

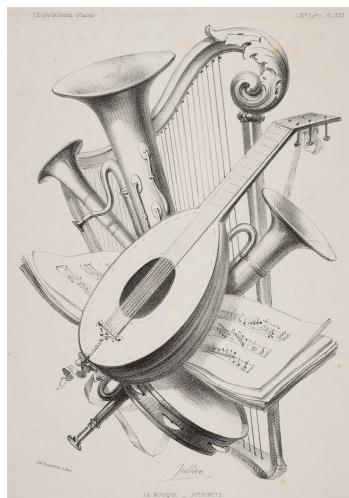
# Prace Literackie

Między słowem a dźwiękiem.  
W świecie literackiej  
audiosfery

LXIII • 2024



Redakcja  
**Małgorzata  
Łoboz**  
przy współpracy  
**Olgi  
Taranek-Wolańskiej**



# Prace Literackie

Między słowem a dźwiękiem.  
W świecie literackiej  
audiosfery

LXIII • 2024

# Prace Literackie LXIII • 2024

Redakcja **Małgorzata Łoboz**  
przy współpracy **Olgi Taranek-Wolańskiej**

## **Redaktorka naczelna**

Małgorzata Łoboz

## **Sekretarzynie redakcji**

Olga Taranek-Wolańska

## **Rada Redakcyjna**

Andrzej Baranow (Lietuvos edukologijos universitetas, Wilno)

Patrice Dabrowski (Harvard University)

Janusz Degler (Uniwersytet Wrocławski)

Mirja Lecke (Universität Regensburg)

Przemysława Matuszewska (Uniwersytet Wrocławski)

Wiesław Rzońca (Uniwersytet Warszawski)

Leszek Zwierzyński (Uniwersytet Śląski)

## **Recenzenci**

Wojciech Browarny, Krystyna Kossakowska-Jarosz, Wojciech Odoj, Karol Samsel,  
Agata Seweryn, Katarzyna Tałuc, Sławomir Wieczorek, Leszek Zwierzyński

## **Projekt layoutu i okładki**

Renata Sarna

Ilustracja na okładce: Jullien, La musique, attributs, ok. 1855, Biblioteka Narodowa. Polona.pl

Numer czasopisma ukazał się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Wydawnictwo  
„Szermierz” sp. z o.o., Wrocław 2024

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0).  
Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego  
i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o. Treść licencji jest dostępna pod adresem  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

**ISSN 0239-6661 (AUWr)**

**ISSN 3071-6748 (AUWr, online)**

**ISSN 0079-4767 (PL)**

**ISSN: 2957-2282 (PL, online)**

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław

tel. 71 3752474, e-mail: [wydawnictwo@uwr.edu.pl](mailto:wydawnictwo@uwr.edu.pl)

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.

pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław

tel. 71 3752474, e-mail: [sekretariat@wuwr.com.pl](mailto:sekretariat@wuwr.com.pl)

# Spis treści

## ARTYKUŁY

- 11 **Sebastian Baranowski**  
*Varietas metryczna Musicorum libri quattuor* (1512) Václava Philomathesa
- 25 **Mirella Kryś**  
Opera jako świątynia wszelkich sztuk —  
refleksje na temat sztuki operowej w *Kronice paryskiej* Zofii Węgierskiej
- 43 **Renata Suchowiejko**  
*W poszukiwaniu straconego czasu...*  
i sonat skrzypcowych z czasów Marcela Prousta
- 57 **Łukasz Piaskowski**  
Pauza i cisza jako konstytutywny element  
kompozycyjny piosenki. Próba analizy
- 75 **Barbara Piotrowska**  
„Grechuta z Chopina jest i basta!”  
Ślady Chopina we wczesnej lirycznej twórczości Marka Grechuty
- 93 **Jan Potkański**  
Powieściowe symfonie roczników siedemdziesiątych
- 115 **Katarzyna Bartos**  
*Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie J. Mikołajewskiego*  
w kontekście pejzażu dźwiękowego i surkonwencjonalizmu
- 133 **Marian Pacholak**  
Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli.  
Kręgi poszukiwań archiwalnych i materiały dotyczące sylwetek  
korespondentów z Nowogródczyny (część druga)

- 165 | **Ireneusz Piekarski**  
Julian Strykowski jako członek pokolenia „żydowskich komunistów”.  
Rys biograficzny
- 179 | **Monika Sikorska**  
Narracja performatywna w *Czarnym słońcu* Jakuba Żulczyka —  
metalepsa i syndrom audiowizualny
- 191 | **Tomasz A. Kalita**  
*Zawsze pomiędzy poza* — książki Radosława Nowakowskiego. Komunikat

#### ARTYKUŁ RECENZYJNY

- 197 | **Małgorzata Łoboz**  
Mickiewicz lingwistyczny

# Contents

## ARTICLES

- 11 **Sebastian Baranowski**  
Variety within the metre of *Musicatorum libri quattuor* (1512) by Václav Philomathes
- 25 **Mirella Kryś**  
The opera as a temple of all arts —  
reflections on opera art in the “Paris Chronicle” of Zofia Węgieńska
- 43 **Renata Suchowiejko**  
*In search of lost time...* and violin sonatas from the time of Marcel Proust
- 57 **Łukasz Piaskowski**  
Pause and silence as a constitutive compositional element of a song:  
An attempt at analysis
- 75 **Barbara Piotrowska**  
“Grechuta comes from Chopin and that’s that!”  
Traces of Chopin in the early lyrical works of Marek Grechuta
- 93 **Jan Potkański**  
Symphonic novels of the Polish Generation X
- 115 **Katarzyna Bartos**  
*Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie* by J. Mikołajewski  
in the context of the soundscape and surconventionalism
- 133 **Marian Pacholak**  
Three letters of Jan Czeczot written in the 1844–1845 period to Adolf Kobyliński of Cieszewła:  
An outline of archive research and materials referring  
to his correspondents from the Nowogród region (part two)

- 165 | **Ireneusz Piekarski**  
Julian Strykowski as a member of a generation of “Jewish communists”:  
A biographical sketch
- 179 | **Monika Sikorska**  
Performative narrative in Jakub Żulczyk’s *Czarne słońce* [*Black Sun*] —  
metalepsis and the audiovisual syndrome
- 191 | **Tomasz A. Kalita**  
*Always Between Outside* — books by Radosław Nowakowski: A communique

#### REVIEW ARTICLE

- 197 | **Małgorzata Łoboz**  
A linguistic Mickiewicz



# Artykuły

**Prace Literackie**

LXIII • 2024



# *Varietas metryczna Musicorum libri quattuor* (1512) Václava Philomathesa

**Sebastian Baranowski**

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0007-3940-9099

e-mail: s.baranowski2@uw.edu.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.1>

## Abstract

### Variety within the metre of *Musicorum libri quattuor* (1512) by Václav Philomathes

This paper concerns a Latin treatise on the theory of music entitled *Musicorum libri quattuor* [Four Books about Music], written in the form of didactic poem by a Czech humanist, Václav Philomathes, and printed in Vienna in 1512. The treatise, although written solely in dactylic hexameter, shows a certain degree of variety within the metre that can be thoroughly examined. The paper offers a collection and analysis of such data, which includes: distribution of spondees in each line of the poem, frequency of occurrence of particular metric patterns within the treatise, deviations from the norms of verse composition, and occurrences of rare metric patterns. The analysis reveals a noticeable variety in the metre of the piece in question — and one that seems to be deliberate. Furthermore, it can be observed that the author preferred patterns with a spondee in the second foot over the other and avoided using more than two metrically identical verses in a row. Whilst the treatise does not employ many poetic devices and contains a limited technical vocabulary, the variety within the poem's metre is significant.

**Keywords:** Václav Philomathes, early modern literature, dactylic hexameter, spondee, musical treatise

Przedmiotem niniejszego artykułu jest wydany w 1512 roku w Wiedniu łaciński traktat muzyczny *Musicorum libri quattuor compendioso carmine elucubrati* („Cztery księgi o muzyce związłym wierszem napisane”), napisany heksametrem daktylicznym przez czeskiego humanistę Václava Philomathesa (około 1480–po 1532)<sup>1</sup>. Praca ma na celu zebranie i usystematyzowanie spostrzeżeń dotyczących praktyki poetyckiej autora w zakresie zastosowanego metrum.

## Zarys tradycji tekstu

Przed przystąpieniem do analizy poematu warto ogólnie nakreślić tradycję jego tekstu. Na podstawie chronostychu, którym zwieńczony jest traktat, dowiadujemy się, że autor ukończył prace nad dziełem w 1511 roku: „Crescat et hoc versu cognosce poematis annos” (CCCVVCCMI = MDXI). W następnym roku traktat trafił do druku. Według *Dictionnaire des écrits relatifs à la musique* Jeana-Marca Warszawskiego<sup>2</sup> do czasów dzisiejszych całość tekstu przekazana została łącznie w 25 książkach drukowanych z 4 wydań:

1512 — Wiedeń, Hieronymus Vietor i Joannes Singrenius (4 zachowane egzemplarze) — *editio princeps*;

1523 — Wiedeń, Joannes Singrenius (5 zachowanych egzemplarzy);

1534 — Wittenberga, Georg Rhau (9 zachowanych egzemplarzy);

1543 — Strasburg, Jakob Frölich (7 zachowanych egzemplarzy).

Wymienić należy także czwartą księgę wydaną osobno jako *Liber musicorum quartus de regimine utriusque cantus et modo cantandi* (Georg Rhau, Lipsk 1518, zachowane 2 egzemplarze). Jaroslav Bužga podaje za *Biographie universelle des musiciens* François-Josepha Fétisa jeszcze wydanie wiedeńskie z 1548<sup>3</sup>. Nie zachował się jednak żaden jego egzemplarz. Dłuższe i krótsze wyimki z poematu znaleźć można ponadto w wielu traktatach muzycznych innych autorów jako *notabilia*, jednak nie odgrywają one istotnej roli dla tradycji jego tekstu.

---

<sup>1</sup> J. Bužga, *Philomathes, Philomates, Venceslaus, Václav*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, t. 13 (*Personenteil*), Kassel 2005, szp. 521.

<sup>2</sup> J.-M. Warszawski, *Philomathes Venceslaus*, [w:] *Dictionnaire des écrits relatifs à la musique* (musicologie.org), [https://www.musicologie.org/Biographies/p/philomathes\\_venceslaus.html](https://www.musicologie.org/Biographies/p/philomathes_venceslaus.html) (dostęp: 29.12.2023).

<sup>3</sup> J. Bužga, *Philomathes, Philomates, Venceslaus, Václav...*, szp. 521.

Po XVI wieku pierwszym pełnym wydaniem całości *Musicorum libri quattuor* jest dopiero praca Martina Horyny *Václav Philomathes — Čtyři knihy o hudbě. K vydání připravil, komentářem a testimonií opatřil a z latinského originálu přeložil Martin Horyna* (Koniasch Latin Press, Praha 2003). Za podstawę opracowania czeski badacz wziął *editio princeps*. Wydawca zachował oryginalną ortografię i zdecydował wszelkie rozwinięcia konwencjonalnych skrótów wyróżniać mniejszą czcionką. Martin Horyna nie podjął próby kolacjonowania *editio princeps* z innymi wydaniem, w związku z czym poprawki oczywistych błędów wyeliminowanych już w XVI wieku przypisuje sobie. Kolejnym opracowaniem traktatu czeskiego humanisty jest rozprawa doktorska Devina Ilera *Václav Philomathes' „Musicorum Libri Quattuor” (1512): Translation, Commentary, and Contextualization* (University of North Texas 2015). Praca zawiera przekład i transkrypcję całości dzieła oraz obszerny komentarz, zarówno dyskutujący myśl teoretyczną Philomathesa, jak i zarysowujący szerszy kontekst kulturowy, w jakim traktat jest zanurzony. Niemniej jednak wydanie towarzyszące przekładowi jest niestaranne, najwyraźniej oparte na automatycznej transkrypcji komputerowej. Zawiera wiele błędów nieobecnych w szesnastowiecznych wydaniach. Nie ma też żadnego aparatu, który sygnalizowałby ewentualne poprawki w tekście.

Przekonany, że publikacje Martina Horyny i Devina Ilera nie spełniają norm wydania krytycznego w stopniu dostatecznym, nie będę odnosił się w niniejszej pracy do zastosowanych tam numeracji wersów. Nie wybrałem także żadnego z nich jako podstawy tekstu, podejmując się samodzielnej kolacji wydań szesnastowiecznych. Ponieważ w ramach niniejszego artykułu nie ma miejsca na przedstawienie pełnego wydania traktatu, a przyjęte przeze mnie w paru miejscach lekcje wpływają także na klasyfikację poszczególnych wersów do wyszczególnionych niżej typów, zamieszczam na końcu artykułu apendyks zawierający tylko istotne dla poruszanego w artykule tematu ustępy *Musicorum libri quattuor* wraz z aparatem krytycznym.

## Struktura traktatu

*Musicorum libri quattuor* liczy, jak wskazuje tytuł, cztery księgi. Będący właściwą częścią dzieła wierszowany traktat poprzedzony jest listem dedykacyjnym autora do swojego mecenasa, Jana Kaplickiego (Joannes Caplicensis), typowymi dla książek drukowanych tamtego czasu epigramami do czytelnika, a ponadto liczącym 23 heksametry odautorskim *prooemium*. Struktura poematu wraz ze stosowaną przeze mnie w niniejszym artykule numeracją wersów jest następująca:

1. Księga pierwsza (wersy 1–204):
  - 1.1. Caput primum de vocibus (1–10)
  - 1.2. Caput secundum de clavibus (11–35)
  - 1.3. Caput tertium de natura trium cantuum (36–61)
  - 1.4. Caput quartum de tonis (62–129)
  - 1.5. Caput quintum de solfa (130–159)
  - 1.6. Caput ultimum de modis (160–204)
2. Księga druga (wersy 205–383):
  - 2.1. Caput primum de figuris notarum simplicibus (205–225)
  - 2.2. Caput secundum de ligaturis notarum (226–241)
  - 2.3. Caput tertium de pausis (242–261)
  - 2.4. Caput quartum de punctis (262–269)
  - 2.5. Caput quintum de tribus musicae gradibus (270–293)
  - 2.6. Caput sextum de signis (294–316)
  - 2.7. Caput septimum de tactu (317–338)
  - 2.8. Caput octavum de notarum imperfectione (339–353)
  - 2.9. Caput nonum de duplicatione (354–365)
  - 2.10. Caput ultimum de proportionibus (366–383)
3. Księga trzecia (wersy 384–517):
  - 3.1. Caput primum de regimine plani cantus (384–429)
  - 3.2. Caput secundum de regimine figurativi cantus (430–493)
  - 3.3. Caput tertium de modo canendi (494–517)
4. Księga czwarta (wersy 518–635):
  - 4.1. [wprowadzenie] (518–521)
  - 4.2. De concordantibus (522–532)
  - 4.3. Regulae vitiorum (533–538)
  - 4.4. Quod cantus quattuor vocum sit optimus (539–545)
  - 4.5. De formis vocum sive clausulis finalibus (546–560)
  - 4.6. De vocum generatione (561–565)
  - 4.7. In praxim manuductio (566–579)
  - 4.8. De notarum resolutione (580–586)
  - 4.9. De fugarum formatione (587–595)
  - 4.10. De notarum coloribus (596–606)
  - 4.11. De vocum pluralitate (607–620)
  - 4.12. De usus acquisitione (621–635)

Do numeracji wersów wliczam wyłącznie heksametry, pomijam więc nagłówki i przykłady muzyczne. Nie będę w niniejszym artykule podejmował refleksji nad *prooemium*, jako że nie stanowi ono części wykładu teoretycznego, więc może kierować się większą swobodą w doborze środków poetyckich, także w obrębie metrum.

## Metrum traktatu

Jak już wspomniano, traktat *Musicorum libri quattuor* napisany został w całości heksametrem daktylicznym. Wszystkich rozwiązań tego metrum, z wyjątkiem *versus spondiacus*, wyróżnić można 16. Rozwiązania te da się podzielić na cztery grupy, biorąc za kryterium liczbę i położenie spondejów albo w pierwszej, albo w drugiej połowie wiersza (przed i po cezurze). Tabela numer 1 przedstawia wszystkie rozwiązania, rozrysowane i pogrupowane wedle liczby i położenia spondejów przed cezurą, wraz z liczbami ich wystąpień w utworze. Dla uproszczenia w każdym schemacie metrycznym umieściłem cezurę męską po trzecim princepsie, najczęstszą w poezji łacińskiej (tendencja ta widoczna jest także w *Musicorum libri quattuor*, mimo że Philomathes czasem stosuje inne cezury, o czym powiedziane zostanie niżej).

W całym utworze występuje tylko jeden *versus spondiacus*, jest to wers 302: „Perfectum tempus. Medius notat imperfectum” (— — — — — || ~ — ~ — — — —). Biorąc pod uwagę, jak konsekwentnie Philomathes unika spondeja w piątej stopie, wypada uznać to za wyjątek, który nie dyskredytuje kunsztu poety.

Autor *Musicorum...* w całym dziele zastosował każde z szesnastu rozwiązań heksametru daktylicznego. Co więcej, w każdej księdze każde z nich występuje co najmniej raz. Wyjątek stanowi jedynie księga IV, w której zabrakło przykładu rozwiązania nr 13.

Najliczniejsza w całym poemacie jest grupa nr 3 (246 wersów). W jej obrębie znajduje się ponadto najczęściej występujące rozwiązanie heksametru nr 12 (93 wersy). Cecha ta jest wspólna dla całości dzieła, jak i dla każdej z ksiąg z osobną z wyjątkiem IV. Najmniej liczną grupą rozwiązań jest grupa nr 2 (85 wersów) z najrzadziej spotykanym rozwiązaniem nr 5 (9 wersów). W obrębie pojedynczych ksiąg właściwość tę można zaobserwować w księgach I (2 wersy) i IV (1 wers; bez uwzględnienia nieobecnego tu rozwiązania nr 13), w księdze II równie mało liczne, co nr 5, jest rozwiązanie nr 7 (po 4 wersy), natomiast w księdze III najrzadziej pojawia się rozwiązanie nr 15. Ogólny wniosek, jaki można wysnuć z niniejszych obserwacji, jest taki, że w pierwszej połowie heksametru najwygodniej było Philomathesowi komponować wersy ze spondejem w drugiej stopie, a najmniej wygodnie — ze spondejem w pierwszej stopie.

Jeśli pogrupujemy wyżej przedstawione rozwiązania heksametru według liczby i położenia spondejów w drugiej połowie periodu, uzyskamy następujące wyniki:

Tabela 1

■ Graficzne przedstawienie rozwiązań heksametru wraz z liczbami ich wystąpień

	I księga	II księga	III księga	IV księga	razem
Grupa 1					
1) — ~ — ~ —    ~ — ~ — ~ —	7	10	2	5	24
2) — ~ — ~ —    — — ~ — ~ —	22	11	10	6	49
3) — ~ — ~ —    ~ — — — ~ —	14	12	11	10	47
4) — ~ — ~ —    — — — — ~ —	19	20	18	7	64
razem	62	53	41	28	184
Grupa 2					
5) — — — ~ —    ~ — ~ — ~ —	2	4	2	1	9
6) — — — ~ —    — — ~ — ~ —	6	5	2	6	19
7) — — — ~ —    ~ — — — ~ —	5	4	2	4	15
8) — — — ~ —    — — — — ~ —	5	16	9	12	42
razem	18	29	15	23	85
Grupa 3					
9) — ~ — — —    ~ — ~ — ~ —	11	8	5	11	35
10) — ~ — — —    — — ~ — ~ —	19	14	18	14	65
11) — ~ — — —    ~ — — — ~ —	14	15	11	13	53
12) — ~ — — —    — — — — ~ —	33	23	26	11	93
razem	77	60	60	49	246
Grupa 4					
13) — — — — —    ~ — ~ — ~ —	3	5	3	0	11
14) — — — — —    — — ~ — ~ —	15	7	5	7	34
15) — — — — —    ~ — — — ~ —	11	16	1	5	33
16) — — — — —    — — — — ~ —	18	8	9	6	41
razem	47	36	18	18	119

Legenda: — to sylaba długa, ~ to sylaba krótka, || to oznaczenie cesury

Źródło: opracowanie własne.



- I. Grupa A: brak spondejów (rozwiązania 1, 5, 9, 13): 79;
- II. Grupa B: spondej w trzeciej stopie (rozwiązania 2, 6, 10, 14): 167;
- III. Grupa C: spondej w czwartej stopie (rozwiązania 3, 7, 11, 15): 148;
- IV. Grupa D: spondeje w trzeciej i czwartej stopie (rozwiązania 4, 8, 12, 16): 240.

W tym podziale dostrzec można przewagę wersów z grupy D, to jest ze spondejami w trzeciej i czwartej stopie. Taką strukturę ma najliczniej występujące w poemacie rozwiązanie nr 12 (93 wersy). Najrzadziej autor stosował wersy z grupy A, to jest niemające spondejów po cezurze. Tam też znajduje się najmniej licznie reprezentowane rozwiązanie nr 5 (9 wersów). Uwagę zwraca również nieznaczna różnica pomiędzy liczebnością grup B i C (21). Co więcej, różnica w liczbie wersów z grup A i C (69) jest zbliżona do różnicy między grupami B i D (73).

## Powtarzalność rozwiązań heksametru

W dziele Philomathesa zauważalna jest tendencja, by unikać powtarzania po sobie wersów o takiej samej strukturze metrycznej. Poeta dopuszczał pary, choć jest ich tylko 45 (księga I: 9–10, 14–15, 39–40, 43–44, 54–55, 60–61, 77–78, 83–84, 85–86, 113–114, 140–141, 146–147, 170–171, 174–175, 176–177, 195–196; księga II: 214–215, 218–219, 239–240, 246–247, 254–255, 290–291, 308–309, 314–315, 319–320, 358–359, 362–363, 373–374; księga III: 385–386, 399–400, 413–414, 453–454, 490–491, 496–497, 502–503, 506–507; księga IV: 528–529, 545–546, 556–557, 569–570, 574–575, 587–588, 590–591, 592–593, 610–611). Niemniej jednak w większości przypadków dwa wersy o takiej samej strukturze metrycznej przetyka autor choć jednym wersem zbudowanym inaczej. Jako wyjątki od reguły dopuszczalności par wskazać należy cztery trójki identycznych strukturalnie wersów (księga I: 132–133–134; księga II: 223–224–225, 226–227–228; księga III: 473–474–475). Świadczy to o dbałości autora o różnorodność w metrum utworu.

## Cezury i dierezy

Większość wersów *Musicorum libri quattuor* ma cezurę męską po trzecim princepsie (554 z 635). Pozostałych 81 (w. 10, 15, 16, 37, 47, 48, 61, 73, 80, 81, 100, 108, 119, 120, 137, 147, 156, 163, 174, 181, 194, 229, 261, 265, 266, 268, 276, 277, 279, 281, 284, 285, 301, 304, 327, 329, 335, 341, 346, 347, 348,

350, 354, 355, 356, 358, 361, 364, 366, 372, 379, 380, 400, 412, 416, 423, 444, 456, 458, 459, 463, 472, 480, 481, 482, 485, 493, 501, 517, 523, 534, 542, 552, 557, 566, 583, 595, 601, 618, 623, 631) ma inne cezury. 45 z nich ma cezurę po drugim i czwartym princepsie, w tym:

- a) 20 wraz z cezurą żeńską w połowie trzeciego bicepsu (w. 15, 16, 48, 80, 119, 156, 174, 265, 276, 281, 285, 327, 354, 356, 416, 458, 517, 534, 552, 618);
- b) 25 bez niej (w. 10, 61, 229, 261, 266, 279, 329, 335, 347, 348, 361, 366, 379, 400, 412, 459, 463, 482, 501, 523, 557, 566, 583, 601, 631).

Wskazać można także 31wersów z cezurą żeńską w połowie trzeciego bicepsu, w tym:

- a) 20 wraz z cezurami po drugim i czwartym princepsie (w. 15, 16, 48, 80, 119, 156, 174, 265, 276, 281, 285, 327, 354, 356, 416, 458, 517, 534, 552, 618);
- b) 5 wraz z cezurą tylko po drugim princepsie (w. 100, 120, 194, 350, 542);
- c) 3 wraz z cezurą tylko po czwartym princepsie (w. 47, 355, 480);
- d) 3 bez nich (w. 37, 108, 481).

Pozostałe wersy (25) mają cezury i dierezy w różnych miejscach, przez co nie da się ich przyporządkować do żadnej z wymienionych wyżej grup. Oto ich pełna lista:

- a) w. 73 „Qui non autenti ascendit, neque lege plagalis”;
- b) w. 81 „Quintus in F cum sexto, octavo septimus in G.”;
- c) w. 137 „In simili capitali clave vel in geminata.”;
- d) w. 147 „Et la decenter e. Sed clavis praefata frequenter”;
- e) w. 163 „Semitonus progressio debilis immediatam”;
- f) w. 181 „Unum semitonum effert trisque tonos diapente”;
- g) w. 268 „Ac divisivum offendes, addens fit ubique.”;
- h) w. 277 „Trisque breves metitur longa. Perinde vocatur”;
- i) w. 284 „Fundatur, binarius autem imperficit illum.”;
- j) w. 301 „Esse imperfectum. Integer et cifra sine circus”;
- k) w. 304 „Perfecta est, sed privatim imperfecta notatur.”;
- l) w. 341 „Pars ab ea si tollitur, imperfecta vocatur.”;
- m) w. 346 „Perficienda imperficitur nota tincta colore.”;
- n) w. 358 „Cur duplicatur? Ut efficiat ternarium arithmum”;
- o) w. 364 „In partem imperfectio quam cadit, haec duplicetur.”;

- p) w. 372 „Continet, est dupla. Si ter, tripla. Quaterque quadrupla.”;
- q) w. 380 „Accidit et duplicatio, et imperfectio eidem,”;
- r) w. 423 „Harmoniam nequicquam in plano fingere cantu”;
- s) w. 444 „Congrua, Melpomenesque accedere pulpita nemo”;
- t) w. 456 „Indiget arguta excentor voce atque serena.”;
- u) w. 472 „Voce subinde susurranti da cuique seorsum”;
- v) w. 485 „Qua modicum sustentata imbue denuo cantum.”;
- w) w. 493 „Sint soliti, tamen intentatis difficile esto.”;
- x) w. 595 „Vidimus atque huiuscemodi compegimus olim.”;
- y) w. 623 „In quibus egregia harmonia est variique colores”.

Gdziekolwiek Václav Philomathes dopuszcza się elizji w miejscach, w których mogliśmy się spodziewać którejś z najczęstszych cezur (na przykład w. 346 „Perficiend(a) imperficitur”, w. 456 „argut(a) excentor”), a także w obrębie piątej i szóstej stopy heksametru (na przykład w. 265 „later(e) haeret”, w. 281 „brev(em), obesam”, w. 573 „subind(e), ut”). Warto wyszczególnić także wystąpienia niweczających cezurę męską wyrażen przyimkowych z jednosylabowymi przyimkami w trzecim princepsie: w. 156 „per fa”;

## Odstępstwa od normy klasycznej iloczasu

Philomathes w swoim dziele zachowuje normę klasyczną iloczasu dla przeważającej większości słów. Jedyne odstępstwa, jakie dają się wskazać, są to sporadyczne skrócenia wygłosowego „o”, co w czasach autora było powszechną i dopuszczalną techniką. Oto wszystkie 46 przypadków: w. 13 „octo”;

technicznymi („mutatio”, „progressio”, „prolatio”, „perfectio”, „imperfectio”), nie miałyby prawa pojawić się w heksametrze przy zachowaniu długiego wygłosowego „o”, zawierałyby bowiem niedozwoloną sekwencję sylab o strukturze kretyka (— ◡ —).

## Obecność rzadszych zjawisk w ramach heksametru

W niektórych wersach *Muscorum...* zbitki spółgłoskowe „sc” i „st” przed krótkimi sylabami otwartymi nie tworzą pozycji (to jest nie wzdłużają sylaby metrycznej). Zjawisko to daje się zaobserwować w następujących ośmiu miejscach: w. 25 „lege scalam”; w. 212 „sine scribi”; w. 238 „ubi stat”; w. 292 „prolatio scitur”; w. 408 „ferre stilum”; w. 413 „siste stilo”; w. 425 „fingere scis”; w. 447 „utrumque sciat”. Podobną praktykę można spotkać u łacińskich poetów klasycznych<sup>4</sup>.

Przy omawianiu rzadszych zjawisk w budowie heksametru należy zwrócić uwagę na dwa szczególne przypadki: wspomniany wyżej *versus spondiacus* (w. 302: „Perfectum tempus. Medius notat imperfectum”) oraz *versus hypermeter* (w. 95: „Tertius in sexta, sed postremusque tetrardusque // In quarta”).

## Wnioski

Należy docenić starania Václava Philomathesa, by zwięzłą, techniczną narrację uczynić różnorodną od strony rytmicznej. Wypełnienie założenia, by poemat mógł pełnić funkcję zwięzłego, treściwego wykładu, dającego się zapamiętać w osobnych, mniejszych całościach, wymagało ograniczenia użycia środków stylistycznych i nadało dziełu charakter w znacznej mierze katalogowy (a więc jego bieg sprowadza się do wyliczania kolejnych reguł). Dlatego tym cenniejsze jest urozmaicenie w obrębie metrum, bo odciąża jednorodną narrację. Można zaryzykować stwierdzenie, że poeta w trakcie komponowania dzieła intencjonalnie dążył do układania zróżnicowanych heksametrów. W wyniku tego powstał poemat dydaktyczny bardzo zwarty treściowo, ale nie monotony, który jedynie z rzadka odstępuje od tego zbioru cech, który można nazwać normą klasyczną. Pióro czeskiego humanisty, choć nie jest wolne od drobnych rys, na ogół zachowuje gładkość.

---

<sup>4</sup> W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, [w:] *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 73.

Wykazana w niniejszym artykule *varietas* rytmiczna w mojej ocenie wpisuje się nie tylko w kwintylianową kategorię *delectare*, lecz wspiera też realizację funkcji *docere*, bo nieporównywalnie prostsze musiało być dla adepta muzyki zapamiętanie nierzadko zawiłych reguł przyswajanej sztuki, gdy te miały formę dobrze znanego, rytmicznie tętniącego heksametru zamiast prozy, a tym ciekawszy i bardziej zajmujący mógł być proces nauki, jeśli środki w nim wykorzystane nie przytłaczały uczącego się monotonią. Myślę więc, że staranne wypracowanie tej części wykładu, na jaką autor mógł mieć rzeczywisty wpływ, czyli jego formy poetyckiej, dowodzi, że poemat nie powstał jedynie jako intelektualna ciekawostka czy twórcza zabawa młodego poety, ale że Václav Philomathes świadomie nadał dziełu funkcję użytkową i dydaktyczną. Przekonanie to umacniać może fakt, że tak postawione zadanie utwór musiał spełniać dobrze, skoro autorzy różnych podręczników do muzyki, jak powiedziano wyżej, chętnie cytowali ustępy *Musicorum...* w swoich pracach przez cały XVI wiek.

## Apendyks

Sigla, quae in apparatu critico inveniuntur:

i) **A** — editio typographica princeps Vindobonensis apud H. Vietorem et I. Singrenium a. 1512 impressa (secundum testem F 9495 in Bibliotheca Universitatis Studiorum Friburgensis depositum);

ii) **B** — editio typographica Vindobonensis apud I. Singrenium a. 1523 impressa (secundum testem Mus.ant.theor. P 38 in Bibliotheca Regia Berolinensi depositum);

iii) **C**<sup>1</sup> — editionis typographicae Vitebergensis apud G. Rhau a. 1534 impressae testis Mus.th.2568 in Bibliotheca Regia Monacensi depositus;

iv) **C**<sup>2</sup> — eiusdem editionis testis Mus.th.7196p ibidem depositus, illo emendatior;

v) **C** — eiusdem editionis utriusque testis consensus;

vi) **D** — editio typographica Argentoratensis apud I. Frölich a. 1543 impressa (secundum testem Mus.th.2569 in Bibliotheca Regia Monacensi depositum);

vii) **Ω** — editionum ABCD consensus.

Versuum selectio apparatu critico instructa:

v. 87 „Per re la nosce tonum primum, sape re fa deutrum”; sape] saepe  
**D** a typogr. in erratis correctum

- v. 102 „Septimus, adde duos quinto, sexto datur unus”; adde] addit **D**  
*ut metrum corruptum sanetur* duos] quos **Ω** duos *M. Horyna in editione sua*
- v. 226 „Ista super simplis perstrinximus octo figuris”; simplis] simplicis **B**  
*a typogr. in erratis correctum*
- v. 268 „Ac divisivum offendes, addens fit ubique.”; divisivum] divisum **B**
- v. 364 „In partem imperfectio quam cadit, haec duplicetur.”; imperfectio]  
imperfecto **AB**
- v. 373 „Si semel et mediam partem, sesquialtera fertur”; sesquialtera] ses-  
quialtera **Ω**
- v. 457 „Si liceat pueros vocem cecinisse supremam”; liceat] licet **B**
- v. 498 „Eructet, vel si trepido pede caespitet, ut vox”; caespitet] cespitt **C<sup>1</sup>**
- v. 562 „Quo suprema modo mediae subiecta videtur”; mediae] medaei **C<sup>1</sup>**
- v. 585 „Harmoniam turbat resolutio summa notarum  
Nullaque fastidit, medium servare decorum est.” *v. 586 ante 585 pos. C*
- v. 606 „Transeo, noscuntur canonum velamine noto.” velamine] velamen **A**

## Bibliografia

Baranowski S., „*Musicorum libri quattuor*” (1512) *Václava Philomathesa — komentarz do pierwszej księgi*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski 2022.

Bužga J., *Philomathes, Philomates, Venceslaus, Václav*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, t. 13 (*Personenteil*), Bärenreiter, Kassel 2005.

Charlet J.-L., *Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVIe siècle*, Droz, Genève 2020.

Horyna M., *Václav Philomathes — Čtyři knihy o hudbě. K vydání připravil, komentářem a testimonií opatřil a z latinského originálu přeložil Martin Horyna*, Koniasch Latin Press, Praha 2003.

Iler D., *Václav Philomathes’ „Musicorum libri quattuor” (1512): Translation, Commentary, and Contextualization*, dysertacja doktorska, University of North Texas 2015.

Strzelecki W., *Zarys metryki łacińskiej*, [w:] *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1959.

Trojan J., *Muzika Václava Philomathy z Jindřichova Hradce (1512)*, dysertacja doktorska, Uniwersytet w Brnie 1950.

Warszawski J.-M., *Philomathes Venceslaus*, [w:] *Dictionnaire des écrits relatifs à la musique* (musicology.org), [https://www.musicologie.org/Biographies/p/philomathes\\_venceslaus.html](https://www.musicologie.org/Biographies/p/philomathes_venceslaus.html) (dostęp: 29.12.2023).

## Streszczenie

### *Varietas metryczna Musicorum libri quattuor (1512)* Václava Philomathesa

Przedmiotem artykułu jest łaciński traktat muzyczny pt. *Musicorum libri quattuor* („Cztery księgi o muzyce”), napisany w formie eposu dydaktycznego przez czeskiego humanistę Václava Philomathesa i wydany w 1512 roku w Wiedniu. Traktat, choć napisany w całości heksametrem daktylicznym, wykazuje pewne zróżnicowanie w obrębie metrum. Celem artykułu jest zebranie i przeanalizowanie danych z tej sfery, takich jak: rozmieszczenie spondejów w każdym wersie utworu, częstość wystąpień różnych rozwiązań heksametru na przestrzeni całego dzieła, odstępstwa od norm kompozycji wiersza, obecność rzadkich zjawisk metrycznych. Analiza wykazała dużą różnorodność i zauważalną symetrię w obrębie metrum omawianego traktatu, co pozwala przypuszczać, że cechy te zostały nadane dziełu świadomie i celowo. Ponadto udało się zaobserwować, że autor preferował rozwiązania heksametru ze spondejem w drugiej stopie i unikał stosowania więcej niż dwóch metrycznie identycznych wersów z rzędu. Pomimo że traktat nie obfituje w środki stylistyczne i zawiera głównie ograniczony zasób ściśle technicznego słownictwa z zakresu teorii muzyki, to zastosowana w nim metryczna różnorodność jest uderzająca.

**Słowa kluczowe:** Václav Philomathes, literatura nowołacińska, heksametr daktyliczny, spondej, traktat muzyczny





# Opera jako świątynia wszelkich sztuk — refleksje na temat sztuki operowej w *Kronice paryskiej* Zofii Węgierskiej\*

Mirella Kryś

Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9780-8959

e-mail: mirellamkrys@gmail.com

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.2>

## Abstract

The opera as a temple of all arts — reflections on opera art  
in the “Paris Chronicle” of Zofia Węgierska

The article analyzes Zofia Węgierska’s columns on opera plays, published in 1853–1869 in *Biblioteka Warszawska*. The columnist sees the field as a synthesis of the arts — theater, painting, sculpture, music and literature. Her opera criticism therefore uses terminology and modes of expression appropriate for describing other arts. In this regard, the journalist is particularly inspired by the journalistic output of Théophile Gautier and the *Gesamtkunstwerk* theory

---

\* Artykuł na podstawie zmodyfikowanych fragmentów rozprawy doktorskiej zatytułowanej „*Kronika paryska*” Zofii Węgierskiej. *Studium z dziejów romantycznej krytyki literackiej, teatralnej i artystycznej*, która została obroniona na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w lutym 2022 roku.

of Richard Wagner. In her writings one can also find reflections of Madame de Staël's Romantic comparatist theory and the classicist "return to the sources" (*ad fontes*).

Keywords: opera, Romanticism, theatrical reviews, *Biblioteka Warszawska*, Zofia Węgierska

Korespondencje Zofii Węgierskiej z Paryża publikowane były w „Bibliotece Warszawskiej”<sup>1</sup> od 1853 do 1869 roku. W ciągu szesnastu lat autorka zrecenzowała dziesiątki spektakli teatralnych i operowych, przeanalizowała wiele dzieł literackich i historiograficznych oraz traktatów naukowych. Interesowała się także malarstwem czy rzeźbą, relacjonowała koncerty muzyczne, paryskie wystawy światowe, odnotowywała najważniejsze osiągnięcia rewolucji przemysłowej. Nadto — pomiędzy wierszami — wydobywała kwintesencję kultury francuskiej w stolicy tego kraju: opisywała intelektualną atmosferę tamtejszych salonów artystycznych, sposoby spędzania przez paryżan ich wolnego czasu, analizowała charakter narodu francuskiego oraz jego podejście do wytworów sztuki i do sytuacji społeczno-politycznej, w jakiej przyszło mu funkcjonować. Zapisywała także swoje wrażenia ze spacerów po paryskich placach, ogrodach, nekropoliach, komentując architekturę czy specyficzną atmosferę tych miejsc. Pisała wreszcie o Polsce i Polakach w Paryżu, wciąż pamiętając o właściwych adresatach swych felietonów.

Przeważająca część artykułów opublikowanych przez publicystkę w redagowanej przez nią rubryce zawiera uwagi poświęcone teatrowi — są to sprawozdania z premier spektakli i ich wznowień, przeglądy dorobku dramaturgów, recenzje opracowań traktujących o historii dramatu, obserwacje dotyczące teatralnej publiczności czy sądy na temat działalności wielu paryskich teatrów. Żadnemu z przejawów francuskiego życia kulturalnego felietonistka nie poświęciła tak wiele uwagi, spoglądając nań z rozmaitych perspektyw. Można to oczywiście wytłumaczyć masowym zainteresowaniem tą dziedziną sztuki wśród współczesnych paryżan albo obowiązkowością korespondentki, która starała się unaocznic odbiorcy to, co działo się na scenach reprezentatywnych dla europejskiego teatru tego czasu. Powodów takiego stanu rzeczy warto jednak poszukać głębiej, a szczególnie w poglądach Węgierskiej na funkcje sztuki dramatycznej, od której oczekiwała nie tylko

---

<sup>1</sup> Tytuł prowadzonej przez Węgierską rubryki zmieniał się przez lata. Najdłużej nosił nazwę *Kronika paryska: literacka, naukowa i artystyczna*. Dla uproszczenia dalej posługuję się tytułem *Kronika paryska*.

dostarczania przyjemności, ale przede wszystkim zaangażowania społecznego i edukowania. Pod tym kątem ówczesny teatr głęboko ją zawodził — uważała go za skomercjalizowany i splotony.

Szczególne miejsce w tych rozważaniach zajmują uwagi na temat opery. Dostrzegam w nich dwie istotne płaszczyzny. Pierwsza dotyczy wyobrażenia teatru muzycznego jako syntezy wszystkich sztuk: literatury (libretto), malarstwa (scenografia oraz metaforyczne „obrazy muzyczne”), rzeźby (forma zmateralizowanego dźwięku) oraz, rzecz jasna, samej muzyki<sup>2</sup>. Druga natomiast odkrywa pragnienie powrotu do źródeł. Mam tutaj na myśli powrót do starożytności — jako tematu opery, ale także jako szczególnej cechy twórczości klarownej, dystygowanej, a jednocześnie bliskiej naturze<sup>3</sup> — oraz powrót do ludowości lub starotestamentowej tradycji chrześcijańskiej w kompozycjach słowno-muzycznych.

Warto zacząć od przykładów negatywnych — zjawisk i utworów, które budziły niechęć polskiej redaktorki. Węgierska, traktująca teatr operowy jako świątynię sztuki, szczególnie krytycznie oceniała publiczność odwiedzającą paryskie sceny muzyczne. W marcu 1855 roku obszerny, a zarazem bardzo sarkastyczny, fragment *Kroniki paryskiej* poświęciła opisowi zachowania wyjątkowo zniecierpliwionych widzów, którzy — po długim oczekiwaniu w kolejce przed gmachem teatru — podejmowali wyścig w rytmie angielskiego *steeple-chase*<sup>4</sup>, aby zająć wygodne miejsce w sali operowej. Gorzko komentowała prawdziwe motywy obecnych na tym wieczorze teatralnym osób: „opera jest to wystawa płodów elegancji — pisała żurnalistka — idzie się na nią, żeby pokazać brylanty, piękne ramiona, przymierzyć nową suknię, zobaczyć tego i owego, zgasić wdziękami panią X., upokorzyć bogactwem panią N.; idą, żeby się przypatrzeć sobie: modny świat ani spojrzysz na scenę”<sup>5</sup>. W felietonie opublikowanym rok później bywalców Salle Ventadour dzieliła na cztery grupy.

<sup>2</sup> Do postrzegania opery w perspektywie rozmaitych sztuk z pewnością skłaniała szczególna ontologia tej dziedziny, u której początków stała idea korespondencji lub — wedle trafnego określenia Katarzyny Lisieckiej — fuzji sztuk. Pisał o tym już w 1608 roku Marco da Gagliano w pierwszej definicji opery (K. Lisiecka, *Opera jako fuzja sztuk. Pierwsza definicja Marco de Gagliano*, [w:] *eadem, Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 100–104). W rozmaitych miejscach wskazanej publikacji znajdują się refleksje na temat źródeł eklektyzmu opery.

<sup>3</sup> Por. A. Patalas, *Początki opery we Włoszech: Florencja i Wenecja*, [w:] *Bliżej opery: twórcy — dzieła — konteksty*, red. J. Mianowski, R.D. Golianek, Toruń 2010, s. 25–34.

<sup>4</sup> [Z. Węgierska], *Kronika paryska: literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1855, t. I, s. 515. Dalej dla oznaczenia fragmentów korespondencji z „Biblioteki Warszawskiej” posługuję się skrótem „BW”, rocznikiem oraz zapisanym cyfrą rzymską numerem tomu.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Niepochlebnie oceniała tak zwanych „światowców” (*les gens du monde*) — „jest to najpiękniejsza dekoracja teatru włoskiego, która brak ruchu, zapachu i życia wynagradza kolorytem, blaskiem brylantów i wiosenną wonią swych bukietów”<sup>6</sup>. Z podziwem pisała jednak o dwóch kolejnych typach — „włoskich *dilletanti*”, czyli zapalonych wielbicielach muzyki, oraz wybitnych twórcach sztuki operowej, których reprezentować miały takie sławy, jak Rossini, Verdi, Halévy czy Meyerbeer<sup>7</sup>. Czwartą grupę stanowili dziennikarze — krytycy, którzy mieli przysłuchiwać się nie muzyce, ale opiniom znawców na jej temat<sup>8</sup>. Mierząc się z chłodnym przyjęciem wznowionej w 1866 roku opery *Alcesta* Christopa Willibalda Glücka, pisała o tym, że smak paryskiej publiczności jest „skażony niską orgią muzyczną” i „głuchy na wzniosłe akordy”<sup>9</sup>. Podobne refleksje snuła w związku z ponownym wystawieniem *Ifigenii* tego samego kompozytora: „tym gorzej dla publiczności — przekonywała Węgierska — jeżeli nie może już smakować w tych boskich wdziękach, jeżeli kilka godzin spędzonych w świątyni, za długie jej się wydają”<sup>10</sup>.

Z uwagi na to, że operze przypisywała tak doniosłe miejsce w panteonie sztuk, pozostawała niechętna operom komicznym. Linia demarkacyjna nie przebiegała jednak w zgodzie z tradycyjnym podziałem na *opera buffa* oraz *opera seria* — dostrzegła bowiem zalety obu typów. W uproszczeniu można by stwierdzić, że pozostawała przeciwniczką spektakli operowych będących odpowiednikami „sztuk dobrze skrojonych” — opartych na błażej fabule, operujących efektem zaskoczenia, charakterystycznych dla części repertuaru paryskiej sceny Opéra-Comique<sup>11</sup>. Dotyczyło to także parodii szczególnie cenionych przez nią tekstów kultury. O cieszącej się popularnością operetce

<sup>6</sup> BW 1856, IV, 511. Podobnej metaforyki Węgierska używała w felietonie z 1855 roku: „Sala opery wielkiej przepelniała się w mgnieniu oka; trzy tysiące ludzi weszło naraz jak jeden człowiek. Białe stiuki, złote girlandy, purpurowe festony, i świec gazowych sto tysięcy pobladło przed brylantami, w które postroiły się balowo ubrane kobiety. Wszystkie naraz jak motyle z szarej wylęgłe gąsienicy, zrzucają czarne płaszcze, i świecą tysiącem kolorów; powietrze ciepłe jak wśród lata, zapełnia się wionią róż, fiołków i bżów majowych, których świeże bukiety widzisz rozkwitłe wokół siebie” (BW 1855, I, 515).

<sup>7</sup> BW 1856, IV, 512.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 512–513.

<sup>9</sup> BW 1866, IV, 411.

<sup>10</sup> BW 1869, I, 110.

<sup>11</sup> A.G. Gann, *Théophile Gautier and music*, praca doktorska obroniona na Uniwersytecie w Toronto, 1979, s. 24. Węgierska miała także uwagi co do składu obsady w Opéra-Comique. W 1863 roku w ten sposób charakteryzowała trzy sceny muzyczne Paryża: „Od dawna dawaliśmy Teatrowi Lyrycznemu pierwszeństwo nad Wielką Operą. Teraz osadzony we własnym domu z dobraną trupą, stanie się pierwszym dla wszystkich miłośników muzyki, jeżeli Opera Komiczna nie postara się o śpiewaków, a Opera Wielka nie przestanie zajmować się wyłącznie baletem” (BW 1863, I, 120).

*Porwanie pięknej Heleny* na podstawie *Iliady* Homera, wystawionej w Théâtre des Variétés, pisała z egzaltacją, że wywołała ona „szał niepojęty, upodobanie smutnie świadczące o stanie umysłów pod względem estetycznym”:

Nigdy nie mogliśmy zasmakować w żarcie, zasadzającym się na przedziergnięciu bohaterki w miotłę, a pół-boga w błazna — deklarowała w recenzji autorka *Kroniki paryskiej* — zdaje ci się, że widzisz karykaturę wygryzmołoną na greckim marmurze lub księdze Homera. Widać jednak, że takie błazeństwo musi być związane jakąś niewidzialną nicią z ludzką śledzioną, kiedy ten organ śmiechu tak się porusza na widok boga w postaci dudka lub posągu w garnku przemienionego (BW 1865, I, 385).

Tekst ten utrzymany jest w tak wysokim tonie — pisze się w nim wszak o „poniżonej mitologii”, „wydrwionej szczytności” i „pięknych” postaciach mitologicznych, które zostały „poprzebierane karczemnie”<sup>12</sup> — że trudno potraktować go jako świadectwo autentycznych wrażeń kronikarki. Jest to raczej pastisz współczesnej krytyki moralizatorskiej, do której pretekstem stała się, stanowiąca parodię, operetka<sup>13</sup>. Zwłaszcza że Węgierska zaliczyła tu siebie do elitarnej grupy paryżan, których „zasmucają rozśmieszające powszechność koncepta”<sup>14</sup>. Niemniej jednak operetki, szczególnie te, które skomponowane zostały przez święcącego triumfy we Francji Drugiego Cesarstwa Jacques’a Offenbacha, były przedsięwzięciami komercyjnymi, mało ambitnymi, skierowanymi do drobnomieszczańskiej widowni<sup>15</sup>.

W innym jednak miejscu polska korespondentka zupełnie poważnie rysowała różnicę pomiędzy francuską a włoską operą komiczną, podkreślając, że w tej drugiej panuje wesołość naturalna, bo wynikająca ze szczególnego usposobienia ducha mieszkańców Italii. Ten rodzaj komizmu wydawał jej się mniej karykaturalny, ponieważ objawiał się w konstrukcji postaci: „*buffa* nie jest komiką, wynajduje ona śmieszności, które komika naśladuje — dowodziła felietonistka — osoby *buffy* same się bawią swoim przebraniem — upojone własną pustotą, zanoszą się od śmiechu”<sup>16</sup>. Jest to jeden spośród wielu

<sup>12</sup> BW 1865, I, 386.

<sup>13</sup> Ironia jako element konstrukcji felietonów prasowych pojawiała się między innymi w artykułach Gautiera — na ten temat zob. M.E. Thérenty, *La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes*, [w:] *Ironies, entre dualité et duplicité*, oprac. J. Gardes-Tamine, Ch. Marcandier, V. Vivès, Aix-en-Provence 2007, s. 94–109.

<sup>14</sup> BW 1865, I, 385.

<sup>15</sup> Por. S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sądoliński, Warszawa 1992, s. 186–198.

<sup>16</sup> BW 1864, IV, 263–264.

rozsianych w *Kronice paryskiej* sygnałów inspiracji teorią, pochodzącą z dzieła Madame de Staël, która oddzielała melancholijne narody Północy od energicznych i namiętych mieszkańców Południa<sup>17</sup>. Opis ten doskonale pasuje również do atmosfery balu maskowego, opisanego w części dyptyku dramatycznego Norwida *Tyrtej-Za kulisami*, podczas którego maski oddają się bezrefleksyjnemu wirowaniu w otoczeniu manifestacyjnie wręcz teatralnej przestrzeni — wszystko, łącznie z elementami architektonicznymi, jest w tym utworze wewnętrznie puste, bezwartościowe i kruche<sup>18</sup>.

W felietonie, którego fragment przytoczyłam powyżej, polska korespondentka przywołała też fragment opublikowanej w 1823 roku rozprawy Stendhala *Vie de Rossini*<sup>19</sup>. Publikacja ta odniosła potężny sukces, znacząco przyczyniając się do ustalenia pozycji Rossiniego w dziewiętnastowiecznym teatrze francuskim, choć przyznać trzeba jednocześnie, że książka ta stała u podstaw wielu mitów na temat włoskiego kompozytora<sup>20</sup>. Muzyka autora *Zelmiry* budziła w Węgierskiej — by posłużyć się jej własnymi słowami z recenzji *Rigoletta* Giuseppe Verdiego — „jeden z tych rzeczywistych entuzjasmów”<sup>21</sup>. Rzecz w tym, że ów entuzjazm nie do końca jest jej własnym — zapożyczyła go bowiem od Théophile’a Gautiera, którego artykuły na temat opery przekładała i zamieszczała na łamach „Biblioteki Warszawskiej”<sup>22</sup>. Trzeba zatem pamiętać, że pisząc o dziełach operowych autora, który przyczynił się do odrodzenia barokowego stylu *belcanto* w muzyce romantycznej, polska korespondentka mówiła słowami francuskiego krytyka.

Muzyka Rossiniego najczęściej porównywana była przez Węgierską do najbardziej pierwotnego języka — języka natury. Felietonistka pisała, że *Kopciuszek*

<sup>17</sup> Szczegółowo zastosowanie tej teorii do refleksji na temat opery w *Kronice paryskiej* opisuje Alina Borkowska-Rychlewska (zob. *Cienie Norwida i Baudelaire’a. Verdi i Wagner w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. R.D. Golińsk, H. Winiszewska, Poznań 2015, s. 211–213; *eadem*, „Pustka feerii wiecznego święta”. *Refleksja nad sztuką w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego: studia z historii literatury, teatru i opery*, Poznań 2017, s. 155–157, oraz *eadem*, *Szekspir w operze XIX wieku: romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013, s. 199–203).

<sup>18</sup> Szerzej o tym zabiegu w dziele Norwida pisze A. Borkowska-Rychlewska (*Cienie Norwida i Baudelaire’a...*, s. 220–222), z tego artykułu zacytowałam także powyższe porównanie.

<sup>19</sup> BW 1864, IV, 264.

<sup>20</sup> Na ten temat zob. B. Walton, *1824. Deciphering hyperbole: Stendhal’s „Vie de Rossini”*, [w:] *idem*, *Rossini in Restoration Paris: the sound of modern life*, New York 2007, s. 24–67.

<sup>21</sup> BW 1857, I, 706.

<sup>22</sup> Jednym z przykładów jest recenzja *Kopciuska* Rossiniego. Por. BW 1854, I, 147–150 oraz Th. Gautier, *Théâtres*, „La Presse” 23 listopada 1853.

jest wypełniony „kaskadą srebrzystych tonów, lotnych i żywych jak trzepoczące w słońcu motylki”<sup>23</sup>, w *Mojżeszu w Egipcie* „słońce blasku swego użycza muzyce do uwidomienia [sic!] wszystkich fenomenów budzącej się natury”<sup>24</sup>, z kolei „partycja *Semiramidy* ma rozmaitość przyrody, mówi wszystkimi głosami zewnętrznego świata, jego przepychy rozwiesza; [...] wszystkimi barwy się stroi, wszelakie przybiera kształty”<sup>25</sup>. Podobne przykłady można by mnożyć — wielokrotnie podkreślana jest darowana Rossiniemu łatwość tworzenia, „uskrzydłająca” melodia<sup>26</sup> czy naturalna pogodność jego muzyki, zgodna ze wspomnianym już duchem Południa<sup>27</sup>. Kompozytor ten wpisuje się zatem w definicję idealnej, według Węgierskiej, *opera buffa* — naturalnie wesołej, lekkiej, rzutkiej jak dowcip Beaumarchais’go, który przez Włocha został zresztą przetransponowany na jego własny muzyczny idiolekt w *Cyruliku sewilskim*. Zdaniem felietonistki bowiem, w *Il Barbiere di Siviglia*

muzyka przeszła w żyły komedii: nuta brzmi wraz ze słowem — melodia za okresem nuci. Muzyk z lirą w ręku stoi za poetą, jak ów fletnik za rzymskim mówcą. Ale rzymska wymowa głużyła w trybunie na Forum cichy wtór taktodajnego fletu, kiedy tu przeciwnie: dźwięk głuży słowo — muzyka zalewa efekt komiczny. Melodie drzemiące w głębi pamięci, wyskakują zbudzone pozwem rozpoczętej frazy i wciągają je jak syreny w swe tonie (BW 1865, I, 388).

Już z tych kilku przytoczonych fragmentów wylania się cecha najbardziej charakterystyczna dla sposobu uprawiania krytyki operowej w *Kronice paryskiej* — uplastycznianie opisów dotyczących muzyki. W 1862 roku felietonistka notowała: „Melodie mają swoje barwy, jak kwiaty: Rossiniego *cavatiny* wszystkie prawie są koloru słonecznego”<sup>28</sup>. Rodzaj malarsko-teatralnej

<sup>23</sup> BW 1854, I, 148.

<sup>24</sup> BW 1858, I, 388.

<sup>25</sup> BW 1869, I, 100.

<sup>26</sup> „»Wygrałem wielki los na loterii przyrody« — mawiał mistrz z Pesaro; jakoż miał nadludzkie zdolności: natchnienie brał z oddechem, melodia była jego mową; jak skowronek, ptak wiosny, śpiewał rozkosze życia zrozumiałe każdej duszy. Inni mistrzowie zmuszają muzę do mówienia: nawet w ich arcydziełach znać pracę, kują rytmy, obliczają nuty. Z algebry takiej wychodzi czasem myśl wielka, ale wymuszona. Tamci pracują, Rossini tworząc, zdaje się iść jedynie za instynktem. Pieśń jego wraz poczęta i urodzona, na skrzydłach wylata, wykończenie nic by jej nie dodało. Łatwość Rossiniego też sama, co biegu czystego strumyka, dla niego sztuka żywiołem, w którym frują jak ptak w powietrzu. Innych muzyków wielkich nazwać można powołańcami [sic!] woli; ten był wybrańcem powołania” (BW 1869, I, 97).

<sup>27</sup> BW 1858, I, 396; BW 1862, II, 289.

<sup>28</sup> BW 1862, III, 69.

metafory wykorzystany został nawet we wspomnieniach z uroczystości pogrzebowych włoskiego kompozytora:

Idąc za jego trumną, widzieliśmy same żywe obrazy: wszystkie wybitne sceny z życia wielkiego muzyka, wrażenia wyniesione z jego oper przesuwają się przed oczyma, jasne, urocze, świeże. [...] Wszystkie te wizje tęczowe zasłaniały nam całun. Są ludzie, którzy nawet po śmierci nasuwają tylko myśl o nieśmiertelności. Wyobraźnia im sprawia pogrzeb starożytny, widzi jasne płomienie wonnego stosu, z którego ulatując życie, nie zostawia smutku zepsucia. Cienie takich umarłych obrazilaby posępna alegoria... nie zgasła lampa, ale świetna płonąca pochodnia w ręku geniusza śmierci jest symbolem godnym ich pomnika (BW 1869, I, 96).

W istocie jest to właściwość dziennikarskiego stylu Gautiera, który — jako wielbiciel sztuk plastycznych i malarz — postulował nawet, wedle słów Arsène'a Houssaye'a, aby w utworze „epitet muzyczny” zastępować „epitetem, który maluje”<sup>29</sup>. Gautierowska krytyka muzyczna swoją „malarskość” zawdzięczała jednak nie tylko obrazowym epitetom i metaforom, ale także licznym odniesieniom do dzieł sztuk plastycznych oraz skupieniu na wizualnej warstwie przedstawienia teatralnego<sup>30</sup>. W *Kronice paryskiej* interesującym pod tym kątem przykładem jest przejmująca recenzja *Mojżesza w Egipcie*, której fragmenty zasługują na przytoczenie:

Z jakąż sztuką użył Rossini do tego ponurego obrazu wszystkich ciemnych kolorów, znajdujących się na muzycznej palecie! Te wilgotne tumany, co zalegają scenę, smućą jak mgły rzeczywiste; żalność dręcząca naturę odbija się w sercach słuchaczy jak czarna chmura w jeziorze — pisała korespondentka — [...] aż do recitativa Mojżesza, nie ma w operze ani jednej arii, ani jednego duetu. Kompozytor umiał się utrzymać samą siłą myśli, samą potęgą obrazów, samą prawdą deklamacji. Ciemną tę scenę rozpaczy, ten obraz muzyczny, pełen jęku, złorzeczeń, łez i bluźnierstwa, porównać tylko można z widokiem potopu, oddanego mistrzowskim pędzlem Poussina. [...] Słuchając go [finału opery — przyp. M.K.], obrazy biblijne snują się przed oczyma duszy... melodia uplastycznia jedne z najwznioślejszych scen starożytnego świata... [...] Modlitwa

<sup>29</sup> „Fuyez toujours l'épithete musicale pour l'épithete qui peint” (A. Houssaye, *Le Confessions: souvenirs d'un demi-siècle. 1830–1890*, Paris 1891, s. 86).

<sup>30</sup> Szerzej na ten temat zob. E. Hartman, *Gautier the music critic: a successful failure*, „Nineteenth-Century French Studies” 6, 1978, nr 3/4, s. 166–170. Warto dodać, że odniesienia do dzieł plastycznych oraz malarska metaforyka wykorzystywane były także przez niemieckich krytyków doby romantyzmu. W niniejszym opracowaniu za punkt odniesienia obiera się dorobek Gautiera z uwagi na obecność kryptocytatów z recenzji francuskiego poety, które stanowią dowód szczególnej fascynacji korespondentki tym właśnie autorem.



Mojżesza spotyka się w górze z płynącym z nieba chórem aniołów; z wyżyn, na jakie nas tu Rossini wprowadza, już **dojrzeć** można ziemię obiecaną [podkr. M.K.] (BW 1858, I, 387–390).

Jakże różny jest ton tego tekstu od refleksji nad barwnymi i lekkimi melodiami w innych operach Rossiniego! Jakość malarska ujawnia się jednak i tutaj — w opisach efektów muzycznych o rozmaitych odcieniach, oddających alternacje uczucia rozpaczy narodu izraelskiego. Warto dodać, że już podczas paryskiej prapremiery dzieła w marcu 1827 roku spotkało się ono z entuzjastycznym przyjęciem<sup>31</sup>, a pod względem skomplikowania formy muzycznej porównywano je nawet do V symfonii Beethovena<sup>32</sup>. Niemniej, bogactwo efektów muzycznych bywało też przedmiotem oskarżeń wysuwanych w kierunku włoskiego kompozytora. Henri Berton, w 1826 roku, określił muzykę Rossiniego jako „mechaniczną”, w odróżnieniu od „muzyki filozoficznej”, reprezentowanej przez Glücka<sup>33</sup>. Miało to sugerować przerost formy — w postaci rozmaitych ornamentów — nad treścią w utworach komponowanych przez autora *Cyrulika sewilskiego*.

