym”. W tych momentach Witkiewicz-malarz zbliża się najbardziej do roli Witkiewicza-pisarza. Na ilustracjach jednak znowu odsuwa się od tej roli, jak gdyby nieufnie spoglądając na wątpliwą moc słowa; w przypadku drzeworytu zatytułowanego *Wycieczka* przybliży się nawet do techniki komiksu, kreśląc przy pomocy notacji muzycznej tło akustyczne towarzyszące grupie turystów oprowadzanych przez góralskich muzykantów (ibid.: 127)<sup>10</sup>. W innym fragmencie Witkiewicz posługuje się kalką artystyczną, włączając bezpośredni cytat ze sztuki ludowej – ilustrację w wyraźnie innym niż zazwyczaj stylu<sup>11</sup>.

Akustyczna aranżacja opowieści Sabały, wyrażona niemalże za pomocą notacji fonetycznej, zdaje się zapowiedzią opowieści Josepha Conrada, np. relacji Marlowa z jego po-

<sup>10</sup> Tym samym Witkiewicz wyraźnie przekroczył możliwości artystyczne warsztatu literackiego, włączając do swego utworu, na wzór malarstwa włoskiego odrodzenia, audycję jako przedmiot sztuki. Zob. Neiser 2015: 252.

<sup>11</sup> Mowa o ilustracji pt. *Obraz Zbójnicki* (Neiser 2015: 187).



dróży w *Jądrze ciemności*, którą przedstawia słuchaczom na pokładzie łodzi Nellie. Niemniej jednak główną różnicą pomiędzy Marlowem a narratorem Witkiewicza jest to, że utwór *Na przełęczy* nie dotyczy ciemnej strony kolonialnej ekspansji, lecz odkrycia wciąż jeszcze samoistnego ekosystemu i jego rdzennych mieszkańców. Inaczej niż kapitan Marlow, narrator Witkiewicza podróżuje do etnicznej inności Wysokich Tatr z intencją zrozumienia i – być może – zachowania jej dla przyszłych pokoleń<sup>12</sup>. I tu można znaleźć porozumienie między gośćmi a ludnością miejscową, jak również mniej lub bardziej uczciwe wynagrodzenie za ich usługi przewodników górskich oraz dostarczycieli jedzenia i schronienia. Narrator Witkiewicza jest świadomy zmian, które zaszły już w życiu górali i które oddalają ich od tradycji. Choć jednak czasem widać w jego tonie nutę żalu, dystansuje się od elegijnych utyskiwań rozpowszechnionych w innych relacjach z podróży w Tatry.

## Wysłuchanie głosu Wspólnoty

Podczas gdy oko może dostrzec jedynie oczywiste, fenotypowe różnice między ludźmi, jak np. jaśniejszy lub ciemniejszy odcień skóry czy kolor i ułożenie włosów, ucho stanowi narząd odpowiedzialny za recepcję o wiele bardziej skomplikowanych różnic. Słuch jest niezmiernie istotny w budowaniu ludzkiej wspólnoty, np. przez wskazywanie słuchaczowi, skąd pochodzi osoba mówiąca – czy jest „jednym z nas”, czy „jednym z nich”. W ten sposób wspólnota górali tworzy się poprzez specyficzną wymowę, charakterystyczną gramatykę oraz szczególne słownictwo, które nie zawsze jest zrozumiałe dla użytkowników polszczyzny ogólnej czy obcokrajowców zwiedzających Tatry w *Na przełęczy*. Witkiewiczowski narrator usiłuje zarejestrować ten szczególny język z niemalże etnolingwistycznego punktu widzenia, który zdaje się zbieżny z zainteresowaniami fonetyki, dialektologii i etnografii przełomu wieku XIX i XX.

Taka perspektywa nie może być w pełni przyjęta przez malarza, którego środki do rejestracji akcentu, intonacji, tonów czy tembru głosu, jak również odgłosów natury są ograniczone. Jednakże pisarz dysponuje bogatą paletą środków służących odwzorowaniu tych elementów i to stanowi wartość utworu Witkiewicza – odkrywa on je za pomocą nowego medium literatury wraz ze znanymi sobie środkami czysto malarskimi. A więc mimo że *Na przełęczy* wydaje się czasem przeładowane długimi opisami i wizualnymi efektami, jest to coś więcej niż tylko akustyczne tło doświadczeń narratora. To sfera, w której w najbardziej efektywny sposób zachodzi budowanie wspólnoty, przez zapis opowieści Sabały, jak również poprzez opis różnych sposobów mowy, z którymi narrator styka się na swojej drodze. W tym także miejscu wchodzi do gry ironia, nie zawsze dotycząca osób, które – jak np. żydowscy handlarze czy malarz z Monachium (przypominający Alfreda Wierusza-Kowalskiego) – nie pasują do wspólnoty, lecz czasem jest także wyraźną narratorską autoironią.

