

Artykuł w nieco zmienionej formie, pod tym tytułem: „Słowiańska Atlantyda”. O Huculsczyźnie Stanisława Vincenza. Na podstawie symboliki *fłojery* w *Syrojidadach* ukazał się w: „Gadki z Chatki” 2011, nr 3 (94), s. 6-11.

Topoi Stanisława Vincenza. Przypadek *fłojery* w świecie syrojidskim

Justyna Gorzkowicz

Kraj lat dziecińczych

Stanisław Vincenz zmarł w 1971 roku w Lozannie – mieście, w którym ponad sto trzydzieści lat wcześniej Adam Mickiewicz w następujący sposób opisywał kraj lat dziecińczych:

Jest u mnie kraj ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo;
Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina miłsza niż całe pokrewieństwo.

Tam, wpośród prac i trosk, i wśród zabawy,
Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami¹.

Takim krajem dla autora *Wysokiej Potoniny* była Huculsczyzna. Pomimo, iż pod koniec życia pisarz miał duże problemy z rozpoznawaniem najbliższych, wciąż żywo reagował na wspomnienia o „rachmańskiej krajinie”². Nieustannie towarzyszył mu obraz zaśnieżonej Czarnohory i Hucutów, którzy żyjąc ze swoimi trzodami wysoko w górach, jak starożytni pasterze greccy, „śledzili gwiazdy i meteory, przebywające przestrzenie niebieskie”³. Nieustannie towarzyszyła mu też obawa, że kultura huculska zginęła bezpowrotnie. Nie tylko Lozanna i tęsknota za ojczyzną potoczyły Vincenza z twórcą *Pana Tadeusza*. Mickiewicz początkowo

pochowany we Francji na polskim cmentarzu w Montmorency, ostatecznie spoczął w katedrze wawelskiej. Vincenz zmarł w Szwajcarii. I choć jego prochy nie zostały złożone na Wawelu, to jednak miejscem pochówku stał się także Kraków. Spoczął wraz ze swoją drugą żoną Ireną na położonym u stóp wzgórza błogostawionej Bronisławy Cmentarzu Salwatorskim.

Grób Vincenzów jest skromny, jak skromne było ich życie. Prosty krzyż z wrytymi nazwiskami, przykryty od góry okapem, przypominającym zadaszenie chłopskiej chaty. Nie ma płyty nagrobnej. Jedynie porośnięta bujną roślinnością mogiła. Obudowana kamieniem niczym żywy pomnik wskrzesza pamięć o tym, jak ważna dla „apologety Huculsczyzny” była bliskość natury. Postać Adama Mickiewicza, poety i człowieka, zajmowała w eseistyce Vincenza sporo miejsca. Wieszcz postrzegany był przez pisarza przede wszystkim jako kontynuator myśli Dantego. W eseju *Dantyzm w Polsce* Vincenz konkludował:

Regulatywną ideą postępu ludzkości i miernikiem rozwoju jest u Mickiewicza idea „wiecznego człowieka”. Bo to jest treść dziejów, czy i o ile człowiek w nich się ziszcza. Jest to jakby poboczna postać dla legendy o wiecznym Żydzie, ale bez jakiegokolwiek kłątwy. Wieczny człowiek wciąż wędruje przez dzieje, odnawia się bez przerwy, zmieniając swoją przynależność narodową, bo raz jest Grekiem, raz Chińczykiem, raz Francuzem, raz Polakiem. W nim jest zawarta cała religijna i polityczna przeszłość i ściśnięta w jedno ognisko. Cokolwiek było w dziejach prawdziwego i świętego, jest w nim zawarte jak żywy posiew⁴.

Przytoczone wyżej słowa w zaskakujący sposób znajdują przełożenie w twórczości samego Vincenza. Wczytawszy się w nią, zauważymy, że pod siatką treści fabularnych kryje się wyobrażenie duchowej jedności

wszystkich ludzi, którzy pomimo złączenia nie zatracili swej indywidualności. Tak autor *Połoniny* postrzegał wspólnotę, zaś „wieczny człowiek” jest jej częścią. Raz będąc *porte parole* pisarza, „wieczny człowiek” wciela się w postać Homera. Przywdziany w huculską soroczkę i sukienny serdak podbity baraním futrem przemierza dolinę Prutu i Czeremoszu. Innym znów razem staje się Sokratesem. Wędruje po wysepkach choć starożytnej, jednak dziwnie „huculskiej” – Hellady.

Zdarza się także, jak w opowieści o *Syrojidach*, że jako Hucuł – pospótu Chrystus i cadyk – prowadzi nas niczym Dante w pobliże tajemniczej i dziwnej krainy. Za towarzysza ma *fłojerę* – pasterski flet⁵, który przejawia moc nie z tego świata. Wszystko to sprawia wrażenie, że poruszamy się w obrębie zaginionych po trosze sakralnych, po trosze mityczno-literackich nieco archaicznych już światów. Egzemplifikację tego, w jaki sposób, autor *Barwinkowego wianka* potrafił wydobyć z folkloru huculskiego „dzieje wielkich ideałów”, odnajdziemy w symbolice *fłojery*.