W felietonie polskiej korespondentki zwraca uwagę postrzeżenie opery jako serii odizolowanych od siebie numerów, z których każdy zasługiwał na opisanie pod kątem jego jakości muzycznej i wizualnej. Dotyczy to nie tylko jej recepcji *Mojżesza w Egipcie*, lecz charakterystyczne jest dla większości artykułów, które poświęciła sztuce operowej. Taki sposób recenzowania spektakli operowych był skądinąd charakterystyczny dla francuskiej krytyki muzycznej w okresie przebywania Węgierskiej w Paryżu<sup>34</sup>. Widowskowość wystawianych w tym czasie oper skłaniała recenzentów do dzielenia ich na poszczególne sceny — traktowane jako „żywe obrazy” z udziałem muzyki — stąd skłonność do komentowania ich w sposób zbliżony do krytyki artystycznej. Przywodzi to także na myśl romantyczną fragmentaryczność, charakterystyczną zwłaszcza dla polskiej literatury tego okresu, a szczególnie dla dramatu. Recytatywy Mojżesza czy *Hymn do Boga* w końcowych scenach opery Rossiniego śmiało można by porównać do pieśni i improwizacji bohatera Mickiewiczowskich *Dziadów* czy monologu Kordiana na szczycie góry Mont Blanc.

<sup>31</sup> W. Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1980, s. 193 i nn.

<sup>32</sup> Porównanie to rozwinął François-Joseph Fetis (zob. R. Will, *Role reversal: Rossini and Beethoven in early biopics*, [w:] *The invention of Beethoven and Rossini: historiography, analysis, criticism*, red. N. Mathew, B. Walton, New York 2013, s. 348).

<sup>33</sup> Na ten temat zob. M. Bristiger, *Refleksje na temat muzyki Rossiniego i jej przesilenia w „Semiramidzie”*, [w:] *Twórczość Gioacchino Rossiniego. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Poznań, 28–29 lutego 1992*, red. M. Jabłoński, Poznań 1993, s. 14.

<sup>34</sup> A.G. Gann, *Théophile Gautier...*, s. 120.

Zaproponowana przez Węgierską interpretacja *Mojżesza* lub jeszcze bardziej wyrazista pod tym względem analiza *Semiramidy* świadczą o tym, że zarówno w *opera seria*, jak i w *opera buffa* mozaikowość i przepych kompozycji Rossiniego publicystka traktowała jako największe atuty dzieł włoskiego muzyka. Przekonywała, że w *Mojżeszu* wszystkie efekty, choć różne, stanowiły wariacje na ten sam temat: „Boleść jest jej [pieśni Narodu Wybranego — przyp. M.K.] jedynym wyrazem, dlatego genialny kompozytor raz swoją główną frazę znalazłszy, ją tylko wodzi wciąż po muzycznym labiryncie: koło niej grupuje tony, z niej wszelkie wydzwija przemiany”<sup>35</sup>. Z kolei o genezie *Semiramidy* pisała w kontekście snu, który miał się przyśnić przebywającemu w Wenecji Rossiniemu i odpowiednio usposobić go do opracowania legendy, stanowiącej kanwę libretta — dzięki temu łatwo można było uzasadnić „arabeskowość” i osobliwość partycji opery<sup>36</sup>. W obu przypadkach żurnalistka, jak gdyby próbując obronić muzyka, przekonywała, że w stosowanej przez niego formie nie ma niczego, co nie należałoby do najbardziej pierwotnych języków — w *Mojżeszu* ton modulowały emocje cierpiącego narodu, natomiast w *Semiramidzie* kombinatorykę dźwięku uzasadniał charakter żyjącej, romantycznie pojmowanej, przyrody — to ona bowiem jako „potężna sztuk mistrzyni nie zawsze chce zachować monotonną prostotę”<sup>37</sup>.

Uwielbieniem porównywalnym do stosunku wobec Rossiniego Węgierska darzyła kompozytora, którego uważała za jego ucznia — Giacomę Meyerbeera. Jego twórczość postrzegała, nie bez racji, jako syntezę szkoły niemieckiej oraz włoskiej. „Pojął, jak wielkie dzieło można było stworzyć, zbliżając duchy dwóch narodów, korzystając z ich podwójnych zdobyczy — łącząc naukę z natchnieniem, marzenie z namiętnością o wiele odeń sceniczniejszą”<sup>38</sup> — notowała autorka *Kroniki paryskiej*. W dziewiętnastowiecznej krytyce operowej podobne zestawienia, oparte na podkreślaniu „germanizmu” lub „włoskości” w kompozycjach poszczególnych muzyków, pojawiały się nader często — także w dorobku Rossiniego odnotowywano wpływ niemieckiego, czyli północnego, ducha<sup>39</sup>. Nie ulega wątpliwości, że Meyerbeer

<sup>35</sup> BW 1858, I, 387.

<sup>36</sup> Bristiger podkreśla, że arabeska w kompozycji Rossiniego pochodziła z romantycznej filozofii niemieckiej (zob. M. Bristiger, *Refleksje na temat muzyki Rossiniego...*, s. 15).

<sup>37</sup> BW 1869, I, 100.

<sup>38</sup> BW 1864, III, 49.

<sup>39</sup> Maurycy Mochnacki w 1830 roku opublikował artykuł zatytułowany *Weber i Rossini* — na ten temat, w kontekście krytyki Węgierskiej, zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspear w operze...*, s. 201–203. O „niemieckości” w dorobku Rossiniego pisze M. Bristiger (*Refleksje na temat muzyki Rossiniego...*, s. 11–12).

był dłużnikiem włoskiej opery, choć uzupełnił ją o istotny dla gatunku *grand opéra* element spektakularności<sup>40</sup>.

W recenzji *Odpustu w Ploërmel* korespondentka — tak jak w odniesieniu do utworów Rossiniego — posłużyła się licznymi porównaniami do świata przyrody oraz malarskimi metaforami, co wydaje się naturalne, biorąc pod uwagę temat i scenię opery rozgrywającej się na bretońskiej wsi. Węgierska wspomina zatem o „pasterskiej symfonii uroczej i rozgłośnej jak koncert stu tysięcy ptaków”<sup>41</sup>, na temat ludowych piosenek pisze: „Meyerbeer cuda porobił z tych wiejskich tematów: ubrał je w jaskry, ozłocił kłosami, posypał różem bretońskich jabłoni, ubielił pyłem gruszanego kwiecia”<sup>42</sup>, a w kolejnych scenach dostrzega „gry światła i echa, ożywione tańcem, ukolorowane muzyką”, które „składają najpoetyczniejszy obraz, jaki teatr przedstawić może”<sup>43</sup>. Konwencja tej opery dobrze odpowiada wczesnoromantycznym balladom — mamy w niej bowiem idylliczne obrazy z życia wsi, funkcjonującej w zgodzie z ustalonym rytmem roku, wyznaczanym przez kolejne święta i wydarzenia ważne dla społeczności, tutaj zburzonym jednak przez ingerencję świata nadnaturalnego; dodatkowo także często pojawiającą się w takich tekstach literackich postać szalonej kobiety, śniącej na jawie, oraz bajkowy morał, zgodnie z którym największym skarbem człowieka pozostaje miłość<sup>44</sup>. Jesteśmy zatem na antypodach teatru mieszczańskiego, przedstawiającego codzienne życie i rozterki współczesnych paryżan — prosta, ludowa powiastka, wiążąca tradycyjną religijność (tutaj jest to kult maryjny) z elementami magii oraz tajemniczym dla tej epoki stanem szaleństwa, była tym, co pociągało romantycznie usposobione i poetyckie dusze.

Istotny kontekst refleksji Węgierskiej o operze stanowiła także sztuka antyczna. Znamiennym przykładem są recenzje dzieł operowych Glücka — kolejnego z niemieckich kompozytorów, tym razem bliższego jednak tradycji klasycznej opery francuskiej. Wznowienia jego kompozycji na paryskich scenach skłaniały polską felietonistkę do formułowania uwag na temat tragedii

<sup>40</sup> O inspiracji włoską operą w dziele Meyerbeera, przede wszystkim w wymiarze strukturalnym, o którym nie pisała Węgierska, zob. M. Birbili, *French-italian legacy in Giacomo Meyerbeer's „Oeuvre”: italian opera's formal structures and the reception of the French Revolution*, [w:] *Meyerbeer and „grand opéra” from The July Monarchy to the present*, red. M. Everist, Turnhout 2016, s. 267–285.

<sup>41</sup> BW 1859, II, 758.

<sup>42</sup> BW 1859, II, 759.

<sup>43</sup> BW 1859, II, 761.

<sup>44</sup> O wymienionych elementach o proveniencji romantycznej w operze Meyerbeera pisze Marta Ottlová (*Oper und traum: „Le pardon de Ploërmel”*, [w:] *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, red. S. Döhning, A. Jacobshagen, Laaber 1998, s. 127–133).

greckiej i jej współczesnych reinterpretacji. W kontekście *Orfeusza* pisała, że muzyk, przystąpiwszy do opracowania tematu, odnalazł „zatrzacone echo muzyki pierwotnej” dzięki uważnej lekturze dzieł poetów starożytnych, między innymi Wergiliusza i Teokryta, w których miała brzmieć „taż sama nuta”, co w partycji operowej<sup>45</sup>. Od librett na podstawie arcydzieł sztuki antycznej Węgierska oczekiwała przede wszystkim poszanowania oryginalnych tekstów, stojących u podstaw poszczególnych kompozycji. Zmianę zakończenia w *Alceście* na bardziej dramatyczne skłonna była uzasadnić tylko ze względu na konwencję opery, która wymaga wyrazistości, zastosowania zdecydowanie większej amplitudy emocji czy spektakularności efektów niż teatr: „Zakończenie w operze musiało być mniej subtelne jak w tragedii. [...] Wyjąwszy tę małą odmianę, Glück na język tonów przetłumaczył wiernie ideał Eurypidesa”<sup>46</sup>.

Opery związane z okresem starożytności Węgierska porównywała w *Kronice paryskiej* — dużo częściej niż do literatury<sup>47</sup> — do rzeźby:

Glück jest artystą starożytnym, w całym znaczeniu tego słowa: utwory jego cechuje też sama trzeźwość męska, moc i prawda, która unieśmiertelnia marmury i pisma starożytne. Melodia jego nie marzy, nie rozpryskuje się w marne wykrzykniki, ale myśli, waży, rozumuje: podobna do krasomówstwa, wyraża określone idee z jasnością, właściwą wielkim oratorom; przylega do tragedii, której wtóruje, jak draperia do posągu: słowem, styl muzyczny Glücka ma też piękność linii, którą musiała mieć muzyka starożytna: pod jakąż bowiem formą Grecy pojmowali harmonię? Pod formą dźwięcznej statuy Memnona<sup>48</sup> (BW 1860, I, 315–316).

<sup>45</sup> BW 1860, I, 316.

<sup>46</sup> BW 1861, IV, 603. Analizę tę korespondentka zapowiedziała słowami: „Zamiast mówić o muzyce, której oddać słowami niepodobna, przebiegnijmy treść tragedii Eurypidesa. Muzyk przetłumaczył ją tak wiernie, że partycja pełna greckiego ducha, wydaje się być dosłownym przekładem” (*ibidem*, s. 600).

<sup>47</sup> Stosunkowo rzadko w artykułach Węgierskiej na temat opery pojawiają się porównania do poezji. O operze Feliciana Davida *Herkulanum* pisała, że „jest więcej dziełem poety niż operzysty”, ale ostatecznie określała kompozytora „muzykiem-kolorystą” (BW 1859, II, 356). „Prawdziwym poetą” nazywała Vincenza Belliniego, ale jego *Capuleti e Montecchi* widziała jako dzieło nieudane, w którym „tkliwy ton najsłodszy z muzyków, nie chciał się ożenić z najsłodszą kreacją poezji” (BW 1859, IV, 488). Dominowała zatem perspektywa oceny jakości literackiej oper tylko według ich przystawalności do dzieła literackiego, na podstawie którego je opracowano (nie tylko w treści, ale w tonie, metaforze, atmosferze, wywoływanym przezeń wrażeniu czytelnicy) — tak jak w recenzji *Romea i Julii* Gounoda: „Tu sztycherca muza Szekspira na zawołanie Gounoda nie przybyła. Ballada nie ma ani oryginalności ani subtelności żłobienia, jakiego wymagało obrobienie muzyczne tego diamentu poezji” (BW 1867, III, 222).

<sup>48</sup> Definicja ta została zaczerpnięta z artykułu Paula de Saint-Victora (por. *Théâtres*, „La Presse” 27 listopada 1859).

Sformułowania te zostały powtórzone w opublikowanym dziewięć lat później felietonie poświęconym *Ifigenii*, gdzie styl muzyczny kompozytora Węgierska zestawiła ze stylem „Hellenów, którzy sobie wyobrażali harmonię w postaci brzmiącego posągu Memnona”. Autorka dodawała wówczas, że „Glück żłobi tony”<sup>49</sup>. Zdaniem polskiej korespondentki partycje oper podejmujących starożytny temat powinny odtwarzać muzykę tego czasu, która z kolei miała być połączeniem brzmienia natury — jeden z wykutych w skale kolosów Memnona wydawał wszak tajemnicze dźwięki pod wpływem oddziaływania nań temperatury i siły wiatru — oraz pracy muzyka-rzeźbiarza, wznoszącego majestatyczne pomniki. Dopiero ze spotkania tych dwu energii, wedle Węgierskiej, rodziła się muzyczna harmonia.

Dźwięki wydawane przez uszkodzoną statuę, rzekomo przedstawiającą greckiego wojownika, opisywane były albo jako uderzenia w struny harfy, albo jako jęki. Memnon był bowiem synem bogini Eos, którego Zeus po śmierci zaklął w monument, aby każdego ranka jego matka mogła witać go wraz ze wschodem słońca, on zaś miał odpowiadać jej, z żalością opisując swój los. Nawiązania do postaci Memnona pojawiają się w dziełach polskich romantyków. Drugą ze wskazanych interpretacji posługiwał się między innymi Juliusz Słowacki w *Beniowskim*<sup>50</sup>. Także Cyprian Norwid wspomniał imię Memnona w sensualnym, ale i gorzkim w wymowie liryku *Próby*, opublikowanym w zbiorze *Poezji* z 1863 roku: „Błogosławione jest i obce dalej/ Powietrze, które się jak mirra pali,/ Rozpustujące z dzikiej laurów woni,/ Pomarańcz złotem kapiące — i niebem,/ Pod którym każdy głaz jak Memnon dzwoni,/ Każdy lazaron, gdy zechce, jest Febem”<sup>51</sup>.

Można przypuszczać, że w artykułach Węgierskiej porównanie to funkcjonuje jako znak oszczędności formy muzycznej, z której wykluczono wszystko to, co nie zostało obliczone na wywołanie efektu dramatycznego. To jednocześnie wezwanie do zachowania klarowności i głębokości wyrazu, skoro autorka notowała, że „pieśni Glücka mają wieczystą prawdę namiętności”, a jego styl jest „pełen szczytnej prostoty, ogromny jak nieskończoność”<sup>52</sup>. W komentarzach

<sup>49</sup> BW 1869, I, 108.

<sup>50</sup> Dwa odwołania w poemacie Słowackiego mają charakter ironiczny i parodystyczny, na ten temat zob. J. Ścibek, *O porównaniach z komponentem odsyłającym do antyku grecko-rzymskiego w „Beniowskim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Tekst — akt mowy — gatunek wypowiedzi*, red. U. Sokólska, Białystok 2013, s. 114–116.

<sup>51</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 475.

<sup>52</sup> BW 1861, IV, 600.

dotyczących muzyki Glücka, publikowanych w *Kronice paryskiej*, nie brakuje jednak pewnej dozy krytycyzmu, skoncentrowanego szczególnie na „nieruchomości” jego kompozycji, zbyt ścisłym związaniu partycji z tekstem, surowości melodii<sup>53</sup>, tak różnej od kantyleny Rossiniego czy Belliniego<sup>54</sup>. Zdaje się, że są to momenty, w których do głosu dochodziło przywiązanie Węgierskiej do francuskiej szkoły romantycznej — efektownej oraz emocjonalnej, sprzeciwiającej się porządkowi klasycystycznemu, a jednocześnie zachowującej szacunek wobec sztuki starożytnej.

Zarówno odwołania do rzeźby, jak i malarskie matryce, służą w *Kronice paryskiej* do pełnego zmaterializowania muzyki w postaci rozbudowanych opisów — by posłużyć się tym samym porównaniem — materiału, faktury, kształtu i kolorystyki opery. Jest to wyraz troski polskiej korespondentki o czytelnika, który dzięki temu miałby stać się zdolny do wyobrażenia sobie tego samego, co percypował widz zasiadający w loży jednego z paryskich teatrów muzycznych. Wielokrotnie na łamach redagowanej przez nią rubryki pojawiały się uwagi dotyczące trudności z oddaniem charakteru muzyki za pomocą słów. „Nowa opera Meyerbeera [*Le pardon de Ploërmel* — przyp. M.K.] — pisała Węgierska — jest zjawiskiem dla całej muzycznej Europy; dlatego staraliśmy się opisać ją jak najwyraźniej, ale któż z opisu pojmie melodię?”<sup>55</sup>. W recenzji *Hamleta* Ambroise’a Thomasa przekonywała, że „opera ma swoją perspektywę, jak pejzaż swoje niwy, doliny, góry, swoje sprzeczności wynikające z zestawienia odmiennych uczuć. Niepodobna opowiedzieć pejzażu, niepodobna opowiedzieć partycji”<sup>56</sup>.

W kontekście krytyki muzycznej Gautiera, zabieg polegający na posługiwaniu się „plastycznym” słownictwem w tekstach poświęconych operze

<sup>53</sup> Korespondentka pisała na ten temat: „słuchacz pragnąłby żeby tchnienie melodii częściej poruszało fałdy draperii przylegającej do formy poematu” (BW 1869, I, 110); „Ze stanowiska scenicznego uważana *Alcesta* Glücka nie jest bez wady. Położenie jedno, nieruchome jak marmurowa grupa na grobowcu; zastygnięcie w powadze, wieczne brzmienie jęczących strun liry, może znużyć uwagę [...]. Ale, same nawet te błędy są pięknosciami podniesionymi do szczytu. Jeżeli w ciągu dzieła Glücka czasami nuda się wśliźnie, to taka, jaką rodzi zbyt długa kontemplacja szczytnego przedmiotu: rozległego nieba, nieskończonego morza, albo doryckiej świątyni, rysującej linie proste i harmonijne węgły na lazurowym powietrzu” (BW 1861, IV, 600).

<sup>54</sup> W kronice z czwartego kwartału 1862 roku czytamy: „Muzyka XVIII wieku, której wyobrazicielami dwaj geniusze przejściowi, Mozart i Glücek, jest jutrzrenką wschodzącą po czarnej scholastycznej nocy, jutrzrenką bladą i chłodną, mającą wdzięk niemowlęcego gwarzenia. [...] Dawne pieśni światowe czynią wrażenie gawoty, święte zasklepiają się w monotonii usypiającej... Dawni muzycy nie znali namiętności ani bólu, dwóch strun tak potężnie brzmiących u Beethovena, Donizettiego i Belliniego; nie znali również dowcipu, tej potęgi lotnej, z którą tak umie igrać Rossini” (BW 1862, IV, 464).

<sup>55</sup> BW 1859, II, 763.

<sup>56</sup> BW 1868, II, 310.

badacze określają terminem *les transpositions d'art*<sup>57</sup>, przekonując, że próby przekładania muzyki na język właściwy sztukom plastycznym świadczą o tym, iż pisarz wszelkie sztuki widział jako emanacje jednego ideału sztuki. Operze przyznawał jednak szczególną pozycję ze względu na to, że stanowiła syntezę obrazu, słowa i dźwięku, samą muzykę traktował zaś jako język uniwersalny, powstały przed rozproszeniem budowniczych wieży Babel, zrozumiały dla wszystkich narodów<sup>58</sup>. Idea ta przypomina w dużym stopniu Wagnerowską teorię dzieła „totalnego”, wobec której polska felietonistka była akurat wyjątkowo krytyczna, protestując przeciwko „teoriom dzikim, wciskającym się do muzyki klasycznej”<sup>59</sup>. W kronice z drugiego kwartału 1861 roku przekonywała, że zwolennicy Wagnera stawiają sztuce muzycznej zbyt wysokie wymagania. Wydaje się zatem, że obca była Węgierskiej filozoficzna podbudowa idei *correspondance des arts*, a operę traktowała raczej jako połączenie rozmaitych dziedzin sztuki, które wzajemnie „zapożyczają” swój idiolekt, aby zaspokoić wszystkie zmysły odbiorców.

Trzeba jednocześnie wyraźnie zaznaczyć, że skojarzenia związane ze sztukami plastycznymi, zastosowane do opisu dzieł operowych, nie służyły w *Kronice paryskiej* wyłącznie ugruntowaniu przeświadczenia o słuszności idei korespondencji sztuk i nie wynikały tylko z charakterystyki opisywanych przedstawień, ale również z braku odpowiedniego, specjalistycznego słownictwa oraz niedostatków w zakresie wiedzy muzycznej, które łatwo było ukryć pod poetyckim stylem wypowiedzi. Dotyczy to zresztą zarówno praktyki recenzenckiej Gautiera<sup>60</sup>, jak i kompetencji Węgierskiej, a w dalszej perspektywie także wielu polskich krytyków<sup>61</sup>. Tym brakom właśnie zawdzięczamy sensualność opisów oraz ich impresjonizm, ale też nieprecyzyjność lub niekonkluzywność wywodów korespondentki „Biblioteki Warszawskiej”. „Wielkość cechuje dzieła Meyerbeera. Leży ona nie tylko w myśli, czuciu, ale i w planie. Pojmował on kombinacje ogromne, niezmierne kadry, olbrzymie rozwoje...”<sup>62</sup> — notowała w nekrologu niemieckiego kompozytora. O jednym z fragmentów jego *Afrykanki* pisała natomiast, że „czyni

<sup>57</sup> E. Hartman, *Gautier the music critic...*, s. 167.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 169.

<sup>59</sup> BW 1861, II, 656.

<sup>60</sup> Zob. A.G. Gann, *Théophile Gautier...*, s. 109 i nn.

<sup>61</sup> Por. M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 74 i nn.

<sup>62</sup> BW 1864, III, 52.

wrażenie tęczy, zaokrąglającej się pomiędzy dwoma burzliwymi chmurami”<sup>63</sup>. Sformułowania te, czytane w perspektywie wszystkich artykułów Węgierskiej opublikowanych w ramach *Kroniki paryskiej*, świadczą o pełnej świadomości felietonistki — świadomości deklarowanej — o niewystarczalności słowa w sytuacji obcowania miłośnika muzyki, a zarazem krytyka, z arcydziełem sztuki operowej.

## Bibliografia

Birbili M., *French-italian legacy in Giacomo Meyerbeer's „Oeuvre”: italian opera's formal structures and the reception of the French Revolution*, [w:] *Meyerbeer and „grand opéra” from The July Monarchy to the present*, red. M. Everist, Brepols, Turnhout 2016, s. 267–285.

*Blżej opery: twórcy — dzieła — konteksty*, red. J. Mianowski, R.D. Golianek, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.

Borkowska-Rychlewska A., *Cienie Norwida i Baudelaire'a. Verdi i Wagner w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Rhythmos, Poznań 2015.

Borkowska-Rychlewska A., *„Pustka feerii wiecznego święta”. Refleksja nad sztuką w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego: studia z historii literatury, teatru i opery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.

Borkowska-Rychlewska A., *Szekspir w operze XIX wieku: romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

Bristiger M., *Refleksje na temat muzyki Rossiniego i jej przesilenia w „Semiramidzie”*, [w:] *Twórczość Gioacchino Rossiniego. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Poznań, 28–29 lutego 1992*, red. M. Jabłoński, Ars nova, Poznań 1993.

Gann A.G., *Théophile Gautier and music*, praca doktorska obroniona na Uniwersytecie w Toronto, 1979.

Gautier Th., *Théâtres*, „La Presse” 23 listopada 1853.

Głowiński M., *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

Hartman E., *Gautier the music critic: a successful failure*, „Nineteenth-Century French Studies” 6, 1978, nr 3/4.

Houssaye A., *Le Confessions: souvenirs d'un demi-siècle. 1830–1890*, E. Dentu, Paris 1891.

---

<sup>63</sup> BW 1865, II, 453.



Kracauer S., *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sąpioliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.

Ottlová M., *Oper und traum: „Le pardon de Ploërmel”*, [w:] *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, red. S. Döhring, A. Jacobshagen, Laaber-Verl, Laaber 1998.

Saint-Victor de P., *Théâtres*, „La Presse” 27 listopada 1859.

Sandelewski W., *Rossini*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

Ścibek J., *O porównaniach z komponentem odsyłającym do antyku grecko-rzymskiego w „Beniowskim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Tekst — akt mowy — gatunek wypowiedzi*, red. U. Sokólska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.

Thérénty M.E., *La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes*, [w:] *Ironies, entre dualité et duplicité*, oprac. J. Gardes-Tamine, Ch. Marcandier, V. Vivès, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2007, s. 94–109.

Walton B., *1824. Deciphering hyperbole: Stendhal's „Vie de Rossini”*, [w:] *idem, Rossini in Restoration Paris: the sound of modern life*, Cambridge University Press, New York 2007, s. 24–67.

[Węgierska Z.], *Kronika paryzka: literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1853–1869.

Will R., *Role reversal: Rossini and Beethoven in early biopics*, [w:] *The invention of Beethoven and Rossini: historiography, analysis, criticism*, red. N. Mathew, B. Walton, Cambridge University Press, New York 2013.

## Streszczenie

### Opera jako świątynia wszelkich sztuk — refleksje na temat sztuki operowej w Kronice paryskiej Zofii Węgierskiej

W artykule poddano analizie felietony Zofii Węgierskiej publikowane w latach 1853–1869 w „Bibliotece Warszawskiej” poświęcone operze. Felietonistka postrzega tę dziedzinę jako syntezę sztuk — teatru, malarstwa, rzeźby, muzyki i literatury. Jej krytyka operowa posługuje się więc terminologią i środkami wyrazu właściwymi dla opisu innych sztuk. W tym względzie dziennikarkę

szczególnie inspirują twórczość publicystyczna Théophile’a Gautiera i teoria *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera. W felietonach Węgierskiej odnaleźć można także refleksy romantycznej teorii komparatystycznej Madame de Staël i klasycystycznego „powrotu do źródeł” (*ad fontes*).

Słowa kluczowe: opera, romantyzm, recenzje teatralne, „Biblioteka Warszawska”, Zofia Węgierska (1822–1869)

# *W poszukiwaniu straconego czasu...* i sonat skrzypcowych z czasów Marcela Prousta

**Renata Suchowiejko**

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-7235-739X

e-mail: [renata.suchowiejko@uj.edu.pl](mailto:renata.suchowiejko@uj.edu.pl)

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.3>

## Abstract

### *In search of lost time...* and violin sonatas from the time of Marcel Proust

Marcel Proust, a connoisseur of music and a sensitive listener, an admirer of Fauré, Franck, and Wagner, created a world of sounds in his works — sounds that can be felt, heard and savored. The musical components blend perfectly with other elements, sometimes creating a background, at other times coming to the forefront. The famous “la petite phrase de la sonate de Vinteuil” becomes a symbol of Swann’s love and one of the leading motifs of the entire novel. It carries a wealth of meanings, intensifies the protagonist’s emotions and evokes the atmosphere of Parisian musical life. At the same time it raises a question: What sonatas were being played in Paris during Proust’s time? What could the writer have heard in the concert hall and in his own salon? What sounds stimulated his imagination and contributed to the image of the ideal “Vinteuil’s sonata?” The article invites readers on a journey following the footsteps of French composers from the turn of the 19th and 20th centuries, whose music inspired Marcel Proust. Readers are encouraged to listen to the violin sonatas indicated in the text. The music of César Franck and his students is characterized by emotionalism, changes in moods, transformation of musical material and the recurrence

of earlier themes. It provides a valuable context for reading Proust, inviting immersion in the sound world that surrounded him.

Keywords: French music, Marcel Proust, César Franck, violin sonatas, Paris, turn of the 19th and 20th centuries

Niniejszy artykuł jest zaproszeniem do podróży w czasie śladami kompozytorów francuskich, których dzieła kameralne współtworzyły pejzaż dźwiękowy Paryża na przełomie XIX i XX wieku. Podróż ta wymaga pewnego wysiłku, polegającego na sięgnięciu po nagrania utworów wzmiankowanych w tekście. Podane są nazwiska twórców i tytuły kompozycji, a także wskazane niektóre ich części, szczególnie ciekawe ze względu na walory brzmieniowe i wyrazowe, a zarazem korespondujące z lekturą Prousta. W przypisach podano konkretne nagrania sonat skrzypcowych. Jednak jest to tylko sugestia, każdy może dokonać innego wyboru, kierując się własnym gustem i upodobaniami. Możliwości jest dużo, gdyż utwory te są chętnie grywane przez współczesnych artystów, wykonywane na koncertach i rejestrowane na płytach CD. Czytelnik nie musi ich daleko szukać, większość nagrań jest łatwo dostępna w serwisach streamingowych. Wysiłek jest zatem niewielki i ze wszech miar warty podjęcia. Bezpośredni kontakt z muzyką, jaka otaczała Prousta i była dla niego źródłem inspiracji, otwiera bowiem nową przestrzeń do obcowania z jego prozą. Wskazane w niniejszym artykule ścieżki dźwiękowe prowadzą do sonosfery Paryża, która rezonowała w wyobraźni pisarza z niezwykłą siłą. Niektóre jej składowe złożyły się w całość i przeobraziły w „sonatę Vinteuila”, jaka wybrzmiewa na kartach jego powieści. Warto wsłuchać się w nią na nowo, konfrontując z własnymi doświadczeniami słuchowymi.

♪ César Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (1886)  
I część: Allegretto ben moderato<sup>1</sup>

Zeszłego roku na jakimś wieczorze Swann słyszał utwór na fortepian i skrzypce. Zrazu poddawał się po prostu zmysłowemu czarowi dźwięków sączonych przez instrumenty. I to już była wielka przyjemność, kiedy naraz, pod wąską, ciągłą, gęstą i dominującą linią skrzypiec, ujrzał nagle, jak się stara wznieść płynny plusk, masa partii fortepianowej, wielokształtna, niepodzielna, szeroka, wstrząsana niby płową grą fal, które urzeka i bemolizuje blask księżyca.

---

<sup>1</sup> C. Franck, *Sonata for Violin and Piano in A major*, K. Danczowska (skrzypce), K. Zimmerman (fortepian), Deutsche Grammophon 1981.

Ale w pewnej chwili, mimo iż nie mogąc dobrze rozpoznać konturu, dać nazwy temu, co mu się podobało, Swann nagle oczarowany silił się pochwycić frazę lub harmonię — sam nie wiedział co — która spływając, rozwarła mu duszę szerzej, tak jak zapach pewnych róż krążący w wilgotnej aurze wieczornej ma zdolność rozszerzania naszych nozdrzy. Może dlatego, że się Swann nie znał na muzyce, wrażenia jego były tak mętne [...]².

To przypadkowe spotkanie Swanna z sonatą skrzypcową będzie miało istotne znaczenie dla budowania narracji i integracji monumentalnego dzieła Marcela Prousta. Motyw sonaty będzie się przewijał przez całą opowieść, nabierając wciąż nowych kształtów, smaków i kolorów, wywołując wspomnienia chwil minionych, ale wciąż obecnych. Będzie się pojawiać i znikać, nabierze szczególnej siły, gdy scali się z osobą Odety, ukochanej Swanna, stając się jakby dźwiękowym fetyszem. Zanim to jednak nastąpi, Swann skoncentruje się na pierwszym wrażeniu wywołanym przez muzykę. Wprawdzie „nie znał się na muzyce” i nie potrafił rozpoznać, kto skomponował ten utwór, ale miał doskonałą pamięć wrażeniową. „Mała fraza sonaty” (*la petite phrase de la sonate*) pozostawiła w nim głęboki ślad:

Powolnym rytmem kierowała go ta fraza to tu, to tam, potem jeszcze kędyś indziej, ku jakiemuś szlachetnemu, niepojętemu, a wyraźnemu szczęściu. I naraz, w punkcie, do którego doszła i skąd gotował się iść za nią, nagle, po krótkiej pauzie, zmieniała kierunek; i nowym rytmem, szybszym, drobnym, melancholijnym, nieustającym i łagodnym, ciągnęła go za sobą ku nieznanym widnokregom. Potem znikła. Zaprażył namiętnie ujrzeć ją po raz trzeci. Pojawiła się w istocie, ale nie mówiąc doń wyraźniej, sprawiając mu nawet rozkosz mniej głęboką. Ale wróciwszy do domu, Swann wciąż jej pragnął; był niby człowiek, w którego życie przechodząca i ujrzana na chwilę kobieta wniosła obraz nowego piękna, podnoszącego skalę własnej jego wrażliwości; i nie wie nawet, czy zdoła ujrzeć tę, którą kocha, a której nie zna nawet z imienia³.

Wrażenie było tak silne, że nie mógł się od niego uwolnić, pozostawiło po sobie uczucie pustki i tęsknoty za powtórny usłyszeniem sonaty. Nie nastąpiło to od razu, choć Swann podejmował wysiłki: „ale nie mogąc się dowiedzieć, czyj jest ów posłyszany przypadkowo utwór, nie mógł się o niego wystarać i zapomniał w końcu”⁴. Jednak sonata do niego wróciła w nowych

² M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1979, s. 199.

³ *Ibidem*, s. 200.

⁴ *Ibidem*, s. 201.

okolicznościach. Drugie spotkanie z sonatą, tym razem w wersji fortepiano-owej, przyniosło kolejną falę wzruszeń, zdominowaną przez uczucie radości z odnalezienia i rozpoznania owej „małej frazy”. Działo się to w salonie państwa Verdurin, gdzie Swann bywał często z Odetą na początku ich znajomości. Wrażenie było równie silne jak za pierwszym razem, ale teraz nabrało nowych znaczeń i doprowadziło do zidentyfikowania autora.

🎵 Gabriel Pierné, *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian, op. 36 (1900)  
II część: Allegretto<sup>5</sup>

Otóż ledwie młody pianista w salonie pani Verdurin zaczął grać, nagle, tuż po wysokiej nucie wytrzymanej przez dwa takty, Swann ujrzał, jak zbliża się ów motyw, wymykając się spod dźwięczności długiej i napiętej niby brzmiająca zasłona, pokrywająca tajemnicę jego poczucia. Poznał ukochaną frazę, tajemną, szemrzącą i rytmiczną, pachnącą i lotną. I była tak odrębna, miała czar tak swoisty i niezastąpiony, że Swann miał uczucie, jakby w salonie u przyjaciół spotkał osobę, którą zachwyił się na ulicy, wątpiąc, aby ją kiedy mógł odnaleźć. W końcu cofnęła się, znacząca, czujna, w gąszcz własnego zapachu, zostawiając na twarzy Swanna odbłask swego uśmiechu. Ale teraz mógł spytać o imię nieznamy — powiedziano mu, że jest to andante z sonaty skrzypcowej Vinteuila [...]<sup>6</sup>.

Kompozytor Vinteuil to postać fikcyjna, tworząca wraz z pisarzem Bergottem i malarzem Elstirem artystyczny triumwirat, którym zachwyca się Swann. Vinteuil nosi w sobie cechy różnych kompozytorów, jest postacią kluczową w świecie muzycznym Prousta. Wiemy, że nabrała ona kształtów na drugim etapie korekty *W stronę Swanna*, a ostatecznie objawiła się w pierwszej wersji powieści z 1911 roku<sup>7</sup>.

Sonata Vinteuila, a wraz z nią muzyczne uniwersum Prousta, fascynuje badaczy od dawna. Powstało wiele publikacji na ten temat, obszernych syntez, szczegółowych analiz i dogłębnych studiów kontekstowych<sup>8</sup>. Prześlędzono

<sup>5</sup> G. Pierné, *Sonate pour violon et piano* op. 36, A. Robert (skrzypce), S. Deferne (fortepian), XXI-21 Productions Inc. 2010.

<sup>6</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna...*, s. 201–202.

<sup>7</sup> K. Joowon, *Swann et la sonate en 1911*, [w:] *La pensée musicale de Marcel Proust*, praca doktorska niepublikowana, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2021, s. 138–146.

<sup>8</sup> Zob. M. Chimènes, *Proust auditeur de musique dans les salons parisiens*, [w:] *Musiques de Proust*, red. C. Leblanc, F. Leriche, N. Mauriac Dyer, Paris 2020; C. Leblanc, *Proust et la « bande à Franck »: présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle*, [w:] *Proust face à l'héritage du XIXe siècle*, red. N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa, P.-E. Robert, Paris 2012; C. Leblanc, *Proust écrivain*

genezę sonaty i proces jej powstawania, wykonano drobiazgowo badania archiwalne, odkrywając wszystkie tropy ukryte w notatkach, brulionach, listach i kolejnych wersjach powieści. Zbadano technikę „kompozytorską” użytą przez Prousta do napisania sonaty. Finalna wersja tego dzieła, jaka wybrzmiewa w pierwszym tomie powieści, jest autorską kompozycją pisarza — umuzycznioną słowem i wysłowioną dźwiękiem. Emanuje energią, która pobudza wszystkie zmysły, łączy się z zapachem, kolorem, smakiem, dotykiem i doświadczeniem przestrzeni.

♪ Louis Vierne, *Sonata g-moll* na skrzypce i fortepian, op. 23 (1907)  
II część: Andante sostenuto<sup>9</sup>

Niezwykle trudno byłoby jeszcze coś dodać do tych drobiazgowych analiz. Można jednak podążać w innym kierunku, spróbować poczuć atmosferę muzyczną Paryża na przełomie wieków — pospacerować po mieście, spojrzeć na afisze koncertowe, posłuchać, co grają w salonach. Powieść Prousta jest dogłębnym studium epoki, w którym widać wyraźny odbłask życia muzycznego. Na tym tle wyraźnie zaznacza się postać kompozytora Césara Francka. Jego *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian odcisnęła silne piętno na sonacie Vinteuila, skomponowanej przez Prousta. Inspirującą myśl podsuwa nam Joël-Marie Fauquet, wybitny znawca twórczości Césara Francka: „wymyślając postać Vinteuila, Proust w niewielkim tylko stopniu stał się biografem Francka, jednak wplatając stopniowo jego muzykę w sieć, którą tktał, połączył go z życiem i tym samym karmił swoje dzieło”<sup>10</sup>. Postać Vinteuila nosi w sobie cechy różnych osób, ale Franck pozostaje figurą dominującą. Proust mówi o tym wprost w liście do Mme de Madrazo: „na początku mojego drugiego tomu pojawia się fikcyjna postać artysty, która symbolizuje »wielkiego malarza« [Elstira], podobnie jak Vinteuil symbolizuje »wielkiego muzyka« w typie Césara Francka [podkreślenie — R.S.]”<sup>11</sup>. Obie kompozycje Vinteuila opisane w powieści noszą wyraźne ślady przeżyć, jakie wywołały u Prousta

*de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout 2017; A. Penesco, *Proust et le violon intérieur*, Paris 2011; J.-Y. Tadié, *Proust et Debussy*, [w:] *Regards sur Debussy*, red. M. Chimènes, A. Laedrich, Paris 2013; K. Yoshikawa, *Vinteuil ou la genèse du Septuor*, „Cahier Marcel Proust” 9, 1979.

<sup>9</sup> L. Vierne, *Sonate pour violon et piano* op. 23, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 1990.

<sup>10</sup> J.-M. Fauquet, *César Franck*, Paris 1999, s. 700. Cytaty francuskie w tłumaczeniu autorki, jeśli nie zaznaczono inaczej.

<sup>11</sup> Marcel Proust do Mme de Madrazo, list z dnia 17 lutego 1916, *Correspondance de Marcel Proust*, t. 15, red. Ph. Kolb, Paris 1987, s. 57.

utwory Francka: *Sonata skrzypcowa A-dur* i *Kwartet smyczkowy D-dur*, a także pośrednio *Kwintet fortepianowy f-moll*.

♪ César Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (1886)  
II część: Allegro passionato<sup>12</sup>

Muzyka Francka pojawiła się w otoczeniu dźwiękowym Prousta około 1900 roku. Jednak mocy nabrała w latach wojny, wraz z intensyfikacją wrażeń słuchowych i pogłębiającą się izolacją. Do rozwoju pasji muzycznych Prousta przyczyniły się dwa cudowne wynalazki — teatrofon i pianola. Dla pisarza, którego choroba stopniowo wykluczała z życia społecznego, były niezbędne do utrzymania kontaktu ze światem zewnętrznym. Teatrofon pozwalał słuchać na odległość muzyki — spektakli operowych i koncertów — przez telefon. Dzięki pianoli, zakupionej w 1914 roku, mógł własnoręcznie odtwarzać nagrania wybitnych wykonawców.

Okazje do słuchania muzyki na żywo były niezwykle rzadkie. Jednak o dwóch wydarzeniach należy tutaj wspomnieć, gdyż miały kluczowe znaczenie dla wizji literackiej Prousta. Pierwsze z nich to koncert w Salle Pleyel (18 kwietnia 1913 roku), na którym Georges Enesco wykonał *Sonatę* Francka. Natomiast drugie to słynny koncert domowy u Prousta w salonie, na którym wystąpił Kwartet Gastona Pouleta<sup>13</sup>. Muzycy zagrali *XIII Kwartet* Beethovena i *Kwartet D-dur* Francka. Proust był jedynym słuchaczem tego koncertu.

Oba te momenty były swoistą iluminacją, mocnym impulsem przeobrażającym muzykę w słowo i rezonującym mocno w jego powieści. O pierwszym koncercie pisał w liście do Antoine'a Bibesco: „ogromne emocje tego wieczoru. Ledwie żywy dotarłem do sali przy rue du Rocher, aby posłuchać *Sonaty* Francka, którą tak kocham. [...] Enesco cudowny! Bolesna skarga fortepianu pochwycona przez świergot skrzypiec, jakby ukryty w liściach drzewa, roztaczającego tajemnicze cienie. Wielkie wrażenie!”<sup>14</sup>. Zostało ono rozbudowane w opisie finału sonaty Vinteuila, granego w salonie Mme Sainte-Euverte, w którym odzywa się dotkliwe poczucie straty. Swann uświadomił sobie wtedy, że miłość Odety utracił na zawsze. Równie mocne wrażenie wywarły na pisarzu kwartety Beethovena i Francka. W jego wyobraźni stopiły się w jedno

<sup>12</sup> C. Franck, *Sonata for Violin and Piano in A major*, R. Capuçon (skrzypce), M. Argerich (fortepian), Deutsche Grammophon 2022.

<sup>13</sup> Marcel Proust do Raymonda Pétaina, list około 14 kwietnia 1916, *Correspondance...*, t. 15, s. 77–79.

<sup>14</sup> Marcel Proust do Antoine'a Bibesco, list z dnia 19 kwietnia 1913, *Correspondance...*, t. 12, red. Ph. Kolb, Paris 1984, s. 147.



i przeobraziły w literacką wizję septetu Vinteuila, który wybrzmiewa w *Uwięzienie*. Septet ten zawiera różne „ingredience” dźwiękowe, pochodzące od innych kompozytorów. Jednak Beethoven i Franck stanowią jego fundament. Proust słuchał namiętnie ich utworów, jak mówił: „są moim głównym pożywieniem duchowym”.

Pokrewieństwo stylistyczne między tymi kompozytorami jest dosyć oczywiste. Beethoven był dla Francka wzorem i modelem, stał się punktem wyjścia jego własnych poszukiwań kompozytorskich. Szacunek i podziw dla Beethovenowskiej spuścizny przekazał później swoim uczniom. Zaszczepił w nich miłość do muzyki kameralnej i dał solidne podstawy warsztatu kompozytorskiego. Za jeden z najważniejszych aspektów muzycznego *métier* uważał umiejętność kształtowania formy — spójnej, logicznej i dobrze rozplanowanej.

Pojmował ją w kategoriach przestrzennych, porównywał do dzieła architektonicznego, w którym każdy element ma swoje określone miejsce. Wypracował model formalny tak zwanej „sonaty cyklicznej”, której istotną cechą jest powiązanie motywiczne wszystkich części w cyklu. Pierwsza część stanowi matrycę materiału motywicznego, środkowa część jest uśpiwniona, a finał syntetyczny zbiera wątki z poprzednich części. Podstawową jednostką strukturalną jest „komórka generująca”, która poprzez powtarzanie i przetwarzanie stymuluje rozwój formy. Jest niewielkich rozmiarów, ale ma ogromny potencjał rozwojowy i integrujący. Jednoczy makroformę, a „jedność cykliczna” (*l'unité cyclique*) jest wartością nadrzędną. Motywiczne nawiązania i powroty nie zatrzymują narracji, lecz ją pobudzają. Toczy się bardzo dynamicznie, cały czas do przodu, ale to, co już było, pozostaje wciąż obecne.

♪ Vincent d'Indy, *Sonata C-dur* na skrzypce i fortepian, op. 59  
II część: Animé<sup>15</sup>

Franck podziałął bardzo inspirująco na swoich uczniów. Instruktaż kompozytorski, jakiego im udzielił, był z jednej strony bardzo ścisły — podstawowe reguły musiały być respektowane. Z drugiej zaś, pozostawiał im wiele swobody. Nie ograniczał wyobraźni, akceptował różne pomysły, jeśli miały sens głęboko muzyczny, choć nie zawsze odpowiadały jego gustom. A jeśli mu się podobały, to dawał temu wyraz, wzdychając z zadowoleniem nad jakąś frazą czy zwrotem harmonicznym. To było dla uczniów najwyższą pochwałą. Jak wspominają,

<sup>15</sup> V. d'Indy, *Violin Sonata in C Major* op. 59, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 2013.

„chwalił chętnie i krytykował mało”, uczył przede wszystkim własnym przykładem<sup>16</sup>. Klasa organów w Konserwatorium Paryskim (Le Conservatoire national de musique et de déclamation) była właściwie klasą kompozycji. Franck stosował metody niestandardowe, stosunkowo mało uwagi poświęcał sprawom technicznym, a najwięcej improwizacji. Z sześciu godzin tygodniowo co najmniej pięć było przeznaczonych na improwizację. Oddziaływał na uczniów siłą swej osobowości, potrafił ich zarazić pasją do pięknej frazy, cieszyć się muzykowaniem, pielęgnować chwile zachwytu. W konserwatorium Franck był jakby „osobny”, uwielbiany przez uczniów, ale krytykowany przez kolegów. Nie wpisywał się w standardy akademickiego nauczania.

Młodzi muzycy byli nim zafascynowani, przyczynili się do spopularyzowania jego twórczości i wnieśli cenny wkład do rozwoju muzyki kameralnej. Z wielkim zaangażowaniem uprawiali gatunki, które on doprowadził do mistrzostwa: sonatę skrzypcową, kwartet smyczkowy i kwintet fortepianowy. Powstała cała seria sonat skrzypcowych, które wzbogaciły repertuar koncertowy. Należy tutaj wymienić takich kompozytorów jak: Guillaume Lekeu, Sylvio Lazzari, Gabriel Pierné, Vincent d'Indy, Paul de Wailly, Louis Vierne i Guy Ropartz.

🎵 Gabriel Pierné, *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian, op. 36 (1900)  
I część: Allegretto tranquillo<sup>17</sup>

Są to utwory, które cechuje pewne pokrewieństwo stylistyczne, wynikające z sięgania po podobne środki artystyczne — sposób kształtowania formy, brzmienie i ekspresję. W literaturze naukowej stosuje się niekiedy termin *la sonate franckiste*. Jakkolwiek bardzo przydatny, to jednak jest dużym uproszczeniem. Może prowadzić do błędnych wniosków, iż wszystkie utwory zrobione są według jednego szablonu. W istocie rzeczy, *la sonate franckiste* ma wiele indywidualnych odcieni. Pewne zamieszanie terminologiczne powoduje też zamienne stosowanie pojęć „szkoła Francka” i „grupa Francka”. Pierwsze z nich odnosi się do szkoły kompozytorskiej i nurtu stylistycznego, drugie zaś do środowiska, grupy towarzyskiej.

W czasach, gdy Proust pracował nad powieścią, Franck był już dobrze znany, a jego dzieła weszły do kanonu francuskiej muzyki kameralnej. Było

<sup>16</sup> R. Suchowiejko, *Metoda nauczania Césara Francka*, [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 1999, s. 133–139.

<sup>17</sup> G. Pierné, *Sonate pour violon et piano* op. 36, M. Milstein (skrzypce), N. Milstein (fortepian), Mirare 2017.

to zasługą nie tylko jego uczniów, ale też krytyków muzycznych. Gaston Carraud, Camille Mauclair, Paul Dukas i Lionel de la Laurencie poświęcili mu wiele uwagi w swoich recenzjach. Niektóre z nich, mające charakter pogłębiomych analiz i interpretacji hermeneutycznych, były dobrze znane Proustowi. Jak udowodnili badacze, w opisach dzieł Vinteuila widać wyraźne ślady lektur tych tekstów. Nie chodzi bynajmniej o cytowanie, lecz pewną wspólnotę myśli, metaforyczny język, styl opisu, wrażliwość muzyczną. Wiemy, że Proust „czytał wszystko”, w tym duże ilości tekstów krytycznomuzycznych, które ukazywały się w prasie codziennej i specjalistycznej. Miał ogromną wiedzę muzyczną i był doskonale zorientowany w nowościach. Nie tylko czytał, ale też słuchał wszystkiego. Muzyka była niezbędnym składnikiem jego egzystencji.

*Poszukiwanie straconego czasu* pulsuje muzycznym rytmem. W powieści pojawiają się postacie różnych kompozytorów. Niektóre z nich autor wymienia z nazwiska: Beethoven, Mozart, Chopin, Wagner, Fauré. Innych ukrywa w postaciach fikcyjnych albo w rozmowach toczonych w salonach. Proust wypowiada się na tematy muzyczne także poza powieścią. Jego teksty krytycznomuzyczne świadczą o szerokiej wiedzy i wysokich kompetencjach w tym zakresie, nie ustępował profesjonalistom takim jak Reynaldo Hahn czy Jacques Rivière. Potrafił też z nimi polemizować, kompetentnie i ze swadą.

♪ Louis Vierne, *Sonata g-moll* na skrzypce i fortepian, op. 23 (1907)  
I część: Allegro risoluto<sup>18</sup>

Jako uważny obserwator życia muzycznego jasno formułował swoje opinie na temat współczesnych twórców. Czynił to w sposób otwarty w listach do przyjaciół i znajomych. Wiemy, że do Saint-Saënsa miał stosunek ambiwalentny. Wprawdzie w młodzieńczej powieści *Jean Santeuil* widać cień fascynacji *I Sonatą* na skrzypce i fortepian Saint-Saënsa (niektórzy uważają, że jest to prefiguracja *la petite phrase de Vinteuil*), ale później to się zmieniło. W jednym z listów pisał o Saint-Saënsie: to „muzyk, którego nie lubię”, a w innym dodawał, że go „wyjątkowo denerwuje”<sup>19</sup>. W młodości Proust fascynował się Wagnerem, co odzywa się echem w ostatnim tomie powieści. Jednak daleki był od żarliwości wyznawców Wagnera, którzy jeździli na pielgrzymki do Bayreuth i bronili jego twórczości.

<sup>18</sup> L. Vierne, *Violin Sonata in G minor* op. 23, A. Ibragimova (skrzypce), C. Tiberghien (fortepian), Hyperion Records Limited 2019.

<sup>19</sup> Marcel Proust do Jacques'a de Laetrelle, list z dnia 20 kwietnia 1918, *Correspondance...*, t. 17, red. Ph. Kolb, Paris 1989, s. 193; Marcel Proust do Jeana Cocteau, list z dnia 19 czerwca 1919, *Correspondance...*, t. 18, red. Ph. Kolb, Paris 1990, s. 267.

Na kartach *W poszukiwaniu straconego czasu* Proust wywołuje też „zapach” muzyki Debussy’ego, gdy ewokuje wspomnienie „cudownych kwiatów w Féterne”. Mówi wtedy głosem narratora: „to cały Pelleas, ten zapach róż, wznoszący się aż na taras. W partyturze ten zapach jest tak silny, że ja, który cierpię na *hay-fever* i na *rose-fever*, kichałem za każdym razem, kiedym sły­szał tę scenę”<sup>20</sup>. A za chwilę mówi głosem Mme Cambrener (gorącej wielbi­cielki Debussy’ego), stwierdzając, że *Pelleas* jest piękniejszy niż *Parsifal*. Jednak zachwyt Prousta dla Debussy’ego był dosyć ograniczony, dotyczył zaledwie kilku dzieł. Bardzo cenił jego wkład w rozwój muzyki współczesnej, ale nie w pełni poddawał się jego urokowi. Podobnie było z innymi przedsta­wicie­lami awangardy tego czasu, Strawieńskim i Straussem. W powieści pojawiają się tylko przelotnie, we wzmiance na temat baletów rosyjskich.

Ten lekki dystans wobec współczesnych, ocenianych głównie przez pry­zmat ich dzieł scenicznych, wynika przede wszystkim z tego, że Proust znacznie wyżej cenił muzykę czysto instrumentalną. Dlatego *la petite phrase de Vinteuil* posiada dla niego moc większą niż opera czy balet. Jej potęga bierze się z tego, co się kryje pomiędzy dźwiękami, a co nabiera realnych kształtów w akcie wyko­nawczym. Nie chodzi oczywiście o tych „siedem mizernych nut” (jak mówi Swann), lecz o to, jak działa na człowieka i przeobraża się w coś rzeczywistego.

♪ Guillaume Lekeu, *Sonata G-dur* na skrzypce i fortepian (1891),  
I część: *Très modéré*<sup>21</sup>

Swann miał tedy rację, wierząc, że fraza sonaty istnieje realnie. Będąc w tym sensie czymś ludzkim należała wszelako do sfery istot nadprzyrodzonych. Istot tych nie widzieliśmy nigdy; mimo to poznajemy je z zachwytem, kiedy jakiś odkrywca Niewidzialnego zdoła pochwycić którą z nich; kiedy z boskiego świata, dokąd ma przystęp, zdoła ją ściągnąć, aby zabłysła przez chwilę nad naszym światem. To właśnie zrobił Vinteuil. Swann czuł, że za pomocą instru­mentów muzycznych kompozytor po prostu odsłonił ją, uczynił widzialną, wykreślił i uszanował jej rysunek ręką tak czułą, tak ostrożną, tak delikatną i pewną, że dźwięk zmieniał się co chwila, zacierając się, aby zaznaczyć cień, wzmacniając się, kiedy trzeba mu było biec śladem śmielszego konturu [...]<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Sodoma i Gomora*, przeł. T. Boy-Żeleński, War­szawa 1974, s. 248.

<sup>21</sup> G. Lekeu, *Sonate pour violon et piano, en sol Majeur*, Ch. Boulrier (skrzypce), M. Dedieu-Vidal (forte­pian), REM Éditions 1987.

<sup>22</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna...*, s. 329–330.

Badacze prozy Prousta rozłożyli na cząsteczki pierwsze jego muzyczny wszechświat i zbadali go pod mikroskopem. Jednak próby jego zrozumienia pozostaną zawsze niezadowolające, bo „rozkosz wzruszeń niematerialnych”, jaką daje czytelnikowi, wymyka się naukowemu opisowi. Dla muzykologa *W poszukiwaniu straconego czasu* jest inspiracją do przyjrzenia się kontekstowi społeczno-kulturowemu przez pryzmat życia muzycznego w Paryżu na przełomie wieków. Obok Saint-Saënsa, Fauré’go i Debussy’ego działało tam wielu wybitnych twórców, którzy tworzyli niepowtarzalną atmosferę miasta. Ścierały się różne prądy artystyczne i postawy estetyczne, toczono gorące debaty na temat sztuki współczesnej, wiele mówiono o tożsamości narodowej i indywidualnym stylu francuskim. Eklektyczny *fin-de-siècle* był rezultatem współdziałania wielu osobowości twórczych i syntezą różnych nurtów stylistycznych.

Dorobek międzyepoki jest imponujący, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. W muzyce francuskiej nastąpiła potężna erupcja energii twórczej we wszystkich gatunkach — muzyce symfonicznej, kameralnej i lirycy wokalne. Okres 1870–1914 zwany jest „trzecim złotym wiekiem muzyki francuskiej” (Norbert Dufourcq). Szczególne znaczenie zyskała wówczas muzyka kameralna, która miała silne wsparcie instytucjonalne ze strony Société Nationale de Musique, założonego w 1871 roku, a następnie Société Musicale Indépendante, utworzonego w 1909 roku. Jak pisał Paul Landormy:

To właśnie w dziedzinie muzyki kameralnej najlepiej objawiła się kreatywność i oryginalność naszych kompozytorów. Niewątpliwie znaleźli oni w niej najlepszą możliwość zaspokojenia naturalnej potrzeby umiaru, zwięzłości, dyskrecji, delikatności uderzenia i precyzji szczegółu<sup>23</sup>.

Czytając opisy muzyki grywanej w salonach, w których bywał Swann, możemy sobie wyobrazić, jak ona brzmiała. Jednocześnie możemy ją skonfrontować z własnymi odczuciami, słuchając utworów z czasów Prousta, nie tylko sonat skrzypcowych, ale też kwartetów i kwintetów utrzymanych w stylistyce, która była mu bliska. Specyficzna aura brzmieniowa tych dzieł doskonale współgra z muzyką, jaką skomponował na kartach swojej powieści. Cechuje ją silny emocjonalizm, nagłe zmiany nastrojów, ciągła transformacja materiału dźwiękowego, a zarazem powracanie do tego, co już było. Umiejętne operowanie brzmieniem wzmacnia ekspresję, potęgując napięcie w momentach kulminacyjnych, ale też przynosząc momenty wytchnienia i spokoju. Przeobrażenia materiału nie zagrażają integracji makroformy, gdyż zachowane są związki

<sup>23</sup> P. Landormy, *La musique de chambre*, [w:] *Rapport sur la musique française*, Rome 1913, s. 116.

motywiczne między częściami. Ponadto, w syntetycznym finale powracają najważniejsze wątki tematyczne z całego dzieła.

*Sonata A-dur* Césara Francka jest najlepszym przykładem tego typu formy cyklicznej, mistrzowskiego operowania środkami ekspresji i brzmienia. To ona poruszyła tak głęboko Prousta, gdy słuchał wykonania Georges’a Enesco. Wraz z innymi „odnalezionymi” tutaj sonatami, tworzy wartościowy kontekst dla lektury Prousta, zapraszając do zanurzenia się w świat dźwiękowy, jaki go otaczał.

♪ César Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (1886)  
IV część: Allegretto poco mosso<sup>24</sup>

## Bibliografia

### Publikacje

Chimènes M., *Proust auditeur de musique dans les salons parisiens*, [w:] *Musiques de Proust*, red. C. Leblanc, F. Leriche, N. Mauriac Dyer, Hermann, Paris 2020.

*Correspondance de Marcel Proust*, t. 1–21, red. Ph. Kolb, Plon, Paris 1970–1993.

Fauquet J.-M., *César Franck*, Arthème Fayard, Paris 1999.

Joowon K., *Swann et la sonate en 1911*, [w:] *La pensée musicale de Marcel Proust*, praca doktorska niepublikowana, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2021.

Landormy P., *La musique de chambre*, [w:] *Rapport sur la musique française contemporaine. Rapport sur la musique française contemporaine*, Armani & Stein, Rome 1913.

Leblanc C., *Proust écrivain de la musique. L’allégresse du compositeur*, Brepols, Turnhout 2017.

Leblanc C., *Proust et la « bande à Franck »: présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle*, [w:] *Proust face à l’héritage du XIXe siècle*, red. N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa, P.-E. Robert, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012.

Penesco A., *Proust et le violon intérieur*, Le Cerf, Paris 2011.

Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. Sodoma i Gomora*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

---

<sup>24</sup> C. Franck, *Sonata for Violin and Piano in A major*, R. Capuçon (skrzypce), M. Argerich (fortepian), Deutsche Grammophon 2022.

Suchowiejko R., *Metoda nauczania Césara Francka*, [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Musica Iagellonica, Kraków 1999.

Tadié J.-Y., *Proust et Debussy*, [w:] *Regards sur Debussy*, red. M. Chimènes, A. Laederich, Fayard, Paris 2013.

Yoshikawa K., *Vinteuil ou la genèse du Septuor*, „Cahier Marcel Proust” 9, 1979.

## Utwory muzyczne

Franck C., *Sonata for Violin and Piano in A major*, K. Danczowska (skrzypce), K. Zimmerman (fortepian), Deutsche Grammophon 1981.

Franck C., *Sonata for Violin and Piano in A major*, R. Capuçon (skrzypce), M. Argerich (fortepian), Deutsche Grammophon 2022.

d'Indy V., *Violin Sonata in C Major* op. 59, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 2013.

Lekeu G., *Sonate pour violon et piano, en sol Majeur*, Ch. Boulier (skrzypce), M. Dedieu- Vidal (fortepian), REM Éditions 1987.

Pierné G., *Sonate pour violon et piano* op. 36, A. Robert (skrzypce), S. Deferne (fortepian), XXI-21 Productions Inc. 2010.

Pierné G., *Sonate pour violon et piano* op. 36, M. Milstein (skrzypce), N. Milstein (fortepian), Mirare 2017.

Vierne L., *Sonate pour violon et piano* op. 23, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 1990.

Vierne L., *Violin Sonata in G minor* op. 23, A. Ibragimova (skrzypce), C. Tiberghien (fortepian), Hyperion Records Limited 2019.

## Streszczenie

### W poszukiwaniu straconego czasu... i sonat skrzypcowych z czasów Marcela Prousta

Marcel Proust, znawca muzyki i wrażliwy słuchacz, wielbiciel Faurégo, Francka i Wagnera, wykreował w swojej powieści świat dźwiękowy, który można poczuć, usłyszeć i posmakować. Muzyczne komponenty doskonale współgrają z innymi składnikami, niekiedy tworząc tło, innym razem wysuwając się na pierwszy plan. Słynna „mała fraza sonaty Vinteuila” staje się symbolem miłości Swanna, a zarazem jednym z motywów przewodnich całej powieści. Niesie

w sobie bogactwo znaczeń, potęguje emocje bohatera, ewokuje atmosferę paryskiego życia muzycznego. Jednocześnie wywołuje pytania: Jakie sonaty były grywane w Paryżu w czasach Prousta? Co mógł usłyszeć pisarz w sali koncertowej i we własnym salonie? Jakie dźwięki pobudziły jego wyobraźnię i złożyły się na obraz idealnej „sonaty Vinteuila”? Artykuł zaprasza w podróż śladami kompozytorów francuskich przełomu XIX i XX wieku, których muzyka inspirowała Marcela Prousta. Czytelnik zachęcany jest do słuchania sonat skrzypcowych wskazanych w tekście. Muzyka Césara Francka i jego uczniów cechuje się emocjonalizmem, zmianami nastrojów, transformacją materiału dźwiękowego i powracaniem do wcześniejszych wątków. Stanowi wartościowy kontekst dla lektury Prousta, zapraszając do zanurzenia się w świat dźwiękowy, jaki go otaczał.