---

<sup>12</sup> Zdaje się, że odejściem od dobrze mu znanej, jako malarzowi, sfery optycznej narrator zapobiega „ideologicznemu uprzedzeniu wobec widzenia”, które Johannes Fabian konstatuje w tradycyjnej antropologii. Zob. Fabian 2014: 106.

To upodobanie do ironii o podwójnym ostrzu widać w słowach narratora np. wówczas, gdy opisuje on grupę turystów wychodzących z tratwy, którą dostali się do szalasu nad Morskim Okiem, gdzie spotykają dwóch Anglików wykazujących niewiele cech angielskich (Fabian 2014: 106). Pierwszy z nich, opisywany jako „olbrzym”, nosi zupełnie polskie nazwisko Bronisław Jazdowski, lecz nie potrafi powiedzieć słowa po polsku, podczas gdy drugi, Adam Gielgud, choć urodzony w rodzinie ekspatriantów, mówi po polsku z obcym akcentem. Sugestia, że ci dwaj reprezentanci największej potęgi morskiej mogą przybywać nad Morskie Oko jako najeźdźcy, wydaje się raczej ironiczną kpina z ksenofobicznych nastrojów obecnych w pewnych kręgach polskiego społeczeństwa aniżeli znakiem ekspansjonizmu Imperium Brytyjskiego. Inna sytuacja, w której znajdujący się w grupie turystów notoryczny antysemita odnajduje własne emocje w poetyckich słowach turysty-Żyda opisującego wspaniały krajobraz Morskiego Oka, ma chyba podobne znaczenie. Wszystkie te przykłady stanowią świadectwo przesuwania się narratora Witkiewicza z pozycji artysty-malarza w kierunku pisarza, który nasłuchuje głosów osób wokół niego.

A zatem *Na przełęczy*, wielostronny opis dźwiękobrazu Tatr, można potraktować jako dzieło torujące drogę do budowania silnej wspólnoty, nie tylko między podróżnikami, lecz także mieszkańcami regionu, a może również wśród pozostałych mieszkańców podzielnego kraju. W tym jednak tkwi i pewna sprzeczność, gdyż przez włączenie lokalnej kultury zakopiańskiej do kultury wielkich miast jednocześnie przyspiesza się proces zaniku odrębności góralszczyzny<sup>13</sup>. Czym styl zakopiański był dla oka – zaproszeniem do tworzenia własnej lokalnej tożsamości w opozycji do „tandetnej szwajcarszczyzny” – tym opowieści Sabaly i innych członków lokalnej społeczności były dla ucha – próbą kontrapunktu dla utraty folkloru i tradycji wraz z rozprzestrzenianiem się nowoczesnej cywilizacji. Witkiewicz nie jest w tych wysiłkach odosobniony, podobne nastroje są także widoczne wśród twórców z ruchu „Heimatschutzbewegung”, popularnego w Niemczech i monarchii habsburskiej w tym czasie, jak również wśród członków rozmaitych kolonii artystycznych i wśród reformatorów społecznych na obszarze Europy Środkowo-Wschodniej z przełomu XIX i XX wieku. Obecnie, gdy w niektórych częściach Europy ludzie ponownie dostrzegają niebezpieczeństwo utraty lokalnej kultury pod napływem nosicieli innych kultur, perspektywa ta wydaje się szczególnie aktualna. Bądź co bądź, przez ponowną lekturę *Na przełęczy* można zrozumieć rolę słuchu dla wzajemnego porozumienia się w świecie wciąż jeszcze zdominowanym przez język obrazów i pozorów, zwłaszcza wtedy, kiedy lokalne kultury stoją na progu wielkich zmian.