Posłannictwo muzyki

Ryszard Wagner przekonywał, że muzyka jest początkiem i końcem wszelkiej mowy. Idąc tym tokiem, można by rzec, że muzyka jest swego rodzaju antytezą Wieży Babel. Tworząc coś na wzór kodu, dającego się odczytać w obrębie każdej kultury, posiada moc jednoczenia. Podobnego zdania był, jak się zdaje, Stanisław Vincenz. Muzyka w jego twórczości zajmuje ważne miejsce. Spełnia funkcję wychowawczą. Staje się symbolem więzi człowieka z Bogiem, wreszcie – samego zbawienia. Przyznając muzyce prymat

nad istnieniem wszechrzeczy, Vincenz czyni z niej także pomost między kulturami. Klątwe przykłady na takie traktowanie muzyki odnajdziemy w Vincenzowskiej opowieści o *Syrojidach*, zamieszczonej w *Barwinkowym wianku*, ostatniej części huculskiej tetralogii *Na wysokiej połoninie*. Centralnym motywem tej parabolicznej w strukturze narracji jest motyw *fłojery*. Mamy z nim do czynienia już w pierwszych słowach prologu⁶. Vincenz pisze:

Fłojera grała pierwsza. Nie było takiej muzyki na świecie, z zasmolonego patyka – świat leśny wstawał. (...) I dalej siały się z fłojery drzewa. Jedno za drugim, jedno obok drugiego. Dudniły, mozoliły się w mrokach ziemi korzeniami prężnymi. Strzełiście płynęły ku niebu drzewa-dźwięki.
(S. s.365.)



Igor Maciejewski – znawca muzyki instrumentalnej Hucutów gra na *fłojerze*, 1988 r. Fot. ze zbiorów I. Maciejewskiego dzięki jego uprzejmości

Nieco później ujawnia się narrator Wasyl Drondiek, jeden z gości weselnych, biorący udział w turnieju gawęd. Opowiada o Szlachetnym Kudilu, watażce huculskim, uzbrojonym w „magiczny flet”. Nauki gry na tym instrumencie pobierał „na skale pośród Morza”, gdzie obok monastynu żył ze swoim mistrzem Wasylukiem. Trafia on do kraju Syrojidów – podobnych do liści, jednookich karłowatych stworów, prowadzących hodowlę zezwierzęconych przez lęk o własne życie ludzi. Przybywszy do świata syrojidzkiego niczym Odyszeusz, Kudil zastaje swoich pobratymców przemienionych w wieprze.

Wspomina:

Równo stąpały pasące się rzesze, co jakiś czas równym odmierzoną głosem chrukały: chru – chru – chru –do –brze – tu! Na czele najładniej utuczone, zgrabnie już uczworaczone i jakby nieco śmielsze –świnoludy. Za nimi już trochę późniejsze sztuki. A chudzieta i niedokarmki, marnie się prawiące, albo takie, co nie umiały się ruszać czworonożnie, gdzieś daleko na samym koniuszku. Wszystkich oczy były jednakowo bez ruchu wypulone, gęby nieruchome, otwarte w przerażeniu. (S. s.375)

Ostatecznie dzięki dźwiękom *fłojery* i cudownemu źródłu Hucułowi udaje się przywrócić naturalny porządek. Syrojidy powracają do prastarej, przynależnej im postaci drzew. Podobnie jak świnoludy na powrót odzyskują swe człowieczeństwo. Sama *fłojera* staje się symbolem wyzwolenia:

Powoli kropliny zaczęły się sączyć z *fłojery*. Potem zadudniła jak źródło. Poptynęła stara pieśń narodzona na nowo. Szumy wód porwały ją, rozsiewały światami. (...) Wyzwoleni z niewoli ludzie wybrali się przez wielkie stopy ku zachodowi, ku swoim krainom (S. s.404- 405). Trembity grały radośnie, rozśpiewały się *fłojery* w zawody z ptakami. Pomogła pielgrzymka, pomogła *fłojera*. I w tym świecie i w tamtym. (S.s.408)

Fłojera w świecie topoi

Archetypiczne wzorce toposu instrumentu muzycznego wykształciły się jeszcze w antyku. Przyczynił się do tego w dużej mierze Pitagoras, który twierdził, że samo istnienie kosmosu opiera się na zasadach muzycznych. W jego opinii otaczają nas trzy rodzaje muzyki: muzyka tworzona przez dźwięki instrumentów, muzyka pochodząca z naszego wnętrza jako wyraz panującego między duszą i ciałem ładu lub jego braku oraz muzyka wywodząca się z samego kosmosu – muzyka sfer⁷. Każda z nich, by służyć człowiekowi (w sensie bycia dobrej dla człowieka), musi tworzyć harmonię liczb i dźwięków.

Odkrycie Pitagorasa ściśle wiązało tonację muzyczną z emocjami słuchacza, podkreślając jej wpływy etyczne. Tym samym pozwalało widzieć w muzyce rodzaj „algorytmu” społeczno-wychowawczego⁸. Ilustracje teorii pitagorejskiej, nazywanej teorią *ethosu*, którą rozwijał Damon i jego wielcy następcy – Platon i Arystoteles, przynosi znany mit o Orfeuszu i Eurydyce. O potęgę dźwięków dowiadujemy się także z przekazu homeryckiego. Odyszeusz z „audytywnej krucjaty” Syren wychodzi obronną ręką tylko dzięki własnemu sprytowi.