*Słowa kluczowe:* muzyka francuska, Marcel Proust, César Franck, sonaty skrzypcowe, Paryż, przełom XIX i XX wieku



# Pauza i cisza jako konstytutywny element kompozycyjny piosenki. Próba analizy

**Łukasz Piaskowski**

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

e-mail: lukasz.piaskowski2@uwr.edu.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.4/>

## Abstract

### Pause and silence as a constitutive compositional element of a song: An attempt at analysis

The basic form-forming unit of a song is a rhythmically ordered series of melonic sounds, i.e. sounds that are in a mechanized movement. This movement correlates with the rhythmic structure of the text, thus creating a harmonized conglomerate of interacting elements of the composition. The movement of melody and lyrics is subordinated to a structure that at first glance cannot be seen — a pause and functionalized silence, and thus “empty spaces” of the song. Paradoxically, they are the most constitutive for the genre. They interact on many levels and layers of composition, ranging from elementary quantitative classification, i.e. instrumental, vocal and performative levels, to individual poetological and expressive qualities — ordering the movement of sounds, regulating tensions or a kind of “shading” thanks to the skillful combination of contrasts. “Empty spaces” participate in the game of form elements on par with sounds and murmurs.

**Keywords:** pause, silence, song, music, sound studies, popular music, popular song

## Wprowadzenie

Rozwijające się w ostatnich kilkunastu latach badania nad fenomenem dźwięku w kulturze, określane ogólną nazwą *sound studies*<sup>1</sup>, utożsamiane z tak zwaną antropologią dźwięku<sup>2</sup>, podniosły w ostatnich latach rangę badawczą między innymi takich zjawisk, jak dźwięk, cisza, milczenie czy hałas. Potwierdzają to liczne już publikacje<sup>3</sup>. Koresponduje to ponadto z innym polem dyskursu interdyscyplinarnego: badaniem relacji między literaturą a muzyką, literaturą a sztukami wizualnymi itd. W tym kontekście umieścić należy temat niniejszego szkicu. Interesować będzie mnie cisza jako konstruktywny element kompozycyjny piosenki.

Piosenka jako hybrydyczna forma gatunkowa, pokrewna formie pieśni<sup>4</sup>, znajduje się w obszarze zainteresowań przede wszystkim dwóch dziedzin — nauki o literaturze oraz muzykologii<sup>5</sup>. W ostatnich latach zauważyć można wzrost zainteresowania piosenką wśród uczonych zwłaszcza tych dwóch dziedzin<sup>6</sup>. W niniejszym studium chciałbym zastanowić się, dlaczego pauza i cisza stanowią niezwykły element kompozycji piosenki. Aby dojść do pewnych rozstrzygnięć, trzeba będzie, rzecz jasna, ukazać, w jaki sposób te dwa zjawiska funkcjonują w muzyce i literaturze, po czym rozpoznać różnice i zależności umożliwiające wyciągnięcie wniosków. Zasadniczym celem szkicu będzie

<sup>1</sup> Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 15; *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, New York 2012, s. 4–7; *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, New York 2012, s. 7–10.

<sup>2</sup> Por. A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 89.

<sup>3</sup> Oto kilka przykładowych pozycji książkowych: *Przestrzeń ciszy*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011; *Milczenie. Antropologia — hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014; M. Wójcik, R. Żak, *Cisza*, Warszawa 2017; A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Warszawa 2019.

<sup>4</sup> Definicja „piosenki”, jaką przyjmuje niniejszy szkic, jest najprostsza z możliwych; piosenka to „krótki, prosty utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, składający się zazwyczaj ze stałych melodycznie, ale różnych tekstowo zwrotek oraz z powtarzającego się refrenu”. Por. A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 176.

<sup>5</sup> O aktualnym stanie badań można przeczytać tutaj: M. Budzyńska-Łazarewicz, *Stan badań nad piosenką w Polsce — próba uporządkowania*, [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła — rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 11–21.

<sup>6</sup> W ostatnich latach ukazało się wiele wartościowych publikacji dotyczących piosenki: P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009; M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009; P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012; J. Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013; P. Pierzchała, *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, Katowice 2016; *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzęstowska, Poznań 2019.

zatem ukazanie ciszy i pauzy jako elementów paradoksalnie najbardziej konstytutywnych dla gatunku. Oddziałują one na wielu poziomach i warstwach kompozycji. Jeśli pojmować je jako tak zwane „miejsca puste”, należy uczynić dodatkowe założenie, że uczestniczą one w grze elementów formy na równi z dźwiękami. Szkic przyjmie zasadniczo optykę współczesnej komparatystyki interdyscyplinarnej<sup>7</sup>, choć przewagę utrzyma w nim spojrzenie muzykologiczne. Metodą determinującą poznawcze efekty szkicu będzie tak zwane historyczno-genetyczne badanie struktur muzycznych<sup>8</sup>, swoiście uproszczone, dostosowane do materiału gatunkowego, a więc w tym wypadku — piosenki. Głównym założeniem tekstu jest przekonanie o strukturalno-formalnej funkcji ciszy i pauzy w muzyce, a zwłaszcza w piosence, której dwubiegunowość (muzyczność i literackość) determinuje podwójny model interpretacji — zarówno muzyczny, jak i literacki. Ten ostatni czynnik ma kluczowe znaczenie w kształtowaniu możliwego przeświadczenia o semantycznej funkcji ciszy oraz pauzy w piosence. Jakkolwiek w tym artykule warstwa znaczeń w utworze muzyczno-słownym nie zostanie poddana szczegółowej analizie.

## Między ciszą a pauzą

Gdy mowa o motywie ciszy w piosence i w ogóle w muzyce, trzeba odróżnić od siebie dwa pokrewne zjawiska: ciszę i pauzę. Józef K. Lasocki w popularnym podręczniku *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce* nie definiuje pauzy w żaden konkretny sposób<sup>9</sup>. Umieszcza ją w dziale dotyczącym wartości rytmicznych nut. Pauzy *de facto* uznaje za bezdźwięczny analogon nut. Liliana Zganiacz-Mazur w swej *Teorii muzyki* stwierdza krótko, że „pauza jest to cisza w muzyce”<sup>10</sup>. W tym wypadku mamy do czynienia z prostym i lapidarnym utożsamieniem zjawisk. Bardziej subtelny i precyzyjny okazuje się Franciszek Wesołowski, gdy pisze, że „pauzą nazywamy znak graficzny oznaczający czas trwania przerwy między dwoma dźwiękami”<sup>11</sup>. Nie posługuje się on terminem „cisza”, zastępując go krótkim opisem: „przerwa między dźwiękami”. Operuje wobec tego narzędziem bardziej konkretnym — przerwa ma bowiem początek i koniec; cisza natomiast wydaje się czymś bezkresnym — albo jest, albo jej nie

<sup>7</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 36–45.

<sup>8</sup> A. Pytlak, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Kraków 1979, s. 11.

<sup>9</sup> J.K. Lasocki, *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, wyd. 21, Kraków 2019, s. 20–21.

<sup>10</sup> L. Zganiacz-Mazur, *Teoria muzyki*, Warszawa 2002, s. 149.

<sup>11</sup> F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, wyd. 18, Kraków 2017, s. 26.

ma. Wesołowski kładzie nacisk na funkcję, nie determinuje przypuszczalnej ontologii. Mówi o pauzie, ponieważ ta „do czegoś służy”, nie dlatego, że „jakaś jest”. Pauza jest ową „przerwą”, albowiem „coś” przerywa. U Zganiacz-Mazur z kolei pauza jest ciszą w muzyce, ponieważ na to wskazywałaby jej immanentna właściwość. W *Małej encyklopedii muzycznej* pauzę definiuje się jako „przerwę ściśle określoną rytmicznie, rozdzielającą pochod dźwięków”<sup>12</sup>. Autor hasła, podobnie jak Wesołowski, utożsamia pauzę z przerywnikiem. Uwagę jednak zwraca różnica ilościowa: w tym wypadku pauza pełni funkcje kompozycyjne, ponieważ nie stanowi wyłącznie przerwy między dwoma dźwiękami, lecz jest traktowana jak „uczestnik” dźwiękowego pochod, który może być przez nią kształtowany i porządkowany; pauza może ponadto pełnić rolę bardziej autonomiczną — wypełniać cały takt lub szereg taktów, a w takim wypadku przestaje pełnić rolę przerywnika między dwoma dźwiękami, lecz jest rodzajem retardacji o określonej funkcji formotwórczej. Zofia Lissa w swoim klasycznym *Zarysie nauki o muzyce* sprzeciwia się podobnemu spojrzeniu. Badaczka uważa, że „pauza nie przecina przebiegu muzycznego, ale przynależy, wraz z całym aparatem dźwiękowym, do środków wyrazu muzyki”<sup>13</sup>. O pauzie pisze zaś krótko, że jest to „chwilowa przerwa przebiegu dźwiękowego, konieczna ze względów artystycznych”<sup>14</sup>. To definicja pokrewna tej, której użył Wesołowski, tym niemniej zwrócić należy szczególną uwagę na *passus* mówiący o konieczności jej stosowania. Lissa stosuje tu kryterium estetyczne, nie funkcjonalne czy ontologiczne. To bardzo ważna konstatacja, ponieważ zwraca uwagę na rozległość kontekstów, w jakich możemy mówić o pauzie. Lissa podkreśla jej rolę kompozycyjno-wyrazową. Na tej podstawie można zjawisko zwane pauzą definiować szerzej: zaliczyć je do gamy charakterystycznych dla muzyki środków artystycznego wyrazu. W innym miejscu Lissa zauważa też, że pauza (i cisza) to element znaczący, a jej potencjalne znaczenie zależy od kontekstu muzycznego, a także pozamuzycznego — na przykład gdy utwór zawiera tekst literacki<sup>15</sup>. Jest to w pewnym sensie ekwiwalent kulturowego pojmowania sensu ciszy, to znaczy jako „czegoś znaczącego” w rytuałach religijnych czy świeckich, jak choćby symboliczna „minuta ciszy”<sup>16</sup>. Jest to bardzo istotne,

<sup>12</sup> *Pauza*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, wyd. 3, Warszawa 1981, s. 755.

<sup>13</sup> Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, wstęp i komentarz I. Lindstedt, wyd. 6, Warszawa-Rzeszów 2007, s. 146.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, [w:] *eadem*, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 185.

<sup>16</sup> M. Nowakowska, *Cisza i jej notacje — wokół partytur muzycznych twórców awangardy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 4, s. 103–104.

ponieważ, jak powiada Lissa, pauza jest „pełna znaczenia, jest skoncentrowanym przejawem kulminacji emocjonalnej, czy kulminacji danego odcinka akcji, mimo iż obiektywnie jest tylko brakiem zjawisk dźwiękowych czy innych przejawów słyszalności”<sup>17</sup>. Hanna Milewska pisze, że utwór muzyczny składa się z dźwięków i tego, co pomiędzy dźwiękami, czyli pauz — te ostatnie za Andrzejem Chłopeckim nazywa zaś „rzekomą ciszą”<sup>18</sup>. Oznacza to, że pauza to rodzaj ciszy zaplanowanej i konwencjonalnej: brak dźwięku wynika z logiki kompozycji, ale jako odbiorcy rozumiemy, że z konieczności po takiej pauzie powraca dźwięk<sup>19</sup>. Czym innym jest zatem cisza, która następuje, gdy utwór się kończy, a czym innym, gdy cały czas trwa. Można tu więc mówić o ciszy wewnętrznej i zewnętrznej lub, jak ujmuje to Kinga Kiwała, ciszy muzycznej i fizycznej<sup>20</sup>. Inne określenia to cisza przy-muzyczna i muzyczna: pierwsza z nich dotyczy braku dźwięków przed i po utworze, druga zaś — w samym utworze<sup>21</sup>.

Teoretycznomuzyczny punkt widzenia determinuje szereg poznawczych decyzji, jakie należy podjąć. Do takich kroków bez wątpienia należy próba przyporządkowania fenomenów ciszy i pauzy do konkretnych elementów systematyki charakterystycznej dla tej dziedziny wiedzy o muzyce. Pauzę wyróżnia się w nauce o rytmie muzycznym, jest wszak ona takim samym regulatorem czasu w muzyce, jak nuty. Każda pauza posiada wartość rytmiczną, a więc długość trwania — analogicznie względem systematyki nutowej<sup>22</sup>. Trudno pauzę rozpatrywać w innych kategoriach niż czysto rytmiczne i regulacyjne. Można powiedzieć, że pauza odpowiada za pojawianie się ciszy w utworze w różnych odcinkach czasowych, krótszych bądź dłuższych. Istotniejsze jest jednak, że pauza, jako wartość rytmiczna paralelna wobec dźwięku i jednocześnie jego antyteza na poziomie materiałowym, jest czynnikiem konstytutywnym w przebiegu utworu muzycznego. Stanowi podstawową matrycę, po której poruszają się dźwięki. Tak więc gdy słuchamy piosenki, nasze ucho wyłapuje przede wszystkim struktury dźwiękowe, rzadziej zauważa struktury bezdźwiękowe. Więcej — są one wręcz niepożądane. Ciszę utożsamiamy zazwyczaj

<sup>17</sup> Z. Lissa, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 12–13.

<sup>18</sup> H. Milewska, *Cisza*, „Hi-Fi” 2013, nr 10, s. 86–87.

<sup>19</sup> Cisza pod postacią pauz ma także swoją poetykę. Pisze o tym między innymi Thomas Clifton. Zob. T. Clifton, *The Poetics of Musical Silence*, „The Musical Quarterly” 1976, nr 2.

<sup>20</sup> K. Kiwała, *Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce*, „Ethos” 2016, nr 29, s. 65.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>22</sup> M. Dembska-Trębacz, *Cisza i rytm w muzyce*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 60–62.

z końcem przebiegu muzycznego. Pauza, wprowadzająca owe miejsca puste, ukazuje nam utwór muzyczny jako grę dźwięku i bezdźwięku, w której dźwięk, jako bardziej „wymowny”, ma ewidentną audialną przewagę, jest słyszalny na pierwszym planie. Nie ma jednak wewnętrznej właściwości samoregulacji. Taką właściwość mają z kolei właśnie te małe szczeliny pustki i ciszy wprowadzane przez pauzy. Nie można sobie wyobrazić piosenki bez dźwięku, ale jeszcze trudniej bez regulującej przebiegi dźwiękowe pauzy. Jak więc można zauważyć, pauza jest tym elementem struktury rytmicznej utworu, który pełni funkcję operacyjną, niejako dysponuje możliwością ujawniania się ciszy. Co jasno pokazuje, że ich relacja jest niesymetryczna.

Ciszę jako fenomen muzyczny można przyporządkować do jeszcze przynajmniej dwóch innych działów teorii muzyki — do dynamiki, a więc tej dziedziny, której przedmiotem jest głośność lub cichość dźwięku, oraz do agogiki, to jest działu zajmującego się tempem przebiegu dźwiękowego w muzyce. Dla dynamiki cisza jest podstawową matrycą — dźwięki pojawiają się na jej tle, są bardzo ciche, ciche, głośne, bardzo głośne itd. O ile pauza, jako jednostka rytmiczna, wprowadza ciszę mechanicznie, za pomocą znaku graficznego, o tyle cisza w obrębie możliwości dynamicznych utworu okazuje się matrycą, od której się odskakuje w sytuacji natężenia dynamicznego, na przykład gdy stosuje się *crescendo* od *forte* do *fortissimo* itd., i do której się dąży, kiedy stosowane jest *diminuendo* od *forte* do *piano*, od *piano* do *pianissimo*.

Agogiczne przejawy ciszy zauważalne są w sytuacjach stosowania krańcowych typów tempa — im wolniejsze tempo, tym dźwięki cichsze, a cisza bardziej zauważalna, ponieważ stanowi wówczas tło, na którym silnie wybrzmiewają dźwięki (nie znaczy to oczywiście, że od tej zasady nie ma odstępstw), im tempo żywsze, tym dźwięki głośniejsze, a cisza mniej zwraca uwagę słuchacza, ponieważ żywioł dźwiękowy całkowicie dominuje. Warto zaznaczyć, że cisza nie jest ściśle podporządkowana tempu. Anna Chęćka-Gotkiewicz zauważa, że bywają sytuacje, kiedy to dynamiczne wyciszenie przebiegu muzycznego prowadzi do zwolnienia tempa, zwłaszcza w końcowych partiach utworu<sup>23</sup>.

W jaki więc sposób odróżnić ciszę od pauzy? Różnią je przede wszystkim ontologia i funkcje, jakie pełnią. W uproszczeniu: pauza jest narzędziem służącym do wywoływania lub zwracania uwagi na ten element kompozycji, jakim jest cisza. Zakres terminów nie jest tożsamy, pozostają one z sobą powiązane elementarnym rdzeniem sensu, tym niemniej brak symetrii oznacza tutaj instrumentalną rolę pauzy w służbie jakości, jaką jest cisza. Wydaje się ponadto,

---

<sup>23</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 41.

że cisza jest fenomenem o bardziej granicznym znaczeniu. Pauza rozumiana jako znak graficzny jest sfunkcjonalizowana muzycznie, pauza jako przerwa między dźwiękami, a więc jako technika gry lub technika twórcza, pełni funkcję kompozycyjną. Cisza nie pełni żadnej z tych funkcji — jest wyłącznie efektem, który wynika z zastosowania powyższych zabiegów. Ma ponadto bardziej enigmatyczną i ogólniejszą naturę. Gdy mówimy o pauzie, nie dokonujemy semantyzacji utworu muzycznego; gdy z kolei mówimy o ciszy, nadajemy przebiegowi muzycznemu jakieś znaczenie, inne niż to wynikające z jego natury. Andrzej Chłopecki pisał niegdyś, że „gdyby nie było ciszy, nie byłoby muzyki”<sup>24</sup>. Tu też zaznacza się różnica między pauzą a ciszą. Ta ostatnia jest fundamentalna jako matryca każdego utworu muzycznego, nie podlega kryterium ilościowemu, nie można mówić o różnych ciszach; istnieje po prostu cisza — jako podstawowa możliwość zaistnienia dźwięku w ogóle. Pauzy z kolei można stosować lub nie, są jak najbardziej policzalne i wplecione w struktury rytmiczne utworu. W tej optyce pauza to skonkretyzowany fragment ciszy.

## Pauza w poezji, pauza w muzyce, pauza w piosence

Zanim przejdziemy do bardziej szczegółowej analizy, warto przyjrzeć się zjawisku pauzy z innego punktu widzenia. Jest wszak ona często wykorzystywana w poezji, pełniąc w jej obrębie swoiste dla siebie funkcje. Skonkretyzowanie zasobu funkcji pauzy w poezji jest istotne nie tylko z powodu możliwości dostrzeżenia ważnych z punktu widzenia poznawczego różnic między pauzą muzyczną a poetycką, ale także z powodów genologicznych. Piosenka, powtórzmy, jest przecież przykładem syntetycznej artystycznej formy podawczej — to próba pogodzenia żywiołu muzycznego i poetyckiego (bądź szerzej: słownego). Bardzo ciekawym problemem ujawniającym się w kontekście rozważań dotyczących roli pauzy w obojgu ze sztuk jest zagadnienie proceduru twórczego — sposobu opracowania muzycznego istniejącego już tekstu poetyckiego lub dopasowania tego ostatniego do istniejącej już uprzednio muzyki. Owo zagadnienie ujawnia pytanie: jakie znaczenie dla kompozytora lub twórcy piosenki mają miejsca puste w poezji? Warto rozpocząć od wstępnej klasyfikacji obszarów poznawczo płodnych. W tej sytuacji sygnalizowanie motywu ciszy ujawnia się w poezji na trzy podstawowe przypuszczalne sposoby<sup>25</sup>:

<sup>24</sup> U. Jorasz, *Cisza i milczenie — drugie oblicze dźwięku*, [w:] *eadem, Słuchając czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010, s. 167.

<sup>25</sup> P. Michałowski, *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 47–57.

1) wprost w semantyce utworu, na przykład *Song o ciszy* Jonasza Kofty<sup>26</sup>:

Przecież już dosyć mamy  
Huku i jazgotu  
Ale gdy cicho to źle  
I głupio nam  
Jakby się zepsuł życia niezawodny motor  
Coś nie w porządku  
Jakbyś był już nie ten sam  
Cisza zagłusza, sam już nie wiesz, jaki jesteś  
Więc szybko włączasz wszystko, co pod ręką masz.  
Bo gdy się milczy, milczy, milczy,  
to apetyt rośnie wilczy  
na poezję, co być może drzemie w nas.

2) zastosowanie przemilczenia za pomocą wielokropka lub wersu złożonego z kropek, na przykład wiersz pod tytułem *Już nocka* Józefa Czechowicza<sup>27</sup>:

Lipka, lipka, lipka,  
Będzie z tej lipki śliczna kolebka...  
Mama, mama, mama  
Będzie syneczka kołysać sama...  
Świerszcze, świerszcze, świerszcze  
zagrają, zagrają nam jeszcze...  
Nocka, nocka, nocka  
Zmruży synkowi siwiuskie oczka...  
Dobranoc...

3) zastosowanie graficznej pauzy lub półpauzy, a więc dłuższej lub krótszej kreski, na przykład fragment poematu pod tytułem *U dnia, którego stoję bram. Poema symfoniczne* Emila Zegadłowicza<sup>28</sup>:

skąd ten dzwonu głos? — skąd ten dzwonu głos  
idąc ścieżką brylantowych ros —  
olbrzymie łany pszenic, owsów, żyt  
kłonią się nisko —  
— cicho — cicho — cyt.....

---

<sup>26</sup> J. Kofta, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, wstęp R.M. Groński, Warszawa 2011, s. 98–99.

<sup>27</sup> Pierwodruk w czasopiśmie „Płomyczek” 1935/1936, nr 8, cyt. za: J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebr. i opr. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 404.

<sup>28</sup> E. Zegadłowicz, *U dnia, którego stoję bram. Poema symfoniczne*, Poznań 1921, s. 6.



Podstawową różnicą między pauzą muzyczną a poetycką jest brak wartości rytmicznej tej drugiej. Pauza poetycka jest w istocie miejscem pustym — pozbawionym nie tylko znaczenia (jej semantyka jest uzależniona od syntaktyki i sensu ogólniejszego), ale także wartości rytmicznej. Nie istnieje ponadto podział pauz na dłuższe i krótsze. To, ile trwa pauza, jest relatywne, dyktowane przez powtórzenia oraz subiektywne wrażenie słuchacza/czytelnika. Pauza poetycka jest więc z jednej strony elementem kompozycji bardzo otwartym, z drugiej zaś uzależnionym od sąsiadującego z nią sensu wyrażonego w słowach. Znając zakresy znaczeniowe i funkcjonalne pauz w muzyce i poezji, warto zastanowić się nad rolą, jaką pełni ona w połączeniu tych dwóch żywiołów — a więc w piosence. Każda kompozycja piosenki jest wypadkową konfliktu między tekstem słownym a stworzoną strukturą melodyczną. Istnieją trzy podstawowe warianty tej korelacji: 1) muzyka dominuje nad tekstem; 2) tekst dominuje nad muzyką; 3) oba ogniwa wzajemnie na siebie oddziałują, jedno ogranicza drugie.

Przykładem piosenki, w której muzyka dominuje nad słowem, jest niemal każda kompozycja muzyczna, do której wtórnie dopisano słowa, na przykład wykonywana przez Łucję Prus, opublikowana w 1974 roku na albumie zatytułowanym *Łucja Prus*, piosenka *Chanson triste*, której akompaniament to przytoczony jeden do jednego utwór fortepianowy Piotra Czajkowskiego o tym samym tytule. W piosence śpiew wokalistki dubluje kantylenową melodię prawej ręki z dzieła Czajkowskiego, co potęguje wrażenie sztuczności i nienaturalności w technice śpiewu. Podłożono pod nią wiersz autorstwa Jonasza Kofty, który w tej sytuacji okazuje się zjawiskiem kongenialnym względem melodii.

Typ piosenki, w której zaobserwować można zdecydowaną dominację warstwy tekstowej nad warstwą muzyczną, reprezentuje chyba najbardziej wyraźnie twórczość Wojciecha Młynarskiego. Osobowość twórcza poety, charakterystyczny sposób prezentacji utworów na scenie, charyzmatyczność i sugestywność jego tekstów, ich wymowność — między innymi te cechy sprawiły, że opracowanie muzyczne towarzyszące tej poezji ma zazwyczaj drugorzędne znaczenie<sup>29</sup>, nawet jeśli potencjalnie reprezentuje najwyższy artystyczny poziom kompozycyjny i wykonawczy.

Trzecią możliwość reprezentują piosenki Marka Grechuty, któremu opracowywane teksty z jednej strony narzucały pewne ograniczenia kompozycyjne,

<sup>29</sup> Nie oznacza to jednak, że nie ma formotwórczego znaczenia bądź funkcji. Autonomiczne jakości muzyki towarzyszącej wierszom Młynarskiego nie będą przedmiotem opisu i analizy w niniejszym szkicu, jakkolwiek jest to zagadnienie, które powinno zostać poddane dalszej eksploracji.

z drugiej jednak nie stronił on od autorskiej ingerencji. Usuwał niektóre fragmenty, zmieniał je, dopisywał swoje wersy lub kompilował z sobą różne wiersze (często autorstwa wielu poetów)<sup>30</sup>.

Pierwszym miejscem w wierszu, któremu należałoby się przyjrzeć, są średniówki oraz klauzule wersów, będące najbardziej naturalnym miejscem delimitacji w piosenkach. Spadki akcentowe są nader często wykorzystywane do tworzenia prostych śródzwrotkowych muzycznych kadencji — traktowanych niejako *per analogiam* wobec kadencji prozodycznych. W relacjach międzywyrazowych rola pauzy najczęściej ogranicza się do segmentacji poszczególnych zespołów wyrazów w syntagmy opracowane melodycznie. Pauzy muzyczne i poetyckie bardzo rzadko stanowią dla siebie ekwiwalent. Pisanie piosenki to bowiem przede wszystkim próba wypełnienia przestrzeni, jaką jest cisza, dźwiękami zorganizowanymi w taki sposób, ażeby owe puste miejsca były jednocześnie bardzo pełne z punktu widzenia logiki kompozycji. Dlatego też kiedy mowa o piosence, bardzo często wskazuje się fakt, że jest to relatywnie krótka kompozycja muzyczno-słowna. Na tak małej przestrzeni nadanie funkcji miejscom pustym nie wydaje się szczególnie trudne. Pojawienie się absolutnej ciszy w piosence nie jest możliwe, dlatego że nie pozwala na to konwencja gatunkowa. Miejsca puste wydają się wypełniane samoistnie przez różne elementy kompozycji. Najbardziej namacalnym słuchowo brakiem w piosence są te momenty, w których nie funkcjonuje głos ludzki. W tych momentach istotna wydaje się ta krótka chwila, w trakcie której oczekujemy albo refrenu, albo kolejnej zwrotki. W dalszej części szkicu odniosę się do tej kwestii bardziej szczegółowo.

## Piosenka a cisza

Najbardziej klasycznym układem, który reguluje cisza, jest rama kompozycyjna. Cisza przed wysłuchaniem piosenki oraz cisza po jej wysłuchaniu. Artyści nader często czynią aluzję, posiłkując się efektami kompozycyjnymi, takimi jak technika narastania dźwięku (*fade-in*) oraz stopniowego zanikania (*fade-out*)<sup>31</sup>. Jest to zabieg różniący się od zmian dynamiki dźwięku. W tym ostatnim przypadku dochodzi do interakcji instrumentu muzycznego z obsługującym go

<sup>30</sup> Przykładem takiej piosenki jest *Twoja postać* Marka Grechuty z albumu *Marek Grechuta i Anawa* z 1970 roku. Piosenka powstała poprzez kontaminację wierszy Józefa Czechowicza i Tadeusza Micińskiego oraz fragmentów dopisanych przez Grechutę.

<sup>31</sup> Więcej na ten temat zob. T. Parkinson, *Sonic departures. The dramaturgy of fade-outs*, „Theatre and Performance Design” 2016, nr 3–4.

wykonawcą. Efekty *fade-in* i *fade-out* pełnią z kolei funkcję delimitacyjną — w sferze układu kompozycyjnego, oraz funkcję techniczną — w sferze postprodukcji nagrania piosenki (co znamienne: owe efekty są niemal nieosiągalne w praktyce performatywnej, a więc na koncertach). Należy w tej sytuacji zwrócić uwagę na charakterystyczne wykorzystanie ciszy. Nie funkcjonuje tu ona wespół z pauzą. Istotą zabiegu *fade-in* jest stworzenie wrażenia, jakby utwór, pochłonięty wcześniej przez ciszę, niejako z niej wyrastał, pojawiał się. Słuchacz powinien odnieść wrażenie, że utwór już wcześniej trwał, jego warstwa muzyczna niejako poprzedza słyszenie. Taki utwór muzyczny tak naprawdę nie ma początku, ponieważ dochodzi tu raczej do „wyłonienia-się-z-ciszy” konkretnej jakości muzycznej. Przykładem zastosowania techniki *fade-in* może być utwór zespołu Metallica *To Live is to Die*, pochodzący z wydanego w 1989 roku albumu o tytule *...And Justice for All*. Utwór ten, będący swoistym hołdem dla zmarłego trzy lata wcześniej basisty zespołu, Cliffa Burtona, rozpoczyna się właściwie w trakcie, nie ma początku, i co ciekawe — muzycy nie zastosowali efektu *fade-out* na końcu utworu, lecz urwali jego przebieg. Daje to wyraźny sygnał, że cisza jako matryca utworu, z której wyłaniają się jakości muzyczne, została wykorzystana na samym początku, po czym za pomocą mechanicznej ostrej pauzy przywrócona na końcu. Sygnalizacja motywu śmierci jest tu nader czytelna. Cisza wykorzystana jest tu w dwójaki sposób: jako model narzucanej z zewnątrz semantyki oraz jako wyraźny element kompozycji. To miejsca puste, które stworzono, by zaszyfrować epitaficzny charakter.

Efekty *fade-in* są rzadsze niż paralelne wobec nich *fade-out*. Istnieje szereg przykładów ich wykorzystania. Jednym z najbardziej klasycznych byłby utwór *Hey Jude* zespołu The Beatles, napisany przez Paula McCartneya w 1968 roku. Charakterystyczny dla techniki *fade-out* jest efekt, który nazwałbym zapętleniem. Bardzo często technika *fade-out* jest wykorzystywana w sytuacjach, gdy na końcu utworu pojawia się po wielokroć powtarzany motyw refreniczny albo osobny motyw kończący piosenkę. Przykład pierwszy ilustrowałaby piosenka zespołu Czerwone Gitary pod tytułem *Próbuj sam przez trudne chwile przejść* z albumu *Port piratów* wydanego w 1978 roku, w którym wielokrotnie powtarzany motyw refrenu powoli wygasa i zapada się w ciszę. Przykład drugi to właśnie wspomniane już *Hey Jude* grupy The Beatles, w którym motyw kończący utwór strukturalnie wiąże się z refrenem, pełniąc podobną funkcję, jest jednakże inaczej skonstruowany — opiera się na skandowanym, zapętlnym motywie melodycznym, z elementami improwizacji. I po raz kolejny — efekt *fade-out* ma za zadanie zasugerować słuchaczowi, że utwór wcale się nie kończy, lecz jest niejako pochłaniany przez ciszę. Nie jest tu wykorzystywana

pauza. Cisza jest tu elementem kompozycyjnym — z niej muzyka wyrasta i do niej muzyka powraca. Jeszcze innym rodzajem ramowego wykorzystania ciszy jest ograniczenie czynnika ilościowego na początku i na końcu piosenki. Przykładem takiego spożytkowania motywu ciszy jest, wykorzystana w filmie *Ostatni dzwonek* z 1989 roku w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz, piosenka *Miejcie nadzieję* w wykonaniu Jacka Wójcickiego do słów Adama Asnyka, które muzycznie opracował Zbigniew Preisner. Kompozycja ma postać ramową. Ramę stanowi śpiew *a capella*, bez towarzystwa instrumentów, pojawia się na początku i na końcu. Kolejne fazy piosenki oparte są o zasadę amplifikacji instrumentalnej — stopniowo dodawany jest kolejny instrument, aż do ostatecznego momentu instrumentalno-wokalnego *tutti*, który wzmocniony jest ponadto zmianą tonacji utworu. Ten moment kulminacyjny rozładowany jest na końcu przez krótki łącznik instrumentalny wprowadzający do końcowego śpiewu *a capella*, w powtórzeniu wzmocnionego przez linię melodyczną dograną na fortepianie. Ten przykład kompozycji ramowej ukazuje podstawową rolę ciszy, znaną także z innych sztuk — budowanie napięcia lub jego rozładowywanie.

Kolejnym jednak krokiem w analizie jest zwrócenie się ku przebiegowi muzycznemu piosenki, a więc sytuacji, w której na poszczególnych warstwach kompozycji muzycznej konkretyzują się szeregi dźwiękowe tak bądź inaczej uporządkowane metrycznie i rytmicznie. Najszerzej wykorzystywanym typem kompozycyjnym piosenki jest układ kontrastowy, zwany też zwrotkowym<sup>32</sup>. Polega on na zestawieniu w naprzemiennym układzie zwrotka–refren, powiązanych z sobą tonalnie, lecz zróżnicowanych w zakresie melodyki i rytmiki, fragmentów utworu. Delimitacja słów piosenki najczęściej pokrywa się z delimitacją układów melodycznych. Nie chodzi tu jednak o definiowanie spraw elementarnych<sup>33</sup>, lecz o zwrócenie uwagi na fazowość piosenki. Za Zofią Lissą

<sup>32</sup> Tradycja badawcza, podparta autorytetem encyklopedii muzycznych, wymienia zazwyczaj trzy podstawowe rodzaje piosenek, jeśli za kryterium podobnej parcelacji uznamy układ formalno-strukturalny. Wymienia się więc: 1) piosenkę kupletową, w której kolejne zwrotki tekstu posługują się tą samą melodią; 2) piosenkę bluesową, którą charakteryzuje specyficzny responsorialny układ formalny, tzw. *call and response*; 3) piosenkę zwrotkową. Por. *Piosenka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 691.

<sup>33</sup> Do powyższego podziału warto dołączyć prawem dopowiedzenia wypracowaną przez tradycję muzykologiczną na podstawie kryterium formalnego klasyfikację pieśni. Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska w swoim studium dotyczącym pieśni wymieniają takie oto jej rodzaje: 1) pieśń zwrotkową, której istota tkwi w tym, że wszystkie strofki są tak samo opracowane muzycznie; 2) pieśń wariacyjną, a więc taką, w której opracowanie muzyczne pierwszej strofy stanowi podstawę do przetworzeń melodycznych w strofach kolejnych; 3) pieśń przekomponowaną, której istotą jest odmienne opracowanie muzyczne każdej ze strof. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3. *Pieśń*, Kraków 1974, s. 211–212.

warto przypomnieć, że pojawienie się pauzy nie przerywa całości przebiegu utworu muzycznego, wszak pauza stosowana bywa w różnych warstwach dzieła<sup>34</sup>. Aby utwór zamilkł, należałoby zastosować swoisty rodzaj pauzy *tutti*. Podstawowa segmentacja piosenki, którą umownie nazwałbym „klasyczną”, prezentowałaby się następująco:

FAZA WSTĘPNA:	instrumentalny lub wokalny wstęp (wariantywny)
FAZA A:	instrumentalno-wokalna zwrotka
FAZA B:	instrumentalno-wokalny refren
FAZA C:	instrumentalne interludium [łącznik] (wariantywne)
FAZA A:	zwrotka
FAZA B:	refren
FAZA C/D:	instrumentalne interludium [łącznik] (wariantywne)
FAZA E (A):	solo instrumentalne (wariantywne)
FAZA B:	refren
FAZA KOŃCOWA:	motyw wyjściowy [koda] (wariantywne)

Powyższe dziesięć faz utworu ma swoją wewnętrzną hierarchię. Spośród wszystkich elementów można wyróżnić te, które pełnią funkcję konstytutywną (zwrotka, refren) oraz wariantywną (wstęp, łączniki, solo, koda). Nie oznacza to jednak, że elementy konstytutywne występują w zupełnej izolacji. Pojawienie się elementu wariantywnego wpływa znacząco na elementy konstytutywne oraz na całość struktury. Można powiedzieć, że na bazowy kształt strukturalny zostają w różnej mierze, w zależności od konwencji gatunkowej, nałożone kolejne elementy wzbogacające. Struktura prosta, odpowiednio obudowana, staje się strukturą skomplikowaną. Najbardziej rzutującymi na kształt formalny piosenki narzędziami kompozycyjnymi są reduplikacja oraz kontrastowanie. Pierwsza odpowiada za odpowiedni układ powtórzeń w piosence, na przykład zwrotka–refren, co ją konstytuuje na poziomie genetycznym; druga zaś determinuje jej warianty kompozycyjne: od banalnych do bardzo skomplikowanych.

Wymienione wyżej elementy reprezentują fazową strukturę piosenki, a więc odsyłają do horyzontalnego układu regulowanego przez metrum i rytm. Istnieje wszelako jeszcze inny układ — wertykalny, który reguluje stosunki harmoniczne, stosunki z zakresu dynamiki i kontrastu, oraz prosta segmentacja ilościowa. Jeśli przyjrzeć się stosunkom dźwiękowym w piosenkach, na przykład

<sup>34</sup> Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce...*, s. 146–147.

punkowych lub rockowych, najczęstszym sposobem organizacji jest technika narastania, znajdująca swój punkt kulminacyjny w refrenach lub wariantywnie w refrenie kończącym, który często okazuje się dodatkowo zharmonizowanym fragmentem muzycznym, zyskującym odmienną od swoich poprzedników jakość. Przykładem takiego potraktowania materii muzycznej, a więc dźwięków i ciszy, byłaby piosenka *Aegis* zespołu The Mars Volta, wydana w 2012 roku na albumie *Noctourniquet*. Po instrumentalnym wstępie następuje partia zwrotkowa, która powtarza motyw początkowy, lecz wzmocniony przez partię wokalną, w kolejnej zwrotce warstwa instrumentalno-wokalna wzmocniona zostaje o dodatkowe jakości dźwiękowe pochodzące z syntezatora, napięcie narasta, by wybuchnąć w erupcyjnie skonstruowanym refrenie. Kontrast między zwrotką a refrenem opiera się na zmianie tempa z umiarkowanego na szybkie oraz zmianie dynamiki z *mezzo piano* (a więc dość cicho) na *forte* (a więc głośno). W późniejszej fazie piosenki powyższy motyw strukturalny jest powtórzony. Tuż za nim następuje wokarno-instrumentalne interludium przygotowujące ostatnią erupcję refrenu — tym razem wzmocnionego o dwa dodatkowe zharmonizowane w interwałach tercji głosy w śpiewie, skomponowanym w technice *nota contra notam*, oraz o zwielokrotnioną studyjnie partię instrumentalną. Fragment ten rozładowany może zostać w tylko jeden sposób — poprzez ciętą pauzę i manifestację całkowitej ciszy, co w istocie kończy utwór.

Poprzez powyższy przykład pragnę wskazać, że najbardziej lubianym sposobem organizacji dźwięku w piosenkach (o szerokim ambitusie zastosowanych środków) jest amplifikacja brzmienia i nakładanie na siebie warstw lub ich następstwo w naprzemiennym układzie kontrastów. W tego typu piosenkach cichość gra z głośnością. Stosowanie *crescendo* jest oszczędne, choć w bardziej rozbudowanych utworach pojawiają się ponadto krótkie łączniki, których funkcją jest zbudowanie napięcia tuż przed partią zwrotkową lub refrenową. Przykładem takiej piosenki mogłoby być *Cicatriz ESP* zespołu The Mars Volta, pochodzące z albumu *De-Loused in the Comatorium* z 2003 roku. Refren zostaje poprzedzony drgającym wygenerowanym elektronicznie dźwiękiem na tle zupełnej niemal ciszy, potęgując finalnie efekt erupcji dźwiękowej refrenu.

W piosenkach stosuje się kilka technik, w których wykorzystywane są pauzy. Pierwsza podstawowa to uproszczone przebiegi imitacyjne. Rzadko się zdarza w piosenkach relatywnie rozbudowana struktura imitacyjna, choć bywają wyjątki, czego dowodem utwór zespołu Czerwone Gitary z roku 1969, pod tytułem *Trzymając się za ręce*, wydany dopiero w 2008 roku na albumie *Z archiwum Polskiego Radia*. Refren zostaje w nim powtórzony za pomocą wokalizy złożonej z samych sylab w czterogłosowym układzie polifonicznym.

Znacznie częstszym zabiegiem kompozycyjnym są imitacje powtarzające w różnych głosach (w prymie lub oktawie) tę samą melodię, z różnym wszelako tekstem. Przykładem takiego utworu jest piosenka *Gdy kwitnie żonkil* Grzegorza Turnaua do słów E.E. Cummingsa w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka, która ukazała się na albumie z 1993 roku pod tytułem *Pod światło*. Turnau występuje tu w duecie z Beatą Rybotycką. Śpiew posegmentowany jest na dwugłosowy (lecz nie polifoniczny) układ następujących po sobie krótkich fragmentów melodycznych. Bardzo istotną rolę odgrywa tutaj pauza, eliminuje bowiem współbrzmienia, innymi słowy: nagromadzenie dźwięków. Akompaniament w tym utworze ogranicza się do zdublowania głosu śpiewającego w oktawie. Funkcjonalnie nie pełni on funkcji harmonizującej, lecz wzmacniającej głos. Podkreśleniu znaczenia tła dźwiękowego służy ponadto zastosowanie efektu pogłosu. Cisza wytwarza w tym kontekście pewien określony nastrój, z kolei pauza uniemożliwia wytworzenie się dysproporcji między dźwiękiem a jego tłem. Kieruje to nas do kolejnego rozróżnienia ilościowego, które skorelowane jest z aktywną rolą ciszy. Najbardziej płodne dla jej nastrojotwórczych możliwości jest środowisko piosenki o bardzo skromnym ambitusie instrumentacyjnym. Piosenki na głos z gitarą stanowią tu pewien szczególny przypadek, zwłaszcza w zestawieniu niektórych utworów wykonywanych wtórnie w bardziej rozbudowanych aranżacjach. Dobrym przykładem byłyby tu piosenki Seweryna Krajewskiego do słów Agnieszki Osieckiej, znane szerokiemu audytorium pod ogólną nazwą *Strofeek na gitarę*, w formie albumu opublikowane w 1981 roku. Cisza w tego rodzaju piosenkach jest bezpośrednim kontrapunktem dla melodii wydobywanej przez głos oraz akompaniamentu. Zestawienie niewielkiej liczby elementów wydobywa na powierzchnię ciszę w sposób zupełnie inny. Jej towarzystwo nie musi być bowiem ewokowane w żaden sposób. Wchodzi ona w skład swoistej konwencji kameralności, w której minimalizm wykonawczy znajduje w ciszy naturalny bezdźwięczny kontrapunkt. W takich piosenkach czynnik ilościowy ma znaczenie kluczowe, wszak mniej elementów tworzących dźwiękową matrycę utworu uwydatnia i nadaje ciszy nową funkcję — współtworzenie jego struktury dynamicznej. Dostrzegalna jest pewna zależność między liczbą warstw piosenki a bezpośrednią jednoczesną doświadczenia muzyki na tle ciszy.

Tak więc podstawowym wnioskiem płynącym z tych rozważań będzie teza mówiąca, że złożoność muzyki jest ściśle skorelowana z typem funkcji, jaką pełnić może w piosence cisza. Na koniec warto wyszczególnić trzy rodzaje miejsc pustych, które sklasyfikowałbym na podstawie trzech kryteriów: kompozycyjnego, semantycznego oraz gatunkowego.

Puste miejsca z punktu widzenia układu kompozycji piosenki to te elementy przebiegu muzycznego, których bezdźwięczność wynika z samej logiki porządku formalno-strukturalnego. Dla przykładu, w sytuacji, kiedy najczęstszym sposobem dźwiękowego inicjowania piosenki są instrumentalne ustępy ostinatowe, zazwyczaj w postaci riffu gitarowego, rzeczą naturalną jest nieobecność głosu ludzkiego. Rozumiemy to jednak intuicyjnie, ponieważ schemat kompozycyjny nakazuje zastosowanie pauzy dla głosu, a więc stworzenie fenomenu milczącego instrumentu. Podstawową funkcją pauzy byłoby w tej sytuacji naprzemienne wyłączanie i włączanie poszczególnych fragmentów kompozycji do przebiegu czasowego utworu.

Puste miejsca w piosence, determinowane przez kryterium semantyczne, należy rozpatrywać na podstawie oceny możliwości asocjacyjnych jej warstwy słownej. Chodzi konkretnie o słowa bezpośrednio z nimi kompozycyjnie skorelowane w polu znaczeniowym. Oznacza to, że każda tekstowa wzmianka o ciszy może wywołać efekt kompozycyjny w postaci jakiejś jej muzycznej reprezentacji. Przykładem takiej piosenki może być *Absolutna cisza barw* Seweryna Krajewskiego, pochodząca z albumu *Noc jest muzyką dla muzyka*, nagrany w 1997 roku. Reprezentantem ciszy w tej piosence byłby przerywany monotonnymi pauzami akompaniament, odgrywany techniką *staccato*, co wzmacnia efekt „zawieszenia” i próby stworzenia muzycznego korelatu motywiki ciszy ujawnionej wcześniej w warstwie słownej. W ten sposób semantyka ciszy skorelowana zostaje z kompozycyjną propozycją przedstawienia ciszy. W układzie słowo (semantyka)–muzyka (asemantyka) dominujący jest oczywiście element znaczeniowy. To on implikuje bowiem owe puste miejsca w strukturze piosenek.

Kryterium gatunkowe ma silny kontekst socjologiczny, powiązany z poetyką odbioru piosenki i przyzwyczajeniami słuchaczy. Puste miejsca ewokowane są przez proceder jawnego złamania konwencji gatunkowej. Owa konwencja jest kluczowa dla pełnej realizacji danej formuły formalnej, do której przyzwyczajone jest ucho słuchacza. Za doskonały przykład posłużyć może płyta zespołu Metallica pod tytułem *St. Anger*, wydana w 2003 roku, na której muzycy zdecydowali się zerwać z typową dla reprezentowanego przez nich gatunku, a zatem thrash metalu oraz heavy metalu, konwencją wykonywania w różnych fazach utworu wirtuozowskich popisów, tak zwanych solo gitarowych. Gitara prowadząca zamilkła. Spotkało się to z drastycznie krytycznym odbiorem wśród fanów grupy. Grupa Metallica arbitralną decyzją stworzyła swoiste gatunkowe miejsce puste, które zerwało z konwencją na tyle mocno, że spotkało się z dysonansem na poziomie poetyki odbioru. Dezaprobata



nie była spowodowana twardogłowością czy ignorancją, lecz raczej podświadomie rozumianą podstawową zasadą realizacji konwencji gatunku. Arbitralne usunięcie kluczowego elementu wytworzyło puste miejsce, które bezpośrednio wpłynęło na waloryzację reprezentantów gatunku.

## Bibliografia

- Brzostek D., *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Budzyńska-Łazarewicz M., *Stan badań nad piosenką w Polsce — próba uporządkowania*, [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła — rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.
- Chęćka-Gotkowicz A., *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 3. *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Czechowicz J., *Poezje zebrane*, zebrał i opr. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Wydawnictwo Algo, Toruń 1997.
- Dembska-Trębacz M., *Cisza i rytm w muzyce*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy przy Instytucie Sławistyki PAN, Warszawa 1999.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Jorasz U., *Cisza i milczenie — drugie oblicze dźwięku*, [w:] *eadem, Słuchając czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Kiwała K., *Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce*, „Ethos” 2016, nr 29.
- Kofta J., *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, wstęp R.M. Groński, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.
- Lasocki J.K., *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, wyd. 21, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.
- Lissa Z., *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, [w:] *eadem, Szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
- Lissa Z., *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4.
- Lissa Z., *Zarys nauki o muzyce*, wstęp i komentarz I. Lindstedt, wyd. 6, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Rzeszów 2007.

*Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, wyd. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Michałowski P., *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

Milewska H., *Cisza*, „Hi-Fi” 2013, nr 10.

Nowakowska M., *Cisza i jej notacje — wokół partytur muzycznych twórców awangardy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 4.

*The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford University Press, New York 2012.

Pytlak A., *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Kraków 1979.

*The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, New York 2012.

Wesołowski F., *Zasady muzyki*, wyd. 18, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017.

Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Zegadłowicz E., *U dnia, którego stoję bram. Poema symfoniczne*, Zdrój Poznań, Poznań 1921.

Zganiacz-Mazur L., *Teoria muzyki*, Wydawnictwo Muzyczne Contra, Warszawa 2002.

## Streszczenie

### Pauza i cisza jako konstytutywny element kompozycyjny piosenki. Próba analizy

Podstawową jednostką formatującą piosenkę jest uporządkowany w sposób rytmiczny szereg dźwięków melicznych, a więc dźwięków pozostających w ruchu uschematyzowanym. Ruch ten skorelowany zostaje ze strukturą rytmiczną tekstu, tworząc w ten sposób zharmonizowany konglomerat współdziałających i współoddziałujących na siebie elementów kompozycji. Ruch melodii i tekstu jest podporządkowany strukturze, której na pierwszy rzut oka nie widać — pauzie i sfunkcjonalizowanej ciszy, a więc „miejscom pustym” piosenki. Są one paradoksalnie najbardziej konstytutywne dla gatunku. Oddziałują one na wielu poziomach i warstwach kompozycji, począwszy od elementarnej klasyfikacji ilościowej, a więc płaszczyźnie instrumentalnej, wokalne oraz performatywnej, a skończywszy na poszczególnych jakościach poetologicznych i wyrazowych — porządkowaniu ruchu dźwięków, regulowaniu napięć czy swoistemu „cienieniu” dzięki umiejętnemu zestawianiu kontrastów. „Miejsca puste” uczestniczą w grze elementów formy na równi z dźwiękami i szmerami.

**Słowa kluczowe:** pauza, cisza, piosenka, muzyka, *sound studies*, muzyka popularna, piosenka popularna

# „Grechuta z Chopina jest i basta!”. Ślady Chopina we wczesnej lirycznej twórczości Marka Grechuty

Barbara Piotrowska-Rzeźwicka

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-4555-4467

e-mail: barbara.piotrowska@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.5>

## Abstract

“Grechuta comes from Chopin and that’s that!”  
Traces of Chopin in the early lyrical works of Marek Grechuta

In this article the author examines the influence of Fryderyk Chopin’s work and style on the early work of Marek Grechuta based on his 1970 concept album *Marek Grechuta & Anawa*. The author claims that Grechuta’s early work can be classified as lyrical. She outlines common features, such as: poetic musical language, references to Romantic traditions, motifs from Polish folk music and references to jazz music. She then points to and discusses specific songs from the album in which Chopin’s influence resounds: *Wesele* [*The wedding*], *W dzikie wino zaplątani* [*Tangled in Ivy*], *Zadymka* [*Blizzard*], *Będziesz moją panią* [*You Shall Be My Lady*]. Following Wojciech Majewski, she defines the representative Grechutian waltz variety inspired by the singer’s work. In reference to Grechuta’s perception as a “tender poet,” she discusses the lyrics from the first album, which were published in two volumes of poetry — pointing out the differences between them. The author uses literary and musicological analysis in her work, focusing on music studies and song studies.

**Keywords:** song, song studies, Grechuta, Chopin, sung poetry

Kategoria liryzmu w kontekście twórczości Marka Grechuty odnosi się do pieśniarza, jako reprezentanta nurtu polskiej poezji śpiewanej, ponieważ: „Pierwotną formą podawczą utworu lirycznego jest śpiew, pierwotnym rodzajem literackim jest pieśń. Łączenie słowa z muzyką odpowiada istocie liryki”<sup>1</sup>. W aspekcie muzycznym liryka zestawiana jest z wykonawstwem oraz specyficzną budową kompozycji, czyli liryką instrumentalną<sup>2</sup>, która popularna była w XIX wieku i uprawiana między innymi przez Fryderyka Chopina. W klasycznej terminologii wokalne określa się głos Grechuty jako tenor liryczny, warto jednak zauważyć, że potrafił on także zaśpiewać partie barytonu (*Świecie nasz*) czy kompozycje, które wymagają dużych możliwości dynamicznych tenoru dramatycznego (*Na skale czarnej*). Charakter wykonawstwa oraz interpretacji pieśniarza można zdefiniować jako romantyczny, czyli taki, jaki przypisywany jest przywołanej liryce instrumentalnej. Ponadto pieśniarz stworzył własny — Grechutowski — sposób śpiewania oraz neoromantyczną kreację sceniczną zbliżoną do klasycznych francuskich przedstawień *la chanson*. Warto nadmienić, że już w pierwszym wywiadzie dla „Dziennika Polskiego” został określony piosenkarzem nastrojowym<sup>3</sup>. Jednak artysta nie ograniczał się jedynie do występów na scenie. W roku 1985 w cyklu zatytułowanym *Poeta-pieśniarz* wydano jego autorski tomik poetycki *Będziesz się uśmiechać*. W tejże serii ukazały się również prace następujących artystów: Leszka Długosza, Andrzeja Poniedziałkiego, Wojciecha Młynarskiego, Macieja Zębatego, Jacka Kleyffa, Jeremiego Przybory oraz Jonasza Kofty<sup>4</sup>. W późniejszych latach opublikowano także trzy następujące tomiki Grechuty: *Sztandary* (1988), *Na serca dnie* (1990), *Krajobraz pełen nadziei* (1991). Od początku swojej twórczej działalności artysta interesował i inspirował się literaturą piękną wybitnych autorów — widać to zwłaszcza na liczącej dziesięć utworów<sup>5</sup> debiutanckiej

<sup>1</sup> J. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, liryce i poezji dramatycznej*, [w:] *idem, Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 37.

<sup>2</sup> J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 2016, s. 104.

<sup>3</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek. Marek Grechuta we wspomnieniach żony Danuty*, Kraków 2012, s. 112.

<sup>4</sup> Cykl *Poeta-pieśniarz* ukazywał się w latach 1984–1991 w ramach wydawnictwa OTO Kalambur.

<sup>5</sup> W nagraniu albumu studyjnego udział wzięli: Marek Grechuta (śpiew), Jan Kanty Pawluśkiewicz (fortepian), Tadeusz Koźuch (skrzypce), Zbigniew Wodecki (skrzypce), Anna Wójtowicz (wolonczelistka), Tadeusz Dziedzic (gitara), Jacek Ostaszewski (kontrabas) oraz grupa wokalna Alibabki. A także zaproszeni muzycy: Jan Jarczyk (akordeon, organy), Henryk Lisowski (perkusja), Zbigniew Paleta (skrzypce), Marek Jackowski (gitara), Janusz Stefański (perkusja), Tadeusz Woźniak (gitara), Adam Skorupka (kontrabas), Janusz Kozłowski (kontrabas), Antoni Krupa (gitara). Nagrania dokonano w studio Polskich Nagrań w Warszawie w lutym 1970 roku (z wyjątkiem utworów *Niepewność* oraz *Serce* — marzec 1969).

plycie<sup>6</sup> *Marek Grechuta & Anawa* z roku 1970, na której wykorzystano teksty Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego w nowatorskim połączeniu z Józefem Czechowiczem, Adama Mickiewicza, Juliana Przybosia, Juliana Tuwima, Lucyny Wiśniowskiej wraz z Andrzejem Nowickim, Leszka Aleksandra Moczulskiego. Muzykę skomponowali członkowie zespołu: Marek Grechuta (trzy utwory) i Jan Kanty Pawлуskiewicz (siedem utworów). W pełni autorska słowno-muzyczna kompozycja Grechuty to liryczny walczyk *Będziesz moją panią*. Wojciech Majewski uważa, że można nawet mówić o charakterystycznej, nietypowej — inspirowanej Chopinem — Grechutowskiej (szybkiej) odmianie walca na 6/8<sup>7</sup>. Ten szybki radosny walc stanowi pierwszy, reprezentacyjny przykład Grechutowskiej odmiany walca ubranego w klasyczną piosenkową formę. Momentem kulminacyjnym i najważniejszym jest oczywiście kołyszący, falujący, rozśpiewany refren, który pod koniec utworu jest podśpiewywany przez pieśniarza na sylabach „tarara”. W utworze można zauważyć charakterystyczny element z nurtu piosenki francuskiej, w której refren to znak firmowy<sup>8</sup>, jak w przypadku utworów *La Bohème*, *La vie en rose* czy *Ne me quitte pas*<sup>9</sup>.

Tak jak można wskazać wiele literackich inspiracji pieśniarza, tak w przypadku muzyki głośno wybrzmiewa twórczość oraz styl Fryderyka Chopina<sup>10</sup>. Piosenkarz wyraźnie nawiązywał do neoromantycznych tradycji (*Niepewność*), a część jego kreacji scenicznych można nazwać klasycznymi przykładami nurtu poezji śpiewanej (*Serce*<sup>11</sup>). Słowiańskie melodie, które także pisał Grechuta, zauważalne są w twórczości Tadeusza Nowaka. A do motywów ludowych, zwłaszcza w mazurkach<sup>12</sup>, nawiązywał sam Chopin. Określany

<sup>6</sup> W kontekście pierwszej płyty zespołu Anawa z roku 1970 nie należy zapominać, że w roku 1968 ukazała się epka zatytułowana *Serce*.

<sup>7</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 243.

<sup>8</sup> M. Gamrat, „*La Cantologie*”, czyli *francuska szkoła badań nad piosenką (i jej potencjalne polskie implikacje)*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 9.

<sup>9</sup> Piosenki te doczekały się poetyckich przekładów na język polski. Kompozycja *La Bohème* została przetłumaczona przez Wojciecha Młynarskiego jako *Cyganeria* oraz przez Jeremiego Przybórę pod tytułem *Jak to było*. Z kolei *La vie en rose* zostało przetłumaczone również przez Młynarskiego jako *Życie na różowo*, a *Ne me quitte pas* przez Młynarskiego w wersji *Nie opuszczaj mnie* i Adama Kreczmara *Nie zostawiaj mnie*.

<sup>10</sup> Pozostali kompozytorzy to: Jan Kanty Pawлуskiewicz, Marek Jackowski, Jacek Ostaszewski, Jerzy Boczkowski, Marek Sewen, Stanisław Moniuszko, Andrzej Korzyński, Krzysztof Penderecki.

<sup>11</sup> Przykładem będzie kreacja w teledysku *I ty będziesz moją panią* (scen. i reż. G. Lasota, TVP 1969) czy występ na koncercie *Marek Grechuta w Teatrze STU* (1990).

<sup>12</sup> Zob. A. Brożek, J. Jadacki, *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze*, Warszawa 2010, s. 197 — „Jedynie dla mazurków i ballad Chopin czerpał wzorce

przez niektórych pierwszym polskim jazzmanem<sup>13</sup>, kompozytor był także improwizatorem. Muzyka jazzowa towarzyszyła mu od pierwszej do ostatniej płyty, od koncepcji typowych stylistyk jazzowych, poprzez harmonie utworów oparte na kadencjach jazzowych, po współpracę z muzykami jazzowymi, którzy towarzyszyli piosenkarzowi w każdym z jego projektów. Marek Grechuta ćwiczył umiejętność gry na fortepianie od najmłodszych lat. Jak wspomina żona, Danuta Grechuta — zaangażowanie w naukę Chopinowskich kompozycji odbiło się na twórczości artysty, „gdyż nuty Fryderyka sły-chać u Marka nader wyraźnie. Albowiem Grechuta z Chopina jest i basta!”<sup>14</sup>. O swojej fascynacji kompozytorem wypowiadał się także sam pieśniarz:

Chopin jest nieustającą fascynacją. Pamiętam, że jako młody chłopiec cieszy-łem się wraz z rodzicami, gdy Adam Harasiewicz wygrał Konkurs Chopinowski. Od tamtego czasu każdy konkurs to dla mnie święto, śledzę transmisję z wszystkich jego etapów<sup>15</sup>.

Jeffrey Kallberg zauważa, że u Chopina przeważa „liryczny styl gry”<sup>16</sup>. W nawiązaniu do wcześniej wskazanych podobieństw tych dwóch artystów można wysnuć tezę, że Grechutę wyróżnia liryczny sposób śpiewania. Nawet gdy Grechuta mówi, brzmi tak, jakby śpiewał. Słysząc to na przykład we wstępie do utworu *Serce*. Przy dźwiękach skrzypiec i gitary wybrzmiewa tam jego *recitativo accompagnato* do słów „pęk czerwonych melancholii”. Moment kulminacyjny stanowi refren, rozpoczynający się od słów: „Weź to serce, wyjdź na drogę”. Przyczyną tej płynności jest umiejętne prowadzenie linii melodycznej, ale także kontekst harmoniczny oraz metrum utworu 3/4. O tym, że liryczna interpretacja tego utworu była zamierzona i świadoma, świadczą słowa samego artysty:

Zachwycony dwoma wierszami Nowickiego i Wiśniewskiej starałem się zaśpiewać *Serce* jak swój tekst — z pełną wiarą i żarliwością, żeby przekazać słuchaczom cały zawarty w nim liryzm. Gdy się okazało, że otrzymałem nagrodę dziennikarzy, czułem się najszcześniejszym człowiekiem na ziemi<sup>17</sup>.

---

spoza grona »profesjonalistów«; w mazurkach inspiracją dla Chopina była twórczość ludowa, a w balladach — literackie ballady Mickiewicza”.

<sup>13</sup> W roku 2010 z okazji obchodów dwusetnych urodzin kompozytora w Filharmonii Narodowej w Warszawie w ramach festiwalu Jazz Jamboree odbył się koncert dwóch pianistów: Janusza Olejniczaka oraz Adama Makowicza zatytułowany *Chopin — Pierwszy Jazzman Europy*.

<sup>14</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 57.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J. Kallberg, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, Warszawa 2013, s. 7–8.

<sup>17</sup> W. Majewski, *Marek Grechuta. Portret artysty*, Kraków 2006, s. 44.