<sup>13</sup> Można przypuszczać, że Witkiewicz zarówno jako malarz motywów tatrzańskich, jak i jako pisarz uczynił legendarne Sabale swojego głosu, w znacznej mierze przyczynił się do odkrycia Zakopanego oraz jego okolic przez masową turystykę. Według Ewy Roszkowskiej krakowski malarz miał na to ogromny wpływ: „Największym [...] propagatorem »wycieczek bez programu« i tatrzańskiej działalności Tytusa Chałubińskiego był Stanisław Witkiewicz” (Roszkowska 2013: 98). Wydaje się, że literacka ekspedycja Witkiewicza „na przełęcz” była punktem wyjścia do eksploracji źródeł kultury polskiej przez rodzimych intelektualistów na przełomie XIX i XX wieku, która, według Leonharda Tomczyka, czyniła z Zakopanego miejsce pielgrzymki artystów ze wszystkich zaborów. Zob. Tomczyk 2001: 173.

# Bibliografia

- Corbin, Alain 1993. *Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert*. Tłum. C. Wilke. Stuttgart: Klett-Cotta.
- 1994. *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: A. Michel.
- 1995. *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Tłum. Holger Fliessbach. Frankfurt n. M.: S. Fischer.
- Danielska, Bożena et al. 2007. *Artyści w Szklarskiej Porębie. Historia kolonii artystycznych XIX–XX w. Dom Carla i Gerharta Hauptmannów. Przewodnik*. Jelenia Góra: Muzeum Karkonoskie – Moniatowicz Foto Studio.
- Fabian, Johannes 2014. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Hennel, Roman 1978. „Posłowie”. W: Stanisław Witkiewicz. *Na przełęczu. Wydanie ilustrowane dziełami Stanisława Witkiewicza*. T. 2: *Po latach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kane, Brian 2014. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaulbach, Friedrich 1985. *Sprachen der ewigen Wiederkunft. Die Denksituationen des Philosophen Nietzsche und ihre Sprachstile*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Kolbuszowski, Jacek 1997. „Mickiewicz jako kolorysta. O sztuce pisarskiej autora *Na przełęczu*”. W: Zbigniew Moździerz (red.). *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty. Zakopane, 20–22 października 1995*. Zakopane: Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego.
- Kunicki, Wojciech, Krzysztof Polechoński (red.) 2002. *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Leistner, Gerhard 2001. „Zwischen Naturmystik und Nationalmythos. Schreiberhau im Riesengebirge als Sonderfall europäischer Künstlerkolonien”. W: G. Ulrich Großmann, Claus Pese (red.). *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Leśniakowska, Marta 1997. „Jan Koszczyk Witkiewicz (1881–1958) i styl zakopiański”. W: Zbigniew Moździerz (red.). *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty. Zakopane, 20–22 października 1995*. Zakopane: Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego.
- Majda, Jan 1997. „Obraz Tatr w twórczości Stanisława Witkiewicza”. W: Zbigniew Moździerz (red.). *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty. Zakopane, 20–22 października 1995*. Zakopane: Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego.
- McLuhan, Marshall 1967. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Neiser, Wolfgang 2015. *Audition in der Kunst der Italienischen Renaissance* („Regensburger Studien zur Kunstgeschichte” 20). Regensburg: Verlag Schnell + Steiner.
- Nowakowska, Wanda 1970. *Stanisław Witkiewicz teoretyk sztuki*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Olszaniecka, Maria 1984. *Dziwny człowiek (o Stanisławie Witkiewiczu)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Roszkowska, Ewa 2013. *Taternictwo polskie. Geneza i rozwój do 1914 roku* (Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie. Monografie 11). Kraków: Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha.

- Słoka, Ewa 1997. „Czy Stanisław Witkiewicz był poetą?“. W: Zbigniew Moździerz (red.). *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty. Zakopane, 20–22 października 1995*. Zakopane: Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego.
- Tomczyk, Leonhard 2001. „Künstlerkolonien in Polen“. W: G. Ulrich Großmann, Claus Pese (red.). *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Truax, Barry 2001. *Acoustic Communication*, wyd. 2. Westport, CT–London: Ablex.
- Witkiewicz, Stanisław 1949. „Sztuka i krytyka u nas“. W: Stanisław Witkiewicz. *Pisma wybrane*. T. 1. Warszawa: Książka i Wiedza.
- 2016. *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr. Ozdobione 135 drzeworytami*. Kraków: Wydawnictwo Verso.



Wandalin Beringer,  
Sanatorium Dłuskich,  
Kościelisko, 1902