W ten sposób szukając literackiej proweniencji *fłojery*, trafiamy do *Iliady*. Odnajdziemy w niej wzmianki o *aulosie* Dionizosa, z którego bóg ten czerpie swe moce. Instrument ten uosabia siły pierwotne wprawiające w ruch świat za pomocą wrażeń fonicznych oraz drgań powstałych na skutek wydobywających się zeń dźwięków.

Aby wyjaśnić tajemniczą potęgę *aulosa*, należy zwrócić się w stronę mitologii staro-

żytnych Greków. W jednym z podań o Atenie czytamy o instrumencie przypominającym dwie zespolone ze sobą piszczałki. Zapewne dlatego początkowo został on uznany za rodzaj fletu i jako taki przetrwał w dalszych przekazach. *Aulos* obecnie jest raczej porównywany do oboju.

Wanda Markowska jednak w *Mitach Greków i Rzymian*, opisując przypadek Ateny, postępuje formą – flet. Według niej Ateńczycy wierzyli, że to właśnie Pallada wynalazła ten instrument, sporządziwszy go z kości jelenia. Choć ostatecznie stał się on przyczyną udręki Marsjasza – bogini wyśmiewana przez Herę i Afrodytę rzuciła na instrument anatemy, w wyniku której muzyczne starcie Apollona z Marsjaszem zakończyło się odarciem satyra ze skóry – to jednak *aulos* niesie za sobą także metaforę bezradności bogów wobec sił „nie ich miary”. Markowska tak pisze:

Marsjasz przytknął swój cudowny flet do warg i las cały zanosił się pieśnią wspaniałą – Z fletni Frygijczyka ulatywała w błękit melodia strzelista pełna przedziwnej zadumy a tak rzewna i czysta, że nawet muzy, znawczynie boskiej harmonii, stanęły w zachwycie, zastuchane⁹.

Jak wynika z spostrzeżeń Zygmunta Kubiaka, do recepcji metafory *aulosa* przyczynił się nie kto inny, jak Puzaniasz, wplatając do jednej ze swoich opowieści postać grającego satyra. Podziwiając malowidła Polignota na jednej z budowli, zauważył – zdaniem autora *Mitologii Greków i Rzymian* – scenę, która wpłynęła na sposób snucia przez geografa jego własnych opowieści, a także późniejszy rozwój znaczeń kulturowych, w jakie obrała symbolika muzyki płynącej z fletu. Kubiak – wybitny znawca kultury antycznej swoimi obserwacjami na temat tego instru-

mentu zdaje się rzucać nieco światła na pochodzenie samej *fłojery*, interesującej nas szczególnie z tytułu prowadzonych tu Rozważań. Pamiętamy, że Kudil Vincenza pobierał nauki od Wasyluka „na skale pośród morza”. Przytoczony poniżej fragment wypowiedzi Kubiaka może również tłumaczyć proveniencje syrojidzkiego cudownego źródła.

Pośród wielu różnych epizodów z mitycznych dziejów ujrzał [Puzaniasz J.G.] Marsjasza (*Marsyas*) siedzącego na kamieniu, a obok niego innego muzyka z frygijskiego mitu, Olimposa, jako chłopca w całym blasku wczesnej młodości, uczącego się od starszego mistrza gry na flecie. Przy sposobności Puzaniasz powtarza przechowywane przez Frygijczyków w mieście Kelajnaj podanie, iż płynąca przez ich miasto rzeka była niegdyś owym wielkim muzykiem, który też jest autorem znanej u nich *Matczynej melodii na flet* (*Metron aule-ma*). Mówili o niej dalej, że nie ulegli wojsku Gala-tów (Gallów) dzięki pomocy Marsjasza, który od nich odtrącił barbarzyńców wodą swojej rzeki i muzyką fletów. Trudno wątpić, że stamtąd właśnie, z Azji Mniejszej, Marsjasz nawiedził mitologię grecką, w której zresztą opowiada się o nim dość niejasno¹⁰.

W przekazach traktujących o czasach helleńskich mówi się także o innych instrumencie muzycznym – *syryns* (zwanym też syryngą lub bardziej współcześnie – fletnią Pana), który niesie konotacje z Vincenzowską *fłojerą*. Instrument ten ma postać kilku złączonych ze sobą piszczałek i jest atrybutem pasterzy oraz wędrowców. Zdaniem Wandy Markowskiej jego nazwa pochodzi od imienia nimfy Syryns, która została przemieniona w trzcinę w ochronie przed Panem. Kozłonogi satyr – syn Hermesa, boga wypasającego bydło na pieryjskich łąkach – pogrążony w żalu zerwał kilka trzcinowych gałązek, z których zrobił fletnie. Pan jest bogiem szczególnie arkadyjskim. Również i u wędruj-

jącego po Helladzie Puzaniasza odnajdziemy o nim wzmianki¹¹.

Konteksty judeochrześcijańskie

Drażenie do zachowania w świecie harmonii jest głęboko zakorzenione także w tradycji judeochrześcijańskiej. Leży u podstaw nauk kabalistycznych mówiących o konieczności dokonania przez człowieka naprawy świata. *Tikkun* – restytucja – jak przekonuje Ireneusz Kania w *Opowieści Zaharu* – to przede wszystkim przywracanie ładu duchowego, spajanie tego, co zostało rozdzielone i uległo degradacji. „Dokonać tego można modlitwą, medytacją, (...) żarliwym przyłgnięciem do Boga (*dewekuf*), wreszcie (...) poprzez ofiarę”. Niezwykle istotny w tych działaniach jest aspekt etyczno-duchowy¹².