Liryzm zauważalny jest w wielu elementach wykonawstwa Marka Grechuty — od projektów okładek płyt po kreacje sceniczne. Z tęsknoty za dawnymi czasami zespół Anawa występował we frakach, solista zaś w quasi-frakowej formie zwanej angiełą<sup>18</sup> — wyjątkiem była „prześliczna wiolonczelistka”<sup>19</sup> prezentująca się w długich, eleganckich, barokowych sukniach. Kostiumy były oczywiście przedłużeniem sposobu interpretacji tekstów literackich i muzycznych. W taki sposób o pomysłach na formę przekazu mówił pieśniarz:

Musieliśmy znaleźć formę przekazu jasno określoną, nośną dla poetyckich treści. Taki styl powinien być przemyślany, konkretny, odwołujący się do kanonów estetycznych. W *Niepewności* duch romantyczny przywołuje kulturę salonu, w którym czyta się poezję Mickiewicza. Podobnie prezentował się problem braku gestykulacji — nie poruszałem rękami nie przez kokieteryę czy chęć odróżnienia się od innych wykonawców, lecz by odwołać się do wyobraźni — nie chciałem narzucać publiczności własnej interpretacji. Nie robiłem niczego wbrew poezji. Nie pokazywałem, niczego nie sugerowałem, ponieważ pragnąłem, żeby zrozumienie zrodziło się w odbiorcy niemal bez mojej ingerencji<sup>20</sup>.

Oszczędna i prosta interpretacja, w której dominantą całego występu stanowiła warstwa słowna, widoczna jest na występach artysty<sup>21</sup> w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, aż do pamiętnego ekstrawertycznego występu w Opolu w 1977 roku<sup>22</sup>, jednak warto zauważyć, że w późniejszych wykonaniach Grechuta pozostał wierny swojej pierwotnej lirycznej kreacji. Używany przez pieśniarza kod gestyczny<sup>23</sup>, polegający na braku gestykulacji dłońmi, jest charakterystyczny dla nurtu piosenki francuskiej, do której na polskiej scenie estradowej nawiązywała Ewa Demarczyk, wspierająca młodego piosenkarza

<sup>18</sup> Jak doprecyzowuje Danuta Grechuta: „Marek nie występował we fraku, ale w angiezie, czyli długiej marynarce z zaokrąglonymi połami” — D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 83.

<sup>19</sup> To właśnie Anna Wójtowicz została opisana przez Wojciecha Młynarskiego jako „prześliczna wiolonczelistka” w przeboju śpiewanym przez grupę Skaldowie.

<sup>20</sup> Cyt. za: W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 47.

<sup>21</sup> Na nagraniach: *Korowód* (Opole 1971), występ Marka Grechuty z Grupą WIEM w programie „Dobry wieczór, tu Łódź” (TVP Łódź, 1975).

<sup>22</sup> Jak pisze Karolina Czajkowska, w kontekście badań nad *music studies*, elementy składowe piosenki to „nie tylko słowo i melodia, lecz także sposób śpiewania czy chociażby konkretny występ, podczas którego został zaprezentowany utwór” — K. Czajkowska, *Tekściarz czy poeta piosenki? Strukturalny podział dzieł sztuki i ich twórców*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 15.

<sup>23</sup> Jak pisze Anna Barańczak, piosenka to przekaz wielokodowy, składają się na nią: kod słowny, kod muzyczny, kod gestyczny, mimiczny, kostiumowy oraz oddziaływanie. Zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

od początku jego kariery<sup>24</sup>. Jak wspomina Danuta Grechuta: „Istotną rolę w życiu Marka jako wokalisty odegrało kilka czynników — muzyka, którą usłyszał w radiu, recital Ewy Demarczyk, oglądane w telewizji opolskie festiwale”<sup>25</sup>. Klasycznym przykładem lirycznej kreacji scenicznej pieśniarza będzie teledysk do utworu *Serce* z roku 1969. Na liryczne wykonawstwo Grechuty miało wpływ poczucie muzycznej frazy idącej w zgodzie z prezentowanym tekstem, a także sposób wypowiedzania słów oraz melodyka zdania — były one efektem zamojskich korzeni artysty. Na ten charakterystyczny sposób mówienia i związek z Chopinem zwrócił uwagę Wojciech Majewski:

Jednym ze źródeł liryzmu Grechuty, zarówno jako wykonawcy, jak i twórcy, jest jego pochodzenie. Ludzie, którzy pamiętają go z lat sześćdziesiątych, potwierdzają, że w jego sposobie mówienia pobrzmiewała pewna śpiewność i akcent charakterystyczny dla Kresowiaków. Widać więc, że słowiańska rzewność w dużej części jego dorobku kompozytorskiego nie była tylko rezultatem fascynacji Chopinem<sup>26</sup>.

Przykład wyróżniającej się wymowy słychać w piosence *Nie dowodź* na końcu frazy „Młoda pani była jednak ciągle niepoważna” lub w pierwszych wersach piosenki *Będziesz moją panią*:

Będziesz zbierać kwiaty,  
Będziesz się uśmiechać,  
Będziesz liczyć gwiazdy,  
Będziesz na mnie czekać.

Wschodni akcent słychać również w słowie „pani” w piosence *Tango Anawa* (piosenka została nagrana w roku 1969 w Radiowym Studio Piosenki, ale nie pojawiła się na oficjalnej płycie), a także w utworze z ostatniej płyty artysty *Gdzieś na mapy skraju*, który jest apostrofą do rodzinnego Zamościa — wznosząca wschodnia intonacja słyszalna jest w symbolicznym zdaniu „nic się tu nie zmienia”.

Połączeniem polskiego muzycznego stylu narodowego i neoromantycznego ducha jest piosenka *Wesele*, której opisu podjął się Wojciech Majewski:

---

<sup>24</sup> Grechuta o Demarczyk: „Występ Ewy stanowił genialną całość. Pamiętam, że wtopiłem się w krzesło i otrzewiałem dopiero po koncercie. Bardzo spodobały mi się kompozycje Zygmunta Koniecznego. Ewa śpiewa wspaniale, a koncert mną wstrząsnął”, cyt. za: W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 32.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 59.



To piosenka nietypowa pod każdym względem — już sam pomysł, by stworzyć tekst ze swobodnie dobranych fragmentów dramatu, był bardzo śmiały. Warstwa muzyczna podejmowała grę z tradycją różnych epok i konwencji muzycznych — przygrywka fortepianowa nasuwa oczywiste skojarzenie z Chopinem, początek i koniec utworu przypominają wolnego poloneza, segment środkowy to prawdziwy taniec weselny. Strona harmoniczna części tanecznej i jej połączenie z powracającą częścią wolną są efektem bardzo osobistej inwencji muzycznej Grechuty. Schemat melancholijnej introdukcji lirycznej, grany przez trio smyczkowe, będzie często powracał w kompozycjach z późniejszych lat<sup>27</sup>.

Ten utwór to nie tylko kompilacja tekstów dramatu, ale także połączenie dwóch tańców polskich: szlchetnego, dworskiego, dawniej ludowego tańca chodzonego w metrum trójdzielnym z akcentem na pierwszą miarę taktu, czyli poloneza, oraz żwawego, wesołego, skoczno krakowiaka, na co wskazywałoby charakterystyczne metrum 2/4 oraz partie chórków, które śpiewają w rytmie synkopowanym. Czy młodopolski krakowski zespół Anawa mógł wybrać inny utwór na swój debiut? Piosenki z płyty *Marek Grechuta & Anawa* były przeciwieństwem tego, co było modne na rynku muzycznym lat sześćdziesiątych — „nie współbrzmiały ani z beatem, ani ze szlagierkowym standardem, nastrój pożyczły im malwy z obrazów Stanisławskiego, chochoły z *Wesela*”<sup>28</sup>. W introdukcji melancholijne dźwięki fortepianu przywodzą na myśl *Nokturn Es-dur op. 9 nr 2*, choć Wojciech Majewski wskazuje, że początek oraz koniec utworu nasuwają skojarzenie z polonezem. Literackiemu przekształceniu w tekst piosenki uległy wybrane fragmenty dramatu Stanisława Wyspiańskiego, które, podobnie jak style muzyczne, zostały z sobą połączone. Nie zabrakło również ingerencji w tekst, widocznej już na samym początku utworu (oryginalny zapis):

Panno młoda, myślę sobie,  
że co zechcesz, to się stanie:  
miłość płonie z lic<sup>29</sup>.

Twórca, prawdopodobnie przez wzgląd na warstwę muzyczną, w drugim wersie dopisał powtórzenie, być może z tego samego powodu został usunięty czwarty wers. Słowa w piosenkowej wersji brzmią:

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>28</sup> W. Filler, R.M. Groński, J. Wittlin, *Alfabet polskiej rozrywki*, Warszawa 1974, s. 25.

<sup>29</sup> S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 1973, s. 55.

Panno młoda, młoda panno  
myślę sobie,  
że co zechcesz, to się stanie.

Kwestie Panny Młodej zostały natomiast uwspółcześnione:

I o cóz się to rozchodzi,  
że pon tylo się spodziwo  
po mnie?

Wprowadzono zamianę: „cóz” na „cóż”, „pon” na „pan” oraz „spodziwo” na „spodziewa”. W śpiewanej frazie zabrakło również słów „po mnie”:

I o cóz się rozchodzi to,  
że pan tylo się spodziewa?

Kolejny fragment autorstwa poety został skrócony:

Ty dzisiaj jesteś szczęśliwa,  
panno młoda — zaproś gości  
tych, którym gdzie złe wciórności  
dopiekają — którym złe —

Nie uwzględniono w nim rozwinięcia:

których bieda, Piekło dręczy,  
których duch się strachem męczy,  
a do wyzwolenstwa się rwie.

Tak jak w przypadku słów Pana Młodego „Jak się żenić, to się żenić”,  
w których zabrakło:

Komu dzwonią lat południe,  
niech się spieszy użyć wczasu.  
Tak się pić chce przy źródelku;  
ożenić się w tym pragnieniu.

Na analizowany tekst piosenki składają się dwie sceny: XXXVII oraz XXII<sup>30</sup>, utwór rozpoczyna się od późniejszej z nich. W każdej z nich występują następujące postacie: Pan Młody, Panna Młoda, Radczyni oraz Poeta.

---

<sup>30</sup> Od słów „jak się żenić, to się żenić”.

W piosence występują pary: Panna Młoda z Poetą oraz Radczyni z Panem Młodym — śpiewane przez duet damsko-męski. Podział na dwie sceny słyszalny jest w muzyce — pierwsza część o charakterze balladowym to rozmowa pomiędzy Poetą/Panem Młodym granym przez Grechutę a Panną Młodą, w którą wciela się wokalistka<sup>31</sup> zespołu Alibabki. Druga część utworu zagrana jest szybciej i zwawiej, nawiązując do weselnej przyśpiewki tudzież krakowiaka. Kwestie zostały przypisane na nowo i w ten sposób słowa Radczyni „w równe nogi wskoczyć w studnię” wyśpiewuje Grechuta, natomiast frazę „nie utonę, nie utonę”, zamienioną na „nie utoniesz, nie utoniesz”, realizuje głos żeński. Ostatnia część, rozpoczynająca się od słów „Światy czarów...”, nawiązuje do pierwszej zwrotki — pieśniarz wraca do początkowego tempa oraz melodii. Jak można zauważyć, reinterpreterator dramatu dokonał wielu zmian, aby zamienić jego fragmenty oraz motyw w piosenkę.

*Twoja postać*<sup>32</sup>, drugi utwór na płycie *Marek Grechuta & Anawa*, stanowi kompilację fragmentów wierszy: Tadeusza Micińskiego *Kiedy cię moje opłotą sny* oraz Józefa Czechowicza *Wieczorem* oraz *Na wsi*. Dodatkowo sam Grechuta dopisał kilka zdań oraz refren. W kontekście literatury multimodalnej zabieg kompozycyjny, w którym Grechuta połączył wiersze poetów z różnych okresów, można odczytywać jako przekaz polifoniczny. Grechuta skonfrontował z sobą, także za sprawą autorskiej kompozycji muzycznej, dwa światy, o których pisał Wyszogrodzki:

Konstrukcja utworu *Twoja postać* wymagała większego skontrastowania nastrojów niż miało to miejsce w wierszu Micińskiego, więc kompozytor sięgnął po strofy innego poety. I tak „jasne smugi” Czechowicza rozświetlają mroczne obrazy Micińskiego, a nastrój wzbogacają gitarowe arpeggia Tadeusza Woźniaka<sup>33</sup>.

To właśnie od dźwięków tego delikatnie szarpanego instrumentu oraz szumu, który tworzą miotełki perkusji, rozpoczyna się nagranie. Kontrast w warstwie literackiej pieśniarz przeniósł także na warstwę muzyczną, której jest autorem. Zwrotki zostały oparte na harmonii molowej g-moll, refreny

<sup>31</sup> W katalogu utworów muzycznych ZAIKS-u jako wykonawczynie widnieje Grażyna Trela, jednak jest to późniejsze nagranie z koncertu w Teatrze STU w 1990 roku. W opisie płyty z roku 1970 znajdujemy jedynie zapis: grupa wokalna Alibabki — bez uwzględnienia imion i nazwisk.

<sup>32</sup> Piosenka została napisana na prośbę reżysera Tadeusza Łomnickiego, który wykorzystał ją w formie leitmotywu w spektaklu *Rodeo Aleksandra Ścibora-Rylskiego* w listopadzie 1969 roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Źródło: D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 107.

<sup>33</sup> D. Wyszogrodzki, [booklet do płyty] *Marek Grechuta: Świcie nasz*, s. 3.

zaś na tonalności durowej G-dur<sup>34</sup>, zakończenie refrenu zostało ułożone przy użyciu skali frygijskiej. Zestawienie z sobą dwóch tonalności opartych na tym samym centrum tonalnym, czyli dźwięku g, jednak wykorzystanym w dwóch kontekstach, jest ciekawym zabiegiem kompozycyjnym, zwłaszcza w ujęciu multimodalności. W tym konkretnym przypadku nostalgiczny nastrój zwrotki oraz radosny, pełen nadziei i ukojenia charakter refrenu zostały dodatkowo podkreślone przez materiał dźwiękowy.

Choć do słów *W dzikie wino* autorstwa Grechuty muzykę skomponował Pawлуśkiewicz, warto nadmienić, że obydwaj uczestniczyli w procesie twórczym piosenki. Jak wspomina żona pieśniarza, „twórca Grechuta często wraz z tekstem przynosił także zaczątki melodii [...] Pierwsze piosenki są ich wspólnym komponowaniem: Janek siadał do fortepianu, Marek stał obok i dogrywał albo dośpiewywał”<sup>35</sup>. Być może dlatego chopinowskie mazurkowe ozdobniki słychać już w żwawej introdukcji wzbogaconej o partie szarpanych skrzypiec oraz w zwrotce. Utwór składa się z trzech zwrotek i przeplatających je refrenów, z czego ostatni zostaje powtórzony. Ostatni refren jest zajmujący w kontekście muzycznym, ponieważ następuje zmiana ze stałego metrum utworu 4/4 na metrum 3/4 — słychać wtedy na pierwszym planie mazurkową partię fortepianu. Po ostatnim refrenie następuje zakończenie piosenki, romantyczne partie fortepianu przekształcają się w ekstrawertyczne, jazzujące i niemalże jazzrockowe melodie. Warstwa liryczna tekstu Grechuty, oparta na erotyku, została potraktowana muzycznie w sposób lekki, skoczny, nawiązujący do polskiej tradycji muzycznej — nadając całej piosence żartobliwy, kabaretowy wydźwięk.

Umuzyczniony Mickiewiczowski wiersz *Niepewność* można zaklasyfikować zapewne jako kompozycję romantyczną, lecz, jak zauważa Wojciech Majewski<sup>36</sup>, jest to utwór zawieszony pomiędzy barokiem a klasycyzmem. Chopin także inspirował się balladami Mickiewicza w kontekście tworzenia ballad muzycznych — wspominają o tym Anna Brożek oraz Jacek Jadacki. Grechuta przekształca wiersz, który, wyśpiewany, mógłby zostać określony jako pieśń<sup>37</sup>, przez wzgląd na swoją zwrotkową budowę. Konstrukcja utworu

<sup>34</sup> O charakterze danej tonacji traktuje artykuł Ilony Iwańskiej. W utworze *Twoja postać* ta różnica jest słyszalna przez kontekst tonalny, w której dźwiękiem centralnym jest dźwięk g. Zob. I. Iwańska, *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bemolowe*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12, s. 105–125.

<sup>35</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 127.

<sup>36</sup> W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 51.

<sup>37</sup> Rozróżnienie pieśni oraz piosenki to zagadnienie podnoszone także przez współczesnych badaczy. Zob. A.M. Niewiara, *Piosenka — gatunek ewoluujący?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2, Katowice 2004, s. 198–207.

to sześć strof (cztery w piosence), z których każda zawiera sześć wersów o długości jedenastu sylab. Zwrotka została podzielona na dwie części po trzy wersy. W pierwszej zastosowano akordy toniki i subdominanty, w drugiej zaś te same akordy zostały podniesione o cały ton — celem takiego zabiegu modulacji jest zbudowanie większego napięcia, które słyszalne jest także w warstwie tekstowej, zakończonej pytaniem o przyjaźń i kochanie. Kompozycja została wzbogacona w warstwie muzycznej o nieistniejący w wierszu refren, składający się z szesnastodźwiękowego motywu melodycznego „dabadaba”, wzbogaconego o partie chórków. Warstwa harmoniczna została oparta na podstawowych składnikach triady. Melodia refrenu jest zbudowana na skali durowej. Użyte we wstępie miarowe smyczki przypominają stukot, nawiązując do dawnych czasów i przywołując na myśl balladę rycerską.

Badacze określają Chopina mianem „poety czułego”<sup>38</sup>: „większość tego, co stworzył, kąpała się w ruczaju melancholii miłosnej. Wszystko u niego [...] nawet wtedy, gdy nie jest erotyzmem zamącone — tchnie jednak na wskroś erotyczną tęsknotą”<sup>39</sup>. Określenie to pasuje również do Grechuty, który poezję tworzył i wykonywał. Charakter erotyków mają wszystkie autorskie teksty piosenek z pierwszej płyty (*Będziesz moją panią, Nie dokazuj, W dzikie wino*), które znalazły się w tomiku *Będziesz się uśmiechać* w roku 1985 i *Na serca dnie* z 1990. I choć „miłosna melancholia” nie jest środkiem wykorzystywanym tak często na pierwszej płycie, jak na przykład w zwolnieniu na koniec *Nie dokazuj*, to nie brak jej w późniejszej twórczości Grechuty, chociażby na płycie *Niezwykłe miejsca*.

Przekształcenia muzyczne i tekstowe to znak rozpoznawczy pierwszej płyty zespołu. Interesującą fuzją intermuzyczną jest kompozycja *Zadymka* — połączenie walca i mazurka. Te podobieństwa zauważa także Wyszogrodzki: „partia fortepianowa tego utworu przebiega niezależnie od melorecytacji i przywodzi na myśl właśnie mazurki Chopina”. Nastrojowy utwór w metrum 3/4 nawiązuje do kołysanki, co podkreśla warstwa liryczna wiersza Tuwima — przykładowo: „senność gęsta jak śnieg”, „płatkami sennemi”, „jeśli chcę mogę spać”, „iść w senność dnia”, „tak usypiać we mgle”. Jednakże Grechuta nie wykorzystał całego tekstu wiersza. Z czterech strof do piosenki wybrał tylko pierwszą oraz trzecią, a na zakończenie dwa pierwsze wersy z pierwszej zwrotki:

Senność gęsta jak śnieg i krążąca jak śnieg  
Zasypuje śnieżnemi płatkami sennemi

<sup>38</sup> A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, wyd. 4 uzupełnione, Warszawa 1970, s. 445.

<sup>39</sup> C. Jellenta, *Dzwony Chopina*, [w:] *idem, Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912, s. 76.

zastępując finałową strofę Tuwima:

Śnieg pierzyną mi legł, wiek godziną mi zbiegł  
W białej drzemce, puszystym, przyprószonym spacerze.  
Bezprzyczynny mój dzień, bezsensowny mój wiek  
Składam wierszom powolnym w ofierze<sup>40</sup>.

W ten sposób zmienił wymowę utworu — z dekadencej wiersza na senną kołysankę o „epoce przyćmionej”. Warto zwrócić uwagę na muzyczny język oryginalnego tekstu, który „mówiony jest rytmem”<sup>41</sup>, czterowersowe wersy kolejno: 12-zgłoskowy, 13-zgłoskowy, 12-zgłoskowy, 14-zgłoskowy — pełnią funkcje kompozycyjnego poprzednika i następnika.

Istotna w kontekście badań na gruncie subdyscypliny piosenkologii jest kwestia albumu koncepcyjnego<sup>42</sup> jako „specyficznej formy artystycznej oraz intertekstualności”<sup>43</sup>. Symboliczne jest otwarcie albumu tekstem Wyspiańskiego z młodopolskiego dramatu, w którym za pomocą przekształceń łączy Grechuta w tekście piosenki Poetę oraz komicznego Pana Młodego w jedną osobę, manifestując w ten sposób widoczny w całym albumie nurt poetycko-kabaretowy. Oprócz tekstu literackiego równie ważny w przypadku utworu otwierającego płytę jest tekst muzyczny, czyli charakterystyczna odmiana polskiego tańca — poloneza — przepleciona skocznym krakowiakiem, który nawiązuje bezpośrednio do miejsca powstania Anawy. Interesujące, że na dziesięć piosenek aż połowa jest w metrum trójdzielnym — utożsamianym z walcem lub kołysanką. Kolejność utworów można również interpretować w kontekście albumu koncepcyjnego. Po uwerturze w postaci *Wesela* następuje pierwszy tryptyk złożony z trzech piosenek: *Twoja postać*, *Dzikie wino*, *Niepewność* — są to trzy miłosne sceny rodzącego się uczucia: zauroczenia, zalotów i nieśmiałego wyznania miłosnego. Drugi miłosny tryptyk zbudowany został z piosenek *Będziesz moją panią*, *Nie dokazuj*, *Serce*. Pomiędzy

<sup>40</sup> J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykówna, Warszawa 1971, s. 210.

<sup>41</sup> I. Opacki, *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*, [w:] *idem, Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Katowice 1997, s. 135–162.

<sup>42</sup> W roku 1970 album koncepcyjny *Enigmatic* stworzył także Czesław Niemen wraz z zespołem Niemen Enigmatic. Artysta trzy lata później wraz z Markiem Grechutą wystąpił na płycie *To pejzaż mojej ziemi* skomponowanej w formie oratorium rockowego opartego na schemacie liturgii mszy. Warto przypomnieć również być może pierwszy album koncepcyjny w Polsce, czyli płytę *Mrowisko* grupy Klan z roku 1971, której pierwowzorem był spektakl taneczny, okrzyknięty „baletowiskiem”. Zob. J. Bojanowicz, *Szalona lokomotywa*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 273.

<sup>43</sup> M. Gamrat, „*La Cantologie*”..., s. 10.

piosenkami z motywem miłosnym, przedstawionym w sposób romantyczny (*Niepewność, Twoja postać, Serce*) lub z przymrużeniem oka (*Wesele, Dzikie wino, Będziesz moją panią, Nie dowodź*), wyłania się trzeci typ — piosenki manifesty stanowiące głos przeciwko bierności i nihilizmowi (*Piosenka, Zadymka, Korowód*). Ciekawym zabiegiem koncepcyjnym było ustawienie obok siebie *Piosenki* i *Zadymki* — podobnie jak w przypadku *Twojej postaci* Czechowicza i Micińskiego, tu mamy zestawienie mrocznego wiersza Przybosa z onirycznymi wizjami Tuwima. Ostatnim utworem na płycie jest *Korowód* nawiązujący do pierwszego słowa z hasła Anawy: „naprzód, ale czasem oglądamy się na tradycję”. W tej piosence zespół nie sięga po klasyka literatury, lecz do słów rówieśnika, Leszka Aleksandra Moczulskiego. Tekst piosenki okazał się na tyle inspirujący, że jego tytułem została nazwana druga płyta zespołu. Utwór ten został poddany procesowi muzycznej ingerencji, ponieważ na pierwszej płycie muzykę do słów napisał Pawлуśkiewicz, a na drugiej Grechuta. Pierwsza kompozycja to rock progresywny — głównym instrumentem jest gitara, monotonny rytm tematu wędrowki wybija bęben, na koniec dodane są perkusjalia przypominające janczary, czyli dzwoneczki przypięte do końskiej uprzęży. Piosenka prawie w całości ma charakter instrumentalny, do zaśpiewania wykorzystano tylko jedną zwrotkę z czterech:

Kto pierwszy szedł przed siebie  
Kto pierwszy cel wyznaczył  
Kto pierwszy w nas rozpoznał  
Kto wrogów kto przyjaciół  
Kto pierwszy sławę wszelką  
I włości swe miał za nic  
A kto nie umiał zasnąć  
Nim nie wymyślił granic

Można interpretować te słowa jako manifest literacko-muzyczny dotyczący przekraczania umownych granic gatunków. Inną możliwością jest potraktowanie piosenki jako zapowiedzi jej rozwinięcia na drugim albumie. Grechuta, podobnie jak Chopin, „okazuje się zatem kolejnym głosicielem tych samych pokoleniowych dylematów i trosk, którym dawali wyraz w swoich dziełach polscy romantycy”<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> K. Orłowska, „Odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” — *Dusze niektórych melodii. Chopin Cezarego Jellenty*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2021, nr 41, s. 293.

Na pierwszej płycie *Marek Grechuta & Anawa* z roku 1970 można odnaleźć liczne elementy chopinowskie: liryczny sposób śpiewania nawiązujący do lirycznego sposobu gry Chopina w piosence *Serce*; utwór *Będziesz moją panią* jako reprezentacyjny przykład Grechutowskiej odmiany walca inspirowanej Chopinem i ubranej w klasyczną piosenkową formę; połączenie polskich tańców narodowych poloneza i krakowiaka w piosence *Wesele* wzbogaconej charakterystycznymi fortepianowymi wstawkami; mazurkowe frazy w utworze *Dzikie wino*; połączenie walca oraz mazurka w kompozycji *Zadymka*. Trafne jest zatem określenie Grechuty jako „poety-pieśniarza”, którego liryczny sposób śpiewania, a także poetyckie tomiki świadczą o tym, że, podobnie jak Chopin, był „poetą czułym”. Jego zamiłowanie do liryki widoczne jest w wierszu pod tytułem *Pamięci poezji*, w którym zwraca się do niej bezpośrednio:

Jesteś zielenią mą  
jesteś błękitem mym  
dobra Poezjo — sługo życia  
ponad światem złym  
Pamięć ma wzywa cię  
przez zagmatwany los  
wierszu wybranych słów najlepszych  
wypełnij mój głos<sup>45</sup>.

Jak pisał Pierre Bourdieu, „każda percepcja artystyczna wymaga świadomej lub nieświadomej operacji odcyfrowania przekazu, prowadzącej do różnych znaczeń w zależności od zastosowanej siatki interpretacyjnej”<sup>46</sup>. Marek Grechuta z dużą pewnością i świadomie wybierał przekazy, które miały być odczytane przez odbiorcę, dodając do swoich piosenek literackie czy muzyczne interteksty. Jedną z cech łączących pieśniarza z Chopinem była inspiracja walcami, które były popularną formą tworzoną przez kompozytora — pod względem liczebności, zaraz po mazurkach i polonezach, plasują się wraz z nokturnami na trzecim miejscu. Pieśniarz także upodobał sobie szczególnie właśnie tę taneczną formę w trójdzielnym metrum, a w jego dorobku można odnaleźć kilkanaście takich kompozycji<sup>47</sup>. Liryczny, romantyczny, chopinowski nastrój walca stał się jednym ze znaków rozpoznawczych twórczości Marka Grechuty.

<sup>45</sup> M. Grechuta, *Krajobraz pełen nadziei*, Kraków 1991, s. 8.

<sup>46</sup> Cyt. za: B. Mika, *Społeczne determinanty odbioru muzyki*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 2, red. J. Uchyla-Zroska, Katowice 2009, s. 13–23.

<sup>47</sup> Między innymi: *Ocalić od zapomnienia*, *Będziesz moją panią*, *Ojczyzna*, *Praca*, *Żyli długo i szczęśliwie*, *Więc to nie tak*, *Nie wiem o trawie*, *Prom na Wiśle pod Tynćcem*.



Liryzm Fryderyka Chopina miał wpływ na wczesną twórczość Marka Grechuty, w szczególności w kontekście poetyckiego języka muzyki, nawiązania do romantycznych tradycji, motywów odnoszących się do polskiej muzyki ludowej oraz muzyki jazzowej.

## Bibliografia

- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Bojanowicz J., *Szalona lokomotywa*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 273.
- Brożek A., Jadacki J., *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 2010.
- Czajkowska K., *Tekściarz czy poeta piosenki? Strukturalny podział dzieł sztuki i ich twórców*, „Czas Kultury” 2021, nr 3.
- Czartkowski A., Jeżewska Z., *Fryderyk Chopin*, wyd. 4 uzupełnione, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Czechowicz J., *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Filler W., Groński R.M., Wittlin J., *Alfabet polskiej rozrywki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Gamrat M., „*La Cantologie*”, czyli francuska szkoła badań nad piosenką (i jej potencjalne polskie implikacje), „Czas Kultury” 2021, nr 3.
- Grechuta D., Baran J., *Marek. Marek Grechuta we wspomnieniach żony Danuty*, Widnokres, Kraków 2012.
- Grechuta M., *Będziesz się uśmiechać*, OTO Kalambur, [b. m.] 1985.
- Grechuta M., *Krajobraz pełen nadziei*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1991.
- Grechuta M., *Na serca dzień*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1990.
- Grunwald A., *Antologia polskiej poezji śpiewanej*, Siedmioróg, Wrocław 2002.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016.
- Iwańska I., *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżykowe i bemolowe*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12.
- Jellenta C., *Dzwony Chopina*, [w:] *idem, Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Wyd. S.A. Krzyżanowski, Kraków 1912.
- Kallberg J., *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.

Kleiner J., *Rola podmiotu mówiącego w epice, liryce i poezji dramatycznej*, [w:] *idem, Studia z zakresu teorii literatury*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1961.

Kowalczyk J.R., *Niezastąpiony, liryczny. O Marku Grechucie*, <https://culture.pl/pl/artykul/niezastapiony-liryczny-o-marku-grechucie> (dostęp: 28.12.2023).

Majewski W., *Marek Grechuta. Portret artysty*, Agora, Kraków 2006.

Miciński T., *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Universitas, Kraków 1999.

Mika B., *Spoleczne determinanty odbioru muzyki*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 2, red. J. Uchyła-Zroska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.

Niewiara A.M., *Piosenka — gatunek ewoluujący?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

Opacki I., *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*, [w:] *idem, Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Para, Katowice 1997.

Orłowska K., „Odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” — *Dusze niektórych melodii. Chopin Cezarego Jellenty*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2021, nr 41.

Pessel W.K., *Usta umilkły, dusza śpiewała: wokół ostatnich nagrań Marka Grechuty*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3.

Piętkowa R., Piętka M., *Elitarny egalitaryzm Kabaretu Starszych Panów*, „Język Artystyczny” 15, 2014.

Piotrowska A.G., *Magia muzykowania — piosenki Marka Grechuty wciąż aktualne*, „Ars inter Culturas” 2017, nr 6.

Tuwim J., *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1971.

Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Wyspiański S., *Wesele*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

Wyszogrodzki D., [booklet do płyty] *Marek Grechuta: Świecie nasz*, Warszawa 2005.

Wyszogrodzki D., *Folk muzyką ostatnich bardów*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005.

## Streszczenie

### „Grechuta z Chopina jest i basta!”. Ślady Chopina we wczesnej lirycznej twórczości Marka Grechuty

W niniejszym artykule autorka bada wpływ twórczości i stylu Fryderyka Chopina na wczesną twórczość Marka Grechuty na podstawie jego pierwszego albumu koncepcyjnego *Marek Grechuta & Anawa* z 1970 roku. Autorka twierdzi, że wczesną twórczość Grechuty można nazwać liryczną, popierając swoją tezę przykładami. Zauważa wspólne dla obu twórców cechy, takie jak: poetycki język muzyczny, nawiązania do romantycznych tradycji, motywy polskiej muzyki ludowej, odniesienia do muzyki jazzowej. Omawia konkretne utwory z pierwszej płyty pieśniarza, w których wybrzmiewa wpływ Chopina: *Serce*, *Wesele*, *W dzikie wino zaplątani*, *Zadymka*, *Będziesz moją panią*. Odwołując się do ustaleń Wojciecha Majewskiego, omawia reprezentacyjną Grechutowską odmianę walca inspirowaną twórczością Chopina. W nawiązaniu do nazwy „poeta czuły” omawia teksty z pierwszej płyty, które zostały opublikowane w dwóch tomikach poetyckich, wskazując widoczne między nimi różnice. Autorka w pracy wykorzystuje analizę literacką oraz analizę muzykologiczną, skupiając się na badaniach *music studies* oraz piosenkologii.

**Słowa kluczowe:** piosenka, piosenkologia, Grechuta, Chopin, poezja śpiewana



# Powieściowe symfonie roczników siedemdziesiątych

**Jan Potkański**

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9332-1940

e-mail: [j.potkanski@uw.edu.pl](mailto:j.potkanski@uw.edu.pl)

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.6>

## Abstract

### Symphonic novels of the Polish Generation X

The article analyzes the common themes and devices in the collection of novels by Polish writers born in the 1970s, considering the novel *Pulverkopf* by Edward Pasewicz as the culmination of the gradually emerging trend. The compared elements include intersemiotic references to various arts (especially music), often in the convention of a novel about an artist, the multiplicity of time plans in the plot, connecting the present with the tragic history of the 20th century, and the multiethnicity and multilingual nature of the presented world. The complexity of the texture of the examined texts makes it possible to compare them to a neo-Romantic symphony, as Pasewicz explicitly does with his work.

**Keywords:** Edward Pasewicz, Daniel Odija, Wit Szostak, Ignacy Karpowicz, Szczepan Twardoch, Paweł Huelle, Maciej Płaza

## Głos pokolenia

Jedną z głośniejszych powieści sezonu 2021/2022 okazał się *Pulverkopf* Edwarda Pasewicza<sup>1</sup> — w odpowiedzi na intensywną i na ogół pozytywną recepcję nominowany do Nagrody Literackiej „Nike” (wszedł do finałowej siódemki) i Nagrody Literackiej „Gdynia” oraz uhonorowany Literacką Nagrodą Europy Środkowej „Angelus”. Na poziomie elementarnej oceny krytyczno-literackiej może to nieco dziwić. Druga powieść wybitnego poety, ale mniej doświadczonego prozaika, nie jest bowiem wolna od warsztatowych wad. Wątki fabularne nie są konsekwentnie prowadzone, większości brak przekonujących zakończeń, ich materia nie zawsze jest też najwyższej próby, jak w przypadku wątku ezoterycznego naśladowującego produkcje Dana Browna. Z drugiej strony autorowi wyraźnie na ich treści zależy, nie jest to powieść afabularna albo z fabułą pretekstową. Motywy *Pulverkopfa* często też nie wydają się szczególnie oryginalne — i to nie tylko tam, gdzie można to uznać za tradycyjnie rozumianą intertekstualność, jak w przypadku nawiązań do *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, o których sam autor mówił w jednym z wywiadów<sup>2</sup>. Powieść łączy też analogie z wieloma nieznacznymi tylko wcześniejszymi utworami polskimi, pozbawione jednak wskaźników świadomej intertekstualności.

Moim celem nie jest „demaskacja” utworu Pasewicza lub wytykanie krytykom i jurorom przeoczenia jego słabości. Przeciwnie, zamierzam rozwinąć opisany dysonans, pokazując, jak doniosłość *Pulverkopfa* konstytuuje się poza tradycyjnie rozumianym warsztatem powieściopisarstwa, właśnie w sferze owych analogii, które interpretuję jako lokalną architekstualność, a samą powieść Pasewicza — jako zwieńczenie podgatunku powieści kształtowanego stopniowo przez jego polskich rówieśników w toku kilkunastu poprzedzających jej publikację lat (które zarazem, jeśli wierzyć autorowi, że pisał *Pulverkopfa* bardzo długo — były latami jego powstawania). Nie twierdę, że taka synteza pokoleniowego nurtu w powieściopisarstwie była świadomym zamiarem Pasewicza. Niewykluczone, że ta architekstualność to swego rodzaju nieświadomość *Pulverkopfa* — hipoteza taka nie będzie chyba nadużyciem wobec powieści, której tematami są wielorakie tajemnice, zaginione lub zaszyfrowane teksty, amnezja — a zatem figury, które dopraszają się o interpretację zbliżoną do psychoanalitycznej, zwłaszcza że dotyczą po

<sup>1</sup> E. Pasewicz, *Pulverkopf*, Warszawa 2021.

<sup>2</sup> P. Małochleb, *Zagadki i labirynty. Rozmowa z Edwardem Pasewiczem*, „Dwutygodnik” 2021, nr 6 (309), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9553-zagadki-i-labirynty.html> (dostęp: 29.12.2023).

części relacji rodzinnych, seksualności i pochodzenia pierwszoosobowego narratora. Słabości warstwy powierzchniowej tekstu można by wtedy tłumaczyć jako efekt nie do końca zharmonizowanego starcia dwóch niezależnych sił — świadomego zamiaru artystycznego albo ideowego przesłania i owej powieściowej nieświadomości.

Choć wskazane chwytby Pasewicza mogą się kojarzyć z psychoanalizą w wczesnej wersji Freudowskiej, w niniejszym studium twórczą „nieświadomość”<sup>3</sup> rozumiem nieco inaczej, bardziej w duchu teorii Jacques’a Lacana: jako uwewnętrznienie społecznych reguł dyskursu, w badanym przypadku ograniczone zasadniczo (z nielicznymi wyjątkami) do utworów pisarzy, z którymi Pasewicz mógł identyfikować się pokoleniowo, co najwyraźniej wzmacniało wpływ. Mówiąc najprościej: pisarze z jednego pokolenia czytają się nawzajem i mają zbliżony zestaw innych lektur oraz doświadczeń kulturowych czy społecznych (rodzaj rozproszonego „przeżycia pokoleniowego”)<sup>4</sup>, przez co ich utwory „zestrajają się” w ramach zespołu wspólnych tematów, technik i chwytów, który z czasem można genologicznie zidentyfikować jako podgatunek, a jego twórców — jako nieformalną i zapewne nieświadomioną grupę literacką, połączoną luźnymi relacjami towarzyskimi w polu produkcji literackiej. Tę sieć społeczną odwzorowują powiązania między utworami — liczne podobieństwa, które powieści różnych autorów łączą w rodzaj „kłącza” jak z koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego. Za krytycznoliterackie tło czy wręcz inspirację dla powstania takiej wirtualnej wspólnoty można uznać tom *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”* — manifest projektujący literackie roczniki siedemdziesiąte jako wyrazistą tożsamość odmienną od poprzedników<sup>5</sup>.

Badane zjawisko rozważam jako pokoleniowe, warto więc dla jasności zestawzić daty urodzenia pisarzy, których utwory analizuję niżej:

- 1971 — Edward Pasewicz
- 1972 — Wojciech Kuczok
- 1974 — Daniel Odija
- 1976 — Szymon Bogacz

<sup>3</sup> Zapisuję w cudzysłowie, gdyż bardzo trudno rozstrzygnąć kwestię świadomości zastosowanych chwytów na poziomie psychiki autora — nie jest to jednak kwestia kluczowa dla interpretacji tekstu i może wyglądać różnie w przypadku poszczególnych zabiegów.

<sup>4</sup> Zob. na przykład: L. Burska, „Pokolenie” — *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17–32.

<sup>5</sup> *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.

- 1976 — Ignacy Karpowicz
- 1976 — Wit Szostak
- 1976 — Maciej Płaza
- 1979 — Szczepan Twardoch

Analogiczne zestawienie badanych utworów ukazuje chronologiczną intensywność opisywanego fenomenu, rozwijającego się w stosunkowo krótkim — jak na dialog prowadzony w obszernych nieraz powieściach — czasie:

- 2003 — Kuczok, *Gnój*
- 2007 (datowane 2005, wznowione 2014) — Szostak, *Oberki do końca świata*
- 2009 — Bogacz, *Koło kwintowe*
- 2010 — Odija, *Kronika umarłych*
- 2012 — Szostak, *Fuga*
- 2013 — Karpowicz, *Ości*
- 2014 — Twardoch, *Drach*
- 2014 — Karpowicz, *Sońka*
- 2015 — Szostak, *Wrózenie z wnętrzości*
- 2017 — Płaza, *Robinson w Bolechowie*
- 2019 — Szostak, *Poniewczasie*
- 2020 — Szostak, *Cudze słowa*
- 2021 — Pasewicz, *Pulverkopf*

## Pasewicz a Odija i Szostak

*Pulverkopf* to narracja snuta na trzech głównych planach czasowych: najstarszy (i najbardziej przypominający *Doktora Faustusa*) stanowi opowieść o ostatnich latach życia (choć z retrospekcjami sięgającymi głębiej) niemieckiego awangardowego kompozytora Norberta von Hannenheima (postać autentyczna), zmarłego tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej w Meseritz, dzisiejszym Międzyrzeczu. Hannenheim to schizofrenik osadzony w szpitalu psychiatrycznym (choć objawy jego choroby prezentowane są dość oszczędnie); śmierci w postępującej w jego otoczeniu nazistowskiej akcji likwidacji chorych unika (u Pasewicza) dzięki opiece i sprytowi zakochanej w nim pielęgniarki Weroniki. W warstwie współczesnej dominuje zapis historycznego śledztwa wnuka Weroniki, Patryka, który z ułomków informacji próbuje zrekonstruować tę historię i zapisać ją w formie powieści, a jednocześnie w jakimś sensie odtworzyć



zaginione kompozycje Hannenheima. W warstwie pośredniej poznajemy licealną młodość Patryka i jego formacyjną relację z babką, wtajemniczącą go w ambitną muzykę; w tle pojawia się wątek przemian ustrojowych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Tematyka muzyczna w powieści to oczywiście nawiązanie do pozaliterackich zainteresowań autora — Edward Pasewicz jest bowiem nie tylko poetą i pisarzem, lecz także pianistą i kompozytorem. *Pulverkopfa* określa jako „mahlerowską symfonię”<sup>6</sup>, „symfonię, ale w prozie”<sup>7</sup>, tytuły rozdziałów naśladują nazwy części symfonii Mahlera i Brucknera. Intersemiotyczny spłot podobny jak w *Pulverkopfe* Pasewicz zrealizował już w tomie *th*: wierszom towarzyszą tam fragmenty partytury utworów muzycznych poety i zdjęcia jego znajomego<sup>8</sup> (*Pulverkopf* także jest ilustrowany zdjęciami); w świecie przedstawionym powieści dokonuje się też intersemiotyczny przekład wirtualnych (bo zaginionych) kompozycji Hannenheima na podobnie wirtualną (bo dopiero z mozołem powstającą) powieść Patryka. Pasewicz aktywizuje chyba wszystkie tryby zaistnienia muzyki w powieści, które skatalogował przed laty Michał Głowiński<sup>9</sup>, sędzę jednak, że kwestii symfoniczności *Pulverkopfa* nie należy ograniczać do tematyki muzycznej w świecie przedstawionym i ozdobników w rodzaju nazewnictwa rozdziałów. „Symfoniczna” wydaje się sama wielość wątków i motywów współtworzących utwór, jakby był rzeczywiście rozpisany na wielką mahlerowską orkiestrę, realizującą materiał tematyczny w rozmaitych barwach instrumentalnych, w tym — w brzmieniach różnych języków: świat historycznie rekonstruowany jest głównie niemieckojęzyczny, powojenny własny świat narratora — zasadniczo polskojęzyczny, w rodzinie Patryka niemieczna jednak wciąż funkcjonuje; w tle pojawia się rosyjski jako język Armii Czerwonej i potem Radzieckiej. Do metaforycznej symfoniczności zaliczyć też można historyczny ciężar podejmowanych tematów: wojny, nazistowskich zbrodni, przemian etnicznych na Ziemiach Zachodnich, dwudziestowiecznych totalitaryzmów, przemian ustrojowych. W takim ujęciu

<sup>6</sup> P. Małochleb, *Zagadki i labirynty...*

<sup>7</sup> W. Szot, *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku, bo nie znam lepszego słowa na kogoś, kto ma „głowę w proszku”* (rozmowa z E. Pasewiczem), „Gazeta Wyborcza” 6.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75517,28746019,pasewicz-tytul-jest-po-niemiecku-bo-nie-znam-lepszego-slowa.html> (dostęp: 29.12.2023).

<sup>8</sup> E. Pasewicz, *th*, Kielce 2005.

<sup>9</sup> M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2 (50), s. 98–114. Por. Ł. Piaskowski, *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 66, 2023, nr 1, s. 135–150.

powieściowa „symfonia” zbliżałaby się do powieściowej „epopei”<sup>10</sup>. Ten typ semantyki trudno już odnieść do samego Mahlera, jest jednak typowy dla symfoniki jego najwyrazistszego kontynuatora — Dymitra Szostakowicza, z reguły interpretowanej jako odzwierciedlenie dwudziestowiecznej historii — rewolucji, stalinizmu, wojny, także w przypadku utworów, których kompozytor nie obdarzył jawnym programem<sup>11</sup>.

Pozostałe powieści, które zaliczam do proponowanego podgatunku, nie nawiązują tak jednoznacznie do symfoniki muzycznej, jak *Pulverkopf* (choć pojawiają się w nich skromniejsze odniesienia do muzyki), wszystkie jednak są symfoniami w tym szostakowiczowskim sensie — celebując intersemiotyczność, nieraz w konwencji zbliżonej do *Künstlerroman*, zarazem konfrontując bohatera z tragiczną dwudziestowieczną historią i często też z niewesołą terażniejszością. Pierwszy przykład, pod wieloma względami najbliższy powieści Pasewicza, to *Kronika umarłych* (2010) Daniela Odii. Rzecz dzieje się w fikcyjnym bliskim morza Kostyniu, obrazującym rodzinne strony urodzonego w Słupsku autora. Chodzi zatem o podobną co w *Pulverkopfie* przestrzeń ponemieckiej prowincji podszytą niedawną historią — nazistowską i wojenną, w tym historią zbrodni wojennych. Tak jak u Pasewicza w notatkach babki, tak i u Odii przeszłość materializuje się w dokumencie — w postaci amatorskiego filmu, na którym uwieczniła się niemiecka rodzina, odkrytego przez współczesną mieszkankę ich niegdyśjszego domu, który ona przeżywa (zrazu w sennych koszmarach) jako nawiedzony przez poprzedników; motyw ten zostaje rozbudowany o zainteresowanie Chaplinem jako klasyką kina, a zatem filmem jako formą sztuki, a nie tylko dokumentu<sup>12</sup>. Nawiedzenie przez niemiecką rodzinę opisywane jest w sposób sytuujący się pomiędzy poetyką horroru i realistyczną deskrypcją zaburzeń psychicznych. Takich wątpliwości nie ma w przypadku drugiego bohatera postrzegającego postaci „jak z horroru” — muzyka Mateusza, którego wizje są z pewnością omamami powiązanymi z psychotycznym systemem urojeń. Mateusz zostaje zdiagnozowany, osadzony w szpitalu i częściowo podleczone farmakologicznie. Trafność diagnozy schizofrenii obok omamów i urojeń (które można by wszak uznać za „prawdę”

<sup>10</sup> Różna jest jednak w tych dwóch podgatunkach typowa technika narracyjna: powieściowe epopeje mają zwykle prostą narrację podążającą chronologicznie za fabułą i prowadzoną z obiektywizującego auktorialnego dystansu, powieściowe symfonie — wiele planów czasowych splecionych w skomplikowany sjużet i często prezentowanych z perspektywy subiektywnej (w narracji personalnej lub pierwszoosobowej).

<sup>11</sup> Zob. K. Meyer, *Szostakowicz*, Kraków 1986.

<sup>12</sup> D. Odija, *Kronika umarłych*, Warszawa 2010, s. 168.

w ramach poetyki horroru) potwierdza życiowa nieporadność bohatera, odpowiadająca objawom negatywnym w psychozie.

Mateusz to artysta — jazzowy trębacz z ambicjami kompozytorskimi, świadomością w zakresie muzyki klasycznej i nieukończonymi studiami muzycznymi, ale i malujący obrazy. „Muzyczne” są też pierwsze objawy jego psychozy — wielogodzinne improwizacje bez kontekstu, nadawanie muzycznego sensu przypadkowym dźwiękom z otoczenia. Prodromalne wobec schizofrenii problemy osobowościowe sprawiają, że artystyczne plany Mateusza trafiają w społeczną pustkę — porzuciwszy swój prowincjonalny zespół, po przenosinach do Warszawy bohater nie jest w stanie nawiązać żadnej trwałej współpracy, by uczynić z muzykowania zawód<sup>13</sup>. Wyszedłszy ze szpitala, fantazjuje o skomponowaniu, a następnie wykonaniu „*Komedii*, kompozycji, która miała scalić rozbity świat, połączyć skłóconych kochanków, osłabić nienawiść wrogów, samotnym zapewnić towarzystwo, wywyżżyć poniżonych i zbawić potępionych! To miało być opus magnum przeobrażające ołowiane przerażenie w ulotną woń raj!” („komedia” jako tytuł ma najwyraźniej sens zbliżony do Dantejskiego). W tym motywie *Kronika umarłych* najbardziej zbliża się do symfoniki *sensu stricto*. Gdy jednak Mateusz zaczyna na skrzyżowaniu ulic „dyrygować” tym utworem, jest to ewidentnie nawrót psychozy<sup>14</sup>.

Analogie z *Pulverkopfem* są oczywiste — muzyk-schizofrenik na tle naznaczonego dwudziestowieczną historią palimpsestu Ziemi Zachodnich i Północnych, prezentowanych wbrew propagandzie PRL-u jako multietniczne (główny bohater Pasewicza to polski — dwujęzyczny — Niemiec, jego licealni koledzy to polski Żyd i syn stacjonującego w Polsce rosyjskiego żołnierza, w Kostyniu Odii „Z mieszanki trzech ras, Polaków, Litwinów i Ukraińców, narodził się po wojnie nowy człowiek, który odbudował zniszczone miasto”)<sup>15</sup>. Nieco odmienna jest struktura narracji: u Pasewicza wszystko widzimy ostatecznie z perspektywy głównego bohatera, albo pierwszoosobowo aktualnej, albo — w odniesieniu do zdarzeń historycznych — zapośredniczonej przez świadomość babki czy domniemanego dziadka, rekonstruowane przez Patryka jako autora powieści *in spe*. *Kronika umarłych* ma narrację klasycznie

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 20–29. Wariacyjne powtórzenie związanego z Mateuszem zespołu motywów przynosi po latach krótka powieść Odii *Pusty przelot*. Przedstawiony tam schizofrenik, podobnie jak Mateusz, zostaje się w psychozie z dziewczyną, niszcząc w napadzie agresji jej skrzypce — w tej wersji zatem to partnerka schizofrenika uprawia muzykę, on sam jest teatralnym aktorem, choć pojawia się wyliczenie, jakiej muzyki słucha: D. Odija, *Pusty przelot*, Wołowiec 2021, s. 27, 107.

<sup>14</sup> D. Odija, *Kronika umarłych...*, s. 336–337.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 31.

personalną — poszczególne krótkie rozdziały prezentują świat z pozycji kolejnych bohaterów, towarzysko powiązanych w małą sieć społeczną. W zestawieniu z formami muzycznymi taką konstrukcję można uznać za polifoniczną — każdy bohater to osobny równorzędny głos w narracji<sup>16</sup> — a nawet fugowaną, gdy z różnych punktów widzenia prezentowane są te same fakty. Powieść Odii bliższa jest w ten sposób fudze niż *Pulverkopf*, choć to Pasewicz obok zestawień z symfonią przyrównuje swój utwór także do fugi<sup>17</sup>. U niego jednak dodatkowe głosy (babki i Hannenheima) podporządkowane są głównemu (Petryka), co przypomina raczej fakturę homofoniczną niż polifoniczną. Niemniej w tradycji symfonicznej nie są to przeciwstawienia ostre. Klasyczna symfonia rodziła się wprawdzie jako forma ściśle homofoniczna, w opozycji do polifonii barokowej, szybko jednak zaczęła wchłaniać z powrotem elementy polifoniczne.

Jazzowy muzyk — choć saksofonista, nie trębacz — to postać istotna także w *Poniewczasie* Wita Szostaka<sup>18</sup>. Ten utwór trudniej niż *Pulverkopfa* i *Kronikę umarłych* sklasyfikować jednoznacznie jako powieść, wątpliwości wynikają jednak z większego natężenia tendencji widocznych też u Pasewicza i Odii. Utwór ma trzy główne plany czasowe: współczesny, przedstawiający centralnego bohatera, który w kryzysie psychicznym (nie psychotycznym jednak, a niegroźnie nerwicowym) prowadzi postpamięciowe śledztwo na temat swojego dziadka, rozdzielające się na dwa nurty: spekulacje o młodości dziadka rzekomo zakochanego w żydowskiej dziewczynie u progu zagłady i o jego starości (zahaczającej o dzieciństwo bohatera), gdy borykał się z psychicznymi i społecznymi skutkami spowodowanego przez siebie wypadku. Plan współczesny także jest podwojony — przez rozbudowaną metafikcjonalność, eksponuje bowiem (w ramach struktury imitującej dziennik) czynności twórcze wewnątrztekstowego autora tworzącego tę opowieść i jej bohatera. Saksofonista to „fachowiec” przebudowujący bohaterowi kuchnię — postać fabularnie poboczna, ale symbolicznie ważna; choć amator, na koniec obdarowuje klienta profesjonalną płytą ze swoją twórczością. Główne elementy znowu są zbieżne z *Pulverkopffem*: wielość planów czasowych, na których rozgrywa się pamięć tragicznej historii, kryzys psychiczny, muzyka, śledztwo historyczne na temat własnej rodziny, znacząca przestrzeń — choć tym razem nie Ziemi

---

<sup>16</sup> Perspektywa Mateusza otwiera jednak i zamyka powieść, można więc ją uznać za nieco wyróżnioną.

<sup>17</sup> W. Szot, *Pasewicz...*

<sup>18</sup> W. Szostak, *Poniewczasie*, Warszawa 2019. Por. J. Potkański, *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka*, „Tekstualia” 2022, nr 4 (71), s. 7–28.

Odzyskanych, lecz Krakowa: z jednej strony zapisana śladami po zamordowanych Żydach, z drugiej — zróżnicowana społecznie (bohater mocno przeżywa Prokocim, na którym się wychował, jako dzielnicę „gorszą”).

W zakresie formy *Poniewczasie* bliższe wydaje się powieści Pasewicza niż Odii — wszystkie plany tej sylwy ostatecznie podporządkowane są jednej perspektywie, całość jest więc raczej homofoniczna niż polifoniczna, chociaż Szostak ma też w dorobku utwór *Fuga*, układem treści fabularnej jawnie imitujący tę formę muzyczną<sup>19</sup>. Ciekawsze wydaje się jednak zestawienie *Poniewczasie* z wydaną rok później powieścią *Cudze słowa*, ukazującą ten sam, ogólnie rzecz biorąc, świat przedstawiony (główny bohater *Poniewczasie* jest w niej marginalnie wzmiankowany) jako formułowaną z wielu dopełniających się punktów widzenia opowieść o zmarłym bohaterze. Kolejni pierwszoosobowi narratorzy wspominają znajomego, na przemian dochodząc do głosu, a ponieważ przedstawiają po części te same fakty, efekt całości wydaje się dość wierną literacką imitacją fugi. *Cudze słowa* można traktować jako swoistą powieść o artyście — swoistą, bo jego sztuka to sztuka kulinarna (*opus magnum* jest w powieści „kultowa” restauracja), opisywana jednak tak, jakby chodziło o prawdziwą twórczość<sup>20</sup>. Wspólni bohaterowie łączą *Poniewczasie* także z wcześniejszą powieścią Szostaka — *Wrózenie z wnętrzości*. Jej główny temat to alienacja z racji psychozy, której problemy bohatera sylwy wydają się ledwie litotą, na marginesie pojawia się też postać pianisty, chociaż główna postać artysty w powieści to sztuki plastyczne — brat psychotycznego narratora jest światowej sławy twórcą instalacji, bratowa — uznaną malarką; przyjaciółka rodziny pisze tymczasem powieść o niej<sup>21</sup>. Ostatecznie zatem motywy pokrewne *Pulverkopffowi* pojawiają się u Szostaka w trzech powiązanych w cykl utworach. Daje to lepszy niż u Pasewicza efekt estetyczny (nie mamy wrażenia przeładowania, które ciąży nad *Pulverkopffem*), mniejsza jest jednak intensywność genologicznego wzorca, co być może sprawia, że Pasewicz jako

<sup>19</sup> W. Szostak, *Fuga*, Warszawa 2012. Por. A. Al-Araj, *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 35, 2017, nr 2, s. 29–39. Z podobnego ducha zdaje się wyrastać wcześniejszy cykl Szymona Bogacza *Koło kwintowe* — krótkie opowiadania (czy może raczej „obrazki”) tytułowane nazwami tonacji i realizujące właściwy im (zadany w podtytule) nastrój, na przykład *2. a-moll — wyraża się w niej pobożność i czułość charakteru*: Sz. Bogacz, *Koło kwintowe*, Warszawa 2009, s. 13.

<sup>20</sup> W. Szostak, *Cudze słowa*, Warszawa 2020. Por. J. Potkański, *Kuchnia Wita Szostaka*, [w:] *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur*, t. 2, red. E. Pawlikowska-Asendrych, J. Szczęk, Hamburg 2023, s. 191–200.

<sup>21</sup> W. Szostak, *Wrózenie z wnętrzości*, Warszawa 2015. Por. J. Potkański, *Schizofrenia we „Wrózeniu z wnętrzości” Wita Szostaka*, „Prace Literackie” 61, 2022, s. 125–140.

powieściopisarz-amator, wypowiadający się w tym gatunku sporadycznie (a nie co rok–dwa, jak Szostak), odniósł ostatecznie w recepcji większy sukces niż sprawniejszy warsztatowo kolega-profesjonalista. Osobna kwestia to interpretacja u Szostaka formy cyklu, oprócz trzech wymienionych książek obejmującego też wcześniejsze od nich *Sto dni bez słońca* — czy w sumie te cztery utwory o różnej poetyce, ale po części wspólnej problematyce i bohaterach można uznać za cztery kontrastowe części powieściowej symfonii o większej nawet niż u Mahlera skali?

## Płaza, Karpowicz i Twardoch

Jak postaci jazzmanów-amatorów łączą *Kronikę umarłych* i *Poniewczasie*, tak światowej sławy artysta z tendencją do wycofywania się z życia publicznego i zaszywania na prowincji — brat narratora *Wrózenia z wnętrzości* — powraca nieco tylko odmieniony jako pierwszoosobowy narrator w *Robinsonie z Bolechowa* Macieja Płazy, podobnie jak *Pulverkopf* uhonorowanym nagrodą „Angelus”. Spośród omawianych autorów Płaza najobszerniej opisuje procesy kształtowania się artysty (od pierwszego dziecięcego rysunku, który zwrócił uwagę talentem) i tworzenia dzieł (z technicznymi szczegółami malowania archaiczną techniką tempery). W tle pojawiają się też motywy muzyczne (awangardowy zespół znajomych malarza), ale nie odgrywają istotnej roli. Fabuła startuje w czasie wojny — od dziecięcych wspomnień domniemanego ojca narratora (który wychowywał się jako dziecko samotnej matki) i młodzińskich — matczynego dziadka, stopniowo przechodzi przez czasy PRL-u, dochodząc do transformacji ustrojowej (z charakterystycznym motywem upadku PGR-u) i współczesnego drapieżnego kapitalizmu (ważny wątek to deweloperska „rewitalizacja” wiążąca się z likwidacją zakładów pracy i sąsiadującej z nimi komuny artystów)<sup>22</sup>.

Motyw upadłego PGR-u w nowokapitalistycznym kontekście kojarzyć się może z *Tartakiem* (2003) Daniela Odii, analogia z *Wrózieniem z wnętrzości* obok samej postaci artysty obejmuje też postać jego matki, uwikłanej w niekończącą się pracę nad doktoratem (choć inaczej niż matka braci u Szostaka, matka narratora *Robinsona* to zasadniczo kobieta sukcesu, a jej spóźniona książka ostatecznie ukazuje się na zwieńczenie kariery zawodowej). Głównym hipotekstem Płazy wydaje się jednak twórczość Wiesława Myśliwskiego. Krytycy zwracali na jego wpływ uwagę, komentując debiutanckiego *Skorunia*, ale

---

<sup>22</sup> M. Płaza, *Robinson w Bolechowie*, Warszawa 2017.

w dwa lata późniejszym *Robinsonie* zależność ta jest równie silna. Dziadek narratora jako syn ogrodnika zafascynowany pałacem bardzo przypomina Jakuba z *Pałacu* Myśliwskiego, realia prowincjonalnej okupacji — odpowiednie epizody z *Widnokregu*, profesja mniemanego ojca — kamieniarstwo (opisywane jako także swego rodzaju sztuka) — kojarzy się z grobem jako centralnym symbolem *Kamienia na kamieniu*. Można odnieść wrażenie, jakby Płaza, którego doktorat o Lemie ukazał się w prestiżowej serii Monografii FNP, rozpisywał na dwie kolejne powieści niedoszłą rozprawę habilitacyjną o Myśliwskim. Nawiązania do wielkiego pisarza nie są jednak prostymi powtórzeniami: identyfikacja dziadka Stefana z hrabią okazuje się nie tragicznym fantazmatem, jak w *Pałacu*, lecz całkiem udanym planem życiowym — jako kustosz pałacowego muzeum syn ogrodnika naprawdę zajmuje pozycję naśladującą hrabiowską, nie tylko w samym pałacu<sup>23</sup>, lecz i w szerszej lokalnej społeczności; potrafi nawet z owego kustoszowania zrobić stanowisko dziedziczne — jego następczynią zostaje córka. Brak natomiast u Płazy wyraźnych nawiązań do muzyczności *Traktatu o łuskaniu fasoli*<sup>24</sup> — narrator Myśliwskiego jako saksofonista bliższy jest raczej bohaterom *Kroniki umarłych* i *Poniewczasie*.

Intertekstualność *Robinsona w Bolechowiu* sięga jednak i poza Myśliwskiego. Malowany w ukryciu cykl kobiecych portretów to nawiązanie do *Idzie skacząc po górach* Jerzego Andrzejewskiego, dziecięce przeżycia wojenne przyszłego kamieniarza kojarzyć się mogą z *Czarnym potokiem* Leopolda Buczkowskiego (choć widać też podobieństwo do scen wojennych z *Traktatu o łuskaniu fasoli*). Z drugiej strony Płaza jako niejedyny z autorów omawianej serii nawiązuje do nurtu chłopskiego. We wczesnej powieści *Oberki do końca świata* Wit Szostak przedstawia dzieje rodziny wiejskich muzykantów (skrzypków, choć w kontekście pojawiają się też bębny i harmonia) z okolic Przysuchy na tle historii XX wieku — zwłaszcza wojny i zagłady. Całość stylizowana jest na zbiór utworów muzycznych — krótkie rozdziały tytułowane są jako rozmaite „oberki”, pojawiają się też pojedyncze mazurki i polka; w świecie przedstawionym odpowiada tej konstrukcji wątek zbierania nagrań przez młodych entuzjastów autentycznej muzyki ludowej, nawiązujący do własnych

<sup>23</sup> Co ciekawe, podobny wywodzący się z ludu kustosz pałacowego muzeum pojawia się epizodycznie w rok późniejszym *Uchu igielnym* samego Myśliwskiego.

<sup>24</sup> Zob. A. Czyżak, *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 15, 2012, nr 1, s. 257–266. Por. E. Biłas-Pleszak, „Saksofon to świat” — językowy obraz instrumentów w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 103–117, oraz W. Kuska, *Leksyka muzyczna w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Język. Religia. Tożsamość” 2022, nr 2 (26) A, s. 39–53.

doświadczeń autora<sup>25</sup>. Poetyka najbliższa jest chyba *Półbaśniom* Tadeusza Nowaka, choć pewne podobieństwa łączą utwór Szostaka także z *Prawiekiem i innymi czasami* Olgi Tokarczuk. Refreniczne powtórzenia, rymy i rytmizacje sprawiają, że narracyjna proza zbliża się do poetyki pieśniowej, imitując tekst śpiewany, choć całość obejmującej kilka pokoleń opowieści znacznie wykracza skalą ponad pojedynczą pieśń czy taniec. Powieść Szostaka zbudowana jest zatem podobnie jak choćby *Sinfonia rustica* (1948, 1955) Andrzeja Panufnika, materiał autentycznych ludowych melodii syntetyzująca w zbliżoną do klasycznej formę symfoniczną.

Z powieści operujących wątkami pokrewnymi do przestrzeni wiejskiej odsyła czytelnika także *Sońka* Ignacego Karpowicza. Autor przedstawia w niej stosunkowo młodego, ale cieszącego się już rozgłosem reżysera teatralnego (a także pisarza i librecistę)<sup>26</sup>, który, przypadkiem trafiwszy do ubogiej chaty samotnej staruszki na podlaskiej wsi, wysłuchuje jej „spowiedzi” z zakazanej wojennej miłości do niemieckiego żołnierza i następnie robi na kanwie tego materiału spektakl (spowiedź, formalnie podobna do narracji *Traktatu o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego, przerywana jest nieobecnyymi u niego parabazami — myślami słuchacza projektującego spektakl, relacjami z samego przyszłego spektaklu i jego recepcji)<sup>27</sup>. Mamy zatem młodego artystę w obliczu historii (w tym wojny i zagłady Żydów) i charakterystyczną dwuwarstwowość czasu, a także kwestię wielojęzyczności i multietniczności<sup>28</sup> — elementy

<sup>25</sup> *Siła wewnętrznego doświadczenia* (wywiad z Witem Szostakiem), „Katedra” 21.11.2008, <https://katedra.nast.pl/artykul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> (dostęp: 28.12.2023).

<sup>26</sup> I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 14–15: „Zjawiskowa postać nazywała się Igor Grycowski i była najgłośniejszym i najzdolniejszym (tak chcieli jedni), ewentualnie najbardziej pretensjonalnym i pozbawionym wycucia sceny (tak chcieli drudzy) reżyserem teatralnym młodszego niż starsze pokolenia, a także literatem od powieści bez uchwytnej fabuły. Igor uczynił swe nazwisko i osobę głośniejszymi lat temu kilka, gdy na deskach Teatru Dramatycznego w Warszawie wyreżyserował sztukę pod tytułem *Odruch warunkowy*.

Po premierze rozpełtała się sucha, jak to na łamach prasy, burza: a im dłużej grzmiały grzmoty, trzaski, spięcia i przeżarte nienawiścią komentarze, tym głośniejszy stawał się *Odruch warunkowy* i sam Grycowski reżyser. A potem już zjazd z górki, choć pod, poooszło! opera, libretto, Paryż i Nowy Jork. Kolejne sztuki w liczbie trzy oraz powieści w liczbie zero ugruntowały pozycję relatywnie młodszego niż starsi artyści także na polu międzyludzkim oraz przede wszystkim finansowym”.

<sup>27</sup> Por. A. Bronder, „*od nowej strony?*”. *O intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze „Sońki” Ignacego Karpowicza*, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 119–133.

<sup>28</sup> *Sońka* mówi lokalnym językiem pogranicza polsko-białoruskiego, w tekście głównym pojawia się *explicitie* kwestia przekładu na polski, a faktyczne przekłady — w przypisach; dowiadujemy się, że dialekt ów był też pierwszym językiem reżysera, który wyparł się go w pogoni za karierą; wojenny kochanek bohaterki mówił tylko po niemiecku. Por. K. Koprowska, *Konflikty miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7 (12), s. 345–358, oraz B. Gontarz, *Mean-dry etyczne podmiotu w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, [w:] „*Ja*” w przestrzeniach aksjologicznych, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniowska, P. Paszek, Katowice 2017, s. 176–279.



typowe dla rozważanego podgatunku. Do tego zestawu należy też odniesienie do wyraźnego hipotekstu w postaci *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka — dramatycznego opracowania podobnych wątków (wojna i zagłada w realiach Polski północno-wschodniej).

*Sonka* jest w porównaniu z omówionymi dotąd powieściami utworem znacznie skromniej założonym, dość krótkim i kameralnym w konstrukcji świata przedstawionego i kreacji postaci. Można ją jednak potraktować jako swego rodzaju aneks do rok wcześniejszych *Ości*, jakby symfonia Karpowicza była cyklem dwóch utworów — nie tak rozbudowanym, jak potem tetralogia Szostaka, ale mającym muzyczne precedensy w *Niedokończonyj* Schuberta, II symfonii Prokofiewa lub ostatniej sonacie fortepianowej Beethovena. Młody reżyser mógłby być jednym z bohaterów *Ości*, przedstawiających warszawską sieć towarzyską (niekiedy można rozpoznać znajomych autora jako pierwowzory postaci)<sup>29</sup> w *stricte* personalnej narracji polifonicznej jak w *Kronice umarłych* (z równorzędnych perspektyw kolejnych bohaterów). W samych *Ościach* sztuka występuje tylko w swym „niższym” wcieleniu (strukturalnie odpowiadającym kamieniarstwu w powieści *Płazy*): jako *drag* bohatera wzorowanego na postaci Kim Lee<sup>30</sup>; brak też w tej powieści głębi historycznej, co sprawia, że dopiero po wirtualnym połączeniu z *Sonką* można o nich wspólnie myśleć jako o kompletnej realizacji formy powieści symfonicznej.

Podobną jak u Szostaka cykliczność wśród powieści roczników siedemdziesiątych można dostrzec w twórczości Szczepana Twardocha — pięć tomów od *Morfiny* po *Pokorę* łączą wyraźne pokrewieństwa, ale do omawianego tu podgatunku jednoznacznie przynależy z tej serii jedynie *Drach*. Bohater współczesnej warstwy powieści to wzięty architekt Nikodem — jego artystyczny i w konsekwencji także finansowy sukces charakteryzowany jest bardzo podobnie jak w przypadku bohaterów Szostaka (*Mateusz z Wróżenia z wnętrzości*), *Płazy* i Karpowicza:

Pierwszy polski architekt z Nagrodą Miesa van der Rohego. Koledzy Nikodema z Medusa Group byli nominowani dziesięć lat wcześniej, ale nie dostali, a Nikodem Gemander dostał. Nikodem Gemander o swojej Nagrodzie Miesa

<sup>29</sup> Bohater *Sonki* ma natomiast sporo wspólnego z samym Karpowiczem jako Podlasiąninem, który zrobił karierę w Warszawie; niekiedy bywa zresztą nazywany Ignacym zamiast Igorem. Zob. na przykład: T. Mikulicz, *Ignacy Karpowicz: Białystok wciąż jest moim miastem* (rozmowa), „Kurier Poranny” 7.01.2016, <https://poranny.pl/ignacy-karpowicz-bialystok-wciaz-jest-moim-miastem/ar/9226911> (dostęp: 2.07.2024).

<sup>30</sup> Por. <https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wystawa/kim-lee-krolowa-warszawy/> (dostęp: 28.12.2023).

van der Rohego myśli jak o wielkim, środkowym palcu pokazanym światu. Kolegom ze studiów, gliwickim profesorom i doświadczonego architektom, wszystkim, którzy Nikodema i jego pracowni nienawidzą, a imię ich Legion. [...] Nikodem trafia na okładki gazet dla kobiet, [...] twarz Nikodema staje się twarzą młodej polskiej architektury<sup>31</sup>.

Historyczne warstwy powieści przedstawiają przodków Nikodema na tle burzliwych dziejów Śląska w czasie obu wojen światowych (choć z retrospekcjami do dalszej przeszłości) i pomiędzy nimi. Specyficzna jest maniera tytułowania rozdziałów: każdy „tytuł” to w istocie lista lat, w których rozgrywają się powiązane epizody — mikroplanów czasowych jest zatem bardzo wiele, a ich przeplot — nietypowo gęsty, na przykład w rozdziale szóstym części pierwszej: „1904–1914, 1918, 1919, 1930, 1945, 1951, 1987, 1997, 1998, 2013”. W ramach poetyki symfonicznej można je chyba rozumieć jako szczegółową instrumentację poszczególnych motywów, a tytuły — jako kolumnę nazw instrumentów na początku partytury. Zestaw kluczowych motywów *Dracha* jeszcze bardziej zbliża go do omówionych wyżej powieści. To nie tylko artysta wobec rodzinnej pamięci i historii, lecz także wieloetniczność i wielojęzyczność<sup>32</sup> ziemi zmieniającej przynależność państwową, a w epizodach — zaburzenia i choroby psychiczne wraz z opisami szpitala psychiatrycznego i mordowania chorych przez nazistów<sup>33</sup>.

Śląskie wątki powieści Twardocha najbliższy precedens mają w *Gnoju* (2003) Wojciecha Kuczoka. Tego najwcześniejszego z analizowanych tu dzieł nie można jeszcze uznać za jednoznaczny przykład omawianego nurtu, wyrażnie go jednak zapowiada. Trzy części książki — *Przedtem, Wtedy, Potem* — tworzą plany czasowe podobne do tych w *Pulverkopfie*, choć nie są narracyjnie przeplecione, lecz zestawione w porządku chronologicznym jako wyraźnie osobne segmenty o odmiennej poetyce, przedstawiające kolejno dzieje rozgałęzionych śląskich rodów, z których wywodzi się pierwszoosobowy narrator, jego dzieciństwo i dorastanie oraz najbardziej szkicowo — terażniejszość młodego mężczyzny. Dzieje przodków uwikłane są w historię, w tym wojny

<sup>31</sup> Sz. Twardoch, *Drach*, Kraków 2014, s. 243–244.

<sup>32</sup> Liczne dialogi sformułowane są po śląsku, pojedyncze kwestie — po niemiecku. Zob. M. Steciąg, „Lingua receptiva” w powieści Szczepana Twardocha „Drach”, „Socjolingwistyka” 29, 2015, s. 325–335; B. Wyderka, *Gwara w twórczości nowej fali prozaików śląskich: Wojciech Kuczok i Szczepan Twardoch*, „Stylistyka” 25, 2016, s. 409–427; R. Makarska, *Tekstowa wielojęzyczność jako zapisywanie miejsca. Regionalizm, polikulturowość i wielojęzyczność nowej literatury z Europy Środkowej*, „Wielogłos” 2016, nr 2 (28), s. 81–98.

<sup>33</sup> Sz. Twardoch, *Drach...*, s. 237–240, 358–367, 394.

i zagładę Żydów. Pojawiają się motywy chorób psychicznych (znamienna postać wujka pracującego w szpitalu psychiatrycznym i piszącego powieść imitującą myśli chorego)<sup>34</sup> oraz twórczości artystycznej — jeden z krewnych był malarzem, ojciec narratora ukończył ASP<sup>35</sup>, choć w jego przypadku było to chyba nieporozumienie z racji braku autentycznego talentu. Sztuka nie jest jednak żywiołem narratora, przez co topos klasycznej muzyczności pojawia się jedynie w brutalnym zaprzeczeniu: „Haydn był dla mnie największą katogą. Choć pozostali klasycy wiedeńscy odzwierciedlali mieszczańskie bezguście równie jaskrawo, stary K. szczególnie upodobał sobie Haydna”<sup>36</sup>.

## Wobec starszych pisarzy

Na koniec można zapytać, czy w postulowanym podgatunku wypowiedział się jakiś pisarz innej niż roczniki siedemdziesiąte generacji. Inspiracją dla omawianego nurtu mogłaby być być *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza — odmiennie zbudowana (epopeiczna narracja w prostym porządku zdarzeń, a nie wspomnieniowo-rekonstrukcyjna), ale podobnie wątek muzyka (Edgar Szyller jako kompozytor wzorowany na Karolu Szymanowskim)<sup>37</sup> i kształtowania osobowości wplatająca w opowieść o polskiej dwudziestowiecznej historii. To jednak dzieło zbyt wczesne, by przypisać je do tej samej fali kolektywnego natchnienia, co powieści Pasewicza czy Twardocha. Znacznie im bliższy wydaje się wspomniany już *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006) Wiesława Myśliwskiego (urodzony w 1932). Podobnie jak omawiane wyżej utwory powieść ta łączy motywy muzyczne z kwestią dwudziestowiecznej historii i tragicznej pamięci<sup>38</sup>, a także dojrzewania jednostki. Pokrewna temu wzorcowi wydaje się też powieść *Śpiwaj ogrody* (2014) Pawła Huellego (urodzony w 1957), zbyt późna, żeby mogła zainspirować cały nurt, choć rozwijająca wątki z wczesnego

<sup>34</sup> W. Kuczok, *Gnoj*, Warszawa 2004, s. 29–34.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 36–45, 95.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 125–127. Por. P. Górecki, „Tylko zdechlaki nie lubią żuru”. Studium męskiej przemocy w „Gnoju” Wojciecha Kuczoka, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 43, 2022, s. 111–113.

<sup>37</sup> Zob. R. Romaniuk, *Karol Szymanowski jako bohater utworów Jarosława Iwaszkiewicza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 28, 2020, s. 213–219. W twórczości omawianych autorów Iwaszkiewicz pojawia się u Twardocha (*Morfina*) i Karpowicza (*Miłość*), nie widać jednak bezpośredniego związku z problematyką omawianą w niniejszym artykule.

<sup>38</sup> Zob. P. Krajewski, „Pamięć jest ciekawym instrumentem”. O pamięci i historii w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Koło Historii” 2018, nr 23, s. 229–243. Ostatni fragment szkicu nosi tytuł „Muzyka, która ocala” i zrazu dotyczy motywów muzycznych w powieści, następnie metaforycznie je uogólniając (s. 239–242).

tomu *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991)<sup>39</sup>. Rzecz rozgrywa się w rodzinnym Gdańsku autora, traktowanym jako niemiecko-polski palimpsest. Narracja prowadzona jest przez współczesnego Polaka; choć formalnie pierwszoosobowa, nie skupia się na narratorze, lecz na opowieści pozostałej w Gdańsku Niemki, pani Grety, którą poznał w dzieciństwie — opowieści dotyczącej Gdańska lat trzydziestych, wojny i tużpowojennych, z odniesieniami do największych dramatów tego okresu (narastanie nazizmu, przesładowanie Żydów i zagłada, zbrodnie czasów okupacji, obóz Stutthof, nadejście Armii Czerwonej i wojenne gwałty, powojenne wysiedlenia). Sytuacja komunikacyjna przypomina zatem *Pulverkopfa* i *Sonkę*: dwudziestowieczne tragedie przekazane zostają za pośrednictwem zwierzeń starszej kobiety wspominającej miłość czasów młodości. Głównym bohaterem wspomnień Grety jest jej mąż: niemiecki antyfaszysta więziony przez rodaków w Sztutowie, a po przejściu frontu wywieziony jako Niemiec do pracy na Syberii i tam zaginiony. Przede wszystkim jednak — awangardowy kompozytor (jego skrupulatnie wyliczone utwory przepadają skonfiskowane przez Gestapo), wbrew własnej estetyce uzupełniający fragmentaryczną partyturę nieznaną (zmyśloną przez Huellego) opery Ryszarda Wagnera odkrytą przez siebie w antykwariacie muzycznym<sup>40</sup>.

Osnuते na historii Szczurołapa z Hameln libretto staje się alegorią uwiedzenia Niemców przez Hitlera (swoistym *mise en abyme*), czytelną już dla bohaterów. Zarazem dla nazistów Wagner to sprawa wagi państwowej (powieść obszernie opisuje, jak sopockie inscenizacje dramatów muzycznych stają się medium dla transmisji nazistowskiej ideologii w Gdańsku), ostatecznie właśnie za zatajenie swojego odkrycia bohater trafia do Stutthofu. Praktyka kompozytorska, wykonawcza i sama muzyka (różnych kompozytorów) opisywane są w powieści bardzo obszernie. Stają się też metaforą aktywności narratora, który na podstawie opowieści Grety układa „swoją własną partyturę”<sup>41</sup> — literacką (czyli powieść, którą właśnie czytamy?), bo jak podkreśla,

<sup>39</sup> W opowiadaniu *Przeprowadzka* pojawia się pani Greta grająca Wagnera — najwyraźniej ta sama, co po latach w powieści: P. Huelle, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Kraków 2007, s. 58–70.

<sup>40</sup> Por. A. Al-Araj, *Muzyka w cieniu wojny. O powieści „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 355–368, oraz M. Sokalska, *Powieść wagnerowska — powieść muzyczna?*, „Folia Litteraria Polonica” 52, 2019, nr 1, s. 303–309.

<sup>41</sup> P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014, s. 240, 267, 294. Por. A. Al-Araj, „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego — *dzieło-partytura?*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 119–131. Spośród omawianych autorów dzieło literackie porównuje do partytury także Szostak, podkreślając współtwórczy udział odbiorcy „wykonującego” utwór: „Książka jest swego rodzaju partyturą — tak jak sobie wyobrażam partyturę, nie będąc muzykiem — stanowi zarys melodii i aranżacji, którą wykonuje orkiestra. Jednak z tego, co mówią muzycy, muszą oni do tego zapisu nutowego dodać

w przeciwieństwie do swoich głównych bohaterów muzykiem nie jest. Ten metafikcyjny aspekt powieści to kolejna analogia do utworów Karpowicza (który opisuje przedstawienie teatralne na motywach opowieści Sołki), Pasewicza (narrator pisze powieść o Hannenheimie) i Szostaka (*Poniewczasie*); z powieścią Pasewicza łączy także *Śpiewaj ogrody* dług zaciągnięty u *Doktora Faustusa*. Wspólna jest też wielojęzyczność: nie ograniczona do niemieckiej i polskiej (dużo się w powieści mówi o relacjach między tymi językami w zmieniających się radykalnie realiach polityczno-społecznych, o nauce języka obcego i o przekładzie), lecz obejmująca także kaszubski, często występujący w dialogach<sup>42</sup>; podobnie jak Karpowicz, kwestie obcojęzyczne tłumaczy Huelle w przypisach. Jak w *Pulverkopffe*, część licznych głosów zapośredniczona jest przez dokumenty: nie tylko partyturę Wagnera, lecz i obszernie „cytowany” dziennik budowniczego domu (jednego z dworów przy ulicy Polanki), stanowiącego centralny punkt powieściowej przestrzeni — osiemnastowiecznego Francuza osiadłego w Gdańsku po wojnie o sukcesję polską. Epatujący opisami zbrodni seksualnych dziennik zdaje się antycypować twórczość markiza de Sade, szczątki ofiar autora zostają jednak faktycznie znalezione — z jednej strony jako metafora zbrodni hitlerowskich, z drugiej — jako nieco zmodyfikowana realizacja motywu szaleństwa, powracającego w omawianej tu serii. Epizodycznie wzmiankuje się też chorobę psychiczną ojca odkrywcy Wagnerowskiej partytury i jego własną obawę w chwili kryzysu, że odezwie się w nim rodzinne obciążenie tego rodzaju<sup>43</sup>.

Wagnerowskie *Gesamtkunstwerk* to chyba lepsza niż „mahlerowska symfonia” metafora intersemiotycznego aspektu rozważanych tu fabuł<sup>44</sup>, w których

---

całkiem sporo od siebie, żeby ten utwór zabrzmiał. Niektórzy mówią nawet, że partytura to zaledwie 50 proc. tego, co się wydarza podczas koncertu. Z książką jest podobnie” — A. Piątkowska, *Wit Szostak: Literatura wyciąga nas z fotela i kapci w stronę nieznanego* (rozmowa), „Gazeta Krakowska” 27.10.2023, <https://plus.gazetakrakowska.pl/wit-szostak-literatura-wyciaga-nas-z-fotela-i-kapci-w-strone-nieznanego/ar/c13-18016989> (dostęp: 1.07.2024).

<sup>42</sup> Zob. I. Kępka, L. Warda-Radys, *Językowa kreacja Kaszubów w utworze „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, „Język — Szkoła — Religia” 13, 2018, nr 2, s. 66–86. Pojawia się też wzmianka o muzyce kaszubskiej — bohaterka żałuje, że nie potrafi jej zapisać: P. Huelle, *Śpiewaj ogrody...*, s. 205. Spoza muzyki klasycznej pochodzi też jazzowy saksofon (*ibidem*, s. 316), przywołujący na myśl *Traktat o łuskaniu fasoli* i *Poniewczasie*.

<sup>43</sup> P. Huelle, *Śpiewaj ogrody...*, s. 214. „Klasyczne” szaleństwo jak z seminarium Marii Janion, której był magistrantem (pisząc o Iwaszkiewiczzu), Huelle przedstawia w ostatnim ogniwie cyklu *Opowiadania na czas przeprowadzki (Mina)* — jako zamkniętą w szpitalu psychiatrycznym schizofreniczkę, dawną przyjaciółkę narratora: P. Huelle, *Opowiadania...*, s. 165–182.

<sup>44</sup> W *Słońce* natomiast można by się doszukiwać inspiracji Wagnerowskiej na innym poziomie: ta opowieść o katastrofie wywołanej fatalną siłą miłości na przekór wojnie i społecznym zobowiązaniom wiele ma z *Tristana i Izoldy*.

spośród sztuk nie zawsze akurat muzyka jest na pierwszym planie. Opisy Huellego obejmują nie tylko muzykę, lecz i wizualno-choreograficzne aspekty sopockich przedstawień; niemiecki kompozytor to także utalentowany rysownik amator (rysunki to jedyna ocalała — naocznie znana narratorowi — część jego twórczości). Opis przydomowego ogrodu jest tak bogaty, że ogrodnictwo staje się w nim sztuką ogrodniczą.

*Traktat o łuskaniu fasoli* to dzieło na tyle wczesne, że można w nim widzieć istotną inspirację dla całego opisywanego tu nurtu, aczkolwiek nie należy go sprowadzać do naśladowania mistrza prozy przez adeptów powieściopisarstwa, pierwsze (niedojrzałe jeszcze) zapowiedzi powieści symfonicznych pojawiły się bowiem już w *Gnoju* i *Oberkach do końca świata* powstałych przed publikacją arcydzieła Myśliwskiego. Utwór Huellego ukazuje się, gdy omawiany podgatunek był w rozkwicie, mógł więc wpłynąć na jego późniejszą realizację (zwłaszcza na *Pulverkopfa*), ale i sam chyba odpowiadał na zjawiska zaistniałe już w polu literackim; pozycja autora więcej ma chyba zatem wspólnego z rolą partnera w dialogu z młodszymi kolegami, podczas gdy Myśliwski to raczej ich nauczyciel.

## Bibliografia

Al-Araj A., *Muzyka w cieniu wojny. O powieści „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Universitas, Kraków 2016, s. 355–368.

Al-Araj A., *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 35, 2017, nr 2, s. 29–39.

Al-Araj A., *„Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego — dzieło-partytura?*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016, s. 119–131.

Biłas-Pleszak E., *„Saksofon to świat” — językowy obraz instrumentów w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 103–117.

Bogacz Sz., *Koło kwintowe*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

Bronder A., *„?/od nowej strony?/”. O intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze „Sońki” Ignacego Karpowicza*, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 119–133.

Burska L., *„Pokolenie” — co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17–32.

Czyżak A., *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 15, 2012, nr 1, s. 257–266.

Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2 (50), s. 98–114.

- Gontarz B., *Meandry etyczne podmiotu w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, [w:] „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniewska, P. Paszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 176–279.
- Górecki P., „Tylko zdecydłaki nie lubią żuru”. Studium męskiej przemocy w „Gnoju” Wojciecha Kuczoka, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 43, 2022, s. 111–130.
- Huelle P., *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Znak, Kraków 2007.
- Huelle P., *Śpiewaj ogrody*, Znak, Kraków 2014.
- Karpowicz I., *Sońka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kępką I., Warda-Radys L., *Językowa kreacja Kaszubów w utworze „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, „Język — Szkoła — Religia” 13, 2018, nr 2, s. 66–86.
- Koprowska K., *Konflikty miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7 (12), s. 345–358.
- Krajewski P., „Pamięć jest ciekawym instrumentem”. O pamięci i historii w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Koło Historii” 2018, nr 23, s. 229–243.
- Kuczok W., *Gnój*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Kuska W., *Leksyka muzyczna w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Język. Religia. Tożsamość” 2022, nr 2 (26) A, s. 39–53.
- Makarska R., *Tekstowa wielojęzyczność jako zapisywanie miejsca. Regionalizm, polikulturowość i wielojęzyczność nowej literatury z Europy Środkowej*, „Wielogłos” 2016, nr 2 (28), s. 81–98.
- Małochleb P., *Zagadki i labirynty. Rozmowa z Edwardem Pasewiczem*, „Dwutygodnik” 2021, nr 6 (309), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9553-zagadki-i-labirynty.html> (dostęp: 29.12.2023).
- Meyer K., *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Mikulicz T., *Ignacy Karpowicz: Białystok wciąż jest moim miastem* (rozmowa), „Kurier Poranny” 7.01.2016, <https://poranny.pl/ignacy-karpowicz-bialystok-wciaz-jest-moim-miastem/ar/9226911> (dostęp: 2.07.2024).
- Odija D., *Kronika umarłych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- Odija D., *Pusty przelot*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Pasewicz E., *Pulverkopf*, Wielka Litera, Warszawa 2021.
- Pasewicz E., *th*, kserokopia.art.pl, Kielce 2005.
- Piaskowski Ł., *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 66, 2023, nr 1, s. 135–150.
- Piątkowska A., *Wit Szostak: Literatura wyciąga nas z fotela i kapci w stronę nieznanego* (rozmowa), „Gazeta Krakowska” 27.10.2023, <https://plus.gazetakrakowska.pl/wit-szostak-literatura-wyciaga-nas-z-fotela-i-kapci-w-strone-nieznanego/ar/c13-18016989> (dostęp: 1.07.2024).

Plaża M., *Robinson w Bolechowie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2017.

Potkański J., *Kuchnia Wita Szostaka*, [w:] *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur*, t. 2, red. E. Pawlikowska-Asendrych, J. Szczęk, Verlag Dr. Kovac, Hamburg 2023, s. 191–200.

Potkański J., *Schizophrenia we „Wrózeniu z wnętrzości” Wita Szostaka*, „Prace Literackie” 61, 2022, s. 125–140.

Potkański J., *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka*, „Tekstualia” 2022, nr 4 (71), s. 7–28.

Romaniuk R., *Karol Szymanowski jako bohater utworów Jarosława Iwaszkiewicza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 28, 2020, s. 210–224.

*Siła wewnętrznego doświadczenia* (wywiad z Witem Szostakiem), „Katedra” 21.11.2008, <https://katedra.nast.pl/arttykul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> (dostęp: 28.12.2023).

Sokalska M., *Powieść wagnerowska — powieść muzyczna?*, „Folia Litteraria Polonica” 52, 2019, nr 1, s. 291–312.

Steciąg M., *„Lingua receptiva” w powieści Szczepana Twardocha „Drach”*, „Socjolingwistyka” 29, 2015, s. 325–335.

Szostak W., *Cudze słowa*, Powergraph, Warszawa 2020.

Szostak W., *Fuga*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2012.

Szostak W., *Poniewczasie*, Powergraph, Warszawa 2019.

Szostak W., *Wrózenie z wnętrzości*, Powergraph, Warszawa 2015.

Szot W., *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku, bo nie znam lepszego słowa na kogoś, kto ma „głowę w prozku”* (rozmowa z E. Pasewiczem), „Gazeta Wyborcza” 6.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75517,28746019,pasewicz-tytul-jest-po-niemiecku-bo-nie-znam-lepszego-slowa.html> (dostęp: 29.12.2023).

*Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Krakowska Alternatywa & RABID, Kraków 2002.

Twardoch Sz., *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

Wyderka B., *Gwara w twórczości nowej fali prozaików śląskich: Wojciech Kuczok i Szczepan Twardoch*, „Stylistyka” 25, 2016, s. 409–427.



## Streszczenie

### Powieściowe symfonie roczników siedemdziesiątych

Artykuł analizuje wspólnotę tematów i chwytów w zbiorze powieści polskich pisarzy urodzonych w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, za zwieńczenie stopniowo kształtującego się nurtu uznając powieść *Pulverkopf* Edwarda Pasewicza. Porównywane elementy to intersemiotyczne odniesienia do różnych sztuk (zwłaszcza muzyki), często w konwencji powieści o artyście, wielość planów czasowych w fabule, łączących współczesność z tragiczną historią XX wieku, oraz multietniczność i wielojęzyczność świata przedstawionego. Złożoność faktury badanych tekstów pozwala je przyrównać do neoromantycznej symfonii, jak to *explicite* czyni Pasewicz ze swoim utworem.

**Słowa kluczowe:** Edward Pasewicz, Daniel Odija, Wit Szostak, Ignacy Karłowicz, Szczepan Twardoch, Paweł Huelle, Maciej Płaza



# ***Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie*** **J. Mikołajewskiego w kontekście** **pejzażu dźwiękowego i surkonwencjonalizmu\***

**Katarzyna Bartos**

Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu

ORCID: 0000-0003-2166-7077

e-mail: katarzyna.bartos@amkl.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.7>

## Abstract

*Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie* by J. Mikołajewski  
in the context of the soundscape and surconventionalism

In recent years, the Polish publishing market has seen an increase in interest in publications intended for young art connoisseurs, including young music lovers. An interesting proposal that presents the biographies of contemporary musicians in a fictionalized way is the series *Gama i pasażerowie* [Scale and Passengers]. Among the series of twelve illustrated texts, there was one written by J. Mikołajewski entitled *Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie* [Landscape with a Storm: A Fairy Tale about Paweł Mykietyń]. In the text, the protagonist — Pawełek — sets off on a journey that is interrupted by a storm. Finally, he writes down his impressions in a composition titled *Epifora*. The specific narrative, quasi-refrains or their variants, and numerous intertextual and intersemiotic

---

\* W niniejszym opracowaniu rozwijam wątki podjęte w niepublikowanej pracy magisterskiej: K. Bartos, *Współczesny kompozytor jako bohater baśni literackiej dla dzieci*, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej, Wrocław 2021.

references suggest that the work should also be interpreted in the context of music. The author analyzes the soundscape presented of the text and considers references to the contemporary style in Polish music — surconventionalism, which is characterized by, among others, a postmodern game with the listener and the processing of quotations, conventions and allusions.

Keywords: musicality of a literary work, intertextuality, surconventionalism, literature for children

Wydawnictwa dla dzieci na ziemiach polskich istnieją już od około 200 lat. Z każdym rokiem, według danych Biblioteki Narodowej, powstaje coraz więcej publikacji dla małych czytelników. Liczba ta wzrosła w ostatnich latach znacząco — w 1991 roku było to 500 tytułów, natomiast od 2017 roku utrzymuje się ona na poziomie powyżej trzech tysięcy rocznie<sup>1</sup>. To, co wiąże się z tym fenomenem, to z jednej strony fakt, że powstają nowe wydawnictwa specjalizujące się w takiej literaturze (tak zwane wydawnictwa lilipucie), oraz to, że tworzenie publikacji dla dzieci przynosi coraz większe zyski. Nawet popularne dyskonty spożywcze oferują książki dla małych czytelników.

Nic więc dziwnego, że na rynku pojawia się coraz większa konkurencja. Wydawnictwa starają się przyciągnąć odbiorcę nie tylko tytułami czy wyglądem publikacji, ale też tematyką. Zauważyć można bowiem, że w ostatnich latach powstaje dużo książek przeznaczonych dla małych koneserów — utworów wysmakowanych i związanych z jakąś dziedziną sztuki, w tym dla małych melomanów. Na rynku polskim pojawiły się takie tytuły, jak chociażby: *Bajka o instrumentach muzycznych*<sup>2</sup>, *Wszystko gra*<sup>3</sup>, *Co tu jest grane?*<sup>4</sup>, *Co słychać?*<sup>5</sup>, *M.U.Z.Y.K.A. Możesz usłyszeć zygzak, krajobrazy i archidźwięki*<sup>6</sup>, *12 półtonów*<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Por. *Ruch wydawniczy w liczbach 2023*, oprac. O. Dawidowicz-Chymkowska, <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/ruch-wydawniczy-w-liczbach/ruch-wydawniczy-w-liczbach-2023-k>, s. 48 (dostęp: 3.07.2024); M. Lutomiński, *Niedoceniane a potrzebne: edytorstwo literatury dla dzieci i młodzieży*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2, s. 5.

<sup>2</sup> J. Wiśnios, *Bajka o instrumentach muzycznych*, il. A. Kuciel, Kraków 2005.

<sup>3</sup> A. Czerwińska-Rydel, *Wszystko gra*, Warszawa 2011.

<sup>4</sup> A. Czerwińska-Rydel, *Co tu jest grane?*, il. K. Bogucka, Warszawa 2012.

<sup>5</sup> M. Hanulak, M. Gurowska, A. Czerwińska-Rydel, *Co słychać?*, Warszawa 2016.

<sup>6</sup> M. Libera, M. Mendyk, *M.U.Z.Y.K.A. Możesz usłyszeć zygzak, krajobrazy i archidźwięki*, il. A. i D. Mizieliński, Warszawa 2017.

<sup>7</sup> Z. Kisiełewska, *12 półtonów. Książka o muzyce*, il. J. Gruchot, Warszawa 2017.

oraz cykle: *Sonia w Krainie Sonostworów*<sup>8</sup> i *Uwerturki*<sup>9</sup>. Celem większości z nich jest wyjaśnienie, co stanowi muzykę lub czym różnią się od siebie instrumenty. Kroki w kierunku popularyzacji wiedzy o sztuce dźwięków wśród dzieci i młodzieży podejmuje zwłaszcza działające od 1945 roku Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM).

Przyglądając się tym publikacjom, odnaleźć można także ciekawy motyw — kompozytora (lub kompozytorki) jako bohatera tekstu literackiego<sup>10</sup>. Należy w tym miejscu jednak zaznaczyć, że najczęściej pisze się o Fryderyku Chopinie<sup>11</sup> — swoistym symbolu polskiej kultury narodowej. Widać także nierównowagę płci — postacie kobiece są w takiej literaturze niemal nieobecne, co w dużej mierze wynika z historii i uwarunkowań społecznych poprzednich epok. Publikacje związane z poszczególnymi twórcami pojawiały się najczęściej z okazji rocznic, przedstawiają jednak postacie historyczne, brakuje natomiast tych współcześnie żyjących.

Na tym tle unikalną i wartą uwagi staje się seria *Gama i pasażerowie* wydawana od 2018 do 2020 roku przez PWM. Zamierzeniem było stworzenie dwunastu ilustrowanych tekstów o współczesnych muzyczkach i muzykach. Pojawiają się: dyrygentka (A. Duczmał), dyrygent (J. Maksymiuk), kompozytorki (E. Sikora, A. Zubeł), kompozytorzy (K. Penderecki, P. Mykietyń), multiinstrumentalistka (M. Pomianowska), skrzypaczka (W. Wiłkomirska), wiolonczelista (D. Połowski), wokalistki (A. Kurzak, E. Podleś) i wokalista (J. Artysz). Do projektu zaangażowano osoby zawodowo zajmujące się literaturą, sztukami pięknymi oraz muzykologią. Liczba książeczek jest nieprzypadkowa —

<sup>8</sup> W tym cyklu wydano: K. Huzar-Czub, *Alikwoty*, Kraków 2018; *eadem*, *Glissando*, Kraków 2018, oraz *eadem*, *Ostinato*, Kraków 2018.

<sup>9</sup> W cyklu pojawiły się między innymi: K. Cyz, *Czarno na białym, czyli jaki kolor ma muzyka?*, il. J. Charkiewicz, Kraków 2017; *idem*, *Koło, trójkąt i pięć linii, czyli jaki kształt ma muzyka?*, Kraków 2017, czy *idem*, *Muzyka z patyka, czyli skąd się biorą dźwięki?*, Kraków 2017.

<sup>10</sup> Bohaterem publikacji najczęściej jest Fryderyk Chopin (kilkanaście pozycji), rzadziej Stanisław Moniuszko (cztery tytuły). Pojedyncze publikacje lub wspomnienie w książce poświęcono: Marii Szymanowskiej, Ignacemu Janowi Paderewskiemu, Feliksowi Nowowiejskiemu, Witoldowi Lutosławskiemu, Eugeniuszowi Rudnikowi, Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu, Krzysztofowi Pendereckiemu, Elżbiecie Sikorze, Pawłowi Szymańskiemu, Pawłowi Mykietyńowi oraz Agacie Zubeł. Przykładami takich tekstów są między innymi: W. Chotomska, *Muzyka pana Moniuszki*, il. M. Nawrocka, Łódź 2019; K. Huzar-Czub, *Ignacy Jan i jego plan, czyli jak Paderewski wygrał niepodległość na fortepianie*, il. Z. Dzierżawska, Kraków 2020, czy L. Kućmierz, *Bajka o Witku, co wielkim kompozytorem został*, Katowice 2013.

<sup>11</sup> Między innymi: W. Chotomska, *Tam, gdzie był Chopin*, Warszawa 1990; M. Guzowska, *Zagadka ducha Chopina*, il. A. Raczynska, Warszawa 2020; K. Huzar-Czub, *Impro-Frycek*, il. M. Zając, Kraków 2020; M. Rusinek, *Mały Chopin*, il. J. Rusinek, wyd. 2, Kraków 2018.

odpowiada liczbie dźwięków w oktawie. Każdej z przedstawionych osób przyporządkowano dźwięk oraz dopasowano kolorystycznie część okładki, by odpowiadała barwie klawisza fortepianu.



Ilustracja 1. Wybrane okładki publikacji wydanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w serii *Gama i pasażerowie*, autorstwa Jagody Charkiewicz, Julii Cybis

Źródło: kolaż na podstawie oferty PWM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/kategoria/371/dla-dzieci/1,2>

Spśród książeczek z omawianego cyklu intriguje zwłaszcza jedna — *Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie*<sup>12</sup> napisana przez Jarosława Mikołajewskiego i zilustrowana przez Julię Cybis. Sposób prowadzenia narracji, atmosfera oraz odniesienia intertekstualne i pozadzielowe sprawiają, że adekwatne wydaje się spojrzenie na tekst z perspektywy muzyki omawianego artysty. Szukając odpowiednich metod, sięgnęłam po analizę i interpretację oraz semiotykę, co wiązało się z chęcią uchwycenia sensów i znaczeń niesionych przez tekst. Ważne okazało się zwrócenie uwagi nie tylko na zgodność lub niezgodność treści utworu z biografią kompozytora, ale także uwzględnienie kategorii soundscape’u — pejzażu dźwiękowego<sup>13</sup> oraz zaproponowanych przez Andrzeja Hejmeja „muzyczności”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J. Mikołajewski, *Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie*, il. J. Cybis, Kraków 2019.

<sup>13</sup> Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym”*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 186–205; M. Gradowski, *R. Murray Schaffer — pan od przyrody?*, „Glissando” 2004, nr 2, s. 58–61; B. Krause, *Biophony*, „Anthropocene”, <https://www.anthropocenemagazine.org/2017/08/biophony/> (dostęp: 3.07.2024).

<sup>14</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

## 1. Informacje wstępne

Autor tekstu *Krajobrazu z burzą* — Jarosław Mikołajewski (urodzony w 1960) — to polski pisarz, poeta, eseista i tłumacz z języka włoskiego. Jest zdobywcą wielu wyróżnień literackich, na przykład Nagrody im. Kazimierza Iłakowiczówny i Nagrody Literackiej miasta stołecznego Warszawy. Ważne miejsce w jego dorobku zajmują utwory dla dzieci i tłumaczenia tekstów przeznaczonych dla młodych odbiorców, między innymi kryminały dla dzieci<sup>15</sup> czy przeznaczone dla maluchów w spektrum autyzmu bajki uspojakanki. Autorką ilustracji do *Krajobrazu z burzą* jest Julia Cybis (urodzona w 1985) — malarka, która ukończyła warszawską Akademię Sztuk Plastycznych. Ilustrowała wiele tekstów skierowanych do dzieci, na przykład *Głos* Michała Bogdanowicza<sup>16</sup>, *Tajemnicze przygody Meli* Macieja Orłosa<sup>17</sup>. Jest także autorką ilustracji do innych książeczek z cyklu *Gama i pasażerowie*.

Tekst poświęcony Pawłowi Mykietyńwi został opublikowany w 2019 roku. Kolor przypisany temu twórcy to czerwony, a dźwięk — *fis* (klawisz i pas na okładce — czarne). W publikacji centralnym zdarzeniem jest wyprawa głównego bohatera — Pawełka — która inspiruje go do napisania utworu pod tytułem *Epifora*.

Warto zastanowić się nad sugerowanym w podtytule utworu gatunkiem, czyli bajką. Istotne w tym gatunku poetyckim jest wykorzystanie nauki moralnej oraz alegoryczność przedstawień — bohaterowie, ich charaktery, przedmioty służą uwidocznieniu czegoś więcej niż samych siebie. W przypadku *Krajobrazu z burzą* nie mamy do czynienia z drugim dnem opowieści czy nauką moralną. Tekst nie jest też pisany wierszem, a to stanowi istotny wyznacznik bajki jako gatunku literackiego.

## 2. Powiązania z rzeczywistością pozadziętową

Treść *Krajobrazu z burzą* luźno nawiązuje do biogramu i twórczości tytułowego kompozytora. Wspomnianych zostało zaledwie kilka faktów z jego życia. Artysta urodził się w Oławie 20 maja 1971 roku. Podobnie jak książkowy Pawełek,

<sup>15</sup> Na przykład: J. Mikołajewski, *Uśmiech Bambola*, il. M. Bruchnalski, Poznań 2015; *idem*, *Zwycięski koń*, il. M. Bruchnalski, Poznań 2015; *idem*, *Syreni śpiew*, il. M. Bruchnalski, Poznań 2016. Wszystkie te publikacje pochodzą z cyklu *Aniołki kota Cagliostro*.

<sup>16</sup> M. Bogdanowicz, *Głos*, il. J. Cybis, Warszawa 2014.

<sup>17</sup> M. Orłoś, *Tajemnicze przygody Meli*, il. J. Cybis, Warszawa 2015.

twórca jako dziecko otoczony był dźwiękami, czasem istniejącymi tylko w jego wyobraźni. Mykietyna w wywiadzie dla „Glissanda” stwierdził:

Jak byłem młody, powiedziałem coś, co nie było pozbawione sensu: że kompozytorem jest się cały czas. To nie tak, że siadam od 16.00 do 20.00 i piszę. Ciągłe myślę o muzyce, ciągle przychodzą mi do głowy pomysły, z których pewne od razu odrzucam. Czy to jadę pociągiem, czy siedzę, czy zasypiam, wciąż pojawiają się różne idee. Na samym początku, gdy tylko zetknąłem się z dźwiękami, od razu zacząłem. Chciałem być oczywiście także malarzem, piłkarzem i nie wiadomo kim, ale miałem takie przebliski, że pragnąlbym być właśnie kompozytorem. W wieku paru lat powiedziałem to mojej mamie i dodałem, że boję się, iż jak będę dorosły, to wszystko będzie już skomponowane... Mama mnie uspokajała, że nie, że na pewno tak nie będzie, ale dziś często zastanawiam się, kto miał tak naprawdę rację: ona czy ja<sup>18</sup>.

Jednym z najważniejszych mistrzów muzycznych był dla Mykietyna w początkowym okresie twórczości Paweł Szymański. Kompozytor ten, razem ze Stanisławem Krupowiczem, wymyślił w 1984 roku termin „surkonwencjonalizm”. Nazwa nowego kierunku w muzyce nawiązywała do surrealizmu w malarstwie. Utwory pisane w tym duchu stanowiły muzyczne zlepienie, palimpsesty czy kolaże. Jak tłumaczył Szymański:

Mówiąc metaforycznie: jest jakiś cudzysłów, jakaś gra. [...] Powracają pewne elementy tradycji, ale nie są one koherentną próbą kontynuacji jakiegoś dawniejszego stylu, tylko stanowią grę konwencjami, grę ułudami, złudzeniami<sup>19</sup>.

Oddziaływanie tego nurtu na wczesną twórczość Mykietyna było duże, o czym świadczy chociażby napisany w 1996 roku utwór *Epifora* na fortepian i taśmę. Kompozycja została nagrodzona na Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej w Amsterdamie w 1997 roku, a zadedykowana pianście Maciejowi Grzybowskiemu. Jak stwierdził twórca:

*Epiforę* lubię w całości — i czuję się odpowiedzialny za każdą milisekundę tego utworu. Jest w nim pewna warstwa pozamuzyczna, mówiąca o rzeczach doniosłych.

I wbrew pozorom uważam, że jest to utwór budujący<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> E. Szczecińska, J. Topolski, *Wywiad: Paweł Mykietyna*, „Glissando” 2010, nr 16, s. 59.

<sup>19</sup> Cyt. za: N. Szwab, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 25–26.

<sup>20</sup> A. Ignatowicz, *Artysta może być egocentrykiem, ale nie narcyzem* (wywiad z Pawłem Mykietynem), „Ruch Muzyczny”, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1084> (dostęp: 3.07.2024).



Tytuł utworu nawiązuje do literackiej figury stylistycznej, która polega na powtórzeniu na końcu kolejnych segmentów wypowiedzi tych samych słów lub zwrotów. W poezji objawia się to często wykorzystaniem tych samych wyrazów na końcu strof lub wersów, w utworze Mykietyna natomiast — powtarzaniem akordu<sup>21</sup>.

Pod względem stylu *Epifora* stanowi dzieło eklektyczne, jest to swoisty zlepienie przetworzonej tradycji. Kompozytor zestawił granie na żywo na fortepianie z nagraniem z taśmy. Pierwsze brzmienie generowane jest przez elektronikę i, według wypowiedzi twórcy, miało przypominać wybuch<sup>22</sup>. Wybrane zwroty melodyczno-rytmiczne, nawiązujące do muzyki między innymi Johanna Sebastiana Bacha czy Fryderyka Chopina, są powtarzane, ulegają deformacji — aż do zatracenia cech aluzji czy parafrazy. Nastrój dziwności potęguje wykorzystanie pod koniec utworu recytacji Redbada Klynstra:

En hij zei tegen haar: „Maar u bent mijn moeder niet, want dat is de volgorde der dingen”. En toen zei hij tegen hem: „Maar u bent mijn vader niet, want dat is de werkelijkheid der dingen”. Hij keerde hen de rug toe en stapte door de grote deur. Ze zagen hem nooit meer terug<sup>23</sup>.

Narrator *Krajobrazu z burzą*, opisując swoje wrażenia ze słuchania *Epifory* Mykietyna, stwierdza:

Jest taka kompozycja Pawełka, dziś Pawła Wielkiego. On sam nadał jej tytuł *Epifora*. Posłuchajcie, od jakiej burzy się zaczyna. Jak tam grzmi, narasta. Jak gdyby nad ziemią unosił się niewidzialny pęcherz i nagle zaczął pękać w szwach od nadmiaru. Nadmiaru czego?... Ooo, to już wasze zadanie. Nasze. Słuchać, wypuścić wyobraźnię na wolność jak ptaka i poczuć, zobaczyć w tej wyobraźni, co tak bardzo się nagromadziło, że aż pękło. Co potem próbuje się uporządkować, choć nie zawsze potrafi. Co próbuje przegonić burzę z jej czarnym, rozprutym pęcherzem.

<sup>21</sup> I. Torbicki, *W poszukiwaniu postmodernizmu. Twórczość Pawła Mykietyna na fortepian solo* (niepublikowany opis dzieła artystycznego), Gdańsk 2022, s. 50.

<sup>22</sup> W rozmowie z Igozem Torbickim kompozytor stwierdził: „Wybuch na początku utworu znajdujący się w partii taśmy miał nawiązywać do Wielkiego Wybuchu, początku wszechświata. Ten powracający akord c-moll z dodanym f i fis to jest jakby refren”, cyt. za: I. Torbicki, *W poszukiwaniu postmodernizmu...*, s. 83. Według pierwszego wykonawcy i dedykanta tego utworu — Macieja Grzybowskiego — chodzi jednak o wybuch bomby atomowej.

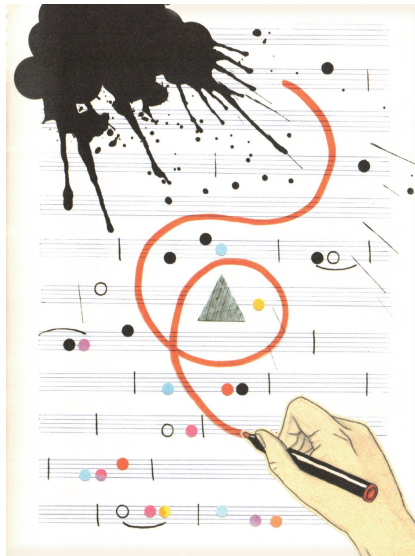
<sup>23</sup> Transkrypcja tekstu (J. Załęcki) za: P. Mykietyna, *Epifora* (nagranie), wyk. Joanna Wicherek, 2011, [https://youtu.be/X\\_C3DaugXDU?si=cn\\_Pgjs7SSJRH5uc](https://youtu.be/X_C3DaugXDU?si=cn_Pgjs7SSJRH5uc) (dostęp: 3.07.2024). Tłumaczenie (J. Załęcki): „I powiedział do niej: »Ale pani nie jest moją matką, bo to jest kolejność rzeczy«. I wtedy powiedział do niego: »Ale pan nie jest moim ojcem, bo to jest rzeczywistość rzeczy«. Obrócił się do nich plecami i wyszedł dużymi drzwiami. Już nigdy więcej go nie widzieli”.

Pęcherzem albo balonem.

[...] Ojej, a może to wcale nie burza, tylko coś całkiem innego? Może to naprawdę wiatr, który uderza w tekturę?... A zresztą — co z tego? Muzyka Pawła jest tym, co ja w niej słyszę i widzę. A kiedy wy jej będziecie słuchać, będzie tym, co wy w niej widzicie i słyszycie. I co w niej czujecie, bo często idą od niej dreszcze jak od miłości, strachu, gorączki, wzruszenia, czułości lub od północnego wiatru<sup>24</sup>.

Opis ten budzi zastrzeżenia głównie ze względu na forsowanie interpretacji utworu w gruncie rzeczy pozbawionego warstwy semantycznej<sup>25</sup>. Kompozycję warto interpretować w kluczu zaproponowanym przez samego twórcę, czyli w kategoriach wykorzystania epifory. Złudne może okazać się zastanawianie się, czy każde brzmienie niesie z sobą znaczenie. Z tego, co wiemy, jej autor nie wypowiedział się także na temat tego utworu jako ilustrującego odgłosy burzy.

Główny bohater Mikołajewskiego — Pawełek — także pisze swoją *Epiforę*. Źródło inspiracji do jej napisania stanowi wędrówka, podczas której chłopiec uciekał przed burzą. Jak czytamy:



Ilustracja 2. Partytura *Epifory* według Pawełka.

Źródła: J. Mikołajewski, *Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietyńcu*, il. J. Cybis, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019, s. 37.

<sup>24</sup> J. Mikołajewski, *Krajobraz z burzą...*, s. 10, 21.

<sup>25</sup> Por. M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny jako refleks, odbłask, relikw i echo rzeczywistości poza-dzieliowej. Rekonesans*, „Teoria Muzyki” 2016, nr 8/9, s. 489–492.

Kiedy wrócił do domu, wziął kartkę w pięciolinie i zaczął stawiać na niej znaki lasu. „Póki pamiętam...” — powtarzał sobie, jak gdyby się bał, że ktoś przeszkodzi mu pisać *Epiforę*. Epiforę, czyli opowieść o czymś, co się powtarza i powraca. Co kończy się tak, jak zaczyna. Tak samo, choć całkiem inaczej<sup>26</sup>.

### 3. Figura stylistyczna jako klucz do interpretacji?

Zdaje się, że niezwykle zawiłą narrację w tekście Mikołajewskiego można rozważać z perspektywy wykorzystanej figury stylistycznej. Stale powtarzaną, quasi-refreniczną strukturą jest zdanie wprowadzające — różne modyfikacje „na początku był...”. Kieruje to ku pokrewnym epiforze anaforze lub symploce. Pomiędzy quasi-refrenem pojawiają się wtrącenia, dygresje. Klamra kompozycyjna w tekście także podkreśla sposób jego skomponowania. W poniższej tabeli za pomocą tych samych liter i kolorów zaznaczone zostały podobne lub takie same odcinki utworu dla uwidocznienia powracających struktur.

Tabela 1

■ Narracja w <i>Krajobrazie z burzą</i>	
Część	Opis fragmentu tekstu lub cytaty
A	„Na początku był...”
B	Rozważania na temat tego, jak powinny zaczynać się bajki, i kilka przykładów zdań początkowych różnych tekstów
A	„Był sobie chłopiec”
C	Rozważania o tym, że przed chłopcem istniały odgłosy
A	„Na początku była burza!”
D	Onomatopeje ilustrujące burzę i próba opisanie jej odgłosów
E	Informacje o <i>Epiforze</i> Mykietyna i przyrównanie nieba do pęcherza
A	„Na początku był Paweł, była burza, był chlupot w brzuchu mamy i były głosy skądś, spoza brzucha”
F	Opis tego, co usłyszał Paweł po narodzinach, i porównanie go do Koziołeczka Rududu
G	Informacja o zainteresowaniu Pawła książkami
H	Wtręt o tym, jak wyglądają partytury
I	Zachwyt narratora nad udaną metaforą własnej konstrukcji

<sup>26</sup> J. Mikołajewski, *Krajobraz z burzą...*, s. 36.

Tabela 1 – cd.

H	Informacja o tym, że Paweł początkowo widział w partyturach las, obrazy, nie muzykę
J	Opis wypraw Mykietyna do lasu razem z synem Leonem
K	Sposób opowiadania bajek przez Mykietyna
E	Rozważania na temat znaczenia <i>Epifory</i>
L	Narrator napomina siebie samego, żeby nie nudzić i zacząć opowiadać bajkę
M	Część właściwa opisująca wyprawę Pawełka, ucieczkę przed burzą i napisanie <i>Epifory</i>
B	„Pytacie, czy to, co opowiedziałem, to prawda? Nie, to bajka. Czyli coś, co jest prawdą na swój własny sposób”.

Źródło: opracowanie własne.

Wędrówkę Pawełka, która stanowi właściwą opowieść, także można sprowadzić do figury epifory. Z jednej strony w samym opisie podróży pojawiają się konkretne słowa wskazujące na tę figurę stylistyczną. Powtarzają się formuły słowne, a najbardziej wyróżnia się onomatopeja „trach”, ilustrująca dźwięk burzy. Powracają także liczebniki — Pawełek liczy (w górę i w dół) swoje kroki. Z drugiej zaś strony epifora stanowi metaforę ruchu bohatera w przestrzeni<sup>27</sup>.

Strukturę wędrówki chłopca sprowadzić można do następujących etapów:

1. przygotowania do wędrówki,
2. marsz naprzód, w stronę pomruku,
3. odpoczynek na wysokim, ciepłym kamieniu,
4. marsz naprzód w stronę ciemnych obłoków,
5. powrót do kamienia,
6. ponowny marsz naprzód,
7. powrót do kamienia,
8. bieg naprzód,
9. stanie w miejscu,
10. ucieczka przed burzą w stronę kamienia,
11. upadek,
12. bieg w stronę domu,
13. powrót do punktu początkowego,
14. napisanie *Epifory*.

<sup>27</sup> Jak zauważył Michel de Certeau, chodzący podporządkowują się „duktom miejskiego tekstu, który piszą, a którego nie mogą odczytać” — M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 94. Autor proponuje dwie figury stylistyczne, które pozwalają przedstawić praktyki chodzenia po mieście — synekdochę i asyndeton.

*Epifora* jako kompozycja, a także jako słowo, powraca czterokrotnie w tekście. Narrator opowiada zarówno o swoich wrażeniach ze słuchania rzeczywistego utworu, jak i o tym, jak powstał ten fikcyjny, napisany przez bohatera książeczki. Nie wiadomo jednak, kiedy powstała kompozycja i kto był jej twórcą — czy Mykietyn jako dziecko, a może jako dorosły. Wydaje się, że autor tekstu celowo zaciera granicę między fikcją a rzeczywistością.

#### 4. Pejzaż dźwiękowy w tekście

Istotną rolę w utworze Mikołajewskiego odgrywają opisy dźwięków i odgłosów — najczęściej o pochodzeniu naturalnym lub związanych ze zjawiskami atmosferycznymi — tak zwaną bio- i geofonią<sup>28</sup>. Tylko kilka z nich ma inną proveniencję.

Pierwsze z nich to odgłosy, które słyszy dziecko jeszcze w okresie prenatalnym. Narrator wskazuje tu na „plusk wody w brzuchu mamy [...] świergotanie i krakanie ptaków, szum drzew z lasu za Oławą, gdzie mieszkał, głosy ludzi, ptaków, kotów, klaksony, bębnienie nóg o piłkę do nogi”<sup>29</sup>. Odgłosy te początkowo były maskowane czy neutralizowane przez wody płodowe, a „Potem Pawełek wyszedł na światło, ciemność i na półmrok świata. Na jasność i mgłę. I na niczym nietłumione już odgłosy świata i życia”<sup>30</sup>.

Najczęściej powracają jednak odgłosy wiążące się z burzą i towarzyszącymi jej zjawiskami atmosferycznymi. Wydaje ona całe spektrum dźwięków — od pomruku, po grzmot. Do jej zilustrowania wykorzystane zostały onomatopeje, na przykład:

Dududym!  
Dudydyda!  
Dudududydududydaaa...<sup>31</sup>

W ten sposób narrator starał się odwzorować grzmot, jednak, jak zauważył, „[...] nie da się tego zapisać literami”. Następnie odgłosy burzy porównane zostały do dmuchania wiatru w twardą tekturę czy blachę oraz do zacięcia się taśmy magnetofonowej. W dalszej części utworu piorunowi

<sup>28</sup> Biofonia to wszelkie odgłosy wydawane przez istoty żywe (z wyłączeniem człowieka), geofonia natomiast — odgłosy przyrody nieożywionej. Terminy te wprowadził i wykorzystuje Bernie Krause. Por. B. Krause, *Biophony...*

<sup>29</sup> J. Mikołajewski, *Krajobraz z burzą...*, s. 6.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 9.

przyporządkowany jest wyraz „trach”, ale też „spadaj!”. Istotne stają się również dźwięki deszczu, uderzającego w ziemię, głowę chłopca, oraz odgłosy gradu. Ostatecznie „przystało padać, pioruny ucichły”<sup>32</sup> — następuje cisza i spokój.

Pawełek wędruje po lesie, a także po rozległej przestrzeni, daleko od ludzi. Serce wali mu w piersi, chodzi lub biegnie po różnym podłożu, co sprawia, że jego kroki brzmią za każdym razem inaczej. Mówi i śmieje się. Możemy się domyślać, że otaczają go najczęściej odgłosy natury, które — w tym przypadku — składają się na pejzaż dźwiękowy hi-fi<sup>33</sup>.

Pejzaż dźwiękowy w analizowanym tekście jest więc przedstawiony na dwa sposoby — przez wykorzystanie onomatopej albo przez opisy z użyciem czasowników wskazujących na brzmienie danej czynności.

## 5. Relacje intertekstualne i intersemiotyczne

Odwołując się do określeń Andrzeja Hejmeja dotyczących trzech typów muzyczności w utworze literackim<sup>34</sup>, zauważyć można, że występuje tu każdy jej typ. Najbardziej widoczną jest ta druga. Polega ona na wyborze muzyki jako tematu dzieła, w tym przypadku historii otoczonego dźwiękami Pawełka. Muzyczność I wynika z języka samego w sobie, składają się na nią chociażby instrumentacja głoskowa i rytm. W utworze brzmienie słów staje się ważne w kreowaniu atmosfery. Pojawiają się nie tylko sugestywne opisy pejzażu dźwiękowego, ale szczególnie często występują onomatopeje. Muzyczność III stanowi typ najtrudniejszy do uchwycenia, ale też wyegzekwowania w dziele literackim. Chodzi o „retoryczne strategie wprowadzania kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego”<sup>35</sup>. Są to wszelkie cytaty muzyczne, nawiązania konstrukcyjne, strukturalne czy gatunkowe. Za cytaty muzyczne trudno jednak uznać pojawienie się konkretnych tytułów kompozycji.

Jak zostało już wspomniane, struktura tekstu wykazuje niezwykle złożoność, wręcz chaotyczność. Pierwszoosobowy narrator zdaje się podążać za swoimi myślami, przez co z jednego punktu opowieści prowadzi do drugiego

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>33</sup> „Mianem hi-fi określamy system o korzystnym stosunku sygnału do zakłóceń” — R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 296.