Idea utrzymania w świecie naturalnego porządku i równowagi jest ważnym komponentem szeroko pojętej sfery audialno-sakralnej chrześcijaństwa. Zarówno w judaizmie, jak i w chrześcijaństwie bowiem dużą rolę przypisywano muzyce jako pośredniczce w kontaktach z Bogiem. W liturgii żydowskiej, analogicznie jak w obrzędzie katolickim, istniał rodzaj „niekończącej się melodii”. Była ona formą pośrednią między recytacją a pozostającym na granicy działań performatywnych odtwarzaniem danych melodii. Dzięki swojej specyfice stanowiła idealny środek wyrażania Słowa Bożego w jego różnorodnych odcieniach: od wyliczania genealogii, osłętego skupiana się na wybranych zagadnieniach, aż po patos psalmów¹³.

Sporo miejsca w przekazach biblijnych zajmują opisy metaforycznego przestania muzyki oraz charakterystyka samych grających. W *Starym Testamencie* znajdziemy

informacje, że instrumenty muzyczne służą wyrażaniu chwały Bożej. Sam flet pojawia się tam wielokrotnie jako atrybut proroków i pasterzy. Symbolizuje mądrość, jest także personifikacją oddziaływania Ducha Świętego.

W *Księdze Rodzaju* czytamy, iż ludzie grający na cytrze i flecie właśnie, pochodzą od Jubala, potomka Kaina :

Ada urodziła Jabala; on to był praojcem mieszkających pod namiotami pasterzy. Brat jego nazywał się Jubal, od niego to pochodzą wszyscy grający na cytrze i na flecie" (Rodz 4, 20,21)¹⁴

W Vincenzowskiej opowieści o *fłojerze* odnajdziemy wiele wskazówek kierujących w stronę symboliki starotestamentowej. Należy przy tym pamiętać, że obok wymowy chrześcijańskiej tego utworu niemal na równorzędnych prawach pojawiają się w nim także odwołania do kultury i religijności z kręgu śródziemnomorskiego. W symbolice chrześcijańskiej głos fletu często jest interpretowany jako głos anielski. Dźwięk wydobyty z trzciny to wołanie duszy oddzielonej od Boga, a pragnącej do Niego powrócić¹⁵. Jest także metaforą przymierza, które Bóg zawarł z ludźmi. W muzykę płynącą z fletu, jak w narracji Vincenza, wpisany jest osobisty kontakt człowieka z sacrum, przywracającym pierwotny ład świata.

Śledząc podobne wątki w judaizmie, spotkamy się z niezwykle interesującą Boską reprezentacją – *Szechiną* – Bożą Obecnością lub – jak chce tego tradycja talmudyczna – z „zadomowieniem” Boga w świecie. Jest ono postrzegane jako rodzaj dopełniającego Boskość pierwiastka żeńskiego. Księga *Zohar* – biblia kabalistów, podkreśla, że *Szechina* jest także symbolem duszy.

W świetle powyższych interpretacji należałoby widzieć w czynie Vincenzowskiego bohatera – uwalniającego za pomocą dźwięków *fłojery* świat Syrojidów – rodzaj działania skierowanego na wydobycie wołania zagubionych dusz tamtejszych mieszkańców, pozostających w oddaleniu od Boga. Jak pamiętamy, za pośrednictwem cudownego źródła oraz muzyki Kudilowi udało się nie tylko uwolnić swoich pobratymów, ale także przywrócić światu syrojidzkiemu prawną formę. Tym samym można by rzec, pozostając w specyfice interpretacji talmudycznej – nastąpiło połączenie Boga z jego *Szechiną*.

Zdaniem Gershoma Scholema wygnanie *Szechiny* pojmowane jest najczęściej jako niszczące działanie ludzkiego grzechu i jego magiczny sens. Grzech Adama powtarza się nieustannie w każdym innym grzechu, który rozrywa jedność Boga. I jak w religijnym odczuciu dawnych kabalistów – pisze w *Kabale i jej symbolice* – wygnanie *Szechiny* jest symbolem naszej własnej winy, tak sakralne rytuały powinny to wygnanie znosić lub choćby do tego przygotowywać¹⁶.

Przywoływane wątki opowieści o Syrojidach nie są odosobnioną egzemplifikacją współistnienia w świecie Vincenzowskiej topiki różnorodnych tradycji. Zaświadcza o tym choćby eksponowana od samego początku parabolicznej narracji symbolika drzewa. To z niego zrobiony jest „cudowny flet”, na symbolicznych drzewie zostaje zbudowany też tamtejszy wszechświat. W opowiadaniu czytamy:

Fłojera grała pierwsza.
Nie było takiej muzyki na świecie, z zasmolonego patyka – świat leśny wstawał. Głos lasu głosił dzieje lasu. Godzinkę, pół godzinki świergotata

i tętniła, a brnęła głęboko, przechadzała się po wiekach leśnych. (...) Grając – nikła z oczu – przemieniała się: z razu w dźwięczną gałązkę-duszyczkę drzewną. Potem rosta już niej gałąź tonów wiechata. Sięgała ziemi. Lekko trzepotała się tysiącami listków, tysiącami oczu zielonych listkowych mrugata, otwierata je przed światem. (S. s.365)

O boskim pochodzeniu *fłojery* przekonuje Wasyl Drondiek, niewidomy na podobieństwo Homera, powiastun:

- Dla nas fłojera to – „Boża muzyka”. Któż o tym nie wie? A są gdzieś tacy na świecie, są, co przypowiadają, ani w czasie postów ani procesji, ani pielgrzymek nie godzi się grać. Że muzyka ludzka wszelka to prawie grzech albo nieprzystojność.(S.s366)

Nieco dalej pojawia się *passus*.