<sup>34</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 72.

przez liczne dygresje. Wielokrotnie wraca do początku, do punktu wyjściowego, a nawet napomina siebie. Takie prowadzenie narracji przypomina strumień świadomości lub strukturę rhizomatyczną. Jednocześnie może to być świadome odwołanie do praktyk stosowanych przez surkonwencjonalistów. Nurt ten bowiem od surrealizmu w sztukach plastycznych

przejmuje takie jego cechy, jak między innymi: irracjonalność, dziwaczność, podświadomość, oniryzm, niezwykłość, zestawianie elementów należących do diametralnie różnych rzeczywistości<sup>36</sup>.

Istotne w muzyce surkonwencjonalistów jest też wykorzystanie humoru, swoiste „puszczenie oka” do obytego z tradycją słuchacza. W tym celu kompozytorzy szukali esencji jakiejś formy muzycznej lub struktury, by następnie zdekonstruować ją i złożyć na nowo<sup>37</sup>. Jednak, tak jak w japońskiej sztuce kintsugi, otrzymujemy przez to dzieło zmienione, często zlepione z „dziwiących” się sobie materiałów.

Powyzsze słowa idealnie pasują do opisanie specyficznej, kolażowej narracji i dziwnej, nieco onirycznej atmosfery panującej w *Krajobrazie z burzą*. Jeżeli bowiem założymy, że opis wędrówki jest częścią właściwą opowieści, to różne warianty zdania „na początku był...” stanowią rozciągnięte wprowadzenie do niej. Byłaby to struktura pierwotna przezierająca spod nakładanych na nią dygresji. Te zaś tworzą fragmenty skontrastowane wobec siebie pod względem tematyki, stylu i rejestru. Powstaje w ten sposób przedziwny kolaż.

Z perspektywy muzyki Mykietyna istnieją pewne przesłanki do nazwania tego zjawiska intersemiotyczną parafrazą *Epifory*, a może nawet jej ekfrazą. W obu utworach mamy do czynienia z mocno zaznaczonym początkiem, po którym następuje szereg zestawianych z sobą różnorodnych odcinków, struktur powracających i dygresji. Pod koniec obu pojawia się część zupełnie odmienna, najbardziej zrozumiała i uporządkowana — w *Epiforze* następuje wraz z wprowadzeniem głosu, w *Krajobrazie z burzą* — z opisem wędrówki. Oba utwory kończą się bez konkluzji, jakby w zawieszeniu.

<sup>36</sup> V. Przech, *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego w kontekście estetyki postmodernizmu* (manuskrypt), b.m.r.

<sup>37</sup> „[...] istnieje jakaś struktura stanowiąca punkt wyjścia dla utworu, ale w samym utworze pojawiają się tylko jej elementy [...]. W rezultacie jest tak, jakby w ciszy, równoległe ze słyszalnym biegł inny utwór wyjściowy, z którego materializują się jedynie pewne fragmenty” — P. Szymański, [wypowiedź w:] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada–1 grudnia 2006 roku*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 70.

Ostatecznie też Mikołajewski w swojej narracji odwołuje się do innych tekstów kultury, co tym bardziej podkreśla powiązanie z surkonwencjonalizmem. Wydaje się, że jedną z aluzji jest wspomnienie burzy w tytule i samym tekście. W 2003 roku Mykietyn stworzył bowiem muzykę do sztuki Szekspira o tym samym tytule<sup>38</sup>. W tekście natomiast „na początku była burza!”<sup>39</sup> oraz zjawisko to towarzyszyło Pawełkowi podczas wędrówki. Wprost podane zostały tytuły kilku utworów: baśń o Pinokiu, baśń o Czerwonym Kapturku oraz *Epifora*. Autor wykorzystał też dwie parafrazy słowne: *Była sobie królowna...* oraz *Był sobie żółty wąż o czerwonych zębach...*<sup>40</sup>. Występuje również aluzja do *Czarodziejskiego młyna* Aliny i Jerzego Afanasjewów. W tekście czytamy bowiem, że Pawełek: „Najbardziej może lubił historię pewnej siostry i pewnego brata, którzy weszli kiedyś do młyna, a młyn nagle oderwał się od ziemi i uleciał z nimi w przestworza”<sup>41</sup>. Najważniejsze są jednak cytaty, które zebrane zostały w tabeli zamieszczonej poniżej.

Tabela 2

## ■ Zestawienie cytatów i ich źródeł

Przykład	Źródło
<i>Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię...</i>	Biblia, Księga Rodzaju
<i>Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo...</i>	Biblia, Ewangelia według św. Jana
<i>Na początku był Chaos...</i>	Mitologia grecka
<i>Był sobie raz... — Król! — odpowiedzą natychmiast mali czytelnicy. Nic z tego dzieciaki. Mylicie się. Był sobie raz kawał drewna...</i>	<i>Pinokio</i> Carla Collodiego
<i>Burza nad światem rodzi się z wariatem [właśc.: Urodziłam się dwudziestego pierwszego wiosną / lecz nie wiedziałam, że razem z wariatem / rodzi się burza nad światem]</i>	Wiersz Aldy Merini

Źródło: opracowanie własne.

<sup>38</sup> Reżyserii podjął się Krzysztof Warlikowski, premiera miała miejsce w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Por. „*Burza*”, reż. Krzysztof Warlikowski, <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-warlikowski-burza> (dostęp: 3.07.2024).

<sup>39</sup> J. Mikołajewski, *Krajobraz z burzą...*, s. 6.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 14.



W omawianym tekście liczne są więc odniesienia typowe dla stylistyki postmodernizmu, a także rozwiązania podobne do surkonwencjonalnych. Niemniej jednak, warto zastanowić się nad kilkoma kwestiami. Czy zależności te jest w stanie zauważyć nie tyle dorosły, ile mały czytelnik? Czy chaotyczność opowieści związana jest z bardziej prozaicznymi powodami — z trudnościami z napisaniem tekstu albo nawet niepodołaniem zadaniu? Najbardziej jednak przekonujące wydaje się to, że autor nawiązał do wspomnianego nurtu celowo, aby przybliżyć za pomocą tekstu specyfikę wczesnej twórczości Mykietyna.

\*\*\*

W swoim artykule dotyczącym artystycznych utworów dla dzieci Elżbieta Jamróz-Stolarska podkreśliła, że wychowanie estetyczne odgrywa „Ważną rolę w kształtowaniu osobowości młodego czytelnika”<sup>42</sup>. Zauważyła też, że książka „łączy w sobie walory estetyczne i użytkowe. Dostarcza ona przeżyć nie tylko przez swą treść, ale i formę”<sup>43</sup>.

Dziś każdy maluch zainteresowany sztuką dźwięków może sięgnąć po książkę o muzyku lub muzycze. Ma możliwość poznania postaci żyjących niejako obok niego/niej i w podobnym czasie historycznym<sup>44</sup>. Istotne jest to, zwłaszcza gdy zdamy sobie sprawę z tego, jak ważne są w życiu dziecka zarówno baśnie, jak i wzorce. Jak zauważa Małgorzata Chrobak:

Kilkuletnie dziecko ma podwójną naturę: czarodzieja i naśladowcy [...]. Spaceruje z chmurami, strąca gwiazdy, przenosi góry. Z uwagą wpatruje się równocześnie w rzeczywistość zewnętrzną, intensywnie ją przeżywa, kopiuje, ale i twórczo modyfikuje. Dziecięcy mimetyzm uczy świata przyszłego dorosłego, pozwala kompletować własną „bazę danych”. Umożliwia przy tym, co wydaje się istotniejsze, przyglądanie się sobie w zwierciadle rzeczywistości i w rezultacie wyodrębnienie własnego „ja”<sup>45</sup>.

Seria *Gama i pasażerowie* ma potencjał, by oddziaływać nie tylko na grono melomanów. Niestety pokutuje nadal przekonanie, że muzyka najnowsza

<sup>42</sup> E. Jamróz-Stolarska, *Sztuka książki — książki o sztuce. Wpływ współczesnych polskich wydawców na kształtowanie wrażliwości estetycznej młodych czytelników*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2, s. 8.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Najstarszą z nich jest nieżyjąca już Wanda Wilkomirska, najmłodszą zaś Agata Zubeł.

<sup>45</sup> M. Chrobak, *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2010, s. 70.

jest niezrozumiała i skierowana głównie do muzykologów<sup>46</sup>. Książki z tej serii mogą stać się motywacją do podjęcia w przyszłości zawodu muzyka lub pomóc uwrażliwić na „magiczność” świata dźwięków.

## Bibliografia

- „Burza”, reż. Krzysztof Warlikowski, <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-warlikowski-burza> (dostęp: 3.07.2024).
- de Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Chrobak M., *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2010.
- Ciupka M., Kucharski M., *Wiśmakiem w Szostakowicza i Teatr Wielki*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1007-wiesmakiem-w-szostakowicza-i-teatr-wielki> (dostęp: 3.07.2024).
- Dąbrowska A.S., *WiśMakiem w Szostakowicza. Nie dziwię się, że właśnie w Polsce powstała tak niesmaczna reklama*, <https://wyborcza.pl/7,113768,27017389,reklama-mcdonald-s-przekonuje-ze-najlepsza-rozrywka-dla-polaka.html> (dostęp: 3.07.2024).
- Gradowski M., *R. Murray Schafer — pan od przyrody?*, „Glissando” 2004, nr 2, s. 58–61.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Ignatowicz A., *Artysta może być egocentrykiem, ale nie narcyzem* (wywiad z Pawłem Mykietynem), „Ruch Muzyczny”, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1084> (dostęp: 3.07.2024).
- Jamróż-Stolarska E., *Sztuka książki — książki o sztuce. Wpływ współczesnych polskich wydawców na kształtowanie wrażliwości estetycznej młodych czytelników*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2.
- Kapelański M., *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym”*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 186–205.
- Krause B., *Biophony*, „Antropocene”, <https://www.anthropocenemagazine.org/2017/08/biophony/> (dostęp: 3.07.2024).
- Lutomierski M., *Niedoceniane a potrzebne: edytorstwo literatury dla dzieci i młodzieży*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2.

---

<sup>46</sup> O takim sposobie myślenia może świadczyć chociażby reklama sieci McDonald’s, w której wspomniana z lekceważeniem została *Symfonia „Leningradzka”* Dymitra Szostakowicza. Por. M. Ciupka, M. Kucharski, *Wiśmakiem w Szostakowicza i Teatr Wielki*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1007-wiesmakiem-w-szostakowicza-i-teatr-wielki> (dostęp: 3.07.2024), oraz A.S. Dąbrowska, *WiśMakiem w Szostakowicza. Nie dziwię się, że właśnie w Polsce powstała tak niesmaczna reklama*, <https://wyborcza.pl/7,113768,27017389,reklama-mcdonald-s-przekonuje-ze-najlepsza-rozrywka-dla-polaka.html> (dostęp: 3.07.2024).

- Mikołajewski J., *Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie*, il. J. Cybis, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.
- Przech V., *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego w kontekście estetyki postmodernizmu* (manuskrypt), b.m.r.
- Schafer R.M., *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.
- Szczecińska E., Topolski J., *Wywiad: Paweł Mykietyń*, „Glissando” 2010, nr 16.
- Szwab N., *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24).
- Szymański P., [wypowiedź w:] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada–1 grudnia 2006 roku*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006.
- Tomaszewski M., *Utwór muzyczny jako refleks, odbłask, relikw i echo rzeczywistości poza-dziękowej. Rekonesans*, „Teoria Muzyki” 2016, nr 8/9.
- Torbicki I., *W poszukiwaniu postmodernizmu. Twórczość Pawła Mykietyna na fortepian solo* (niepublikowany opis dzieła artystycznego), Gdańsk 2022, s. 50.

## Streszczenie

### Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie J. Mikołajewskiego w kontekście pejzażu dźwiękowego i surkonwencjonalizmu

W ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym zauważyć można wzrost zainteresowania publikacjami przeznaczonymi dla małych koneserów sztuki, w tym — małych melomanów. Ciekawą propozycją, dzięki której przybliżono w sfabularyzowany sposób życiorysy współczesnych muzyków i muzyczek, jest seria *Gama i pasażerowie*. Wśród dwunastu ilustrowanych tekstów pojawił się *Krajobraz z burzą. Bajka o Pawle Mykietynie J. Mikołajewskiego*. Główny bohater utworu — Pawełek — wyrusza w podróż, którą zakłóca burza. Finalnie swoje wrażenia opisuje on w kompozycji zatytułowanej *Epifora*. Specyficznie prowadzona narracja, refrenicznie powracające zdania lub ich warianty oraz liczne odwołania intertekstualne i intersemiotyczne sugerują, że utwór należy interpretować także w kontekście odwołań do muzyki. Autorka analizuje pejzaż dźwiękowy przedstawiony w tekście oraz rozważa nawiązania do surkonwencjonalizmu, który charakteryzuje się między innymi postmodernistyczną grą ze słuchaczem oraz przetwarzaniem cytatów, konwencji i aluzji.

**Słowa kluczowe:** muzyczność dzieła literackiego, intertekstualność, surkonwencjonalizm, literatura dla dzieci



# Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli. Kręgi poszukiwań archiwalnych i materiały dotyczące sylwetek korespondentów z Nowogródzczyzny (część druga)\*

**Marian Pacholak**

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-5868-7197

e-mail: marian.pacholak@uwr.edu.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.8>

## Abstract

Three letters of Jan Czeczot written in the 1844–1845 period to Adolf Kobyliński of Cieszewla:  
An outline of archive research and materials referring  
to his correspondents from the Nowogród region (part two)

This paper offers a presentation of three hitherto unknown letters, written in the 1844–1845 period by Jan Czeczot (1796–1847): Philomath, poet, researcher of folklore and former exile, addressed to his distant relative Adolf Kobyliński (1816–1894): patriotic landowner and collector of historical souvenirs living in Cieszewla (Nowogród county, Minsk province).

---

\* W części pierwszej artykułu, zamieszczonej w poprzednim tomie „Prac Literackich”, przedstawiono trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego oraz wskazano na miejsca możliwych poszukiwań archiwalnych korespondencji byłego filomaty. Przedstawiona tu część druga artykułu zbiera materiały, niejednokrotnie komentowane, dotyczące sylwetek nowogródzkich korespondentów. Literaturę przedmiotu i zarys treści dotyczące całości opracowania zamieszczono w obu częściach.

The shortage of epistolographic sources and comprehensive research on this particular episode of Czeczot's biography necessitated this edition of the letters to be preceded by two sizable introductory chapters. Part one, published in the previous volume of *Prace Literackie*, establishes the rules and scope of a future archive research that would supplement the collection of Czeczot's letters written after his return from exile to his native Nowogród region, which is currently scarce. Part two collects and summarizes data about Czeczot's correspondents from his home province that were published in print at an earlier date.

Taking into account the shortage of printed sources and existing literary-historical research, this part of the article can be used for contextual reference for future considerations on the figures discussed within and the literary, historical and cultural geography of the period. At a time when the epistolographic base will be sufficiently broadened, the presented article could be of some use for further research on Jan Czeczot's life and literary work and help shed light on the regrettably obscure world of the Nowogród noble circle and the prominent figures that populated it.

Keywords: Jan Czeczot, Adolf Kobyliński, Romanticism, Nowogród region, correspondence, biography, archive materials, exile, noble manor, collecting

## 1. Zebrane materiały i sylwetki korespondentów

Wskazany zakres poszukiwań archiwalnych, przedstawiony w pierwszej części niniejszej pracy, dotyczący epistolografii Jana Czeczota po jego powrocie na Litwę, byłby niepełny bez przypomnienia choćby geografii miejsc zesłańczych i czasu pobytu tam filomaty (na mocy carskiego wyroku z 14 sierpnia 1824 roku skazanego na 6 miesięcy twierdzy i bezterminowe zesłanie w głąb Rosji), albowiem zdarzenia te dokumentuje i w wielu miejscach uściśla właśnie korespondencja<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cytowane *Listy z zesłania* (t. 2. *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1999) wraz z edycją poprzedzającą, *Na zesłaniu (Archiwum filomatów*, t. 1, red. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1973), to dość spory zbiór 40 listów, który nie tylko znaczy jego wędrówkę od 10 października 1824 roku, ale przede wszystkim odzwierciedla nastroje i poglądy samego filomaty. W dorobku literackim z tego okresu znalazła się głównie twórczość poetycka adresowana, podobnie jak w Wilnie, do Zosi Malewskiej, platonicznej wybranki jego serca. Oprócz poezji uprawiał też prozę, zwłaszcza tłumaczenia — W. Irving (1783–1859), *Rysy moralności i literatury albo Postrzeżenia* [...], t. 1–2, druk. B. Neumana, Wilno 1830 („Kuryer Litewski” 1829, nr 41: „wydawca: Ferdynand Gut”), i już po powrocie do kraju: A. Eymery (1774–1854; pseud. M.A.E. de Saintes), *Powiadki dla młodych dziewcząt* [...], t. 1–2, druk. J. Zawadzki, Wilno 1845 (dedykacja drukiem z 16 sierpnia 1844 roku: „Anielce, Zosi i Marylce Domejkównom [...]”). W Moskwie miał też z sobą rękopis *Śpiewów historycznych o znakomitych Polkach* (zamiar podjęty w Wilnie, manuskrypt utracony w Twerze), a z Torzka przesłał Wereszczakom *Zosine piosnki*. Na długo pozostały w rękopisach jego patriotyczne teksty literackie: *Wiadomość o Janie Mieczkowskim konfederacie oraz Kolęda na Nowy Rok 1827*; zob. Z. Sudolski, *Jan Mieczkowski, sybirak-konfederata: czyli u początków romantycznej recepcji Baru*. „Napis” 1999, seria 5, s. 177–191.

Kolejne, bardziej już istotne tu treści wypełnią informacje o adresach i miejscach zamieszkania poety w Nowogródczyźnie (Szcorsze, Bartniki, Dołmatowszczyzna i Wolna); zamieszczona poniżej korespondencja z Bartnik, choć zdecydowanie nowych wiadomości biograficznych w tym zakresie nie przynosi, jednak przynajmniej w kilku miejscach je uzupełnia (dając interesujące lektury) i porządkuje.

Podrozdział drugi natomiast zawierać będzie, niestety nadal fragmentaryczne (dlatego też poszerzone i o kolejne lata), wiadomości dotyczące biografii i sylwetki odbiorcy listów — Adolfa Kobylińskiego, właściciela Cieszewli, dalekiego krewnego ze strony matki Jana Czeczota, Klary (1769–?), córki rotmistrza nowogródzkiego, Antoniego Haciskiego.

### 1.1. Jan Antoni Czeczot (1796–1847)

Zesłańcza droga trzech najciężej osądzonych, Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina, z październikowego traktu w Wilnie 1824 roku prowadziła przez Oszmianę, Mińsk, Orszę, Smoleńsk, Wiaźmę i Moskwę na Orenburg. Dla Mickiewiczowskiego druha z Nowogródka szlak ten dalej wiódł przez Kizyl (w twierdzy od 22 grudnia 1824 do 15 maja 1825), gdzie w roku następnym (na przełomie stycznia i lutego 1826) uzyskał pozwolenie, dla poratowania stanu zdrowia, na wyjazd do miasta Ufy, nadal w guberni orenburskiej.

W 1828 roku Jan Czeczot objął tam posadę urzędnika i dopiero po wykazaniu się wobec władz rodowodem szlacheckim pozwolono mu wstąpić do służby państwowej w charakterze kancelisty; od stycznia 1829 roku otrzymywał stałe uposażenie w wysokości 30 rubli asygnacyjnych miesięcznie (tak zwane pieniądze karmowe, będące dotąd podstawą jego utrzymania, egzystencji, stanowiły połowę tej kwoty)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Na wygnaniu Czeczot pozostał wierny swoim folklorystycznym zainteresowaniom: zebrane materiały przesłał przyjacielowi filomacie Józefowi Kowalewskiemu (1801–1878), zesłanemu do Kazania. Notatki te niestety przepadły podczas powstania 1863 roku w warszawskim mieszkaniu, cenionego już wówczas powszechnie, badacza języka mongolskiego. Po latach białoruski historyk Валянцін Грыцкевіч odnalazł w Dziale Rękopisów Państwowej Publicznej Biblioteki Sałtykowa-Szczedrına (dziś: Rosyjska Biblioteka Narodowa w Petersburgu) list Kowalewskiego do rosyjskiego orientalisty, którego był Васи́лий Григóriев (1816–1881), z następującą uwagą: „...I ten stos listów [Czeczota], około 200 arkuszy, podczas zniszczenia mojego mieszkania w Warszawie przepadł bez wieści. Ciężko, ciężko o tym pisać”; zob. В. Грыцкевіч, *Нашы слаўтыя землякі*, Mińsk 1984 (rozdział *Падзяка сучаснікаў і нашчадкаў*), oraz *idem*, *Ад Нёмана да берагоў Ціхага акіяна*, Mińsk 1986; К. Цвірка, *След на цаліку. Творчы шлях Яна Чачота*, „Беларусіка Albaruthenica” 10, 1998, s. 17–27, oraz *idem*, *Камяні тых сядзібаў*, Mińsk 2004 (rozdział *Абарваная песня Яна з Мышы*).

Gdy 13 maja 1830 roku został wyjęty spod nadzoru policji, z początkiem 1831 roku (3 lutego) udało mu się przenieść do Moskwy. Zezwolenie to jednak niebawem cofnięto i 9 czerwca tegoż roku Czeczot wyjechał do Tweru, skąd prawdopodobnie w styczniu 1833 roku przeniesiono go (epidemia, uwięzienie i wieści o rewolucji w Królestwie Polskim) do miejscowości Torzok, także w gubernii twerskiej.

W zesłańczej pielgrzymce Czeczot kierował się zawsze twardymi zasadami postępowania, niejednokrotnie nawet w opozycji do osób mu najbliższych, wyznaczając sobie świat nowych, surowych wartości wygnańczych — żadnych bliższych kontaktów z Rosjanami, wzorowe wywiązywanie się z narzuconych bądź przyjętych obowiązków służbowych, tak aby możliwie szybko zrealizować swoje jedyne marzenie — powrotu w ojczyste strony<sup>3</sup>.

Paradoksalnie, może dzięki temu, jak i wstawiennictwu gubernatora Tweru, którym w latach 1831–1834 był Kirył Tiufiajew (Кирилл Яковлевич Тюфяев, 1777–1845), uzyskał lepiej płatną posadę przy zarządzie inżynierskim Kanału Berezynskiego w Leplu (gubernia witebska), dokąd przenieść się mógł w 1833 roku. Początkowo pełnił tam funkcję kolegijskiego registratora (urzędnik cywilny w klasie XIV carskiej tabeli rang, w wojsku stopień chorążego), ale już w 1834 otrzymał nominację na sekretarza, zaś w końcu 1838 roku kolejny awans i wyróżnienie.

Lepeł leżał na przedrozbiorowych ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (tereny byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego), zarówno więc w samym mieście, jak i w jego okolicach mieszkało wielu Polaków. Czeczot nawiązał wówczas bliskie stosunki towarzyskie z prefektem tutejszej szkoły powiatowej (założonej przez hrabiego Adama Chreptowicza w Chołopieniczach, przeniesionej w 1832 roku) Franciszkiem Ossolińskim (synem Antoniego), kandydatem

<sup>3</sup> „Dzielo o bywaszem studentie Wilenskogo Uniwersiteta dworianinie Czeczocie, Moskwa, Gos. Obl. Istor. Archiw. [Gosudarstwennyj Archiw Rossijskoj Federacyi = ГАРФ], Otdiel adm. i służebnych uczrzedzienij, Opis nr 31, Gw. nr 13, Dieło nr 31”, podają za: S. Świrko, *Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota*, Warszawa 1989, s. 310 w przyp. 2; *ibidem*, po s. 256: „Dekret Mikołaja I z 1 grudnia 1838 r. o nominacji J. Czeczota na sekretarza gubernialnego” (il. 33: „Fotokopia dyplomu. Archiwum BSRR w Mińsku”). Н. Модестов (1886–?), *Магистр философии Фома Карлович Зан в Оренбурге*, „Труды Оренбургской Ученной Архивной Комиссии”, Выпуск XXXV (Оренбург) 1917, s. 6–55; J.A. Малаш, *Ян Чечот и его рукописные сборники*, [w:] *Материалы научной конференции: к 40-летию библиотеки*, red. А.Д. Василевская et al., Mińsk 1965, s. 102–121; W. Dżakow, *Polonica w Państwowym Archiwum Obwodu Orenburskiego (do 1862 roku)*, „Przegląd Wschodni” 3, 1994, z. 2, s. 233–250. Zob. też: В. Панаев, *Четыре министра путей сообщения 1833–1869 гг. : Граф Толь, граф Клейнмихель, ген.-адъютант Чевкин и инж.-ген. Мельников*, Petersburg 1889, s. 3–8; H. Radziszewski, *Bank Polski*, wyd. 2, Poznań 1919, s. 295; A. Hercen (1812–1870), *Rzeczy minione i rozmyślenia*, przeł. E. i W. Słobodnikowie, t. 1, Warszawa 1951 (rozdział *Wiatka — Kancelaria i pokój jadalny jego eksclencji — K.J. Tiufiajew*).



praw, a jeszcze serdeczniejsze z domem nauczyciela, kandydata filozofii, Jana Falewicza (urodzony około 1800), będącego również wychowankiem Uniwersytetu Wileńskiego. Odświeżył też znajomość z byłym filaretą Stanisławem Łyszczynskim i gościł w pobliskim dworze państwa Kuścińskich<sup>4</sup>.

W Leplu Czeczot zrealizował też wreszcie swoje młodzieńcze plany folklorystyczne dotyczące zbierania pieśni ludowych — tam bowiem powstały trzy pierwsze tomiki z serii *Piosnek wieśniaczych*, wydane (pobodnie jak następne — anonimowo) w wileńskiej oficynie Józefa Zawadzkiego w 1837, 1839 i 1840 roku<sup>5</sup>.

Gdy w 1838 tamtejsze biuro żeglugi wizytował główny zarządca dróg i zwierzchnik inżynierii wodnej w Imperium Rosyjskim, generał hrabia Karl Wilhelm von Toll (1777–1842; pacyfikator powstania listopadowego, na Litwie powstania 1831 roku), ujęty pracowitością Czeczota, obiecał podjąć

<sup>4</sup> Cz. Jankowski, *Czeczott i Zan w Leplu: notatka biograficzna*, [w:] *Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych*: książka zbiorowa [...], Warszawa 1899, s. 35–43 („Niniejszych szczegółów kilka [...] oddał najuprzejmiej w ręce moje p. Michał Kuściński [...], spisawszy je wiernie z piśmiennej relacji ś.p. Stanisława Łyszczynskiego”). M. Kuściński, *Wspomnienie o dwóch filaretach i ich pobycie w powiecie lepeleskim*, rkp. Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, sygn. 151–1029, podają za: *Listy z zesłania...*, t. 2, s. 455. M. Kuściński (1828–1905), syn Franciszka, w 1855 roku, po zawarciu związku małżeńskiego, osiadł w swoim majątku Zawidzice (powiat lepelski), zob. M.M. Blombergowa, *Michał Kuściński — pierwszy badacz Gniezdowa*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 13/14, 2005, s. 29–37.

<sup>5</sup> Kolejno ukazały się: [1.] *Piosnki wieśniacze z nad Niemna: we dwóch częściach*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1837 (ss. 111, złp. 4, w tejże cenie pozostałe; „pisano r. 1834”); [2.] *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1839 (124 ss.; informacja: „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 41 i 44; „Tygodnik Literacki” [Poznań] 1838, nr 9 [„przekład pieśni gminnych, śpiewanych przez lud litewski w białoruskiem narzeczu, po mistrzowsku dokonany”]; „Kronika Emigracji Polskiej” [Paryż] 1838, nr 7; „Rozmaitości” [Lwów] 1839, nr 46); [3.] *Piosnki wieśniacze znad Dźwiny: książeczka trzecia*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1840 (94 ss.; dedykacja drukiem: „Ukochanym kmiotkom znad Niemna i Dźwiny”; informacja: „Przyjaciel Ludu” [Leszno] 1841). Następne tomiki, po powrocie z zesłania: [4.] *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, z dołączeniem pierwotownych w mowie sławiano-krewickiej*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1844 (137 ss.; dedykacja: „Dobroczyнным Panom i Rządcom ich majętności”); [5.] *Piosnki wieśniacze z nad Niemna, Dniepra i Dniestra*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1845 (108 ss.; dedykacja: „Zacnym i Bogobojnym Panienkom i Paniczom”); [6.] *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie sławiano-krewickiej, s postrzeżeniami nad nią uczynionemi*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1846 (tomik ostatni; 134 ss.; nazwa autora pod przedmową: „Pisałem r. 1845. Kwietnia 23. w Bartnikach”), oraz [7.] *Pieśni ziemianina przez Tłómacza Piosnek Wieśniaczych z nad Niemna i Dźwiny*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1846 (58 ss.). Unieśmiertelniiona muzyką S. Moniuszki *Prząśniczka* po raz pierwszy pojawiła się drukiem w wileńskim czasopiśmie „Rubon” (starożytna nazwa Dźwiny) w 1845 roku (t. 5, s. 142–143), pośród jedenastu *Piosnek Jana Czeczotta*; wraz z partyturą w *Śpiewniku domowym* (t. 3, Wilno 1852). Czeczot sprawdził się też jako wnikliwy krytyk literacki: w 1845 roku w setnym numerze „Tygodnika Petersburskiego” ukazała się jego recenzja eposu J.I. Kraszewskiego, *Anafielas. Witoldowe boje*, a jako że wydawca ją „oczerkiesił”, urażony opublikował tekst własnym nakładem pod tytułem *Niektóre uwagi, szczególnie pod względem stylu, nad pieśnią trzecią „Anafielas. Witoldowe boje” przez p. Kraszewskiego w r. 1845 w Wilnie u Zawadzkiego wydaną* (druk. M. Zymelowicz, Wilno 1846).

starania, aby sekretarz-zesłaniec z powodu złego stanu zdrowia mógł wreszcie powrócić w rodzinne strony.

Warto dodać, że zarządzającym tymże odcinkiem budowy (berezyńskiego systemu komunikacji wodnej, łączącego Morze Czarne z Bałtykiem) był w Leplu syn twerskiego gubernatora, podpułkownik Aleksander Tiufajew (Александр Кириллович Тюфяев, 1802–1857). Wówczas to poeta postanowił zwrócić się o pomoc i zatrudnienie do hrabiego Adama Chreptowicza w Szczorsach. O zamierzeniach tych informował Antoniego Wierzbowskiego, być może w jednym z ostatnich (odnotowanych powyżej) listów wysłanych z Lepla 21 września 1839 roku, między innymi pisząc:

Co do mnie, staram się o uwolnienie od służby, bo zdrowie moje zrujnowane nie pozwala mi służyć, staram się o powrót w Nowogródkie. Jeśli powrócę, myślę o Szczorsach i o szanownym ich gospodarzu JW Adamie Hrabi Chreptowiczu; jeśli tu przyjdzie zostać, myślę o jego bracie mieszkającym w tutejszym powiecie, czybym nie mógł znaleźć u nich jakiego obowiązku, a razem i opieki [...].

Upraszam więc Szanownego Pana Antoniego, choć pewno nieznamy mu jesteś, zrobić tę dla mnie łaskę i uczynność, pojechać do Szczors i złożyć ode mnie JW Hrabiemu egzemplarz *Piosnek wieśniaczych* mego tłumaczenia, który przy tym liście przyłączam. Pierwszej książeczki egzemplarz przesłałem kiedyś przez pana Tadeusza Czeczota, prezydenta [krewnego ze strony tzw. „bogatych Czeczotów”], ale nie wiem, czy dotąd złożony, proszę i o tym na[d]mienić.

Proszę poprosić o opiekę dla mnie i o instancję do brata mieszkającego w tutejszym powiecie, JW Jeremiego Hrabi [Ireneusz Chreptowicz (1775–1850), właściciel majątku Bieszenkowicze w pow. lepelskim]. Podobno nawet gości on teraz w Szczorsach.

Przyjmuje się, że oficjalne zezwolenie na powrót do kraju Czeczot otrzymał dopiero w 1841 roku, tuż po ogłoszeniu carskiej amnestii, ale datę tę, choćby na podstawie źródeł drukowanych, można zdecydowanie uściślić. Albowiem, miarodajny i w tym zakresie (podobnie o szkole lepelskiej), stołeczny *Месяцеслов и общий штат Российской империи* (Mesjacoslov i obcsij stat rossijskoj imperiji) na rok 1839, wydawany przez Cesarską Akademię Nauk, informuje nas, że urzędnik Jan Czeczot, zatrudniony przy zarządzie Kanału Berezyńskiego, pełnił wówczas funkcję sekretarza gubernialnego (ranga XII, w wojsku stopień porucznika), natomiast rok później, to jest w 1840, widnieje na tym stanowisku *vacat*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> „Dziennik Praw Królestwa Polskiego” (Warszawa) 27, 1841, nr 90, s. 121–133 (wypis z tekstu protokołu). „Łaska” carska, ogłoszona przez Mikołaja I w drodze manifestu z 16/28 kwietnia 1841 roku z okazji zaślubin cesarzewicza Aleksandra, objęła stosunkowo niewielką liczbę członków polskiego ruchu

Zatem po przybyciu na Litwę, zapewne już w 1840 roku, Czeczot znalazł zatrudnienie w charakterze bibliotekarza w Szczorsach u hrabiego Adama Chreptowicza (1768–1844), filantropa i mecenasa nauki. Zajmował się tam katalogowaniem, znanego mu jeszcze z czasów filomackich, pokaźnego zbioru druków i rękopisów, zgromadzonych przez Joachima Litawora (1729–1812), ojca hrabiego Adama<sup>7</sup>.

Czytał przy tym bardzo dużo i robił liczne notatki do planowanych przez siebie prac (przykładem wypisy do *Historii narodu polskiego*). W bibliotece szczorsowskiej natrafił też, jak poświadcza własnoręczny zapis z 22 sierpnia/3 września 1840 roku (potwierdzający zarazem powyższe rozważania chronologiczne), na rękopiśmienny przekład dzieła Tomasza à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa*, a ponieważ tłumaczenie polskie dalekie było od doskonałości (dzieło „jeńca w Rossyi [powstałe] dla folgi znośniejszego cierpienia”), podjął się wówczas próby własnej poetyckiej translacji.

Brak korespondencji z tego okresu (poza jedną wskazaną wzmianką) sprawia, że kolejne pytania o tak ważne i ciekawe zagadnienia aktywności twórczej poety, jak chociażby literackie inspiracje, jego stosunek do romantyzmu (na emigracji i w kraju) czy etosu zakonspirowanej patriotycznej kultury, wciąż pozostają otwarte.

Czeczot sporo uwagi poświęcił tematyce religijnej, historycznej („Piosnki litewskie”, czyli późniejsze *Śpiewki o dawnych Litwinach*), nade wszystko folklorystycznej, ale resztę niedługiego przecież życia przeznaczył na mozolne

---

niepodległościowego, amnestiowani zostali głównie najmłodszy zesańcy; zob. F. Nowiński, *Polacy na Syberii Wschodniej: zesłańcy polityczni w okresie międzypowstaniowym*, Gdańsk 1995, s. 108 i nn. *Месяцеслов и общий штат Российской империи на 1839 год* (Calender und Staatsschematismus des russ. Reiches.), Petersburg 1839, cz. 1, s. 814, oraz *Месяцеслов и общий штат Российской империи...*, Petersburg 1840, cz. 1, s. 841; podobnie K. Цвирка (*Лице забытых алей*), Mińsk 1993, s. 93), podając, że, jak wynika z zapisu w okólniku Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 1839 roku, „Cesarz raczył wydać najwyższe rozkazy” i po 16 latach zesłania, bez ustanowienia nadzoru policyjnego, Jan Czeczot mógł powrócić w nowogrodzkie, rodzinne strony.

<sup>7</sup> S. Ptaszycki, *Krótkie wiadomości o rękopisach biblioteki szczorsowskiej*, [w:] *Z ziemi pagórków leśnych...*, s. 294–314; D.C. Chodźko, *Notaty Jana Czeczota*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 18, 1858, t. 2, nr 8, s. 193–198; A. Pług (pseud. A. Pietkiewicz), *Dawne testamenta (Wypisy i notatki Jana Czeczota)*, „Kłosy” 50, 1890, nr 1282, s. 63–64 (artykuł poprzedzający: „Kłosy” 49, 1889, nr 1259, s. 102–103). A. Syrokomla-Bulhak, *Jan Czeczot w świetle polskich źródeł historycznych: próba ich interpretacji*, „Głos znad Niemna” 1996, nr 48, s. 4. Być może w Szczorsach zachowały się także notatki lub listy Czeczota, które wraz z archiwum Chreptowiczów tuż przed „wielką wojną” przewieziono do Moskwy, a następnie do Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego w Kijowie i tamtejszej Biblioteki Akademii Nauk; zob. П. Голобуцький, *Бібліотека Хрептовичів: люди, події, книги*, „Рукоп. та книжк. спадщина України: археогр. дослідж. унік. архів. та бібл. Фондів” (Kijów) 2000 (Вип. 5), s. 59–73; С. Булатова, *Польські рукописи у фондах родового походження в зібранні Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, „Бібліотечний вісник: науково-теоретичний та практичний журнал” (Kijów) 2004, nr 4, s. 7–10.

wydawanie swoich *Piosnek wieśniaczych*; bez stałej pensji i własnych środków materialnych, poprzestając jedynie na porządkowaniu zbiorów bibliotecznych w okolicznych majątkach magnackich bądź ziemiańskich.

Zachowując wierność filomackim zasadom, pozostawał na uboczu ówczesnego życia kulturalnego, które po zamknięciu Uniwersytetu Wileńskiego w 1832 roku toczyło się wytyczonymi przez politykę zaborcy drogami: dekadę później zlikwidowano Akademię Medyko-Chirurgiczną i Akademię Duchowną, zaś wszystkie szkoły Wileńskiego Okręgu Naukowego przyłączono do Białoruskiego Okręgu Naukowego; najbardziej represjonowano drobną szlachtę, a celem tym służyć miał między innymi wprowadzony w 1844 roku tak zwany obowiązek legitymacyjny.

Polistopadowe represje, które w sposób oczywisty zachwiały instytucjonalnymi formami życia naukowego i literackiego w Wilnie, na przekór woli caratu podniosły rolę i znaczenie jednostek, działaczy i organizatorów, którzy siłą swojej pracy, talentu i charakteru zaczęli, zwłaszcza poprzez czasopiśmiennictwo, gruntownie oddziaływać na tutejszą społeczną zbiorowość.

W życiu naukowym („samouctwie” poznawczym) przez lata dominuje historia — zbieranie pamiątek, odnajdywanie i publikowanie dokumentów — wszystko służyć miało nie tylko zachowaniu śladów dawnej przeszłości, ale i gromadzić materiał do przyszłej syntezy dziejowej. Oprócz rzeczy polskolitewskich interesowano się też twórczością białoruską oraz tematyką ukraińską, a obok poczucia wspólnoty narodowej coraz częściej zaczyna dochodzić do głosu także przekonanie o odrębności kulturowej Litwinów i Białorusinów.

Historią zajmowali się wówczas niemal wszyscy — matematyk Michał Pełka-Poliński (1783–1848), lekarz Adam Adamowicz (1802–1881), literaci Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887) i Władysław Syrokomla (1823–1862), arystokrata Eustachy Tyszkiewicz (1814–1873) oraz setki drobnych „antykwaruszy” zbieraczy.

Na czele tego ruchu umysłowego stawali też sympatycy bądź członkowie dawnych związków studenckich — Teodor Narbutt (1784–1864), bibliofil i badacz dziejów Litwy, czy byli filareci — Mikołaj Malinowski (1799–1865) i Antoni Edward Odyniec (1804–1885), nieprzekreśleni jeszcze w oczach panującej władzy, która od organicznikowskich działaczy wymagała wyraźnie zdeklarowanych poglądów lojalistycznych<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> K.Wł. Wóycicki, *Adam Honory Kirkor (1818–1886)*, [hasło w:] *Encyklopedia powszechna* red. S. Orgelbrand, t. 14, Warszawa 1863, s. 702 — „W zawodzie archeologii litewskiej położył zasługi: rozkopał do 1.000 kurhanów, wiele dawnych zamczysk i grodów odkrył, zbadał i opisał. Znalezione

W literaturze, bardziej od emigracyjnej idei ofiarnictwa, u pragmatycznie myślącego i działającego pisarza bądź poety, zaczyna dominować apoteoza pracy, inicjatyw organizacyjnych dla utrzymania intelektualnej wartości Wilna, dość daleka zatem od wizjonerstwa czy mistycyzmu wielkiej poezji romantyzmu.

Czczot rozumiał, że jego poświęcenie, choć odległe od naukowego opisu i kompletności, działania te może na swój sposób wspierać i dopełniać. W jednym z listów, określając się nader skromnie jako „tutejszy śpiewak chłopski”, zapisywał i tłumaczył głównie pieśni obrzędowe i odświętne, znacznie trudniej dało się notować teksty baśni lub opowieści, których moralistyka od dawna interesowała byłego filomatę. Na trwałe jednak, doceniany przez krąg osób mu współczesnych, wpisał się w dzieje i dokonania nie tylko naszej folklorystyki.

Przyjmuje się również (to dalsza część informacji o problemach związanych z chronologią wydarzeń i miejsc dotyczących biografii poety), że były zesłaniec opuścił Szczorse dopiero po śmierci hrabiego Adama Chreptowicza i w grudniu 1844 roku przeniósł się do majątku Bartniki (przy drodze ze Snowia do Horodyszcz), gdzie osiadł u swych dawnych przyjaciół, rodziny Śliźniów, i przebywać tam miał przynajmniej do końca stycznia 1846 roku.

Jednakże kalendarium tych i następnych lat, choćby w świetle listów Tomasza Zana do Franciszka i Heleny Malewskich (porównaj: przypis 3), zdaje się wyglądać zgoła inaczej, albowiem pisze on o „rozstaniu Czeczota z Chreptowiczem” jesienią 1842 roku, zaś o jego zamieszkaniu w Dołmatowszczyźnie (po opuszczeniu Szczors) w lutym 1843 roku.

Korespondencję przyjaciół dopełnia ciekawa, choć dużo późniejsza (i oczywiście z drugiej ręki), informacja Bogusława Kraszewskiego (1857–1916), bratanka Józefa Ignacego, syna Kajetana, zamieszczona w „Kraju” z 1897 roku, który to podawał:

---

w nich zabytki złożył w muzeum wileńskim”; A. Abramowicz, *Historia archeologii polskiej: początki*, Łódź 1992 („Acta Archaeologica Lodziensia” nr 36), s. 46–47. J. Sikorska-Kulesza, *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Pruszków 1995, s. 75–78; M. Stolzman, *O wileńskiej inteligencji międzypowstaniowej (1830–1863)*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku: studia 3*, red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1983, s. 9–65, oraz *eadem*, *Nigdy od ciebie miasto... dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Olsztyn 1987, s. 216–217. L. Kowkiel, *Czytelnicтво i księgozbiory prywatne na Nowogródzczyźnie w I połowie XIX wieku*, [w:] *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. 1. *W kręgu spraw historycznych*, red. E. Feliksiak, E. Konończuk, Białystok 2000, s. 187–210, oraz *eadem*, *Księgozbiór Ignacego Domeyki (w świetle inwentarza rękopiśmiennego z 1834 roku)*, [w:] *Od strony Kresów: studia i szkice*, cz. 2, red. H. Bursztyńska, Kraków 2000, s. 123–135. D. Simonides, *Z recepcji „Bazarza polskiego” A.J. Głińskiego*, [w:] *Ludowość dawniej i dzisiaj*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Wrocław 1973, s. 91–108. F. Fornalczyk, *Hardy lirnik wioskowy: studium o Kondratowiczu-Syrokomli*, wyd. 2, Poznań 1979, s. 315.

W Dołmatowszczyźnie przyjmowano niegdyś owacyjnie Tomasza Zana, gdy powrócił z wygnania; w niej przed kilkunastu laty przebywał Ignacy Domejko w towarzystwie A.E. Odyńca; w niej wreszcie bawił przez czas dłuższy Jan Czeczot, kiedy utracił miejsce bibliotekarza w Szczorsach u Chreptowicza, za to, że nieogłędnie rozpożyczał najstarsze wydania swoim znajomym<sup>9</sup>.

Okazuje się również, na co wskazują już niemal bezpośrednio zachowane źródła rękopiśmienne, że obok Dołmatowszczyzny, będącej własnością (skoligaconych z rodziną Śliźniów i Domeykami) Wierzbowskich, miejscem zamieszkania Jana Czeczota mógłby być także nie tak nieodległy Czombrów, realnie objęty w 1844 roku majątek Kazimierza (1793–około 1865) i Benedykty (z Haciskich) Karpowiczów.

Hipotezę tę zdaje się potwierdzać, opatrzone stosownym ekslibrisem, ocalały z dworskiej biblioteki egzemplarz *Biblii* w tłumaczeniu księdza Jakuba Wujka (druk. S. Sieliwanowskiego, Moskwa 1822) z adnotacją syna dziedziców, Juliana Karpowicza (1831–1911), podaną w 1890 roku:

Biblia ta była własnością S. p. Jana Czeczotta, któren będąc krewnym Matki naszej Benedykty z Haciskich Karpowiczowej, mieszkał kilka miesięcy w Czombrowie i zostawił takową bibliją z piosnkami z Nad Niemna i Dźwiny — z własnoręcznym podpisem swoim. Jan Czeczott ten sam, któren był w Uniwersytecie w Wilnie z Adamem Mickiewiczem.

Jeszcze więcej światła na te wydarzenia rzuca rodzinna korespondencja, bowiem Benedykta Karpowiczowa (1800–1858), która być może miała z poetą bezpośredni kontakt, w liście do męża 10 czerwca 1846 roku podawała:

---

<sup>9</sup> B. Kraszewski, *Z ziemi nowogrodzkiej. Luźne kartki z wycieczki odbytej w 1897 r.*, „Kraj” (Petersburg) 1897, nr 51, s. 283–286 („Dział Literacko-Artystyczny”), oraz *Przegląd „Przeglądów”: Ziemia Nowogrodzka* (wspomnienia o Mickiewiczu, przez B. Kraszewskiego), „Przegląd Literacki” (Kraków) 3, 1898, nr 1, s. 7–9 (tu także informacja: „[...] niedawno zmarły p. Adolf Kobyliński, obywatel nowogrodzki, ofiarował do Biblioteki im. Ossolińskich dość znaczny rękopis o stronach nowogrodzkich, skreślony przez Jana Czeczotta: warto by to przejrzeć, zużytkować lub w całości wydać, zwłaszcza, że są tam prawdopodobnie zamieszczone różne ciekawe tradycje z czasów Mickiewicza”). G. z Güntherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich: pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, Wilno 1928, s. 160. Cenne materiały dotyczące Jana Czeczotta, zwłaszcza z lat 1839–1843, przedstawiono na okolicznościowej wystawie w lipcu 2021 roku w Mińsku (Narodowe Historyczne Archiwum Białorusi) — „Пясяня з-над Нёмана і Дзвіны: да 225-годдзя з дня нараджэння Яна Чачота” [oprac. У. Дзянісаў і З. Юркевіч]; niestety, cyfrowe kopie dokumentów są nader trudne do odczytania; całość prezentacji dostępna w Internecie — <https://niab.by/newsite/by/vistava-jan-chachot>.

Na Zielone Świątki miałam goście swoją ciotkę kochaną Czeczotową 78 rok życia liczącą, czerstwą ieszcze bardzo staruszkę. Jan także wiele zyskał na humorze zrobił się wienycej towarzyskim, bo mieszka w Dołmatowszczyźnie u Wierzbowskich<sup>10</sup>.

Nie jest tu wprawdzie powiedziane wprost, że Czeczot także wtedy gościł w Czombrowie, ale słowa te zdają się potwierdzać opisywane wypadki, iż w tym czasie coraz bardziej zapadający na zdrowiu, pozostający bez środków do życia i wymagający opieki, poeta przebywał (przemieszkiwał) u różnych osób, krewnych bądź przyjaciół, a miejsca jego pobytu (podobnie jak zebrana dotąd korespondencja) są jeszcze dalekie od należytego uporządkowania.

Szereg interesujących, choć dużo późniejszych, informacji podaje Ignacy Domeyko (1802–1889), były filomata i „najlepszy w Litwie ekonom”, emigrant, a po latach rektor Uniwersytetu w Santiago, który po 53 latach „wygnańczej wędrówki” mógł wreszcie odwiedzić rodzinne strony; pośród witających go wówczas przyjaciół i osób bliskich znaleźli się między innymi Ancutowie, Kobylińscy, Śliźniowie czy Wereszczakowie.

Pisząc o dobrach szwagra Antoniego Wierzbowskiego (i długich z nim rozmowach), wówczas 88 lat liczącego, zaś przed laty goszczącego w dworskim domku powracającego z zesłania Tomasza Zana (nieopodal mieszkał też jego brat, Ignacy, lekarz) oraz autora *Piosnek litewskich*, o ostatnim z nich, pod datą 12 sierpnia 1884 roku, zanotował:

Na trzeci rok swego pobytu w Dołmatowszczyźnie począł już bardzo zapadać na zdrowiu. Z trudnością go namówiono do tego, żeby spróbował użycia wód mineralnych, bo już lekarstwa nie pomagały. Dał się wywieźć do Druskienik i tam bolesnego żywota dokończył. Świeć mu Boże. On był duszą filomatów, filaretów, nawoływał do pobożnego a pracowitego życia, do cnoty, karcił wszelką przesadę, gdziekolwiek i w kimkolwiek ją obaczył.

<sup>10</sup> J. Puchalska, *Koran w katolickim dworze*, [w:] *Rękopis z Czombrowa: filomacki przekład Koranu: edycja i studium historyczno-filologiczne zabytku*, red. naukowa i edycja J. Kulwicka-Kamińska, Cz. Łapicz, Toruń 2019, s. 97–106, oraz *eadem*, *Dziedziczki Soplicowa*, Warszawa 2014, *passim*; zob. też: N. Kiersnowski (1794–1881), *Urywki ze wspomnień nowogrodzkiego szlachcica*, oprac. K. Kraszewski, Kraków 1893, s. 7–9 (nazwisko pojawia się także w formie: „Tadeuszowi Hacicziemmu Prezydentowi Ziemiemi Nowogrodz.”, tu cyt. za: „Dodatek do Gazety Kurjera Litewskiego” nr 49 [24 kwietnia v.s. 1829], s. 1 [nlb.], szp. 2). M. Ptaszyn, *Okoliczności wydania „Biblii” Wyjka z 1821 roku*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3, s. 133–154. I. Domeyko, *Moje podróże: pamiętniki wygnańca*, t. 3. 1846–1888, przedm. E.H. Nieciowa, Wrocław 1963, s. 145 (wcześniej zaś nadmieniał: „Jan Czeczot przeżył trzy lata w tym samym domku. Od przyjazdu swego do końca był zawsze ten sam: spokojny, niewiele mówiący, surowy dla siebie i dla drugich, ale też miły, tulący do siebie dzieci i pracowity; uczył dzieci gospodarza i jego krewnych gramatyki, historii etc., nieco mizantrop, gderał niekiedy na Zana i gości, a nawet i samych gospodarzy, zbierał pieśni ludowe i sam pisał, modlił się wiele i na wszystko patrzył sercem i miłością; takim też został dotąd w pamięci u obywateli tej okolicy; gniewał się, kiedy mu o zabawach mówiono i do nich ciągnięto”).

Zakłada się jednak, że jesienią 1846 roku, pomimo pogarszającego się stanu zdrowia, Czeczot z Dołmatowszczyzny (dwa listy z sierpnia i września 1846 roku do hrabiego Konstantego Tyszkiewicza z Łohojska, pierwszy z informacją, że do wsi Bartnik „spodziewam się za miesiąc powrócić na zimę”) przeniósł się do Wolnej, zarządzanej przez Rafała Śliźnia (1803–1881), rzeźbiarza i mecenasa sztuk<sup>11</sup>.

Za majątkiem Wolna, jako miejscem czasowego pobytu poety, zaświadcza pośrednio przynajmniej dwa przykłady. Pierwszy z nich, aczkolwiek nie spod jego ręki, znajduje się w tak zwanym Raptularzu Jana Czeczota (s. 272–275) i jest nim satyryczny wiersz na ówczesną młodzież, nawiązujący do filomackich dialogów poetyckich, napisany prawdopodobnie „24 Marca 1846 w Wolnej” (data dotyczy tylko ostatnich wierszy), zatytułowany jedynie inicjałami „JC do MS” (z notatką, zapewne Edwarda Pawłowicza, „Jan Czeczot do Mieczysława Ślizienia”).

Drugi przykład, dotąd niewyzyskany w literaturze przedmiotu, to wykonany w brązie przez Rafała Śliźnia, choć przezeń niesygnowany — medalion z popiersiem Jana Czeczota, datą i miejscem powstania: „1844 Wolna”, przesłany wraz z listem na początku 1853 roku do Paryża przez Helenę Malewską „dla Adama od Franciszka”<sup>12</sup>.

Dalej mamy już informacje powszechnie znane i zweryfikowane: dla poratowania zdrowia lekarze zalecili Czeczotowi kąpiele w Druskienikach, dokąd wyjechał wiosną 1847 roku. Kuracja nie przyniosła jednak poprawy i chory zmarł tam 11 sierpnia tegoż roku, w wieku zaledwie 51 lat; pochowany został na cmentarzu parafialnym w pobliskiej Rotnicy.

<sup>11</sup> S. Świrko, *Z Mickiewiczem pod rękę...*, s. 290–291. J. Prusinowski, *Jan Czeczot*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 23, s. 194 („Za powrotem do Nowogródka, nie wiemy w którym roku, był u p. Adama Chreptowicza w Szczorsach bibliotekarzem, a po jego śmierci przeniósł się na rezydencję do obywatela tegoż powiatu, p. Rafała Śliźnia, we wsi Wolnej, gdzie zachorował, i stamtąd był na kuracji w r. 1847 w Druskienikach, z krewną swoją, panną Scholastyką Hacicką [Haciską], która go bardzo starannie doglądała w chorobie. Umarł po kilkumiesięcznych okropnych cierpieniach, spowodowanych przez paraliż, w Druskienikach w sierpniu r. 1847, zniósłszy z dziwną cierpliwością srogie męczarnie choroby. Pochowany w Rotnicy na parafialnym cmentarzu, gdzie na grobie jego stanął prosty krzyż drewniany”).

<sup>12</sup> Helena Malewska do Celiny Mickiewiczowej [Petersburg, 2 lutego n.s. 1853], s. 110–114 (oryginał w języku francuskim i w przekładzie na język polski: „Z wielką radością korzystam z doskonałej okazji jaka się nadarza, by przesłać Ci moja droga Celino, oprócz tych kilku słów małą paczkę zawierającą [między innymi]: medalik [tłumaczenie nieco niefortunne — w liście: „un médaillon”] [wykonany przez Rafała Śliźnia] Jana Czeczota dla Adama od Franciszka”, cyt. za: Z. Sudolski, *Polscy korespondenci Celiny Mickiewiczowej*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1991, nr 10, s. 110–114). A. Jelski, *Cztery życiorysy ludzi z epoki mickiewiczowskiej. III. Rafał Śliźień (z podobizną)*, [w:] *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza (1798–1898)*, t. 2, Warszawa 1898, s. 85–88.



Ponieważ głównym tematem niniejszego podrozdziału jest korespondencja Jana Czeczota adresowana w Bartnikach, na koniec niniejszych uwag warto dotychczasowe wiadomości o epistolografii poety uporządkować chronologicznie i przywołać choć kilka danych faktograficznych dotyczących domowników (pomijając licznych gości i rezydentów) tegoż dziedzicznego majątku zarządzanego przez familię Ślizniów<sup>13</sup>.

O Bartnikach (parafia Połoneczka), dworze, wiosce (folwarku) i tutejszej okolicy szlacheckiej, na trwale wpisanych już w młodsze przeżycia i pamięć filomatów, tak po latach, cytując spostrzeżenia Adolfa Kobylińskiego, zapisywał Edward Pawłowicz:

W tym samym czasie, w innej stronie powiatu [nowogródzkiego], najbardziej ożywiony był dom w Bartnikach chorążstwa Ślizieniów. Tam się zbierała młodzież akademicka, jako koledzy starszych synów Rafała i dziś żyjącego Ottona. Tam często przebywali, Mickiewicz, trzech braci Zanów [Ignacy, Stefan i Tomasz, który wówczas był ich guwernerem], Jan Czeczot i wielu innych. Tam życie przy największej przyzwoitości, było hulaszcze. Cała młodzież paliła ofiary ślicznej Zosi, córce gospodarstwa (późniejszej Korbutowej). Tam też pierwszy raz, widziałem teatr amatorski, urządzony w gaju Klatecznej. Przyjeżdżał wtedy z Wilna z Zanami ich krewny [Józef] Surewicz później znakomity artysta teatru wileńskiego i ten spektakle urządzał i w nich sufferował<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Zebrana powyżej korespondencja datowana w Bartnikach: [1.] J. Czeczot do A. Kobylińskiego [Bartniki, 12/24 grudnia 1844]; [2.] J. Czeczot do S. Moniuszki [Bartniki, 22 grudnia 1844/3 stycznia 1845]; [3.] J. Czeczot do hrabiego K. Tyszkiewicza [Bartniki, 28 grudnia 1844/9 stycznia 1845]; [4.] J. Czeczot do A. Kobylińskiego [Bartniki, 31 stycznia 1845/12 lutego 1845]; [5.] J. Czeczot do A. Kobylińskiego [Bartniki, 14/26 czerwca 1845]; [6.] J. Czeczot do „Kochanych Siostrzeniczek” z Czombrowa” [Bartniki 4/16 lipca 1845]; [7.] J. Czeczot do hrabiego K. Tyszkiewicza [Bartniki, 20 sierpnia/1 września 1845]; [8.] J. Czeczot do NN („Jaśnie Wielmożny Mości Dobrodziejcu!”) [Bartniki, 26 grudnia 1845/7 stycznia 1846]; [9.] J. Czeczot do hrabiego K. Tyszkiewicza [Bartniki, 31 grudnia 1845/12 stycznia 1846]; [10.] J. Czeczot do A.E. Odyńca [Bartniki, 18/30 stycznia 1846].

<sup>14</sup> E. Pawłowicz, *Wspomnienia. Nowogródek — więzienie — wygnanie*, Lwów 1887, s. 51. O. Ślizień, *Z pamiętników...*, ogł. L. Finkel, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” (Lwów) 2, 1888, s. 205–238 [Wyjątki z lat 1817–1824 dotyczące A. Mickiewicza i jego bezpośredniego otoczenia]; *idem*, *Z pamiętnika (1821–1824)*, [w:] H. Mościcki, *Z filareckiego świata*, Warszawa 1924, s. 107–142. V. Shved, *Organizatorzy i kierownicy legalnych i tajnych towarzystw młodzieży Wileńskiego Okręgu Naukowego z ziem białoruskich*, [w:] *Będziemy wzorem innym, sobie samym chluba* — w 200. rocznicę powstania Towarzystwa Filomatów, red. A. Szyt, E. Klimus, Olsztyn 2020, s. 48–60. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* [= SGKP], red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 1, Warszawa 1880, s. 111 (*Bartniki*). R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, cz. 1. *Wielkie Księstwo Litewskie, Inflanty, Kurlandia*, t. 2. *Wojevodztwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*, wyd. 2, Wrocław 1993, s. 399–400 (majątek *Wólno*). J. Daranowska-Lukaszewska, *Rafał Ślizień (1803–1881)*, [hasło osobowe w:] *Polski Słownik Biograficzny* [= PSB], t. 51, Warszawa-Kraków 2016–2017, s. 24–25; S. Ślizień, *Otton Jan Ślizień (1806–1887)*, [hasło osobowe w:] PSB, t. 51, s. 20–21.

W połowie XIX wieku, zamieszkujący na Litwie od dobrych kilku stuleci, Ślizniowie (rodzina siedmiogrodzka), herbu własnego Świat i dysponenci dość pokaźnych dóbr, tylko w powiecie nowogródzkim byli właścicielami następujących majątków: Bartniki, Wolna (oba parafia Połoneczka), Łohozwa (parafia Nowa Mysz) i Drućkowszczyzna (parafia Swojatydze).

Osiadły w Bartnikach Jan Ślizień (1776–1866), syn Józefa, chorąży i sędziego nowogródzkiego, który około 1800 roku ożenił się z Anielą Mackiewicz (1782–1855; w zapisach także Maćkiewicz), doczekał się (w większości urodzonych w rodzinnym majątku) pięciu dorosłych synów — Rafała, Ottona, Mieczysława, Lucjana i Władysława oraz trzech córek — Zofii, Józefy i Teofili.