Jest Ktoś taki – nie naszej miary, większy nad wszystko, piękniejszy nad wszystko – co oręduje wszystkim. Jego obrazem fłojera. Muzyka tworzenia (s. 404).

Przez teologów biblijnych symbolika drzewa jest odczytywana jako namacalny znak siły życiowej, którą Stwórca wszczepili w całą naturę. Wycięte drzewo odrasta na nowo, zaś na wysuszonej pustyni – określa miejsce życiodajnego źródła. Symbolikę tę dodatkowo potęguję obraz Królestwa Bożego jako niezwykłego drzewa – choć wyrostłego ze skromnego ziarna, olbrzymich rozmiarów. W jego koronie znajdują swe gniazda wszystkie ptaki. Już samo to wystarczy by zauważyć, że obraz zielonego, tętniącego życiem drzewa jest paralełą człowieka sprawiedliwego, pomazańca boskiego¹⁷.

Jak wiemy, tradycja kabalistyczna, czerpiąca z mitologii Bliskiego Wschodu, rozbudowuje ten motyw. Boskie drzewo w jej interpretacji jest miejscem, na którym sklepia

się Wszechświat. Symboliczne drzewo świata staje się także egzemplifikacją mitycznej struktury Boskich mocy twórczych. Warto zaznaczyć, że w przekazach mistyki żydowskiej odnajdziemy – obecny też u Vincenza, element ponownego „włączenia” – *apokatastazy*.

Jan Doktor, śledząc początki chasydyzmu na ziemiach polskich, zauważył, że idee tę rozpowszechniał na fali i mesjanizmu Baal Szem Tow. Głosił on, iż gojowie (a więc nie-Żydzi) również staną się uczestnikami zbawienia. Dostąpią go nawet siły demoniczne, które zostaną uświęcone i wstąpią do niebios¹⁸. Ponowne włączenie w *Syryjdzach* to przywrócenie pierwotnego ładu dzięki zbawczej mocy *fłojery*:

Źródło odkryło tajemnicę rodu odmienionego na wywrót. Wstrząsnęła nim pieśń. Fłojera przypomniała mu własną postać. Wrócił do starej postaci, do własnej. Odrodziły się listotwory. Stały się tym, czym były przed pierwowiekim, zanim wyparty się swego rodu. Z piekielnej pokusy chciały stać się czymś więcej: nie tkwić cierpliwie na miejscu, lecz przelatywać świat, tykać co się da. Wtedy to właśnie przerwał się żywy prąd, co łączył te gromady, te rzesze liści. Skaziła się ich tęsknota. Im bardziej oddalały się od rodu własnego, tym bardziej były potworne, niewolne. (s.405)

Poszukując dalszej proveniencji motywu fletu, trafiamy znów do zapisków z *Nowego Testamentu*. W *Pierwszym Liście do Koryntian* (w rozdziale 14 poświęconym zasadom korzystania z charyzmatów) znajdziemy fragment, mówiący o cudownym oddziaływaniu Ducha Świętego poprzez prorocstwo muzyki. Z *Apokalipsy Świętego Jana* wyczytujemy natomiast, iż brak tonów wyływających z instrumentów muzycznych, będzie jedną z oznak końca Babilonu:

I głosu harfarzy, śpiewaków, fletnistów, trębaczy już w tobie się nie usłyszysz; I żadnego mistrza jakiegokolwiek sztuki już w tobie nie będzie można znaleźć. (Ap 18,22)

Widzimy, że symbolika biblijna (zarówno *Starego*, jak *Nowego Testamentu*), zakorzeniona jest w całej podmiotowości, jaką nadał *fłojerze* Vincenz. Choć przez fabułę przemawia wyraźny duch ekumeniczny, to jednak symbolika narracji krąży ściśle wokół myśli chrześcijańskiej. Przekonują o tym także nadane przez pisarza charyzmaty *fłojery*. W przeciwieństwie do fletu Marsjasza posiada ona, na przykład, moc łączenia muzyki i śpiewu. Może zatem być rozpatrywana jako atrybut Mistrza Prawdziwego. W świetle narracji Vincenza Kudil jawi się nie tylko biblijnym pasterzem, ale dokonuje także rzeczy niemożliwych, łącząc przeciwieństwa, z którymi nie radził sobie świat starożytny.

Jak pamiętamy, największym problemem nurtującym Marsjasza – i ostateczna przyczyna jego udręczenia – to brak możliwości połączenia gry na flecie ze śpiewem (flet to nie lira, jakże grać na nim i śpiewać równocześnie?) Zauważmy, że podobnych rozterek pozbawiony jest Kudil. Zupełnie jakby takie frustracje nie istniały w jego prawdziwie wirtuozowskim świecie audytywno-oralnej sakralności.

Odczytując symbolikę Vincenzowskiej narracji z takiej perspektywy, można dopatrzeć się w niej wątków odwierciedlających moc podobną do charyzmatów Trójcy Świętej. Realizowałyby się ona m.in. poprzez tójjedność Wasyluka, Kudila i *Fłojery*, jako odpowiedników kolejno – Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego. U Vincenza możemy odnaleźć wiele fragmentów opisujących już prawie współczesność Kudila, *fłojery*

i Wasylukowej muzyki, która posiada dar przywracania pamięci. Kudil, gdy rozpoczął grać na *fłojerze*, w świecie syrojdzkim:

(...) milkły szepty na pastwiskach. I rzesze ludzkie, podobnie jak pól oswojonych owiec stada, chociaż trzymały się odeń z daleka, powoli szli za nim kupami. Wlokły się bezmyślnie, nie wiedząc czemu, jak stado za patuchem. (S.s. 388)

A kiedy Kudil zagrał Wasylukową nutę stobody – czy to szepty zaszumiły, czy wiatr oddychał? (...) Kudil grał dalej, witał tży:

Haj! Niewolo, cóżeś ty za pani?! Pajęczynowe podwaliny twych festunków. tza je podmyje. Ściany twych zamków lodowych za cienkie! Śpiewanka duchnie i stopi. Mocniejszy od mocy twych ten patyk zaschły – fłojera. (S.s.395)

Dopełnieniem tego obraz jest niezwykle wymowna scena, w której bohater Vincenza ofiarowuje duszę za bliźnich. Scena ta jednoznacznie określa kierunek myśli historiozoficznej pisarza, wierzącego w kultuwanie trwałych ponadhistorycznych wartości, z których najważniejsza jest miłość. Vincenz był przekonany również o istnieniu pewnego porządku boskiego, który zawiera się w planie metafizycznym¹⁹. Wydaje się, że właśnie te przekonania wpłynęły na fabułę *Syrojidów*. Bo oto scena poświęcenia się huculskiego watażki osiąga wymowę teologiczną. *Fłojera* przeobraża się w symboliczny krzyż. Sam Kudil zaś, na podobieństwo Chrystusa, zostaje na nim ukrzyżowany.

Wzmocniła się i urosła, rozmachnęła się skrzydłami. [Czytamy o fłojerze] Wydierata mu się z rąk. Już porywała go lotem, by cisnąć nim z góry ku ziemi, by odeń się odczepił. Dzierżył ją ze wszystkich sił. I wszystkie dech w nią wetchnął. (s.403)

Widzimy zatem, że *fłojera* wrasta w symbolikę drzewa krzyża. Z jednej strony: jest znakiem przekleństwa bożego – jak w przypadku Marsjasza, który skalął swoją pychę

przestrzeń olimpijskiego *sacrum*, za co został ukarany. Z drugiej: jawi się jako „drzewo ocalenia”. Biorąc na siebie wynaturzenie i przekleństwo świata listoludów, następnie zanosząc je na krzyż *fłojery*, Kudil sprawił, że dawny znak potępienia stał się symbolem odkupienia czy *apokatastazy*, ale i życia w zgodzie z własną naturą.

W świetle teologii biblijnej to właśnie *Nowy Testament* przekazuje tajemnicę spełnienia Bożego planu. Stamtąd też płyną słowa pocieszenia głaszające, że Chrystus jest Mądrością i jej źródłem zarazem. Jest nowym Adamem, dzięki któremu ludzkość uzyskała dostęp do stanu eschatologicznego. Cuda jakich dokonuje, dają świadectwo, że choroba i śmierć zostały pokonane. Człowiek, który Mu zawierzy, odnajdzie dary Edenu: „chleb życia”, „wodę życia”, „życie wieczne”²⁰. Kudil po wyprowadzeniu ludu z kraju niewoli niesie swą pieśń dalej. ... na półoniny, niczym nowy Adam przestanie Nowego Testamentu.

Jak wśród pustyń kamiennych i jak w kraju podpiekielnym była z nim jego pieśń. Ona źródłu i wodzie zdrowej krewna – dziecię lasu, szeleściła bezśmiertna. Szedł tak dalej [Kudil], to bezładnym krajem, to wśród dostatnich osad ludzkich, ku morzu Czarnemu. To przygrywał sobie, to rozmyślał nad fłojerą, nad pieśnią. (...) Mała łódka rybacka dowiozła go do wielkiego okrętu. Na okręcie wszyscy mówili po moskiewsku. Dobrzy to byli ludziska. (...) Chciał pokazać im fłojerę, ale dał spokój. Nie rozumieją. Sami stobody nie znają, nie rozumieją. A kiedy wrócił tutaj, w góry nasze, każdy najmniejszy chłopczyzna, pastuszyta potatany, wszystko od razu rozumiał. I od razu uwierzył! (s.407-408)

Missa pagana „wiecznego człowieka”

Przekonanie o tym, iż muzyka posiada moc uzdrawiającą jest prawdopodobnie stare niczym świat. Nie należy bynajmniej do wynalazków helleńskich. Jest raczej pozo-

stałością epok pierwotnych i legend, w których wychwalano magiczną moc muzyki pokonującej prawa natury. Istnieją liczne dowody na to, że zanim estyma muzyki dotarła do Grecji, była już obecna w Chinach, Egipcie i starożytnych Indiach. We wczesnej ikonografii wedyjskiej odnajdziemy przedstawienia grających na oboju, przypominającym do złudzenia flet²¹. Analogiczne obrazy powtarza Bhagavadgita. Tam najczęściej odnoszą się one do postaci deifikowanego księcia Krysny.