Rozległa fortuna nie przetrwała jednak zbyt długo, gdyż po śmierci Jana Śliznia łączone niedawno posiadłości podzielone zostały pomiędzy synów: Wolna przypadła najstarszemu Rafałowi, ożenionemu w 1832 z hrabianką Kamillą Tyszkiewiczówną (1806–1892), która wniosła mu Lubów na Wileńszczyźnie; Drućkowszczyzna (po dziadkach Mackiewiczach) Ottonowi, filarecie, autorowi pamiętników; a Łohozwa i Bartniki — Władysławowi; czwarty syn Lucjan, podobnie jak Mieczysław, otrzymać miał splotę w gotówce<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Kolejno: synowie — (1) Konstanty Rafał Władysław (1804–1881), późniejszy radca dworu i kurator szkół ihumeńskich, właściciel dóbr Wolna w nowogródzkim i majątku Lubowo w wileńskim, rysownik, rzeźbiarz i architekt; (2) Otton Jan (1806–1887), filareta i pamiętnikarz, powstaniec 1831 roku, właściciel majątku Drućkowszczyzna w nowogródzkim, żonaty z Kazimierą Dobrowolską (zmarła w 1847), następnie z Ludwiką Baerkmanówną, siostrą bratowej, Joanny; (3) Adolf Mieczysław (1809–1877), sędzia wydziału mińskiego, znany meloman (wielbiciel talentu S. Moniuszki), żonaty z Joanną Baerkmanówną; (4) Wilhelm Julian Lucjan (1810–?), brat bliźniak Józefy), sztabkapitan korpusu inżynierów w wojsku rosyjskim, ożeniony ze Stefanią Ossolińską; (5) Antoni Władysław Franciszek (1815–1888), kapitan lejtnant floty w wojsku rosyjskim, późniejszy właściciel dóbr Bartniki i Łohozwa w nowogródzkim; zmarli w młodym wieku; (6) Józef Bolesław Teofil (1814–?) i (7) Adam Stanisław Bronisław (1816–?); córki — (1) Maria Zofia Anna (1805–1878), żona podkomorzego nowogródzkiego Michała Korbutha z Domaszewicz (powiat nowogródzki); (2) Wilhelmina Józefa (Józefina) (1810–?); (3) Marianna Leokadia Antonina (1811–?), żyła zaledwie jedenaście miesięcy; (4) Teofila Antonina Jadwiga (1812–?), zamężna za Ignacym Kukiewiczem, właścicielem Kryczyna (powiat borysowski). Daty urodzin czy śmierci, nawet bardziej znanych osób, jak Rafał Ślizień (urodzony w 1804), w biogramach niejednokrotnie wymagają korekty, być może uzupełnienia przyniosą także nasze archiwalia — Archiwum Główne Akt Dawnych (Warszawa, Zbiór z Muzeum Narodowego), sygn. 1/391/0/-/0837 (Ślizień Jan i Anieli z Mackiewiczów, lata 1802–1852; tu między innymi: „c) Listy do Jana i Anieli Ślizieniów: 1. Ślizieniowie Bronisław, Bolesław, Rafał, Otton, Władysław; 1818, 1826; Połock, 2 listy, 2. Ślizień Rafał; 1819, 1825, 1826; Połock, Petersburg, Wilno; 4 listy, 3. Ślizieniowa Zofia; 1802–1808; Okuninów; 13 listów”), oraz *ibidem*, sygn. 1/391/0/-/0843 (Ślizień Rafał i Kamilla z Tyszkiewiczów, lata 1823–1892; tu: „a) Metryka urodzenia 1804 r., dowód zapisu na Uniwersytet, kwit, zezwolenie władz na noszenie laski, klepsydra”), zob. też: G. Karosas, *Romantyk, który obdarowywał swoimi dziełami*, [w:] *Liubavas: Rapolas Slizienis (sudarė ir parengė)*, red. G. Karosas, Liubavas 2017 (Materiały z międzynarodowej konferencji z udziałem historyków z Białorusi, Polski i Litwy pod tytułem „Rafał Ślizień — mostem pomiędzy narodami pogranicza”, która odbyła się 8 września 2016 roku w Centrum Edukacyjnym Parku Europy w Lubowie).

Rafał Ślizień, mąż pełen artystycznych pasji i zainteresowań, wzorowy ziemianin, miał czterech synów: Jana (1833–1878), Waldemara (1834–1910), Gustawa (1839?–1894) i Henryka (1845–1920) oraz dwie córki: Zofię (1840–1898) i Marię (1850–1886). Jeszcze liczniejszych potomków doczekał się, dwukrotnie żonaty, jego brat Otton. Stąd z pewnością Bartniki, a także Wolną czy Drućkowszczyznę, nieustannie po 1831 roku, prócz codziennych trosk gospodarskich (i carskich rekwizycji) czy licznych rodzinnych wizyt, wypełniał też gwar i zabawy dzieci; pośród wszystkich tych, jakże odmiennych okoliczności, odnaleźć się musiał przybyły tu w następnej dekadzie poeta.

Kończąc: w zakresie pozyskanej i przedstawionej epistolografii można potwierdzić dotychczasowe ustalenia, że Jan Czeczot w dobrach swoich przyjaciół, Bartnikach, przebywał przynajmniej od początku grudnia 1844 do końca stycznia 1846 roku, zatem przez okres ponad jednego roku — wypełnionego żmudną pracą literacką (ostatni, szósty, tomik serii *Piosnek wieśniaczych*, z informacją pod przedmową drukiem: „Pisałem r. 1845. Kwietnia 23. w Bartnikach”), artystyczną (uwagi o „rytmiczności języka” zebrane dla Stanisława Moniuszki) i bibliofilską (książki przesłane hrabiemu Konstantemu Tyszkiewiczowi), a przy tych wszystkich zajęciach przykładną wręcz troską o krąg osób mu najbliższych, zwłaszcza o matkę Klarę i młodszą siostrę Teklę.

## 1.2. Adolf Kobyliński (1816–1894)

Informacji o adresacie korespondencji Jana Czeczota — Adolfe Kobylińskim herbu Krzywda z nowogrodzkiej Cieszewli (względnie Czeszewli, parafia Nowa Mysz, od 1842 roku w guberni mińskiej) — zarówno w źródłach archiwalnych (brak gruntownych kwerend), jak i w tekstach drukowanych (drobne późniejsze wzmianki), zachowało się doprawdy niewiele; w literaturze przedmiotu próżno szukać najkrótszego nawet biogramu tegoż, dość znanego i szanowanego wówczas (różnych tu herbów i zdecydowanie odległych pokrewieństwem nazwisk), światłego, patriotycznego ziemianina oraz kolekcjonera książek, numizmatów i pamiątek historycznych<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> SGKP, t. 6, Warszawa 1885, s. 677 (przy hasle: *Mordzicze* — wieś, powiat nowogrodzki, w okolicy folwarku *Czeszewla*), oraz *ibidem*, t. 7, Warszawa 1886, s. 260 (A. Jelski, *Nowogrodzki powiat* [między innymi:] „Zbiory naukowe lub pamiątkowe znajdują się: w Czeszewli Kobylińskich — księgozbiór, pamiątki, zbiór numizmatyczny”); J. Ciechanowicz, *Rody rycerskie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, t. 3, Rzeszów 2001, s. 306 (*Kobyliński* — „[...] herbu Prus [na Białej Rusi], Prus II [na Żmudzi], Łódzia [na Wileńszczyźnie], Krzywda [okolice Lidy]. [...] Kobylińscy herbu Prus mieszkali w powiatach: brzeskim, nowogrodzkim, wileńskim i rosieńskim; herbu Łódzia — w trockim i szawelskim”). E. Pawłowicz, *Wspomnienia: Nowogrodek — więzienie — wygnanie...*, s. 56–62 (*Spis*

Przykładowo Edward Bonifacy Pawłowicz, pośród wspomnień o uroczystościach z okazji imienin Tomasza Zana (przypadających na 21 grudnia), urządzanych hucznie w 1843 roku w Dołmatowszczyźnie (obiad, teatr, herbata, wieczorem zaś: bal, śpiew i „muzykowanie amatorów”), czterdzieści lat później zanotował jedynie:

Obaj [obecny tam Zan i Czeczot „blady, średniego wzrostu i mocno już schorzały”] wróciwszy w Nowogródzkie zamieszkali prawie o międzę od siebie. Czeczot [po pobycie w Szczorsach] znalazł przytułek u pp. Wierzbowskich w Dołmatowszczyźnie, Zan zatrzymał się czas jakiś u brata swego Ignacego, poważanego w Nowogródzkim lekarza, tuż obok pod Dołmatowszczyzną;

natomiast o przyjęciu, przygotowanym wówczas na „paręset osób”, kilka akapitów dalej dodawał:

wspomnę tylko dla pamięci niektóre nazwiska z tych, co tam się więcej uwydatnili — jak Abłamowiczowie, Bułhakowie, Borzobohaty, Przygodzcy, Słizieniowie, Domejkowie, Pilecki Jan, Puszkina Tomasz, Wolscy, Rudzińscy, Adolf Kobyliński [który materialnie wspierał Czeczota; poeta w liście nazywa jego matkę „przybraną ciocią” (dalszą krewną), więc nie była to tylko znajomość okazjonalna], Szpihalscy, Haciscy, Naruszewiczowie, Protasiewicz, Wojna, Siemiradzki i wielu, wielu innych [...].

Znaczną część z wymienionych powyżej nazwisk znajdziemy nie tylko w zapisach pamiętnikarskich, ale i (co przy braku ksiąg parafialnych dla uściśleń biograficznych jest równie istotne) w kondolencjach czy nekrologach prasowych. Podobnie rzecz się ma w przypadku, dużo młodszego, korespondenta

---

*dominiów powiatu nowogródzkiego od 1831 do 1869 r.*; między innymi: Cieszewla — Kobylińskich, parafia N. Mysz; Dorohów — [Kobylińskich, Wołowiczów], Baranowiczów, parafia Woroncza; Gorzelnia — Kobylińskich, koło Połonki, parafia Mysz; Gosławszczyzna — Kobylińskich, parafia Darew; Hajkowce — [Stacewiczów], Kobylińskich, parafia Mysz; Poruczyn — [Kobylińskich], po 1863 roku zabrany, parafia Horod; Połonka — Kobylińskich, kościół poddominikański, cerkiew, parafia N. Mysz; Rowiny — [Kobylińskich], Mierzejewskich, parafia Woroncza; Tarejki — [Przygodzkich], Kobylińskich, parafia Snów; Woroncza — [Niesiołowskich, Kobylińskich], Mierzejewskich, parafia Woroncza). „Rocznik dla Archeologów, Numizmatyków i Bibliografów Polskich” (wyd. S. Krzyżanowski) 1871, Kraków 1874, s. 318 („Spis prywatnych zbieraczy [...] Kobyliński Adolf [...] posiada niewielki zbiorek numizmatyczny”); F. Konarski [rec.] J.H. Rychter, *Świtez i Świtez* („Dziennik Polski” [Lwów] 1886, nr 295), „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” (Lwów, red. R. Pilat) 1, 1877, s. 242 („Pan Adolf Kobyliński, obywatel zamieszkały w Cieszewli, w powiecie nowogródzkim, a krewny Jana Czeczota, posiada nadzwyczaj cenną pamiątkę po zacnym „mentorze” Mickiewicza, mianowicie zbiorke jego poezyi”); T. Krzywicki, *Szlakiem Adama Mickiewicza po Nowogródzczyźnie, Wilnie i Kownie: przewodnik*, Pruszków 1998, wyd. 2, s. 133; L. Kowkiel, *Prywatne księgozbiory na Grodzieńszczyźnie w pierwszej połowie XIX wieku*, Kraków 2005, s. 150.

Jana Czeczota, gdy w „Gazecie Lwowskiej” z 4 lutego 1894 roku w dziale „Zmarli” czytamy:

W Cieszewli, Adolf Kobyliński, w 78 roku życia [stąd przyjęta tu data urodzenia: 1816, choć precyzyjniej należało by dodać: około]. Był to jeden z ostatnich przedstawicieli najstarszego pokolenia ziemi Nowogrodzkiej. Relacje jego o rodzinie Mickiewicza i Czeczota, którego ciekawy raptularz ofiarował Zakładowi im. Ossolińskich, jak niemniej udzielona p. E. Pawłowiczowi minionego lata zajmująca opowieść o czasach powstania 1830 r. i pierwszej młodości znanego w dziejach polskiej sztuki artysty-malarza Niewiarowicza-Tysiewicza, dostarczyły literaturze, dziejom i pogadance, niejednokrotnie wielce ciekawego wątku<sup>17</sup>.

Niemal dziesięć lat później Zygmunt Gloger (1845–1910), może bardziej już z kronikarskiego obowiązku, w 1901 roku w *Encyklopedii staropolskiej* (pod hasłem „Facecje”) o osobach „z rozległą pamięcią, ożywiających zebrania towarzyskie opowiadaniem tysięcznych wydarzeń” dodawał jeszcze: „Pan Adolf Kobyliński z Cieszewli w Nowogrodzkiem pamiętał nieskończoną ilość epigramatów, dowcipnych odpowiedzi, anegdot i wierszy, cząstkę ich piszącemu to podyktował, ale sam nie dał się nakłonić do spisywania”.

Wielka szkoda, że „cząstki” tej zasłużony etnograf nie dał drukiem, choć lukę tę, przynajmniej po części, zapelnili głównie historycy literatury, bowiem sam Kobyliński przytoczył kilka (zdecydowanie) anegdotycznych bądź jedynie zasłyszanych wydarzeń z życia młodego Mickiewicza, których choć naoczny świadkiem być nie mógł (liczył wówczas lat niespełna dziesięć), zapamiętał je jednak dokładnie od swoich bliższych lub dalszych (epistolarnych) rozmówców, na przykład od brata poety, Aleksandra<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Nekrologi: „Słowo” (Warszawa, wyd. A. Zaleski) 1894, nr 26 (20 stycznia/1 lutego), s. 3; „Kraj” (Petersburg, wyd. E. Piltz) 1894, nr 7 (18 lutego/2 marca), s. 21 (tekst A. Jelskiego: „Z gub. mińskiej, 5 lutego [...] w powiecie nowogrodzkim zmarł Adolf Kobyliński, dziedzic Czeszewli, człowiek zacny, obdarzony wielką pamięcią i darem opowiadania zdarzeń z przeszłości”), oraz *ibidem*, nr 8 (s. 24). E. Pawłowicz, *Wspomnienia z nad Wilgi i Niemna: studia — podróże*, Lwów 1883, s. 102 i 104. Z Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 2, Warszawa 1901, s. 140.

<sup>18</sup> P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz: zarys biograficzno-literacki*, t. 1, wyd. 2, Warszawa 1898, s. 415–416 (A. Kobyliński do P. Chmielowskiego, Cieszewla, 30 czerwca 1886); J. Siemieński, *Kwestye sporne w zyciorysie Adama Mickiewicza*, cz. 1, Lwów 1889, s. 19–20 (List A. Kobylińskiego do księdza J. Siemieńskiego, Cieszewla, 14/28 stycznia 1882); J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1. *Dzieje Gustawa*, wyd. 2, Lublin 1948, s. 380 (według relacji Kobylińskiego Aleksander Mickiewicz opowiadał, jak Adam w Cyrynie nastraszył popowicza Horbacewicza, do którego doszła wiadomość o jego rzekomej śmierci — *Notatki o A. Mickiewiczu zebrane od p. Adolfa Kobylińskiego*, rkp. Muzeum Mickiewicza w Paryżu nr 768); L. Podhorski-Okolów, *Realia mickiewiczowskie*, Warszawa 1952, s. 129, oraz *idem*, *Ksiądz z Cyryna*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 3, s. 44–47; J. Odrowąż-Pieniążek, *Mickiewicziana zbierane po świecie*, Warszawa 1998, s. 93–94.

W *Korespondencji filomatów* w edycji Jana Czubka nazwisko to pojawia się tylko raz (bez lekcji wydawcy) i trudno doprawdy określić, o którym z Kobylińskich jest tam mowa: „Jadąc na święta — pisał T. Zan do A. Mickiewicza z Wilna 11/23 stycznia 1823 roku (t. 5, s. 2–3) — do Bartnik [majątku Śliżniów] z Kobylińskim, jadąc pospiesznie, mimo przyrzeczenia, mimo usilnej chęci do Bolcienik zajechać nie mogliśmy”.

Interesującym uzupełnieniem tych treści mogą być jednak fragmenty (dotyczące zapewne ojca Adolfa, Leopolda, o czym za chwilę) wspomnień Ottona Śliźnia, który o wydarzeniach i nastrojach w Bartnikach 1824 roku zapisywał później:

Ostatnich naszych wakacyów wszystkie humory skłaniały się raczej ku zaspępieniu niż do wesołości, po większej części u stołu poważnie milczano; nawet prezydent Kobyliński, teraz spokojnie przymrużywszy oko, smocze melancholicznie swą szklankę wina, nie huknie już nam zniecka, jak bywało: *Wiwat nasi Glaubicze / Wszyscy goli jak bicze!*<sup>19</sup>.

Młody prezydentowicz, Adolf Kobyliński, mógł się z pewnością uroczyściami takim przynajmniej przysłuchiwać, choć jedynym źródłem informacji o jego wrażliwości i dalszej edukacji (po szkole powiatowej) jest list sędziwego już wówczas Ignacego Domeyki, który odwiedzając rodzinne strony i zamieszkując

<sup>19</sup> O. Śliźień, *Z pamiętników...*, s. 234, i H. Mościcki, *Z filareckiego świata...*, s. 137; E.A. Iwanowski (1813–1903), *Wspomnienia lat minionych Eu-Go Helenijusza* [pseud.], t. 2, Kraków 1876, s. 677 (*Piosenki staropolskie przy wiwatach*), w następnym stuleciu tekst przypomniał J. Tuwim (*Polski słownik pijacki i Antologia bachiczna*, Warszawa 1935, s. 187). Jest też list T. Zana z 25 czerwca/7 lipca 1842 roku z Boratycz (rodowy majątek Szemetów, powiat ihumeński) do Franciszka i Heleny Malewskich (*Listy z zesłania...*, t. 2, s. 190), w którym informował: „Zwiedziłem [w czasie wizyty w Mińsku] dawną wystawę płodów tutejszych guberni i gabinet osobliwości Kobylińskiego, gdzie też były i skamieniałości stron Mińskich, Czarnej Rusi, obrazy roboty Damela i Peszki w Dukorze [dobrach marszałka Leona] Osztorpa [...]”. Niestety, podane przez wydawcę *Listów z zesłania* (*ibidem*, w przyp. 7) wyjaśnienie: „Adolf Kobyliński wspomniany w liście Zana do A. Mickiewicza ze stycznia 1823 r.” można uznać za nieporozumienie, gdyż mowa tu o Jerzym Kobylińskim (około 1778–4 listopada 1858, syn Sebastiana i Józefy z Bartoszewiczów), asesorze mińskiej deputacji szlacheckiej, literacie, kolekcjonerze i filantropie. Postać o tyle ciekawa (przyjaźnił się z Wincentym Dunin-Marcinkiewiczem), iż był założycielem pierwszego w Mińsku muzeum (gabinetu) osobliwości; po jego śmierci eksponaty przeniesiono do Muzeum Starożytności w Wilnie, wcześniej „przez sukcesorów na części podzielone”; zob. *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, red. E. Rastawiecki, t. 2, Warszawa 1851, s. 98; E.T. [E. Tyszkiewicz], *Archeologia na Litwie*, „Rocznik dla Archeologów, Numizmatyków i Bibliografów Polskich. Rok 1871” (Kraków, wyd. S. Krzyżanowski) 1874, s. 7; „Przegląd Powszechny” (Kraków, wyd. M. Morawski) 4, 1884, s. 490 (*Zbiór wiadomości do antropologii krajowej* — „Były gabinety osobliwości, jak u [...] Jerzego Kobylińskiego w Mińsku, w odwiecznym dębnie Baublisie, w majątku Bordzie Paszkiewicza na Żmudzi”). A.C. Сакалоўская, *Кальварыя*, Mińsk 1997, s. 84 (Юры Кабылінскі; ros.: Кобылинский).

w Żybartowszczyźnie (majątek Domeyków koło Zdzięcioła w powiecie słonimskim), w marcu 1888 roku (także tutaj w pisowni jedynie w niewielkim stopniu zmodernizowanej) między innymi dodawał:

Zechciej więc łaskawy Panie, przebaczyć mi to uchybienie [brak odwiedzin ze względu na srogą zimę i zły stan zdrowia], za które już siebie ukarałem, odmawiając sobie wielkiej przyjemności w uściśnieniu Pana i przypomnieniu z nim lat młodości — wszakżeśmy oba z jednej i tej samej szkoły, a której by nie jeden z tego czesnych nam pozazdrościł.

Słowa te zdają się sugerować dowodnie, że Kobyliński po zamknięciu Uniwersytetu Wileńskiego mógł podjąć studia (lub być tylko słuchaczem wybranych przedmiotów) na jednym z dwóch utworzonych w 1833 roku nowych akademickich jego wydziałów, zwłaszcza w Akademii Duchownej. Wykładano tam bowiem nie tylko przedmioty teologiczne (profesorem homiletyki był wówczas Leon Borowski [1784–1846] i tylko tu pozostawiono język polski), ale również botanikę, fizykę czy historię naturalną, od lat cieszące się oczywistym i powszechnym zainteresowaniem<sup>20</sup>.

Niebawem Adolf Kobyliński daje się nam już poznać, o czym wiadomo tym razem ze źródeł drukowanych (dokładniej: spisów prenumeratorów), jako zagorzały czytelnik (a nawet współwydawca) i kolekcjoner druków rzadkich, zwłaszcza związanych z postacią Adama Mickiewicza.

Pośród tych ostatnich, szczęśliwie ocalałych, zwraca uwagę wręcz bibliofilskie (*in octavo*, z winietkami) moskiewskie wydanie *Sonetów* (1826) z dedykacją poety: „Michałowi i Józefowi Wereszczakom w 1827 r. w Moskwie”. Pierwszy z przyjaciół tuhanowickich wakacji Mickiewicza przekazał książkę Kobylińskiemu, a ten na karcie tytułowej umieścił notatkę: „Zostawiony mi

<sup>20</sup> I. Domeyko do A. Kobylińskiego, Żybartowszczyzna, 6/18 marca 1888 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie (= MNK), Biblioteka Książąt Czartoryskich, sygn. rkp. MNK VIII-A.873/19; zob. też: A. Preissner, *Katalog korespondencji Teodora Wierzbowskiego. Materiały do katalogu rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 4, 1958, s. 398 (t. 9 *Korespondencji*), List od A. Kobylińskiego — 1888, k. 126 i s. 399 (t. 10) oraz 1889, k. 12. L. Zasztowt, *Kresy 1832–1864: szkolnictwo na ziemiach litewskich i ruskich dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1997, s. 124–125; V. Jogėla, *Vilniaus Romos katalikų dvasinė akademija 1833–1842 metais: organizacija ir veikla: disertacija*, Vilnius 1997; H. Szymanel, *Źródła do badań migracji młodzieży na uczelnie rosyjskie po zamknięciu Uniwersytetu Wileńskiego w 1832 roku*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 21, 2014, s. 117–127. L. Kowkiel, „Ratować zabytki przeszłości...”: prywatne księgozbiory szlacheckie na Litwie i Białorusi w XIX wieku na straży tradycji, [w:] *Szlachta i ziemiaństwo na pograniczach kulturowych dawnej Rzeczypospolitej od XVI do początku XX wieku*, red. D. Michałuk, K. Mikulski, Warszawa 2016, s. 156.

przez śp. Michała Wereszczaki [!] na pamiątkę, ofiaruję do zbiorów JW. Hrabiego Henryka Czapskiego, 1893 Lipca 28. — Adolf Kobyliński<sup>21</sup>.

Jeszcze bardziej interesujący, zwłaszcza dla uzupełnień biograficznych, jest zapisany także Emerykowi Hutten-Czapskiemu (1828–1896), a ofiarowany wcześniej (5 listopada 1855) właścicielowi Cieszewli przez Mikołaja Malinowskiego (1799–1865), byłego filaretę, znanego historyka i członka rzeczywistego Komisji Archeologicznej w Wilnie (wskazującego w swoim odrębnym, niestety błędnym, wpisie na równą starożytność rodów i pieczęci), egzemplarz dzieła Krzysztofa Kobylińskiego (około 1520–1565) herbu Grzymała — *Cristophori Kobilienski, equitis poloni, variorum epigrammatum ad Stanislaum Rozimontanum Libellvs* (druk. Łazarzowa, Kraków 1558). Na odwrotnej stronie karty tytułowej teje księgi widnieje bowiem notatka:

Ofiaruję w spadku najlepszemu z moich przyjaciół Hrabiemu Emerikowi Czapskiemu w Stankowie, któremu proszę exekutora mojego testamentu JW Juliana Karpowicza [wspomnianego właściciela Czombrowa], aby zaraz po moim zejściu było to dzieło odesłane. Adolf Kobyliński. [Poniżej obcą ręką:] †14 I 1894 w Cieszowli, żonaty z Heleną z Tołoczaków †9 XII 1890 w Gosławczynie [lub: Tołoczaków, skoligaconą też z Mackiewiczami], syn Leopolda i Katarzyny z Haciskich.

Z pewnością Kobyliński był już wówczas także właścicielem zajmującego gabinetu osobliwości (dworskiego muzeum), na który złożyły się liczne pamiątki historyczne (wybrane przesłał nie tylko Pawłowiczowi), jak i dość okazały zbiór numizmatyczny (o odrębnym, intrygującym, medalierskim przykładzie na zakończenie)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> *Pamiętniki historyczne: do wyjaśnienia spraw publicznych w Polsce XVII wieku postługujące: w dziennikach domowych Obuchowiczów i Cedrowskiego pozostałe*, wyd. M. Baliński, Wilno 1859, s. III: „[...] ś. p. Alexander Obuchowicz pułkownik byłych wojsk polskich, powierzył do przeczytania i zrobienia odpisu, cały rękopism sąsiadowi swemu Panu Adolfowi Kobylińskiemu [...]. Drugą podobną kopiję zdął dla siebie około tegoż czasu [...] P. Mikołaj Malinowski [...] które teraz z kopii ze wszelką dokładnością spisanej i z autentycznym Rękopismem porównanej i sprawdzonej, przez P. Kobylińskiego, do druku podajemy”. S. Pigoń, *Adama Mickiewicza dedykacje i notaty nie objęte ostatnim wydaniem książkowym*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 542 (MNK, Dział Czapskich, sygn. 655/1–14). Zebrana tu „Lista Prenumeratorów” (*Kobyliński Adolf*) — W. Jastrzębowski, *Zkąd się wzięły u nas kamienie polne i jakie jest ich znaczenie w gospodarstwie Bożem oraz w naszym ludzkim*, Warszawa 1872, s. IV; K.W. Wójcicki, *Klechdy: starożytnie podania i powieści ludowe*, wyd. 3, Warszawa 1876, s. 229; *Ognisko: książka zbiorowa wydana dla uczczenia 25 letniej pracy T. T. Jeża*, Warszawa 1882, s. V (1 egz. 4 rs.).

<sup>22</sup> M. Kocójowa, „*Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej*”: *Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego (Stanków-Kraków)*, Kraków 1978, s. 235, 253 (informacje o rękopisie „pieśni filareckich” z dedykacją dla Czapskiego z 1889 roku, dyktowanych z pamięci przez Kobylińskiego Helenie Mackiewicz,



Przykładowo, w 1859 roku do wileńskiego Muzeum Starożytności przesłano z Cieszewli, znaną w okolicach Nowogródka, „statuetkę Astarte, bogini syryjskiej z gliny czerwonej wypalanej”.

Natomiast „Biblioteka Warszawska” z początkiem 1858 roku informowała w dziale „Korespondencje”, że 11 listopada i 11 grudnia ubiegłego roku w Wilnie, pod przewodnictwem hrabiego Eustachego Tyszkiewicza, odbyło się dwunaste i trzynaste posiedzenie Komisji Archeologicznej, podczas którego między innymi przedstawiono:

List honorowego członka Adolfa Kobylińskiego, przy którym przesłał w darze dla muzeum własnoręczne listy hetmana Massalskiego, X. Hugona Kołłątaja, generała Zajączka, marszałka Davoust; generałów Morand’a i Fiszera, a także Biblię wierszami wydaną przez nieświeskich Jezuitów, należąca dziś do bibliograficznych rzadkości i 22 starożytne monety<sup>23</sup>.

Jako członek honorowy tegoż muzeum od 1856 roku, dnia 24 maja 1858 roku, w liście do prezesa hrabiego Eustachego Tyszkiewicza, przedstawił na kandydata na członka honorowego Edwarda Tołłoczko (syna Juliana, marszałka szlachty w guberni wileńskiej), obywatela guberni grodzieńskiej powiatu wołkowyskiego z majątności Wierdomicze (lub Werdomicze). Wybór i prośba o tyleż trafna, iż liczący wówczas nieco ponad 20 lat Edward Ignacy Tołłoczko (herbu Pobóg), ziemianin i przyszły dysponent okazałych dóbr na Litwie, stał się też wkrótce zamożnym przemysłowcem i właścicielem liczącej się cukrowni.

Szereg interesujących informacji biograficznych, niestety bardzo już lakonicznych, dodanych marginalnie i wymagających dalszych potwierdzeń, dostarczają notatki arcybiskupa mińskiego Michała Gołubowicza (1803–1881; także w brzmieniu: Hołubowicz), spisane w latach 1858–1860, z których przetrwał

---

wraz z jego komentarzem o uczestnikach wydarzeń; obecnie w teczce autografów „Savants et auteurs”, MNK Dz. VIII R. rkp. 873/29). *Christophori Kobyliński Epigrammatum libellus*, edidit [...] L. Winniczuk, Warszawa 1961, s. 14 w przyp. 17 (zapis testimonialny A. Kobylińskiego); *Kobyliński*, [hasło w:] K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XIX, Kraków 1903, s. 353; ten i wszystkie poniższe opisy druków za: Elektroniczna Baza Bibliografii Estreichera (EBBE) — <http://www.estreicher.uj.edu.pl/>.

<sup>23</sup> „Biblioteka Warszawska” (Warszawa, red. K.W. Wóycicki) 1, 1858, s. 481; A.H. Kirkor, *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach*, przez Jana ze Śliwina, wyd. 2, Wilno 1859, s. 327 (*Zbiory muzeum: gałąź archeologiczna*); *Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej*, nr 4175–6000, oprac. W. Wislocki, Kraków 1938, s. 314–315 ([rkp. 5099 IV, t. 1. 1854–1859], poz. 5099: „Korespondencja po b. Muzeum Starożytności i Wileńskiej Komisji Archeologicznej” — Kobyliński Adolf 1858, k. 155–156). H. Ilgiewicz, *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Toruń 2005, s. 362 („Kobyliński Adolf — [członek] honorowy 1856”). E. Tołłoczko (nekrolog) między innymi w: „Kurier Warszawski” (1913, nr 293 z 23 października, s. 10) oraz warszawskie „Słowo” (1913, nr 286 z 22 października, s. 5).

tylko niewielki fragment, dokładniej siódma ich część, uzupełniona później o lata 1865–1867<sup>24</sup>.

W swoim *Dzienniku*, choć „renegat” (tak określa go wprost Edward Pawłowicz) i sybaryta (wyjątkowo też wrażliwy na wdzięki niewieście), jawi się zarazem jako osoba o szerokich zainteresowaniach i kontaktach kulturalnych, a przede wszystkim bystry i wnikliwy obserwator. W notatkach z 1858 roku pod kolejną datą dzienną możemy tam bowiem między innymi przeczytać:

Wt. 14. [stycznia] P. Wolski, kuzyn Mieczysława Ślizienia, z rekomendacji ostatniego, wczoraj zaczął skulptować na glinie medalion ze mnie.

Śr. 21 [maja]. Był u mnie Emeryk Czapski [...].

Śr. 3 [września]. Graf Michał Chreptowicz, były londyński poseł, był u mnie — deklarował mi założyć w Szczorsach szkołkę dla włościan i zwrócić obrazy do cerkwi.

Jeszcze bardziej zajmujące tu wzmianki podaje w 1859 roku:

N. 17 [maja]. W niedzielę o 3-iej [po wizycie w Żyrowicach] odjechałem na Słonim, mimo dworu Połonkowskiego, do Cieszewli do Adolfów Kobylańskich na noc. Pani Kobylańska [Helena], córka Tołoczki, ładniutka, miła i bez pretensii kobiątka. Dzieci nie mają. Sam [Kobylański] godny człowiek. Matka [Katarzyna z Haciskich] wielka gospodyni<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Wyświęcony jako duchowny unicki Michał (1828), 12 lutego 1839 roku wraz z całym gronem wyższego duchowieństwa podpisał na połockim soborze kościelnym akt o zniesieniu unii brzeskiej (1596) i przyłączeniu Kościoła unickiego do prawosławia. W tymże roku uzyskał godność biskupa pińskiego (od 1840 zwany biskupem brzeskim), od 1853 roku pełnił urząd arcybiskupa mińskiego. Я. Янушкевіч, *Дыярыюш з XIX стагоддзя. Дзённікі Міхала Галубовіча як гістарычная крыніца (Diariusz z XIX stulecia. Dzienniki Michała Hałubowicza jako źródło historyczne)*, Mińsk 2003 (tekst w języku polskim i w przekładzie białoruskim), oraz *Дневник архиепископа Минского и Бобруйского Михаила (Голубовича) 1865–1867 гг.*, (oprac. Г. Щеглов), Mińsk 2020 (wyłącznie w przekładzie białoruskim); *Архиепископ Михаил Голубович. Штрихи к портрету* (сост. Н.Г. Малеев), Białystok-Mińsk 2020, s. 70.

<sup>25</sup> W cytowanej wyżej edycji *Diariusza* w kolejnych notatkach z 1859 roku nadmieniał jeszcze: „So. 23 [maja]. Nocowałem w Rajcu b[yłego] Marsz[atka] Józ[efa] Wereszczaki. Śliczne miejsce. Majątkiem tym rządzi starszy syn jego Kazimierz. Był tu i młodszy syn. Stąd z Wereszczaką i synami pojechaliliśmy do Smolczyc, majątku, w którym rezyduje sam marszałek i gdzie, w osobnym domu, trzymaną jest żona marszałka. [...] Wereszczaka oryginał, ale b[ardzo] dobry, popularny, użyteczny człowiek. Pi. 29. [maja]. Nocleg w Mirze u Kudrzyckich. Wieczorem szczęśliwie do Mińska. Podróż pomyślnie odbyłem i b[ardzo] uprzejmie byłem od wszystkich przyjmowanym. W Tuhanowiczach Tuhanowski deklarował mi biust Mickiewicza. [...] Kobylański deklarował wypisać z Warszawy farb pokostowych. [...] Wt. 24. [listopada]. Wczoraj Niewiarowicz-Tysiewicz przyniósł mi edycję swoją Paryż, 1851. Mickiewicza Konrad Wallenrod i Grażyna. Musiałem zapłacić 10 r[ubli]”.

W opublikowanym prawie dwie dekady później (już tylko w przekładzie białoruskim) kolejnym tomie *Dziennika* (za lata 1865–1867) pod datą 25 stycznia 1866 roku znajdziemy jeszcze (tu w wolnym przekładzie) i taką uwagę:

Adolf Leopoldowicz Kobyliński z powiatu nowogródzkiego z Cieszewli przyjechał do Mińska [starać się] o paszport do Paryża, aby tam prosić Napoleona [Napoleon III, cesarz Francuzów w latach 1852–1870] o wypłatę kolejnej emerytury (pensji) za służbę wojskową ojca. Kobyliński proponuje mi kupić od niego powóz warszawski za 300 rubli (750 rubli zapłaconych w 1856 roku).

Być może Leopold Kobyliński, za szczególne osiągnięcia w czasie jednej z kampanii Napoleońskich, wyróżniony został orderem kawalera Legii Honorowej i tym samym miał prawo (podobnie każdy podoficer odznaczony przed 1814 rokiem) do pobierania rocznej pensji; niestety, zdarzeń tych nie udało się udokumentować; nie mniej ciekawym pozostaje też pytanie, z kim mógł się Kobyliński spotykać w Paryżu<sup>26</sup>.

Natomiast fakt, iż w czasach filomatów (jak i później) ojciec Adolfa pełnił urząd prezydenta sądu granicznego (powiat słucki, gubernia mińska), znajduje potwierdzenie już choćby w *Kalendarzyku Politycznym na Rok 1823 dla Wydziału Uniwersytetu Imperatorskiego Wileńskiego* (Wilno 1823, s. 277); z pewnością zawsze też pozostawał tak zwaną duszą ziemiańskiego towarzystwa i skarbnicą wiedzy o minionych dziejach.

Do spraw rodzinnych i powiązań towarzyskich Kobylińskich nawiązuje ostatni z przytaczanych listów, pełen kurtuazyjnych zwrotów, lecz ważny z zupełnie innego powodu, mianowicie ze względu na jego nadawcę. Zarazem to jedyny tu przykład korespondencji, której dalszych treści nie sposób dziś w pełni odkryć: wybiegających bowiem już do tematyki, tak pełnego dramatyizmu, 1863 roku<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> S. Łoza, *Legia Honorowa w Polsce: 1803–1923*, Zamość 1923. „Kuryer Litewski” (Wilno) 1829, nr 2 (4 stycznia v.s.), s. 4 nlb. („Dodatek”). L. Kowkiel, *Przekazy pamiętnikarskie szlachty o prywatnych księgozbiorach i czytelnictwie na ziemiach litewsko-białoruskich w XIX wieku*, [w:] *Dwór i wieś na Litwie i Białorusi w XIX i na początku XX wieku*, red. D. Michaluk, Warszawa 2014, s. 75–98.

<sup>27</sup> B. Zaleski do p. Kobylińskiej ż. Adolfa (Ustronie?, około 1845–przed 1862), MNK (Biblioteka Książąt Czartoryskich), sygn. rkp. MNK VIII-A.873/20. Nekrolog: S. Rewieński, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 220 (5/17 stycznia), s. 1–2 (wizerunek); X.E.P. [Edward Podolski], „Przegląd Lwowski” 1880, z. 2 (s. 135), z. 4 (s. 279). B. Zaleski urodził się 1819 w Raczkiewiczach, powiat słucki, jako syn Franciszka, byłego oficera w armii napoleońskiej, następnie porucznika w armii Królestwa Polskiego, i Julii z Czarnockich. Początkowo uczył się w domu wuja Karola Czarnockiego, nauczycielem jego był filomata Dominik Chodźko. W 1838 roku, jako student Uniwersytetu Dorpackiego, został uwięziony za działalność niepodległościową i zesłany do Czernihowa, gdzie przebywał do 1845 roku; studia prawnicze ukończył w Charkowie. Po powrocie na Litwę został ponownie uwięziony za

Mowa o niedatowanym liście Bronisława Zaleskiego (1819–1880) do żony (lub raczej wbrew dotychczasowemu opisowi: matce) Adolfa Kobylińskiego (Ustronie?, około 1845 – przed 1862), w którym czytamy:

JWielmożnej Pani Kobylińskiej Prezydentowej Dobrodzice.

Prześliczny i zapewne przewyborny pierog odebrałem, i cóż mam na to powiedzieć?, jak podziękować? Chyba za Panem Adolfem powtórzyć: „aż strach jaka Pani Prezydentowa dobra i łaskawa”. Doprawdy Pani, że to już na pieszczoty zakrawa i muszę pilnować siebie, żebym się jak wszyscy pieszczeni całkiem nie popsuł.

Idąc za Pani radą, w tej chwili trochę zboża na takich jak Pani Prezydentowa warunkach sprzedałem — w sobotę przed wieczorem z prawdziwą dostawię się przyjemnością, jeżeli tylko Karol [zapewne brat] mój nie nadjedzie i mnie do Raczkiewicz nie zabierze — tymczasem zaś przesyłając obojgu P. P. Prezydentostwu uszanowanie moje, łaskawej ich pamięci polecam się, życzliwy sąsiad i sługa.

Nadawca listu należał do najbardziej poważanych tak zwanych „żywych legend” na Litwie, a później we Francji, silnie oddziałujących na młodzież na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z racji zsyłki na Sybir oraz zaangażowania w życie kulturalne emigracji popowstaniowej. Jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na wyjątkowo patriotyczną postawę Jana Czeczota w czasie jego zesłańczej pielgrzymki (być może poznał też osobiście byłego filomatę podczas swojego krótkiego pobytu na ojczyźnej ziemi po 1845 roku). W 1866 roku na łamach paryskiego „Rocznika Towarzystwa Historyczno-Literackiego” podnosił:

Czczot był w Ufie, Suzin i Tomasz Zan w Orenburgu. W tych pierwszych nowych wygnańcach naszych, narysowały się zaraz dwa różne kierunki, dwa sposoby pojmowania obowiązków i zadania wygnańca polskiego w Rosji, które długo potem znajdowały naśladowców między rodakami.

Czczot [...] postanowił unikać wszelkich z Rosjanami stosunków, ograniczając się tylko najzupełniej koniecznymi, które by mu jak najprędzej pozwoliły wrócić. Zan przeciwnie, nie unikał ich zgoła, wszędzie i zawsze odpowiadając wypiastowane i ukochane w duszy prawdy [...].

---

działalność patriotyczną w Wilnie i zesłany jako żołnierz; potem oficer w Orenburgu i Kazachstanie. W 1856 roku ułaskawiony, powrócił do kraju. Brał udział w pracach Centralnego Komitetu do Spraw Włościańskich w Petersburgu. Około 1862 roku wyjechał do Francji, gdzie uczestniczył w działaniach przygotowawczych do powstania styczniowego. Osiadł w Paryżu, do śmierci pracował w Bibliotece Polskiej, pozostawiając bogaty dorobek literacki, historyczny i artystyczny. Zmarł na gruźlicę 2 stycznia 1880 roku w Mentonie; *Bronisław Zaleski (1819–1880)*, [biogram w:] *Romantyzm: hasła osobowe P-Ż, uzupełnienia*, oprac. zespół pod kier. I. Śliwińskiej i S. Stupkiewicza, Warszawa 1972, s. 356.

Czczot bojąc się, żeby go długo nie zatrzymano, jak będzie potrzebny, powiedział że nic więcej nie umie; uwierzono mu, a na podziękowanie przedstawiono do powrotu, i on istotnie pierwszy ze wszystkich wrócił<sup>28</sup>.

Wskazane więzy towarzyskie Kobylińskich z Bronisławem Zaleskim to zarazem jedyny (przy braku możliwości kwerend archiwalnych) ślad działalności patriotycznej Adolfa Kobylińskiego w narodowym zrywie 1863 roku. Równie enigmatycznym przykładem jest notatka Edwarda Pawłowicza, który brał przecież czynny udział w przygotowaniach do powstania, w jego *Wspomnieniach* (Lwów 1887, s. 205), gdzie czytamy: *Rok 1863 i lista pośredników uwięzionych w Mińsku* — „Z Nowogródzkiego: Nargielewicz Jan, Bronowski Konstanty, Mierzejewski Leon, Naruszewicz Tomasz, Kobyliński Adolf”; być może dalsze informacje przyniesie zachowana we wrocławskim Ossolineum wspomniana w przypisie 8 korespondencja.

Trudno więc określić, w jakim zakresie Adolf Kobyliński „pośredniczył” w przygotowaniach do powstania styczniowego i jakie spotkały go za tę aktywność konsekwencje. Wiadomo jednak, że nie uniknął działań urzędników Aleksandra II (1855–1881) w czasie represji popowstaniowych i obowiązywania tak zwanej reformy uwłaszczeniowej, gdy właściciele ziemscy, także na Litwie, zostali zobowiązani do przekazania chłopom działki przyzagrodowej i nadziału gruntowego, za który „wyzwoleńcy” przez lata mieli płacić czynsz lub odpracowywać go w postaci powinności pańszczyźnianych. Zaświadcza o tym dokument dotyczący Cieszewli oraz sąsiedniej wsi należącej również do Kobylińskich, Szpakowce, i wykupu tak zwanych nadziałów z lat 1869–1870, zatytułowany „Sprawa wykupu działek przez tymczasowo odpowiedzialnych chłopów majątku Adolfa Leopoldowicza Kobylińskiego [...]”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> B. Zaleski, *Polscy wygnańcy w Orenburgu*, „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego na 1866 rok” (Paryż) 1867, s. 75–107. Nekrolog rodzinny: „Słowo” (Warszawa) 1894, nr 73 (18/30 marca), s. 2 („W majątku Raczkiewiczze [zmarł] Karol Zaleski, w 70-ym roku życia”). W Caban, *Bronisław Zaleski wobec tajnych spisków lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku na Litwie i Białorusi*, „Respectus Philologicus” (Kowno-Wilno, red. K. Kaczor-Scheitler) 2004, nr 5 (10), s. 137–148, oraz *idem*, *Z Orenburga do Paryża. Bronisław Zaleski 1820–1880*, Kielce 2006, s. 203.

<sup>29</sup> B. Zaleski, *Zniesienie poddaństwa na Litwie*, „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego na 1867 rok” (Paryż) 1868, s. 315–374 (s. 372: „Rząd narodowy ogłosił dekret uwłaszczający włościan; rząd rosyjski nie chcąc się dać prześcignąć, ukazem z dnia 1 marca 1863 r. nakazał przymusowy we wszystkich prowincjach naszych wykup, a użył tego jedynie jako narzędzia dla pokonania powstania i oderwania rolniczej ludności od Polski i zasad cywilizacji zachodniej”). D. Zagacki, *Edward Pawłowicz dla Nowogródka i jego mieszkańców*, „Magazyn Polski na Uchodźstwie” (Grodno, red. A. Poczubut) 2018, nr 2, s. 18–20. Z. Sawaniewska-Mochowa, A. Zielińska, *Dziedzictwo kultury szlacheckiej na byłych Kresach północno-wschodnich Rzeczypospolitej: ginąca część kultury europejskiej*, Warszawa 2007. „Дело о выкупе земельных наделов временнообязанными крестьянами А. Л. Кобылинского [...]”

Na zakończenie przykład numizmatycznej i medalierskiej, w pełnym znaczeniu tego słowa, hobbyistycznej pasji, choć wykraczający już poza granice chronologiczne wyznaczone korespondencją z Janem Czeczotem, świetnie uzupełniający sylwetkę Nowogrodzianina, również jako zapalonego i niestety nieco naiwnego kolekcjonera.

Sprawę wywołał Kajetan Kraszewski (1827–1896), muzyk, rysownik, literat, autor szkiców historycznych i opowiadań obyczajowych, ojciec wspomnianego Bogusława, młodszy brat Józefa Ignacego i Lucjana Kraszewskich, gdy w 1880 roku w „Bibliotece Warszawskiej” zamieścił swój cykl fabularny zatytułowany *Opowieści od szkolnej ławy*. Tamże jeden z wiarusów Napoleońskich stojących w Hiszpanii, Antoni Kulesza (podoficer Pułku Ułanów Nadwiślańskich), przytacza wielce zajmującą historię o szefie batalionu, kapitanie, a następnie pułkowniku, Józefie Chłusowiczu.

Precyzyjniej, bo uzupełniając fabułę o zdarzenia współczesne z rodzimych okolic, opisał rzecz z okazji obchodzonej przez „cały świat ucywilizowany” czterechsetnej rocznicy odkrycia Ameryki w „Gazecie Warszawskiej” 5/17 września 1892 roku w artykule *Cenna pamiątka po Kolumbie*, już we wstępie zaznaczając:

pochlubić się możemy wiadomością, w całej Europie i Ameryce nawet nieznaną, a co większa, gdyby nie los, czy przeznaczenie, moglibyśmy byli pokazać ludziom taką po Kolumbie pamiątkę, za którą nam Amerykanie z pewnością całej góry złota chyba nasypać by się nie wahali<sup>30</sup>.

O sensacyjnej wiadomości z Warszawy wkrótce informował petersburski „Kraj” z 18/30 września 1892 roku, w którym w dziale „Rozmaitości” czytamy:

---

(28 апреля 1869 г.–31 августа 1870 г.). Главное выкупное учреждение Министерства финансов. Российский государственный исторический архив (= РГИА). Ф. 577. Оп. 18. Д. 1054; informacje dostępne w Internecie — <https://www.prilib.ru/item/1043192>.

<sup>30</sup> K. Kraszewski, *Od szkolnej ławy: opowiadanie z lat 1798–1813*, Warszawa 1880, s. 130–132; nadb.: „Biblioteka Warszawska” 1880, nr 3–7. „Gazeta Warszawska” (wyd. T. Włodek) 1892, nr 248 (5/17 września), s. 1 (*Cenna pamiątka po Kolumbie*); artykuł stał się na tyle zajmujący, że niespełna miesiąc później znalazł się na łamach krakowskiego dwutygodnika „Mysł” (red. J. Bronshtein) 1892, nr 18 i 19 (1 października), s. 164 (*Nieznana pamiątka*), a nawet polonijnego dziennika w Chicago „Telegraf” (red. H. Nagiel) 1892, nr 105 (4 października), s. 2 (*Cenna pamiątka po Kolumbie w rękach polskich*). „Kraj” (Petersburg) 1892, nr 38 (18/30 września), s. 18. Całą historię poznał dużo wcześniej najstarszy z braci Kraszewskich, Józef Ignacy, który streścił ją jednak zaledwie w kilku zdaniach: „Szczególnym trafem ten pułkownik Chłusowicz, był przyjacielem rodziny naszej, widziałem go razy kilka w mojej młodości, ale mało pamiętam. Ożenił się z Hiszpanką, dziedziczką krwi i pamiątek po Krzysztofie Kolumbie; przypominam sobie łańcuch Kolumba, który po niej do niego się dostał”, cyt. za: *Pamiętniki Józefa Drzewieckiego: spisane przez niego samego (1772–1802): tudzież Reszty pamiętnika tegoż, (1806–1851) z papierów po nim pozostałych zebrane [...] przez J.I. Kraszewskiego*, Wilno 1858, s. 298 (w przypisie).

W „Gazecie Warszawskiej” p. Kajetan Kraszewski zamieszcza wiadomość o cennej a nieznanej pamiątce po Kolumbie. Pamiątką tą jest duży medal, z wizerunkiem hiszpańskich królestwa Ferdynanda i Izabeli i ze stosownymi napisami, odbity i ofiarowany Kolumbowi za odkrycie Ameryki przy sławnym po powrocie jego z podróży wyjeździe do Barcelony.

Właścicielem tego cennego zabytku, który rodzina Kraszewskich niejednokrotnie oglądała, był pułkownik Chłusowicz, ożeniony z Hiszpanką. Pani Chłusowiczowa pochodziła z Tudeli około Valadolidu i była jedyną wnuczką ostatniego potomka Kolumba w prostej linii [...].

Sam Chłusowicz zamieszkiwał od r. 1813 w Słonimskim, w gub. grodzieńskiej, pomiędzy krewnymi swymi i przyjaciółmi; czas jakiś pozostawał w domu ówczesnego marszałka szlachty Brońskiego. Osoby wzmiankowane, oraz starsi ludzie w Prużańskim i Słonimskim, może jakie wiadomości o pamiątce tej posiadają, a teraz właśnie chwila najodpowiedniejsza, aby ją światu pokazać.

Na odpowiedź nie trzeba było czekać zbyt długo, gdyż 30 października/11 listopada 1892 roku do petersburskiej gazety wpłynął list Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli o następującej treści:

Szanowny Redaktorze!

[...] Pułk. Chłusowicza za czasów mej młodości bardzo dobrze pamiętam, szczególnie z jego synem, który dzierżawił duże dobra rządowe w powiecie słonimskim, byłem w bliższych stosunkach [...]. Ojciec zaś jego, pułkownik Chłusowicz, posiadał niewielki zbiór numizmatów, który odprzedał ś. p. jenerałowi hr. Tymanowi, od syna zaś jego, Henryka, ja później zbiór ten nabyłem. Otóż, między innymi, znalazłem w zbiorze tym pieniądz złoty, z popiersiami Ferdynanda i Izabeli. Z tego więc, który posiadam, zdjąłem odbitkę i takową przy niniejszym załączam, prosząc sz. Pana, abys raczył o tem zawiadomić p. Kajetana Kraszewskiego, którego osobiście nie mam szczęścia znać i adresu jego nie wiem, chociaż z bratem jego, ś. p. Józefem, kolegowałem jeszcze z czasów uniwersytetu wileńskiego<sup>31</sup>.

Wywołany do odpowiedzi Kajetan Kraszewski zamieścił obszerną odpowiedź zatytułowaną *Litera docet...* w „Gazecie Warszawskiej” 19 listopada/1 grudnia 1892 roku. Wkrótce, bo 27 listopada/9 grudnia tegoż roku, redakcja „Kraju” w dziale „Kronika Naukowa i Literacka” za autorem artykułu między innymi informowała:

<sup>31</sup> „Kraj” (Petersburg) 1892, nr 44 (30 października/11 listopada), s. 20 (Korespondencja Redakcji: *Do Redaktora*); „Gazeta Warszawska” (wyd. T. Włodek) 1892, nr 322 (19 listopada/1 grudnia), s. 3 (K. Kraszewski, *Litera docet...*); „Kraj” (Petersburg) 1892, nr 48 (27 listopada/9 grudnia), s. 13 („Kronika Naukowa i Literacka”); „Kraj” (Petersburg) 1892, nr 51 (18/30 grudnia), s. 25 („Odpowiedzi”); wszystkie przytoczone artykuły, zawartość gazet i czasopism, dostępne w internetowym serwisie Federacji Bibliotek Cyfrowych (FBC) — <https://fbc.pionier.net.pl/>.

Z powodu pamiątek po Kolumbie, pozostałych w Polsce, p. P. A. Kobyliński wystosował był list, ogłoszony w „Kraju”, w którym opisał pieniądź, czy też medal hiszpański, posiadany przez jednego z członków rodziny Chłusowiczów, czy Chłusiewiczów, z gub. grodzieńskiej [...].

Otóż, p. Kajetan Kraszewski, w liście ogłoszonym świeżo w „Gaz. Warszawsk.” (Nr 322), pisze, że wiadomości p. P. A. Kobylińskiego nie ma żadnego związku ze szczegółami przytoczonymi o szefie batalionu Chłusowiczu w dziele p. Kajetana Kraszewskiego p. t. „Od szkolnej ławy”.

Od ciotki swojej, ś. p. Józefy z Malskich Michałowej Szwykowskiej, słyszał bardzo dokładne opowiadanie o życiu i czynach owego Chłusowicza, tudzież opis owego pamiątkowego, Kolumbowego medalu, wielkiego na dłoń prawie, na złotym łańcuchu do zawieszenia na szyi i z napisem łacińskim dla Kolumba [...]. A zatem Chłusiewicz, o którym powiada p. Kobyliński, jest zupełnie inną osobą i szefem w wojnie hiszpańskiej nie był. Co zaś do jego monety hiszpańskiej, p. Kajetan Kraszewski powiada, że „ów pieniądź, lubo może być rzeczą bardzo cenną, jest wszelako pieniądzem, jakich się może i więcej znaleźć by mogło, nie zaś wielkim medalem, zawieszonym na łańcuchu”, a przeto i nie jest pamiątką po Kolumbie.

Czy zakończyło to dyskusję, a może zapoczątkowało dalszą prywatną już wymianę korespondencji? Jedno jest tu tylko pewne: w petersburskim „Kraju” 18/30 grudnia, jeszcze przed końcem jubileuszowego 1892 roku, pojawiła się redakcyjna odpowiedź:

*W. Ad. Kobylińskiemu.* Stwierdzamy, że szanowny pan pisał nie o Chłusiewicz, ale o *Chłusowiczu*, który, tytułowany pułkownikiem, mieszkał u marszałka *Brońskiego*, jak to u nas wydrukowane było. Sądzymy, że zamieszczając to sprostowanie, możemy na niem spór między sz. Panem i panem Kajet. Kraszewskim zamknąć ostatecznie<sup>32</sup>.

Kończąc, sądzić można, jak zakłada autor niniejszego artykułu, że ze względu na fragmentaryczność dotychczasowych edycji źródłowych (zwłaszcza kwerend archiwalnych) i badań historycznoliterackich w tym zakresie, przedłożona praca posłużyć może przynajmniej jako kontekst do przyszłych rozważań dotyczących wymienionych postaci i ich działalności (zainteresowań i dnia codziennego) oraz szerzej: geografii literackiej, historycznej czy kulturowej tych lat.

<sup>32</sup> Postać pułkownika J. Chłusowicza przypomniano w zbiorze *Bonaparte: opowieści wiarusów polskich o cesarzu*, przedm. T.M. Nittman, Lwów-Poznań 1923, s. 136–137 (*Wnuczka Krzysztofa Kolumba*, wedle K. Kraszewskiego), oraz S. Wasylewski, *Zerwana kokarda*, Poznań 1927, s. 141–143. J. Iwaszkiewicz, A. Skalkowski, *Józef Chłusowicz (1776–po 1824)*, [hasło osobowe w:] PSB, t. 3, Kraków 1937, s. 314–315. J. Tazbir, *Zainteresowania Kolumbem w Polsce XIX i XX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 34, 1989, z. 3, s. 463–482. A. Sitko, *Kajetan Kraszewski i jego biblioteka*, „Bibliotekarz Lubelski” 51, 2008, s. 117–135.



Po uzyskaniu zaś szerszej bazy epistolograficznej i dokumentarnej będzie przydatna również w ustaleniach dotyczących życia i twórczości Jana Czeczota, tak aby wzbogacić naszą wiedzę o świecie wciąż tak mało znanych nam lat i dawnych bohaterach ziem szlacheckiej Nowogródzczyzny.

## Literatura przedmiotu (w wyborze)

### Materiały źródłowe i dzieła treści ogólnej

Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, cz. 1. *Wielkie Księstwo Litewskie, Inflanty, Kurlandia*, t. 2. *Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993.

Ciechanowicz J., *Rody rycerskie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, t. 3, [Fosze], Rzeszów 2001.

*Czczot Jan: 1796–1847*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 7. *Romanizm*, oprac. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 246–249.

*Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej (nr 4175–6000)*, oprac. W. Wisłocki, nakładem Towarzystwa Przyjaciół Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków 1938.

*Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. 1. *Rękopisy 1–7325*, red. J. Turska *et al.*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1948.

*Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu*, oprac. A. Lewak, nakładem Polskiej Akademji Umiejętności, Kraków 1931.

*Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, t. 1 (sygnatury 1–500), red. T. Januszewski, [ML], Warszawa 1996.

*Listy z zesłania*, t. 2. *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, oprac. Z. Sudolski, Ancher, Warszawa 1999.

*Mickiewicz: encyklopedia*, red. J.M. Rymkiewicz *et al.*, Świat Książki, Warszawa 2010.

Pacholak M., *Listy Jana Czeczota: faktografia w manuskryptach*, „Prace Literackie” 58, 2019, s. 5–50.

Pawłowicz E., *Nowogródek w XIX wieku*, nakładem autora, Lwów 1902.

Pawłowicz E., *Wspomnienia: Nowogródek — więzienie — wygnanie*, nakładem autora, Drukarnia E. Winiarza, Lwów 1887.

Pawłowicz E., *Wspomnienia z nad Wilji i Niemna: studia — podróże*, nakładem autora, Lwów 1883.

*Polski słownik biograficzny*, red. W. Konopczyński *et al.*, t. 1, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków 1935.

*Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 1–15, nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, Druk „Wieku”, Warszawa 1880–1914.

## Artykuły i opracowania

Ciesielski T., *Spuszczony rodzinne i archiwa majątkowo-gospodarcze polskiej szlachty w wybranych archiwach ukraińskich*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 2, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy „Benkowski Publishing & Balloons”, Białystok 2010, s. 291–305.

Frączek M., *Jan Czeczot: prekursor białoruskiej folklorystyki*, [w:] *Romantycy na krańcach świata: podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. E. Modzelewska, P. Sobol, Wydawnictwo: Księgarnia Akademicka, Kraków 2015 („Studia dziewiętnastowieczne: Wektory” 3), s. 133–140.

Ilgiewicz H., *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

Kocójowa M., „Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej”: *Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego (Stańków-Kraków)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Kowkiel L., *Przekazy pamiętnikarskie szlachty o prywatnych księgozbiorach i czytelnictwie na ziemiach litewsko-białoruskich w XIX wieku*, [w:] *Dwór i wieś na Litwie i Białorusi w XIX i na początku XX wieku*, red. D. Michaluk, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014, s. 75–98.

Podhorski-Okołów L., *Realia Mickiewiczowskie*, wyd. 2, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 1999.

Sawaniewska-Mochowa Z., Zielińska A., *Dziedzictwo kultury szlacheckiej na byłych Kresach północno-wschodnich Rzeczypospolitej: ginąca część kultury europejskiej*, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy — Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.

Shved V., *Organizatorzy i kierownicy legalnych i tajnych towarzystw młodzieży Wileńskiego Okręgu Naukowego z ziem białoruskich*, [w:] *Będziemy wzorem innym, sobie samym chlubą — w 200. rocznicę powstania Towarzystwa Filomatów*, red. A. Szmyt, E. Klimus, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2020, s. 48–60.

Sikorska-Kulesza J., *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Oficyna Wydawnicza „Ajaks”, Pruszków 1995.

Stolzman M., *Nigdy od ciebie miasto...: dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1987, s. 216–217.

Syrokomla-Buľhak A., *Jan Czeczot w świetle polskich źródeł historycznych: próba ich interpretacji*, „Głos znad Niemna” 1996, nr 48, s. 4.

Świrko S., *Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989.

Zasztowt L., *Kresy 1832–1864: szkolnictwo na ziemiach litewskich i ruskich dawnej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Instytutu Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.

## Publikacje obcojęzyczne i archiwa

Jogėla V., *Vilniaus Romos katalikų dvasinė akademija 1833–1842 metais: organizacija ir veikla: disertacija*, Vilnius 1997.

Litewskie Centralne Archiwum Państwowe w Wilnie (Lietuvos valstybės istorijos archyvas = LVIA), serwis dostępny w Internecie — <http://www.archyvai.lt/>.

Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka (Львівська національна наукова бібліотека України імені В.Стефаника = ЛННБУ), Autografy ZN im. Ossolińskich, całość dostępna w Internecie — [https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki\\_proste\\_op.php?OP-004440](https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki_proste_op.php?OP-004440) (dostęp: 10.10.2021).

Narodowe Historyczne Archiwum Białorusi w Mińsku (Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі = НГАБ), serwis dostępny w Internecie — <http://archives.gov.by/be/> (dostęp: 10.10.2021).

Анищенко Е., *Шляхта Новогрудского воеводства: Список XVIII ст.*, Минск 2017.

Булатова С., *Польські рукописи у фондах родового походження в зібранні Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.*

*Вернадського*, „Бібліотечний вісник: науково-теоретичний та практичний журнал” 2004, nr 4, s. 7–10.

Цвірка К., *Камяні тых сядзібаў, Минск 2004.* Малаш Л.А., *Ян Чечот и его рукописные сборники*, [w:] *Материалы научной конференции: к 40-летию библиотеки*, red. А.Д. Василевская *et al.*, Минск 1965, s. 102–121.

*Пачынальнікі: з гісторыка-літаратурных матэрыяла XIX ст.*, układ Г. Кісялёў, red. В.В. Барысенка, А.І. Мальдзіс, wyd. 2, Минск 2003.

## Streszczenie

Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845  
do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli.  
Kręgi poszukiwań archiwalnych i materiały  
dotyczące sylwetek korespondentów  
z Nowogródziny (część druga)

Celem opracowania jest przedstawienie, nieznanych dotąd szerzej badaniom historycznoliterackim, trzech listów z lat 1844–1845 Jana Czeczota (1796–1847), filomaty, poety, folklorysty i byłego zesłańca, do dalekiego krewnego Adolfa Kobylińskiego (1816–1894) z Cieszewli (powiat nowogródzki, gubernia mińska), światłego i patriotycznego ziemianina oraz kolekcjonera pamiątek historycznych.