Marta Jakimowicz-Shah czyni ciekawe spostrzeżenia o wieloaspektowości przeobrażeń Krysny oraz ich subtelnej symboliki, opisując metamorfozy bogów indyjskich. Według niej Krysna będąc tym, który przekracza wszystkie przeciwieństwa, równocześnie łączy je w sobie. Bywa, że udając grzecznego, wyrządza szkody, przy tym jednak nie krzywdzi nikogo. Ostatecznie jego uczynki wzbudzają ogólną radość. Innym razem pod postacią pasterza, łagodnego opiekuna krów i drzew, występuje w imieniu żywotności natury i człowieka. Jako dobry władca i rycerz nie zapomina dbać o pomyślność swego ludu. Wtedy najczęściej jest obrońcą przed demonami, podłymi ludźmi i niebezpiecznymi bestiami. Z czasem postać księcia nabrała cech wszechmogącego boga, samego Wiszu. Zaczęto podkreślać jego siłę filozoficzną, rangę jako Nauczyciela, a także uwydatniać związki Krysny z samym absolutem. Zwykle widuje się go Bhagavadgicie jak gra na flecie – *basuri* i wędruje przez las²².

Pitagoras nie był więc jedynym, który dostrzegł w muzyce siłę potężniejszą niż sama zabawa. Jednak to za jego pośrednictwem właśnie teoria *etosu* przewędro-

wała przez świat antyczny, przedostała się do historiozofii Ojców Kościoła, a stamtąd – uzupełniona o myśl chrześcijańską – do świata nowożytnego. Niejednokrotnie, jak u Vincenza, łączyła się z postacią wędrowca, tworząc odrębny topos peregrynacji.

Motyw magicznej fujarki powraca w przekazach ludowych. Staje się odwierciedleniem działania mocy nadprzyrodzonych. Pozwala rozróżniać języki, podkreślając ideę boskiego pochodzenia. W wielu przypadkach – jak w czeskiej bajce o biednym Wasiu, który dzięki muzyce zaczarowanej fujarki stał się władcą królestwa, zdobył rękę księżniczki i szacunek poddanych – rozmowa z naturą odbywa się w konwencji franciszkańskiej²³.

Zdarza się także, że motyw magicznego fletu dodatkowo łączy się ze sceną wyprowadzenia czy uwolnienia. W taki sposób motyw, o którym tu mówią, realizuje się na przykład w dwóch germańskich opowieściach – baśni Augusta Jacoba Liebeskinda *Lulu, czyli czarodziejski flet*, zamieszczonej w zbiorze orientalnych przypowieści *Dschinistan* Martina Wielanda²⁴ oraz w średniowiecznej legendzie o Szczurotapie, rozstawionej przez braci Grimm²⁵. Baśń Liebeskinda to opowieść, oparta na prostej fabule – dzięki magicznej muzyce książę Lulu odnajduje zamek czarnoksiężnika, w którym więziona jest Sidi i grając na flecie wyprowadza ją z niewoli. Pogłębiona o wątki hermetyczne i filozoficzne stała się kanwą libretta Emanuela Schikanedera – do jednej z najwybitniejszych oper Mozarta – *Czarodziejskiego fletu*.

Druga historia dotyczy miasta położonego nad Wezerą. Według legendy pewien człowiek, grając na magicznej piszczałce wywiódł z Hameln wszystkie szczury, ratując

miasto od nieszczęśliwej plagi. Jednak, gdy mieszkańcy grodu nie dotrzymani warunków umowy i nie zapłacili za wykonaną usługę, zemścił się okrutnie. Dźwięki tej samej cudownej fujarki, za pomocą których zostało wybawione Hameln, teraz wyprowadziły z niego wszystkie dzieci²⁶.

Niemiecka opowieść stała się pierwowzorem ballady Wolfganga Goethego. Czytamy w niej:

Ja słynny grajek i czarodziej,
szczurołap, co świat cały schodził,
w ten gród sławetny wszedłem, gdzie na pewno
już się czeka mnie.
Lecz choćby szczurów były krocie, choć i tasića
tutaj psoci,
oczyszczę miasto z wszech szkodników,
bo muszą iść za mą muzyką!
Ustulny bajarz i czarodziej czasami dzieci też
uwodzi.
Najniesforniejsze w worku ma,
gdy swe bajeczki złote gra.
Chłopaków – żeby jakie psotne,
dziewczynki – jak przewrotne,
w strun moich siatkę złowię prędko,
bo muszą biec za mą piosenką!²⁷

Vincenz wysoko cenił twórczość Goethego. Analizując mit Fausta, tak pisał:

Czy świat jest naprawdę pusty? Czy nie może stać się bardziej ludzkim? Czy nie wolno nam wierzyć, że możemy spotkać we wszechświecie przyjaciół lub opiekunów? To są pytania, stanowiące obecnie obsesję ludzkości. W tym, tak bolesnym momencie, po odkryciu dróg naszej współczesnej fizyki, Blaise Pascal wykrzyknął: "Wieczne milczenie tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie"(...) Cóż można począć? Goethe przepowiedział, że będziemy mogli przyjąć naukę bez rozpaczy, pod warunkiem, że człowiek sam nie stanie się pusty, i że wytrwała miłość i wysiłek będą apelem do ukrytej Miłości we wszechświecie²⁸.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że analogicznym apelem skierowanym do człowieka jest opowieść o *Syrojidach*. Zawarte w niej treści stawiają te same, co przytoczone wyżej pytania o przyszłość współczesnego świata.

Czy stanie się pusty – bez wiary w człowieczeństwo i miłość? Czy przetrwamy, my wędrowcy, boscyc muzycy, wieczni tułacze, gdy odrzucimy sacrum i naturalny porządek rzeczy?

I taką naukę, źle mówię, zagadkę taką, zostawił nam nasz watażko Kudil. Pierwszy mistrz fłojery. Trudna albo nietrudna, ale nie byle jaka. Słuchajcie, zgadujcie. (S. s.405.)

¹ A. Mickiewicz, *Gdy tu mój trup*, [w:] tenże, *Dzieła poetyckie*, Warszawa 1953, s. 377.

² Szczegóły biograficzne podane za M. Ołdakowską-Kuflową, *Stanisław Vincenz – pisarz, humanista, orędo-wnik zbiżenia narodów. Biografia*, Lublin 2006.

³ S. Vincenz, *Kallirrhoe*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983, t. 2, s. 10-11.

⁴ S. Vincenz, *Dantyzm w Polsce*, [w:] tenże, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 180.

⁵ *Fłojera*, zdaniem Andrzeja Vincenza, jest rodzajem dłu-giego drewnianego fletu. Z punktu widzenia muzykologii w pierwszym rządzie należało by ją porównać do odmiany fujarki pasterskiej. Nazwa flet niesie asocjacje z muzyką klasyczną, tymczasem *fłojera* należy do instrumentów ludowych. Zważywszy jednak na bogatą symbolikę tego instrumentu w twórczości Stanisława Vincenza, porównanie go do fletu, wydaje się jak najbardziej uzasadnione. Zob.: A. Vincenz, *Słowniczek*, [w:] S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek. Pasma trzecie*, Warszawa 1983, s. 544.

⁶ S. Vincenz, *Syrojidy*, [w:] tegoż, *Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek*, op. cit., s. 263. Wszystkie cyt. pochodzą z tego wydania. W tekście podawany jest skrót tytułu – S – oraz nr stron, bez całościowego opisu bibliograficznego.

⁷ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, 28, 75.

⁸ *Historia muzyki*, J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, Kraków 1989, t. I, s. 41-43, 49-51.

⁹ W. Markowska, *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1987, s. 34, 54.

¹⁰ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 273-274.

¹¹ Ibidem, s.289 oraz W. Markowska, op. cit., s.76-76.

¹² I. Kania, *Opowieść Zaharu. O Kabale i Zoharze*, Kraków 2005, s. 58-61.

¹³ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przekł. Z. Chechlińska, Warszawa 1981, s. 87,121,179.

¹⁴ Wszystkie cyt. z Biblii pochodzą z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Warszawa – Poznań 2002.

-
- ¹⁵ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher – Mollwo, przełoż. I. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 43.
- ¹⁶ G. Schodem, *Kabał i jej symbolika*, przetł. R. Wojnarowski, Kraków 1996, s. 120.
- ¹⁷ *Słownik teologii biblijnej*, dzieło zbiorowe, red. X. Leon-Dufour, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 222.
- ¹⁸ J. Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*, Wrocław 2004, s.153; Por. M. Zaleski, *Nieortodoksyjna religijność Vincenza*, [w:] *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Lublin-Rzym 1994, s. 37.
- ¹⁹ P. Nowaczyński, *Mądrość Vincenza*, Lublin 2003, s. 129.
- ²⁰ *Słownik teologii biblijnej*, op. cit., s.223.
- ²¹ S. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, op. cit, s. 121, 179; Por. J. James, *Muzyka sfer...*, op. cit. s. 75.
- ²² M. Jakimowicz - Shah, *Metamorfozy bogów indyjskich*, Warszawa 1983, s. 83. Por. A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, *Źródłem życia jest życie*, Wrocław 1991, s. 144, 202.
- ²³ *Czarodziejska fujarka*, [w:] *Zbiór bajek „Śpiwająca lipka”. Bajki Słowian zachodnich.*, Katowice 1980, wyd. III, red. W. Szczepanowska, s. 75-78.
- ²⁴ P. Kabaciński, *Znacież wy Mozarta? ...*[w:] źródło internetowe:http://www.infotuba.pl/kultura_sztuka/muzyka/znaciez_wy_mozarta_to_posluchajcie_mojego_o_nim_tralalala_i_hopsasa__a9259.xml, 23.10. 2010
- ²⁵ Zob.: J.W Grimm, *Legenda o szczurotapie*, (w:) *Legendy Hesji i Westfalii*, t.2, legenda nr 244.
- ²⁶ S. Dubiski, *Ile prawdy w tej legendzie*, „Wiedza i życie” nr. 6 1999.
- ²⁷ J. W. Goethe, *Szczurotap*, przetł. J. Gamska-Łempicka. Cyt. za: *Antologia literatury nowszej*, Warszawa 1968, t.1, s. 306.
- ²⁸ S. Vincenz, *Kallirrhoe*, [w:] tenże, *Po stronie Dialogu*, Warszawa 1983, t. 2., s. 89.