Edycja korespondencji, z uwagi na niepełność publikacji źródeł epistolograficznych i zadowalających ustaleń dotyczących biografii Jana Czeczota w tymże okresie, poprzedzona została dwoma, dość obszernymi tu, rozdziałami, z których pierwszy ustalać ma zakres i zasady badań odnoszących się do przyszłych poszukiwań archiwalnych, uzupełniających bardzo skromny jak dotąd zespół listów Jana Czeczota po jego powrocie z zesłania w ojczyste, nowogródzkie strony. Druga część artykułu zbiera i przedstawia, podane przed laty drukiem, materiały dotyczące sylwetek korespondentów z Nowogródziny. Ze względu na fragmentaryczność edycji źródłowych oraz dotychczasowych badań historycznoliterackich, część ta stanowić może, jak zakłada autor niniejszego artykułu, przynajmniej kontekst do przyszłych rozważań dotyczących wymienionych postaci oraz geografii literackiej, historycznej i kulturowej tych lat. Po uzyskaniu zaś szerszej bazy epistolograficznej przedłożona praca będzie też przydatna w kolejnych ustaleniach dotyczących życia i twórczości Jana Czeczota, tak aby poszerzać mogła naszą wiedzę o świecie wciąż mało znanych nam lat i dawnych bohaterach ziem szlacheckiej Nowogródziny.

*Słowa kluczowe:* Jan Czeczot, Adolf Kobyliński, romantyzm, Nowogródzina, korespondencja, biografia, materiały archiwalne, wygnanie, dwór szlachecki, zbiory

# Julian Strykowski jako członek pokolenia „żydowskich komunistów”. Rys biograficzny

**Ireneusz Piekarski**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0002-1522-9284

e-mail: ireneusz.piekarski@kul.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.9>

## Abstract

### Julian Strykowski as a member of a generation of “Jewish communists”: A biographical sketch

Previous publications on Strykowski’s communist involvement and his reckoning with communism have mostly been based on the extended interview *Ocalony na Wschodzie* [Saved in the East] (1991). They largely repeated the writer’s own statements and assessments formulated in his later years.

The present considerations, delivered in somewhat broad brushstrokes, are an attempt to introduce previously unknown information, a return to the sources. Chief among them are Strykowski’s unprinted diary entries from the 1950s, but also to his newspaper articles and letters from this period and references to him scattered in the publications of other members of the literati (specifically in their memoirs and diaries). The aim of the inquiry is to establish the writer’s mode of functioning within the communist party. To begin with, the most important motives for Strykowski’s accession to the Stalinist party were collected. This is followed by a brief characterisation of the various stages of his communist itinerary. The use of archival research on Agroid (a satellite of the Communist Party

of Poland) and the latest sociological findings on the modes of communist biography made it possible to formulate a conclusion about the type of Strykowski's inter-war habitus as a communist. He has been characterised as a "loose party member." And his inter-war mode of functioning in the party described as a nexus of "reorientation" and "radicalisation" (moving from Zionism to communism). The conclusion points to an oppositional dimension in the writer's life (and work). As presented, Strykowski's break with communism appears not only as an effect of Gomułka's thaw, but also as a result of his earlier diagnosis of the decay of the idea itself, as well as his disagreement with the anti-Semitic tendencies in the Communist Party of the Soviet Union and the Eastern Bloc parties in general.

Keywords: Julian Strykowski, communism, Communist Party of Western Ukraine, Communist Party of Poland, communist habitus, antisemitism

Jaff Schatz, pisząc o wzlocie i upadku pokolenia polsko-żydowskich komunistów, tak je wyodrębnił i wstępnie scharakteryzował:

Ci, których doświadczenia są tu opisane, urodzili się około 1910 roku. Do komunistycznego ruchu przystępowali w latach 20. i 30. Drugą wojnę światową przetrwali w ZSRR, a po jej zakończeniu odbudowywali swe życie w Polsce. Czwierć wieku potem ponieśli ostateczną klęskę, stali się ponownie uchodźcami, emigrując wraz z przeważającą większością polskich Żydów. Zważywszy na to, że musieli zaczynać od nowa w trzech krajach i czterech różnych epokach, ich biografie są wyjątkowo intensywne. Łącznie uosabiają społeczną, polityczną i ideologiczną historię swoich czasów i społeczeństw, odzwierciedlając w skondensowanej formie dramat społeczno-politycznych dziejów współczesnej Europy Środkowo-Wschodniej<sup>1</sup>.

Ostatnio wydane monografie Kamila Kijka i Łukasza Bertrama — podobnie jak wcześniejsze studium Schatza — od strony socjologicznej i historycznej wielostronnie i głęboko diagnozują fenomen politycznej socjalizacji i zaangażowania między innymi członków „pokolenia” czy to w projekt modernizacyjny, czy w radykalne ruchy polityczne, zwłaszcza komunizm<sup>2</sup>. Autorzy, przywołując setki wypowiedzi i analizując dziesiątki życiorysów, budują syntetyczne portrety młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej lub/i polskich komunistów.

---

<sup>1</sup> J. Schatz, *Pokolenie. Wzlot i upadek polskich Żydów komunistów*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2020, s. 34 (pierwodruk: 1991).

<sup>2</sup> K. Kijek, *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020; Ł. Bertram, *Bunt, podziemie, władza. Polscy komuniści i ich socjalizacja polityczna do roku 1956*, Warszawa 2022.

Szkic niniejszy, będący biograficznym przyczynkiem, ma znacznie skromniejsze ambicje. Zamierzam na podstawie „przypadku” — konkretnego jednostkowego losu — ukazać (w telegraficznym niemal skrócie) życiowe losy członka owego pokolenia, a przy okazji ścieżkę wybitnego pisarza, który swoje społeczno-polityczne rozpoznania zawarł zarówno w realistycznych i z reguły autobiograficznych powieściach, pisanych od lat pięćdziesiątych XX wieku, jak i w późniejszych wywiadach. Niniejszy wywód świadomie pozbawiony jest więc szerszego kontekstu literackiego i socjopolitycznego: nie jest studium problemu żydowskich literatów-komunistów w Polsce, a jedynie aspektowym — nawet na tle biografii autora *Głosów w ciemności* — ukazaniem nieznanych i mniej znanych faktów z życia pisarza oraz próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o międzywojenny *habitus* Pesacha Staraka jako komunisty i jego ewolucję światopoglądową w okresie powojennym<sup>3</sup>.

## Uwarunkowania i akces

Przyszły autor *Głosów w ciemności* (1905–1996) wywodził się z ortodoksyjnego, tradycyjnego domu. Ojciec (żyjący w latach 1856?/1857?–1928) był uczonym i nauczycielem Talmudu, mełamedem; matka — urodzona prawdopodobnie w 1862 i zmarła w Palestynie w 1944 — ledwo utrzymywała rodzinę, handlując na rynku materiałami tekstylnymi. Chłopiec, najmłodszy z trójki rodzeństwa, które pozostało przy życiu, otrzymał imiona Pesach Jakub. I nazwisko Stark, po matce, która była „rytualną żoną” Hersza Rosenmana i dlatego w urzędowych aktach dziecko zapisano jako nieślubne. Stąd również późniejsze kłopoty i insynuacje rówieśników w polskiej szkole. Owa polska szkoła to nieco zaskakujący rys w typowej jak dotąd biografii chłopca z galicyjskiego sztetla. Despotyczny i rygorystyczny w sprawach religii ojciec zadbał bowiem o to, aby najmłodszy syn (tak jak i najstarsza córka Mariem [1889–1922]) otrzymał wykształcenie nie tylko religijne, ale i świeckie. Starszy brat nie miał takiej możliwości. Dodajmy, że Mordechaj (1901–1976) został syjonistą i chalucem. A Pesach polskim pisarzem i komunistą...

Powody przyłączenia się Strykowskiego do komunizmu są znane, choć nie były dotąd zestawiane. Najważniejsze motywy akcesu pisarza do partii

<sup>3</sup> Szerszy kontekst ukazuję w książce *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowskiego*, Wrocław 2010, oraz studium *Acher znaczy Inny. Twórczość Juliana Strykowskiego wobec religii*, [w:] *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. 2. *Literatura polska po 1945 roku — kierunki, idiomy, paradygmaty*, red. A. Bielak, Ł. Tischner, Kraków 2020.

stalinowskiej to: (1) pochodzenie z nizin społecznych — w domu rodzinnym panowała autentyczna bieda; (2) świecki światopogląd; (3) młodzieńcza niechęć wobec getta i kultury jidysz, tym samym również wobec politycznych propozycji socjalistów (Bundu) i ludowców (folkistów); (4) rosnące rozczarowanie syjonizmem; (5) trudna sytuacja społeczno-ekonomiczna inteligencji (czy ogólniej: ludności) żydowskiej w II Rzeczypospolitej, zwłaszcza w latach trzydziestych XX wieku, w tym (6) potężniejący wówczas antysemityzm; (7) poczucie niesprawiedliwości społecznej; (8) ofensywa propagandowa filmów i powieści sowieckich oraz (9) okoliczności towarzyskie — znalezienie się w kręgu oddziaływania intelektualnie atrakcyjnych osobowości i radykalnie lewicowych organizacji studenckich.

Zainteresowanie internacjonalistyczną i rewolucyjną polityką przyszło w życiu Pesacha Starka, czyli późniejszego Juliana Strykowskiego, po młodzieńczej fascynacji kulturami hebrajską oraz polską. Stark ukończył polskie gimnazjum klasyczne w Stryju (1916/1917–1923/1924)<sup>4</sup>. Jednocześnie należał do Szomru — narodowo-żydowskiej organizacji w typie skautowskim<sup>5</sup>. Studiując filologię polską we Lwowie w latach 1926/1927–1931/1932, jeszcze jako ideowy syjonista nawiązał pierwsze kontakty z sympatykami myśli marksistowskiej. Jego droga do Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy (KPZU) wiodła — począwszy zapewne od roku akademickiego 1930/1931, w którym to przestał być członkiem syjonistycznego ugrupowania studenckiego na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie — przez studencką organizację „Życie”, w której w mieście nad Pełtwią działali wówczas między innymi Stanisław Jerzy Lec i Leon Pasternak, oraz przez uczelniane koło inteligencji<sup>6</sup>. Do KPZU Pesach Stark trafił ostatecznie — jak sam podał (na ten temat brak dziś jednak jakichkolwiek dokumentów czy relacji) — jesienią 1934 roku po pewnym okresie sympatyzowania i kibicowania. „Najpierw chodziłem na

<sup>4</sup> W późniejszej twórczości Pesach Jakub Stark wykorzystał nazwiska i życiorysy kolegów z klasy: Czesława Florkowskiego, Herscha Getreua, Władysława Kropińskiego, Józefa Manga, Juliusza Peczeniaka, Hermana Steinberga, Tadeusza Tarasa, Oskara Wagnera, Arona Waldmana... Zob. np. sprawozdania dyrekcji C.K. Gimnazjum w Stryju za lata szkolne 1916/1917 i 1917/1918 oraz *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum w Stryju za rok szkolny 1921* (Nakładem Funduszu Narodowego, Stryj 1921).

<sup>5</sup> O ewolucji Ha-Szomer ha-Cair w kierunku marksistowskim w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu...*, s. 489.

<sup>6</sup> W wywiadzie Strykowski wspominał, że z partią nieformalnie związał się jeszcze w okresie studenckim (zob. L. Bartelski, *Od Balladyny do Rutb*, „Nowa Kultura” 1961, nr 51, s. 1). Dodał, że było to koło inteligencji na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Nieco więcej o okolicznościach wstąpienia do KPZU pisarz opowiedział w rozmowie z Piotrem Szewcem (J. Strykowski, *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, s. 73–77).



masówki, które były nędzne. Ani jednego Polaka, sami Żydzi. I ilu tych Żydów było? Drobną garstką” — wyznawał po latach<sup>7</sup>. Wciągnięty jednak został do jacejki przez Ukraińca — Jurija Welykanowicza, który dwa lata później razem z żoną Jadwigą wyjechał do Hiszpanii i tam poległ w bitwie nad rzeką Ebro jako bojownik brygad międzynarodowych.

## Działalność i areszt

Pierwszym etapem wtajemniczenia „młodego” aktywisty w robotę partyjną była działalność kulturalno-oświatowa w lwowskim Agroidzie — organizacji, która początkowo, czyli od momentu jej utworzenia w 1931 roku, miała krzewić wiedzę o nowoczesnym rolnictwie wśród polskich Żydów, a następnie przygotować ich również do wyjazdu do Autonomicznego Obwodu Żydowskiego w Birobidżanie<sup>8</sup>. W latach 1934–1935, w czasie gdy Stark wstąpił do kompartii, Agroid szybko się jednak „skomunizował”, przeistaczając się *de facto* w przybudówkę Komunistycznej Partii Polski (KPP), i w wielu polskich miastach został niemal natychmiast przez lokalną administrację zdelegalizowany. Jak podkreślali urzędnicy, „[w] robocie na terenie »Agroidu«” obowiązywała zasada, że „»Agroid« nie po to powstał, by z Polski wysyłać biedotę żydowską do Birobidżanu, lecz by przygotować ludzi do stworzenia Birobidżanu w Polsce”, oraz że stowarzyszenie zajmowało się raczej „propagandą komunistyczną niż właściwym celem, nakreślonym w statucie”<sup>9</sup>. Mimo niechęci przyszłego pisarza wobec jidysz i pomimo jego próby wyrwania się z getta pierwszym zadaniem partyjnym, jakie otrzymał, była działalność kulturalno-oświatowa w środowisku żydowskim właśnie...<sup>10</sup>

<sup>7</sup> M.B. Vogt, *89 lat Juliana Strykowskiego*, Gdańsk 1994.

<sup>8</sup> Charakteryzując strukturę tego stowarzyszenia, urzędnik Wydziału Społeczno-Politycznego w Łodzi pisał, że Agroid dzieli się na „4 zasadnicze grupy: a) grupę fachową, której zadaniem będzie praca na terenie związków zawodowych, b) grupę prasową, do której będzie należało organizowanie stosownych wydawnictw, c) komisję kulturalno-oświatową, powołaną do organizowania odczytów i szerzenia propagandy, d) zakonspirowaną grupę »pracy rewolucyjnej«, która będzie miała na celu szerzenie i pogłębianie prądów rewolucyjnych w masach” (I. Piekarski, *Agroid i Birobidżan*, „Studia Judaica” 2007, nr 1 [19], s. 111). W filmie Vogta pisarz wspominał, że w Agroidzie był „kierownikiem kulturalnym” i prowadził „chóry”. W rozmowie z Szewcem (J. Strykowski, *Ocalony na Wschodzie...*, s. 76) wyjaśnił, że wygłaszał odczyty i organizował chóralne deklamacje wierszy polskich poetów rewolucyjnych.

<sup>9</sup> Zob. I. Piekarski, *Agroid i Birobidżan...*, s. 112, 108.

<sup>10</sup> K. Kijek (*Dzieci modernizmu...*, s. 521), pisząc o pamiętnikarskich relacjach komunizującej młodzieży żydowskiej, zauważał, że jako komuniści „działali tylko we własnym etnicznym (i klasowo-warstwowym) środowisku. Swoją polityczny przekaz kierowali jedynie do Żydów, robiąc to w »żydowskim języku«. Oczywiście wierzyli w międzynarodowe braterstwo proletariatu, jednak w ich bieżącej działalności partyjnej było ono najczęściej abstrakcją niemającą wiele wspólnego z realiami”.

Jesienią 1935 roku jako członek nielegalnych organizacji (KPZU i Agrodu) trzydziestoletni polonista doktor Pesach Stark trafił do aresztu w Brygidkach, w którym spędził 9 miesięcy. Tym razem oprócz przekazów pochodzących od samego Strykowskiego dysponujemy niezależną, choć szczątkową i spisaną po latach, informacją na temat tej odsiadki. Marian Naszkowski zanotował: „Obok mnie spał mały »Pejsio« Stark, wiecznie zmarznięty i głodny, towarzysz z fantazją i — jak się później okazało — z dużym talentem pisarskim”<sup>11</sup>. Czas spędzony w celi to okres ideologicznego hartowania się, sprawdzania siły charakteru, a także uczenia się i nauczania innych itd.<sup>12</sup>

Po wyjściu z więzienia wiosną 1936 Pesach Stark, oskarżony o homoseksualizm, stracił kontakt z towarzyszami. A zagrożony ponownym aresztowaniem wyjechał do Warszawy. Podejrzeniem — według Strykowskiego — na temat jego seksualnych preferencji podzielił się z partyjnym kierownictwem właśnie Naszkowski, który wyszedłszy wcześniej z Brygidki, nie omieszkał przekazać swych domniemań towarzyszom za murami<sup>13</sup>. W tym okresie, pracując jako akwizytor w księgarni naukowej, doktor Stark przetłumaczył powieść Louisa Ferdinanda Céline’a *Mort à crédit* i wydrukował trzy nowelki dla dzieci w języku polskim<sup>14</sup> oraz zaczął pisać pierwszą własną powieść<sup>15</sup>. Nastąpiło wówczas wymuszone wyciszenie ideologiczne i oderwanie od partii, która wkrótce została zresztą przez Komintern rozwiązana i zniszczona jako środowisko zinfiltrowane przez wrogi element i prowokatorów<sup>16</sup>.

Refleksję o międzywojennym etapie funkcjonowania Pesacha Starka w partii komunistycznej zamknijmy dwiema obserwacjami na temat typu jego biografii jako komunisty oraz charakterystycznej ścieżki dojścia do rewolucyjnej organizacji. Specyficznym doświadczeniem działacza był „późny akces”<sup>17</sup>. Przyszły autor *Austerii* do partii wstąpił wyjątkowo późno — mając lat 29. Stark, tak samo jak na przykład Wilhelm Bilig, Julia Brystigerowa, Zygmunt Kratko, Adam Kornecki, Helena Kozłowska, Gertruda Pawlak-Finderowa

<sup>11</sup> M. Naszkowski, *Niespokojne dni (Wspomnienia z lat trzydziestych)*, wyd. 2, Warszawa 1962, s. 115.

<sup>12</sup> O funckji więzienia w życiu komunisty zob. np. J. Schatz, *Pokolenie...*, s. 169–186.

<sup>13</sup> J. Strykowski, *Ocalony na Wschodzie...*, s. 85–86.

<sup>14</sup> Te odnalezione nowele to *Dwie kawki*, *Purca* i *Dramat w piwnicy*. Zob. I. Piekarski, *O debiutach Juliana Strykowskiego*, „*Twórczość*” 2007, nr 8, s. 79–80.

<sup>15</sup> Rzecz pod tytułem *Kra* zaginęła w czasie wojny.

<sup>16</sup> Kulisy działań policji politycznej wobec KPP, w tym strategię prowokacji, opisuje Bogdan Gadomski w książce *Biografia agenta. Józef-Josek Mützenmacher (1903–1947)*, Warszawa 2009.

<sup>17</sup> Zob. Ł. Bertram, *Bunt, podziemie, władza...*, s. 93.

czy Zygfryd Sznek<sup>18</sup>, trafił do KPZU po wcześniejszym młodzieńczym zaangażowaniu w działalność skautowskiej organizacji narodowo-żydowskiej Ha-Szomer ha-Cair i mając za sobą studenckie kontakty z „życiowcami”. Jego drogę, przy braku bliższych informacji o okresie bezpośrednio poprzedzającym wstąpienie do partii, można by więc określić jako splot „reorientacji” i „radyzacji”<sup>19</sup>, a więc jako przejście od syjonizmu ku komunizmowi przy jednoczesnym wyostreniu wrażliwości społecznej i nastawienia „antybурżуазуjnego”. Równie trudno precyzyjnie zdefiniować wzorzec uczestnictwa przyszłego pisarza w ruchu komunistycznym, między innymi ze względu na krótki okres jego aktywności: do partii trafił w 1934, aresztowany został szybko, bo w 1935, a po wyjściu z aresztu w 1936 stracił kontakt z organizacją i już się nie uaktywnił. Spośród możliwych etykiet partyjnego trybu egzystencji: „funkcjonariusz”, „dołowy”, „życiowiec”, „kominternowiec”, „legalny”, „luźny”<sup>20</sup>, na określenie międzywojennego habitusu Starka jako komunisty najlepiej nadaje się formuła ostatnia. Bertram tak charakteryzował „luźnych” komunistów: to „osoby, których działalność była z różnych powodów niewielka, niekonsekwentna, fragmentaryczna, a w niektórych przypadkach całkowicie zamierała”, choć nie wykluczało to okresowego silnego zaangażowania<sup>21</sup>. Dla ścisłości należałoby wskazać, że *casus* Strykowskiego to raczej typ biografii przejściowej pomiędzy „luźnym kapepowcem” a „legalnym” — czyli osobą łączącą partyjne zaangażowanie z pracą zawodową.

## Wojna i „zwycięstwo”

Jesienią 1939 roku w związku z wybuchem wojny Stark wrócił do Lwowa i jednocześnie na polityczne tory: rozpoczął pracę w komunistycznej gazecie. O ile niektóre doświadczenia lwowskie z lat 1939–1941 (aresztowania redakcyjnych kolegów z „Czerwonego Sztandaru”, na przykład Stanisława Salzman czy Aleksandra Wata, przygnębiające relacje z rodzinnego Stryja, wywózki znajomych, lęk przed ujawnieniem syjonistycznej przeszłości i faktu posiadania rodziny w Palestynie oraz przede wszystkim własnej orientacji seksualnej), a następnie uchodźcza peregrynacja przez olbrzymie obszary Związku Radzieckiego i niewolnicza praca w budowlanych batalionach pracy przymusowej

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 121.

<sup>19</sup> Zob. *ibidem*, s. 92–94, 121–122, 174–175.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 47–51, 389–390.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 50.

(strojbatach) mogły nadwątlić jego wiarę w świetlaną przyszłość komunizmu i sprawiedliwość stalinowskiego uniwersum, o tyle znalezienie się wiosną 1943 w Moskwie w redakcji „Wolnej Polski” utwierdziło go w przekonaniu o słuszności dokonanego dekadę wcześniej wyboru. Ocalony przed faszyzmem na Wschodzie — jak i pozostała przy życiu część pokolenia — Pesach Stark wrócił do Polski latem 1946 i już jako Julian Strykowski rozpoczął pracę dziennikarską, najpierw w Katowicach, a potem w Rzymie.

Po przyjeździe z Włoch latem 1952 początkujący pisarz i dziennikarz aktywnie zaangażował się — jako inżynier dusz ludzkich — w robotę partyjną i w budowę socjalistycznej ojczyzny. Będąc działaczem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR), został członkiem egzekutywy Podstawowej Organizacji Partyjnej (POP) przy Zarządzie Głównym Związku Literatów Polskich<sup>22</sup>. Wyróżniony nagrodą państwową I stopnia autor *Biegu do Fragała* (1951) wydał wówczas antyamerykański i antyklerykalny zbiór reportaży i esejów włoskich *Pożegnanie z Italią* (1954) oraz napisał socrealistyczny dramat *Dziedzictwo* (1954)<sup>23</sup>. Jako dziennikarz został zaś publicystą między innymi „Nowej Kultury” i „Trybuny Ludu”, na łamach których zamieścił między innymi panegiryczny nekrolog „Wielkiego” Stalina — „Chorążego pokoju”, pompatycznie karykaturalne wspomnienia z pobytu w Moskwie razem z Marią Dąbrowską i Anną Kowalską we wrześniu i październiku 1953 roku oraz rocznicowy szkic poświęcony podwójnemu jubileuszowi: 35-lecia Komunistycznej Partii Polski i 5-lecia Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej<sup>24</sup>.

W relacjach znanych dotyczących pierwszej powojennej dekady<sup>25</sup> Strykowski utrwalił się jako zacietrzewiony i wybuchowy ideowiec, jako uosobienie partyjnego sztywniactwa. „Był strasznie głupi politycznie” — ocenił po latach Józef Hen. Henryk Vogler przypomniał zaś sobie jego „inkwizytorski” zapal podczas debaty nad negatywną oceną „Życia Literackiego” w 1952 roku.

<sup>22</sup> Strykowski był członkiem egzekutywy od maja 1953 do — najprawdopodobniej — stycznia 1954. Sekretarzem był wówczas Bohdan Czeszko (zob. D. Jarosz, *Działalność Podstawowej Organizacji Partyjnej PZPR przy Zarządzie Głównym w Związku Literatów Polskich w latach 1949–1953 (w świetle akt własnych)*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 1999, nr 1, s. 9).

<sup>23</sup> Drukiem ukazał się tylko akt II („Nowa Kultura” 1954, nr 16).

<sup>24</sup> J. Strykowski, *Partia Stalina jest niezwykliczona*, „Trybuna Ludu” 1953, nr 69, s. 6; *idem*, *36 lat Rewolucji*, „Nowa Kultura” 1953, nr 45, s. 1; *idem*, *Dwie rocznice*, „Nowa Kultura” 1953, nr 51/52, s. 2.

<sup>25</sup> Zob. M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. 9. 1953–1955, pierwsze pełne wydanie w 13 tomach, pod kierunkiem prof. dr. hab. T. Drewnowskiego, red. W. Starska-Zakowska, Warszawa 2009, s. 151–152; J. Hen, *Dziennik 2000–2007 (Dziennik na nowy wiek)*, Warszawa 2010, s. 350; P. Hertz, [wypowiedź w:] P. Szewc, *Syn kapłana*, Warszawa 2001, s. 17; H. Vogler, *Autoportret z pamięci*, cz. 3. *Dojrzałość*, Kraków 1981, s. 129–130.

Z kolei Dąbrowska skwitowała swe niewybredne i złośliwe dziennikowe uwagi z 1955 roku kalamburem — ukazywany gość pisarki to nawet nie komunista, tylko „komunałowiec”. Cztery lata wcześniej Jarosław Iwaszkiewicz po rozmowie z ówczesnym kierownikiem Polskiej Agencji Prasowej (PAP) w Rzymie postawił podobną diagnozę „ideologiczną”, lecz wyciągnął diametralnie odmienne niż autorka *Nocy i dni* wnioski „osobowościowe”. Jego interlokutor to, owszem, człowiek partii, ale świetnie się z nim rozmawia: „Chociaż Strykowski jest wierzącym marksistą, jego inteligencja, a zwłaszcza serce, dają mu pewną swobodę sądu” — oceniał Iwaszkiewicz. A to autorowi *Paniem z Wilka* „bardzo odpowiada[ło]”<sup>26</sup>. Po powrocie Strykowskiego do kraju Iwaszkiewicz uczynił go kierownikiem działu prozy w kierowanej przez siebie „Twórczości” i doprowadził do wydania — po dekadzie od ukończenia debiutanckiej powieści — arcydziełnych *Głosów w ciemności*.

## Odwilż i zerwanie

Tak jak dla wielu partyjnych działaczy i członków pokolenia, także dla autora *Głosów w ciemności* rok 1956 stanowił punkt zwrotny. Dobrze widać to między dwoma jego publikacjami w „Twórczości” z 1956 roku. W numerze lutowym (*Wspomnienie o Wiktorze Groszu*) redaktor Strykowski pisał jeszcze w zimnowojennym duchu o wyścigu pokoju z wojną, a w numerze listopadowym (*Wróciliśmy do źródła rewolucji*) mówił już z pasją o ogromie zła, „jakim jest dziedzictwo epoki stalinowskiej”. Od śmierci Józefa Stalina do śmierci Bolesława Bieruta (ps. „Tomasz”) zaszła w jego postrzeganiu świata zasadnicza zmiana. Pisarz zanotował na przykład: „Zbudził mnie rano telefon: »Tomasz umarł«. O dziewiątej zaczęto nadawać żałobny marsz Chopina. Również w marcu trzy lata temu słuchałem marszu żałobnego — płakałem. Dziś już nie płaczę”<sup>27</sup>.

W tym samym czasie do Polski dotarły wieści o tajnym referacie Nikity Chruszczowa. Autor *Biegu do Fragalà* z pewnym zaskoczeniem skonfrontował swoje ówczesne powściągliwe reakcje emocjonalne z wstrząsem obserwowanym u przyjaciół: Michała Hofmana, Zygmunta Jollesa, Izabeli i Tadeusza Zabłudowskich<sup>28</sup>:

<sup>26</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2007, s. 336.

<sup>27</sup> Notatnik Strykowskiego znajduje się w archiwum domowym pisarza (zapis z 13.03.1956).

<sup>28</sup> Do grona najbliższych znajomych i przyjaciół pisarza należeli członkowie pokolenia właśnie, komuniści poznani w czasach moskiewskich: Tadeusz i Izabella Zabłudowscy, Paweł i Zofia Hoffmanowie, Zygmunt i Antonina Jollesowie, Jerzy i Roma Pańscy, Roman i Ida Jurysowie.

Michał i Zygmunt przeżywają to bardzo ciężko. Siedzieliśmy aż do pół do pierwszej w nocy. Zaczynam wątpić, czy to gadanie w ogóle ma jakiś sens. [...] Iza półżywa. Tadek roztrzęsiony. Dziwię się własnemu pokojowi, czyżbym stępał? A może wszystko to przeżyłem już przedtem (1939–1946)? A może oderwanie? A może to sprawa pisania obecnej powieści? [*Czarnej róży* — I.P.] (zapis z 22.03.1956).

Ponad miesiąc później w notesie Strykowskiego pojawiła się refleksja, przywołująca oraz komentująca wydarzenia z okresu wcześniejszego (1949–1953) i zaświadczająca, że rok 1956 był dla niego w istocie zakończeniem pewnego procesu, potwierdzeniem drążących go latami wątpliwości:

Rozmowa z Jollesem. Nie wierzy już w nic. On, który wierzył w aferę lekarską, Śláńskiego, Rajka itd. On, który w dyskusjach ze mną znajdował doskonałe wytłumaczenie na wszystkie zbrodnie. Dziś mówi: po 25 latach partyjnej pracy nic nie wiem. Bankructwo idei czy człowieka? (zapis z 30.04.1956).

Mieczysław Jastrun, opisując zebranie partyjnych literatów z 30 marca 1956, na którym odczytano materiały antystalinowskie, „referat Chruszczowa, listy i notatki Lenina”, swój ówczesny stan określił jako „wielkie podniecenie i głęboką radość”. To „tryumf prawdy nad kłamstwem i tyranią” — skonstataował z satysfakcją<sup>29</sup>. Strykowski to samo zebranie przedstawił w notatniku jako pełne emocji i... poczucia klęski (zapis z 30.03.1956). Jak wynika z niektórych uwag pisarza — w 1956 żywił on jeszcze pewne reformistyczne złudzenia. Dwa lata później, w liście do Iwaszkiewicza, mówiąc o komunistycznej ideologii, podkreślał już z mocą: „Nic tak szybko nie przegniło w środku!”<sup>30</sup>.

Mimo narastającego przez lata poczucia bankructwa idei Strykowski oddał czerwoną legitymację dopiero w 1966, przy okazji tak zwanej sprawy Leszka Kołakowskiego, między innymi razem z Wiktorem Woroszyłskim, braćmi Brandysami i Wisławą Szymborską. W archiwum domowym pisarza zachował się maszynopis jego *Oświadczenia* skierowanego do Centralnej Komisji Kontroli Partyjnej z 29.11.1966, w którym wyjaśniał swoją decyzję sprzed kilku dni o poparciu dla Leszka Kołakowskiego. Strykowski napisał w nim między innymi, że „po rewelacjach Chruszczowa” doznał „wstrząsu, jakiemu ulegli wszyscy chyba uczciwi ludzie”. I dodawał:

Muszę [...] powiedzieć, że już nigdy więcej nie wróciła do mnie niezachwiana wiara, ślepe zaufanie, które mną władały aż do XX Zjazdu. Przeciwnie, wątpliwości

<sup>29</sup> M. Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, red. i oprac. M. Rydlowa, Kraków 2002, s. 46.

<sup>30</sup> J. Iwaszkiewicz, J. Strykowski, *Korespondencja*, oprac. I. Piekarski, „Twórczość” 2019, nr 4, s. 62.

pogłębiały się. [...] Kiedy ginie mit, nic go już nie może ożywić, zwłaszcza mit oparty na dogmatach. Takim dogmatem była nieomyślność Partii. [...] Moja wiedza ideologiczna skończyła się razem z rozwianiem się mitu [...]. Ideologii nie można przeciąć jak nadgniętego jabłka na dwie części. Moja ideologia opierała się na pracach Stalina i na stalinizmie. One bowiem dawały mi wiarę dogmatyczną, a złamanie dogmatu jest jak przerwanie tamy. A więc Partia nie jest nieomylna. Partia sama przyznaje, że popełnia, że popełniła błędy. To znaczy, że nie tylko wolno, ale należy ją krytykować [w domyśle: tak jak to uczynił autor *Głównych nurtów marksizmu* — I.P.]<sup>31</sup>.

Oficjalnie w partii komunistycznej/robotniczej pisarz był prawie 30 lat: od 1934 do 1938 i od 1943<sup>32</sup> do końca 1966. Okres jego intensywnego zaangażowania ideologicznego to zaś nieco ponad dwie dekady: neofickie lata 1930/1931–1936, znane nam dziś tylko z tworzonych *ex post* wspomnień i poniekąd powieści, oraz lata 1939–1955, w których jego działalność polityczną dokumentują już teksty publicystyczne, zarówno te zamieszczone w „Czerwonym Sztandarze” i „Wolnej Polsce”, jak i te z powojennej prasy krajowej, na przykład „Trybuny Ludu”, oraz prace literackie, krytycznoliterackie, notatki i zapiski o charakterze dziennikowym: jego własne i innych pisarzy.

Z tym że — jak Strykowski powtarzał w wielu wywiadach<sup>33</sup> — proces jego (duchowego) odchodzenia od stalinizmu rozpoczął się nie tyle od „rewelacji Chruszczowa”, ile od oskarżeń rzuconych w Czechosłowacji na Rudolfa Slánskiego (1951/1952) i wykrycia domniemanego spisku lekarzy na Kremlu (1953). Do kompartii uwrażliwionego społecznie humanistę przyciągnęło więc między innymi przeświadczenie o braku antysemityzmu w stalinowskim rajku. A wyrzuciło go z niej dwie dekady później doświadczenie antysemickiej propagandy i antyżydowskiej polityki prowadzonej przez ZSRR zarówno na potrzeby wewnętrzne, jak i zewnętrzne.

Lata sześćdziesiąte XX wieku to w Polsce czas „małej stabilizacji”, a w polityce — zdobywania i ugruntowywania wpływów w PZPR przez frakcję natołńczyków, reprezentującą „nacjonalistyczny” i ludowy komunizm. Jednocześnie to czas egzystencjalnej klęski pokolenia<sup>34</sup> — ten etap kończy się bowiem

<sup>31</sup> W paru miejscach maszynopis różni się od wersji *Oświadczenia*, która została złożona w Centralnej Komisji Kontroli Partyjnej i opublikowana potem w „Res Publice” (B.N. Łopieńska, „Szczerze mówiąc — nie”, „Res Publica” 1991, nr 7–8, s. 38–39; zob. też A. Bikont, J. Szczęśna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 273, 567).

<sup>32</sup> Pisarz wstąpił do Polskiej Partii Robotniczej w 1943 roku w Moskwie.

<sup>33</sup> Zob. na przykład J. Strykowski, „Być wiernym żydowskiemu narodowi...”. *Z Julianem Strykowskim rozmawia Ewa Kobylińska*, „Kontakt” 1987, nr 10, s. 24.

<sup>34</sup> Zob. J. Schatz, *Pokolenie...*, s. 337–371.

antysemicką nagonką, Marcem 1968 i emigracją. Także Strykowski doświadczył wówczas nękania<sup>35</sup> i on również opuścił kraj<sup>36</sup>. W roku 1969 pisarz wyjechał do Stanów Zjednoczonych na stypendium pisarskie („w poszukiwaniu spokoju”, jak mówił), ale — w przeciwieństwie do zdecydowanej większości członków pokolenia — Strykowski do Polski wrócił... Spróbował raz jeszcze zadomowić się w Warszawie. Pod koniec życia mawiał o sobie jednak, że stał się izraelocentryczny — choć wcześniej zdarzało mu się wyznawać, że daleki jest od czucia się Żydem<sup>37</sup> — i że rozumienie ojczyzny zależy od sumy drobnych incydentów, wydawałoby się, niewiele znaczących faktów...<sup>38</sup>

W latach siedemdziesiątych XX wieku pisarz aktywnie włączył się w działalność opozycji demokratycznej: sygnując memoriały (na przykład tak zwany *List 59* w 1975) i wezwania (jak *Apel 13* w 1976). Opublikowawszy zaś w drugim obiegu *Wielki strach* (w „Zapisie” w 1980), a następnie *To samo, ale inaczej* (1990) oraz wywiad rzekę *Ocalony na Wschodzie* (1991), dopełnił — rozpoczętą w *Czarnej róży* (1962) — autobiograficzną opowieść o losach pokolenia i swym ideologicznym zaślepieniu oraz procesie zrywania „bielma” z mózgu.

## Bibliografia

Bartelski L., *Od Balladyny do Ruth*, „Nowa Kultura” 1961, nr 51, s. 1, 9.

Bertram Ł., *Bunt, podziemie, władza. Polscy komuniści i ich socjalizacja polityczna do roku 1956*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022.

Bikont A., Szczęśna J., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.

Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1965*, t. 9. 1953–1955, pierwsze pełne wydanie w 13 tomach, pod kierunkiem prof. dr. hab. T. Drewnowskiego, red. W. Starska-Żakowska, Polska Akademia Nauk, Warszawa 2009.

Gadomski B., *Biografia agenta. Józef-Josef Mützenmacher (1903–1947)*, Wydawnictwo Tesdon, Warszawa 2009.

<sup>35</sup> Zob. I. Piekarski, „Z tej samej prowincji”. O przyjaźni Juliana Strykowskiego i Zbigniewa Herberta: trzy uwagi, „Twórczość” 2020, nr 4, s. 81–82.

<sup>36</sup> Zob. I. Piekarski, *Ostatnia ucieczka? Garść uwag o Juliana Strykowskiego dzienniku z Ameryki i jego przyjaźni z Julią Hartwig i Arturem Międzyrzeczem*, „Twórczość” 2021, nr 4, s. 43–55.

<sup>37</sup> Zob. I. Iwaszkiewicz, J. Strykowski, *Korespondencja...*, s. 76 (list wysłany między 23 a 30 września 1960 roku).

<sup>38</sup> Zob. I. Piekarski, „Z tej samej prowincji”..., s. 82.



- Hen J., *Dziennik 2000–2007 (Dziennik na nowy wiek)*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- Hertz P., [wypowiedź w:] P. Szewc, *Syn kapłana*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.
- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, oprac. A. i R. Papiescy, Czytelnik, Warszawa 2007.
- Iwaszkiewicz J., Strykowski J., *Korespondencja*, oprac. I. Piekarski, „Twórczość” 2019, nr 4, s. 50–95.
- Jarosz D., *Działalność Podstawowej Organizacji Partyjnej PZPR przy Zarządzie Głównym w Związku Literatów Polskich w latach 1949–1953 (w świetle akt własnych)*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 1999, nr 1, s. 5–45.
- Jastrun M., *Dziennik 1955–1981*, red. i oprac. M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Kijek K., *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020.
- Łopieńska B.N., „Szczerze mówiąc — nie”, „Res Publica” 1991, nr 7–8.
- Naszkowski M., *Niespokojne dni (Wspomnienia z lat trzydziestych)*, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1962.
- Piekarski I., *Agroid i Birobidżan*, „Studia Judaica” 2007, nr 1 (19), s. 101–117.
- Piekarski I., *O debiutach Juliana Strykowskiego*, „Twórczość” 2007, nr 8, s. 79–80.
- Piekarski I., *Ostatnia ucieczka? Garść uwag o Julianie Strykowskim z Ameryki i jego przyjaźni z Julią Hartwig i Arturem Międzyzrzeckim*, „Twórczość” 2021, nr 4, s. 43–55.
- Piekarski I., „Z tej samej prowincji”. *O przyjaźni Juliana Strykowskiego i Zbigniewa Herberta: trzy uwagi*, „Twórczość” 2020, nr 4, s. 78–83.
- Schatz J., *Pokolenie. Wzlot i upadek polskich Żydów komunistów*, przeł. S. Kowalski, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2020.
- Strykowski J., *36 lat Rewolucji*, „Nowa Kultura” 1953, nr 45, s. 1.
- Strykowski J., „Być wiernym żydowskiemu narodowi...”. *Z Julianem Strykowskim rozmawia Ewa Kobylńska*, „Kontakt” 1987, nr 10, s. 9–30.
- Strykowski J., *Dwie rocznice*, „Nowa Kultura” 1953, nr 51/52, s. 2.
- Strykowski J., *Partia Stalina jest niezwykczona*, „Trybuna Ludu” 1953, nr 69, s. 6.
- Strykowski J., *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Les Editions Noir sur Blanc, Montricher 1991.
- Vogler H., *Autoportret z pamięci*, cz. 3. *Dojrzałość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Vogt M.B., *89 lat Juliana Strykowskiego*, MT Art. Prod. — Video Studio, Gdańsk 1994.

## Streszczenie

### Julian Strykowski jako członek pokolenia „żydowskich komunistów”. Rys biograficzny

Dotychczasowe publikacje na temat komunistycznego zaangażowania Strykowskiego i jego obrachunku z komunizmem opierały się najczęściej na wywiadzie rzece *Ocalony na Wschodzie* (1991). W znacznej mierze powtarzały one konstatacje i oceny samego pisarza z późnego etapu jego życia. Niniejsze szkicowe obserwacje są próbą wykorzystania nieznanych wcześniej informacji, sięgnięcia do źródeł. Przede wszystkim do niedrukowanych dziennikowych zapisów autora *Biegu do Fragalà* z lat pięćdziesiątych, ale też do jego prasowych artykułów i listów z tego okresu oraz wzmianek o nim rozsypanych w publikacjach innych uczestników życia literackiego (w ich wspomnieniach i dziurkach). Celem dociekań jest ustalenie trybu funkcjonowania pisarza w obrębie partii komunistycznej.

Na wstępie zebrano najważniejsze motywy akcesu Strykowskiego do partii stalinowskiej. Następnie pokrótce scharakteryzowano poszczególne etapy jego komunistycznego itinerarium. Wykorzystanie badań archiwalnych na temat Agroidu (przybudówki KPP) oraz najnowszych socjologicznych ustaleń na temat trybów komunistycznych biografii pozwoliło sformułować wnioski o typie międzywojennego habitusu Starka jako komunisty. Został on określony jako „luźny kapepowiec”, a jego międzywojenny sposób funkcjonowania w partii scharakteryzowany jako splot „reorientacji” i „radyzacji” (przejście od syjonizmu ku komunizmowi). W zakończeniu wskazano na opozycyjną kartę w życiu (i twórczości) pisarza. W zaprezentowanym ujęciu zerwanie Strykowskiego z komunizmem jawi się nie tylko jako efekt odwilży, ale też jako rezultat wcześniej postawionej przez niego diagnozy o przegnicu samej idei. A również jego niezgody na antysemityczne tendencje w KPZR i partiach bloku wschodniego.

*Słowa kluczowe:* Julian Strykowski, komunizm, Komunistyczna Partia Zachodniej Ukrainy, Komunistyczna Partia Polski, komunistyczny *habitus*, antysemityzm

# Narracja performatywna w *Czarnym słońcu* Jakuba Żulczyka — metalepsa i syndrom audiowizualny

**Monika Sikorska**

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-3971-8939

e-mail: mk.sikorska5@uw.edu.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.10>

## Abstract

### Performative narrative in Jakub Żulczyk's *Czarne słońce* — metalepsis and the audiovisual syndrome

This article focuses on the relationship between literature and audiovisual media. I examine how the author of *Czarne słońce* [Black Sun] uses elements of poetics taken from action movies and video games to increase the effect of literary immersion (the reader's involvement in the presented world). The concept of this book is based on the performative influence on the reader, who experiences text in an almost physical way. The author also uses the figure of metalepsis, which enabled him to achieve the effect of breaking the framework of literature — infiltrating the textual world from outside and vice versa. The main point of this paper was to show the plasticity of literature and its ability to use the semiotic system of other media systems (films, video games). The use of imaging methods typical for audiovisual arts in this case allowed to adapt to the ways of influencing readers entangled in the culture of images and sounds.

**Keywords:** metalepsis, audiovisual syndrome, performance, video games, immersion

*Czarne słońce* można nazwać literacką próbą urzeczywistnienia ideologii faszystowskiej. Forma tekstowej reprezentacji silnie wspierana jest w tej powieści przez narzędzia mediów audiowizualnych, które mają na celu zintensyfikowanie efektu zanurzenia w świat przedstawiony. Czytelnik poddawany jest literackiemu doświadczeniu, które proponuje rozpatrywać w kategorii narracyjnej przemocy. Osobliwy sposób opowiadania sprawia bowiem, że rzeczywistość tekstowa oddziałuje na odbiorcę tak intensywnie, iż zdaje się przenikać do świata pozatekstowego. Warto przy tym zauważyć jednocześnie wykorzystanie dwóch wspierających się zabiegów literackich: syndromu audiowizualnego oraz figury metalepsy. Razem dają one efekt performatywnego oddziaływania na czytelnika<sup>1</sup>.

Refleksja nad kategorią metalepsy pozwoli lepiej zrozumieć koncept, na którym oparte zostało *Czarne słońce*. Metalepsa jest strategią tekstową, w której rzeczywistość pozatekstowa wkracza na teren planu fikcyjnego lub odwrotnie. Zazwyczaj celem tego zabiegu jest wstrząśnięcie podstawami reprezentacji artystycznej. Figura ta może uobecniać się na różnych poziomach narracji i zdradzać rozmaite motywacje. W tekstach kultury z gatunku *fantasy* może budzić w czytelniku zwątpienie w świat fikcyjny, w komedii zaś — odsłaniać nijakość prawdziwego świata, przed którym odbiorca ucieka w fantazyjne scenariusze. Częściej jednak metalepsa pojawia się w tekstach o charakterze ironicznym oraz komicznym aniżeli lirycznym czy tragicznym<sup>2</sup>. Pojęcie metalepsy pierwotnie funkcjonowało na gruncie klasycznej retoryki. Greckie słowo *metalepsis* odnosi się do wszelkiego rodzaju zmian, a w dziedzinie retoryki oznacza figurę, która „opiera się na współzależności chronologicznej zdarzeń, polega na wskazaniu skutku zamiast przyczyny, lub odwrotnie: na omówieniu okoliczności towarzyszących zamiast wymienieniu faktu. Można ją uważać za jedną z odmian metonimii, czasem za aluzję, peryfrazę lub eufemizm”<sup>3</sup>. Póź-

<sup>1</sup> Ten rodzaj opowiadania nazywam w swoich badaniach „narracją performatywną”. Termin ten wyprowadzam z podstawowych typów narracji literackiej, zaproponowanych przez Franza Stanzela w *Typowych formach powieści* za Ottonem Ludwigiem (zob. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, oprac. R. Handke, Kraków 1980, s. 247). Ten rodzaj opowiadania wyrasta z formy prezentacji scenicznej, lecz różni się od niej tym, że powoduje zmianę statusu odbiorcy. W odróżnieniu od opowiadania scenicznego odbiorca narracji performatywnej nie jest jedynie świadkiem wydarzeń, który angażuje się w fabułę w sposób intelektualny czy emocjonalny. Narracja performatywna wyprowadza z opowiadania scenicznego nowe jakości, niejako czyniąc czytelnika uczestnikiem opowiadanych zdarzeń.

<sup>2</sup> Zob. T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 186.

<sup>3</sup> Zob. *metalepsja*, [hasło w:] S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław 1986, s. 142.

niej termin dotarł na pole studiów literaturoznawczych, gdzie stał się narzędziem wykorzystywanym w badaniach nad zagadnieniem narracji. W pracach Pierre'a Fontaniera odnosił się do wkraczania autora w świat fikcyjny, a potem Gérard Genette objął nim wszelkie transgresje do i z fikcyjnego świata oraz między poziomami narracji.

Karen Kukkonen wyróżnia przy tym dwa rodzaje metalepsy: ontologiczną oraz retoryczną. O pierwszym z nich mowa wtedy, gdy bohater, autor lub narrator przekraczają granice fikcyjnego świata. Drugi zaś rodzaj metalepsy — retoryczna — występuje, gdy postacie te jedynie zauważają (widzą) siebie spomiędzy światów lub adresują do siebie wypowiedzi. Badaczka wskazuje również na charakter wschodzący (*ascending*) z poziomu świata fikcyjnego do realnego, jak również schodzący (*descending*) ze świata realnego do fikcyjnego<sup>4</sup>. Metalepsa wzmaga czytelniczną świadomość, intensyfikując poczucie, że historia, którą się poznaje, jest opowiadana. Wszystkie te pęknięcia, załamania czy, jak pisał Tomasz Swoboda, zakrzywienia rozsadzają ramy literackiej reprezentacji, podważają wyznaczniki fikcyjności i prowadzą do przekraczania granic między rzeczywistością a światem fikcyjnym. Bywa także, że celem metalepsy jest uświadomienie czytelnikowi możliwości istnienia (czy zaistnienia) światów fikcyjnych lub ich elementów na planie rzeczywistym: „Teksty fikcyjne stosują [...] te same mechanizmy referencyjne, co niefikcyjne użycia języka, aby odsyłać do fikcyjnych światów uznawanych za światy możliwe”<sup>5</sup>.

Metalepsa w *Czarnym słońcu* realizuje się na dwóch poziomach. Po pierwsze w sposób ontologiczny o charakterze schodzącym. Ze struktury narracyjnej wyłania się ja sylleptyczne podmiotu autorskiego, które poprzez liczne interwencje w fabułę powieści wkracza do świata fikcyjnego i odsłania jego liczne pęknięcia. Kolejną formą metalepsy ontologicznej o typie schodzącym jest silne zaangażowanie (a nawet przemocowe zawłaszczenie) doświadczenia literackiego czytelnika poprzez wciągnięcie go w świat przedstawiony i uczynienie go współbohaterem wydarzeń. Powieść ta ma jednak również zdolność do przekraczania granic literackości w dwóch kierunkach: do wewnątrz oraz na zewnątrz. Metalepsa wschodząca również objawia się na poziomie ontologicznym i polega na przenikaniu czy wyłamywaniu się z ram tekstowych doświadczenia przemocy.

*Czarne słońce* wciąga czytelnika w świat przedstawiony i poddaje go na wskroś brutalnym doznaniom. Celem tej powieści jest wywołanie w odbiorcy

<sup>4</sup> Zob. K. Kukkonen, *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, New York 2011, s. 4–7.

<sup>5</sup> A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998, s. 143, cyt. za: T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji...*, s. 193.

szoku — przestraszenie go i pokazanie, że nienawiść i przemoc, którymi prześląknięty jest świat powieści, możliwe są również na planie rzeczywistym. Bezpośrednim efektem wykorzystania figury metalesy jest zaś wywołanie w czytelniku gniewu, a nawet agresji. Jest to rodzaj metalesy bardzo sugestywnie realizującej się w rzeczywistości pozatekstowej. Moc jej oddziaływania jest w tej powieści spotęgowana przez czynniki performatywne, które sprawiają, że strategia narracyjna *Czarnego słońca* nastawiona jest na silne i aktywne przeżywanie doświadczenia literackiego.

Podobnie dzieje się w przypadku uczestniczenia widzów w performansach, które wykorzystują te same psychologiczne mechanizmy oddziaływania na odbiorców. Ich celem jest szokowanie. Nie bez przyczyny sztuki performatywne uciekają się często do gier z ciałem i badania granic oraz możliwości własnej cielesności. Uwikłanie widzów w doświadczenie agresji, autoagresji performerów lub przemocy wymierzonej czasem nawet bezpośrednio w nich samych sprawia, że performanse przybierają charakter grupowy lub społeczny. Ponadto ciało i przestrzeń fizycznego doświadczenia często mają wymiar symboliczny i odwołują się do konkretnych problemów społecznych, kulturowych, politycznych bądź kreują pozorne zagrożenia. Z kolei szok, którego doświadczają widzowie, może z jednej strony przybierać skrajne reakcje, a z drugiej wykazywać charakter terapeutyczny.

Metody oddziaływania tego rodzaju performansów opierają się między innymi na teorii psychologii topologicznej<sup>6</sup>, która zakłada występowanie zależności pomiędzy środowiskiem zewnętrznym a polem psychicznym jednostki. Zgodnie z założeniami teorii Kurta Lewina, przestrzeń życiowa jednostek podzielona jest na obszary, które pod wpływem napięć, wynikających z potrzeb, stają się polami sił. Pola te są współzależne i dążą do równowagi. Mogą przybierać wartość pozytywną lub negatywną i mają określony wpływ na samopoczucie jednostki. Uczestniczenie w performansie epatującym cierpieniem przynosi widzom również swoiste *katharsis*, które uwalnia zablokowane w psychice napięcia oraz tłumione emocje. Trafna może się okazać w tym przypadku analogia ze składaniem ofiar, choć w przypadku performansów byłyby to głównie akty samoofiarowania, opatrzone działaniami opartymi na przemocy i autoagresji.

W przypadku lektury *Czarnego słońca* możemy mówić o dręczeniu, a nawet torturowaniu czytelnika zarówno obrazami okrucieństwa, bestialskich praktyk czy zezwierżenia głównego bohatera powieści, jak i ostrymi

---

<sup>6</sup> Zob. J. Mrozek, P. Trzeciak, W. Włodarczyk, *Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1990, s. 138–139.

oraz napastliwymi zabiegami językowymi, wymierzonymi bezpośrednio w odbiorców. Lektura tekstu, jak pisał Barthes, ma przede wszystkim sprawiać czytelnikowi zmysłową, a nawet erotyczną przyjemność. Język *Czarnego słońca* byłby zatem swego rodzaju fetyszem, budującym tekst rozkoszy skrajnej, sadystycznej i masochistycznej. Czytelnik traci w trakcie lektury poczucie bezpieczeństwa, tekst narusza bowiem podstawy jego przekonań o świecie poza-tekstowym. Odbiorcy towarzyszą: strach, poczucie lęku i niepewność, które podsycają czytelnicze podniecenie, wywoływane przez ekstremalne doznania. Autor posługuje się takimi strukturami literackimi, które mają jednocześnie poddać odbiorcę doświadczeniu przemocy i okropności oraz głęboko go poruszyć. W perspektywie gry z czytelnikiem znamieny zdaje się być także widoczny w tej powieści „syndrom audiowizualny”<sup>7</sup>, czyli wykorzystanie poetyki zaczerpniętej ze sztuk audiowizualnych: gier wideo oraz filmów akcji, a także wspierające go cechy gatunkowe *fantasy* i *science fiction*.

Obecność cech rozmaitych gatunków czyni *Czarne słońce* utworem synkretycznym. Z gatunku *fantasy* powieść zapożyczyła motyw wędrowki bohaterów (w tym przypadku zbrodniarza i jego zakładników, którzy w toku powieści stają się drużyną), nienaukowe sposoby wyjaśniania świata, fabułę obfitującą w niezwykle wydarzenia z elementami cudowności (magiczne moce bohaterów, nadprzyrodzone zdolności, możliwość wpływania na losy pozostałych bohaterów powieści, sterowanie czasem itp.). Typowe dla gatunków fantastycznych są również: konflikt dobra ze złem, triumf dobra oraz przemiany postaci i ich liczne rozterki<sup>8</sup>. Cechy gatunkowe *science fiction* zdradza zaś między innymi czas powieści. Akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, a dokładniej w Polsce około 2050 roku. *Science fiction* łączy również, podobnie jak *fantasy*, elementy powieści przygodowej, podróźniczej i powieści grozy<sup>9</sup>. Ten gatunek literacko-filmowy z reguły nie ma jednak charakteru postulatywnego, a z fabuły *Czarnego słońca* pobrzmiewają echa antyutopijnego pesymizmu. W odróżnieniu od klasycznych form *science fiction* powieść ta nie przedstawia odmienności świata, spowodowanej rozwojem techniki

<sup>7</sup> Terminem tym w latach dziewięćdziesiątych posłużyła się Maryla Hopfinger, analizując rolę literatury w kulturze audiowizualnej (zob. M. Hopfinger, *Literatura w kulturze audiowizualnej*, „Pamiętnik Literacki” 83, 1992, z. 1). Badaczka nazwała nim wówczas integralny mechanizm odbiorczy, pozwalający na jednoczesne wydobywanie z odbieranych treści przekazu audialnego i wizualnego. Pojęcie to, przetransferowane na pole nauk literaturoznawczych, mogłoby dziś oznaczać skłonność (ale również zdolność) literatury do wykorzystywania cech właściwych sztukom audiowizualnym, w tym stosowanych przez nie sposobów narracji.

<sup>8</sup> Zob. *fantasy*, [hasło w:] S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007, s. 66–67.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 191.

i wynalazków, ani podróży kosmicznych czy podboju kosmosu. Perspektywa narracyjna zwrócona jest raczej w stronę zmian społecznych oraz konsekwencji fanatyzmu religijnego i ideologicznego.

Schemat fabularny *Czarnego słońca* zbudowany jest na historii powieściowego złoczyńcy — Gruza — który stanowi główne źródło literackiej agresji wycelowanej w czytelników powieści. Odbiorca zostaje uwikłany w tekst prześląknięty obrazami krwi i przemocy, nadającymi lekturze wrażenie realności. Poetyka tej powieści przesycona jest metaforami obrazującymi zintensyfikowane doświadczenia zmysłowe:

Noc jest nasza i dobra. Każda noc jest nasza. To nasza matka. Pachnie gumą i węglem. Powietrze, gdy złapać je w garść, zostawia na łapie mokry ślad śmierdzący benzyną. Noc to wilczyca, która karmi młode ropą<sup>10</sup>.

Synestezyjne opisy wrażeń zmysłowych czy charakterystyczne dla prozy Żulczyka figury obrazujące zjawiska (tu alegoria nocy wilczyca) budują wrogi i nieprzychylny świat powieści. Bogata w sugestywną metaforykę narracja zmusza czytelnika do intensywnego doświadczania zapachów, między innymi zgnilizny, ropy, gumy czy płynów fizjologicznych, takich jak sperma albo odchody<sup>11</sup>. Noce w *Czarnym słońcu* są „zimne”, „złe” „głodne”, Warszawa zaś jawi się jako „zgniła” czy „zaszczana”<sup>12</sup>. Tego typu konotacje odsyłają wyobraźnię czytelnika w najmroczniejsze zakamarki miasta. Szczegółowe i wulgarne opisy brutalnych aktów seksualnych, którym oddają się bohaterowie powieści, wzmagają efekt odrazy i wstrętu. Język i strategia narracyjna pomyślane są tak, aby nie tylko opowiadać historię, ale zmusić czytelnika do tego, by doświadczał jej fizycznie:

Więc tak: najpierw gryzę tego trzeciego w dłoń, a gdy wypuszcza to, co trzyma w dłoni [...] ja szybko schylam się i łapię ten nożyk w locie, po czym od razu się podnoszę i uderzam tyłem głowy w jego głowę, zgniatając mu nos. Trzeci łapie się za ryj, człowiek słoń otwiera swoją straszną gębę, by coś powiedzieć, ale nie zdąża, bo wbijam mu nóż prosto w to słoniowe oko [...]. Wchodzę z buta w ten potworny ryj jak w wielką purchawę; krew i tkanka tryska dookoła, radośnie, jak różowe iskry<sup>13</sup>.

Sceny walki czy aktów agresji opisywane są ze szczegółami. Czytelnik dzięki tej strategii znajduje się bliżej bohaterów. W powyższym fragmencie

<sup>10</sup> J. Żulczyk, *Czarne słońce*, Warszawa 2019, s. 9.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 59.



widać również zniesienie dystansu narracyjnego — odbiorca tekstu może współprzeżywać zdarzenia *in actu*. Jest nie tylko obecny w miejscu rozgrywanej się akcji, ale i doświadcza jej w sposób bezpośredni.

Kluczową rolę w kształtowaniu narracji o charakterze performatywnym pełni wykorzystanie czasu teraźniejszego i nagromadzenie czasowników wskazujących na akt, działanie oraz bycie „tu i teraz”. Można w tym opisie dostrzec również elementy narracji scenariuszowej, co byłoby kolejnym dowodem na czerpanie przez autora inspiracji z kultury audiowizualnej. Gdyby tę wypowiedź przedstawić w trzeciej osobie liczby pojedynczej, mogłaby posłużyć jako fragment scenariusza filmowego. Przywołana scenka przypomina też klatki komiksu, którego narracja organizowana jest przez krótkie, wyraziste i zdominowane przez czasowniki zdania. Komiksowe zdają się być także zastosowane efekty wizualne, które przy okazji stanowią reprezentację wynaturzonej osobowości bohatera powieści: „krew i tkanka tryska dookoła, radośnie, jak różowe iskry”<sup>14</sup>.

W powieści pojawiają się także charakterystyczne dla gier akcji (tak zwanych strzelanek) pojedynki, w których bohater pokonuje przeciwników, likwidując przy okazji wszystko, co znajduje się w polu jego widzenia:

— Ty szkorbucie pierdolony — mówię do niego i zanim cokolwiek odpowie, uderzam o lufę łokciem, tak że podskakuje do góry, drugą ręką łapię go za nogi w kostkach i ciągnę do siebie, tak że wywija orła, odruchowo naciskając przy tym spust i strzelając sobie prosto w łeb; ładnie mi to wyszło, nie ma co; łeb pęka jak kopnięty arbuz, mózg i krew bryzgają na lewo i na prawo [...] i teraz tamci są zdziwieni, no i dobrze, kolejna sekunda dla mnie. [...] kolejne kule idą w ścianę, wybijają szyby, dziurawią drzwi, wszystko na mnie leci, fajna ta muzyczka, wciąż mi gra, co to jest, *Rydwany ognia* czy inny chuj, tamci prują i prują, no dobra, czas na mnie, znowu czekam na przerwę, wystarczy sekunda [...]. Szybko wyglądam za drzwi i tym razem to moja seria przecina powietrze, nie dając im nawet się zastanowić; staram się jechać po nogach, podcinać ich, oni wywalają się na glebę jak kręgle. Wymiana ognia trwa jakiś czas<sup>15</sup>.

Powyższy fragment przypomina scenę walki z gry wideo lub filmu, które często charakteryzują się przesadzoną efektywnością. Przywołany opis strzelaniny między Gruzem a jego przeciwnikami nosi znamiona widowiska, a perspektywa czytelnika przypomina w tym fragmencie ruch kamery pokazującej szczegółowe ujęcia pękających szyb, dziurawionych drzwi, a nawet ekspresję bohaterów pojedynku. Tempo opisu akcji w połączeniu z drobiazgowym

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 279–280.

opisem scenerii daje efekt kadrów filmowych czy klatek montażowych, które w wyobraźni czytelnika składają się w dynamiczną całość. Natomiast wykorzystanie narracji pierwszoosobowej w połączeniu z perspektywą auktorialną oraz ujęciami „z zewnątrz” akcji daje wrażenie gry komputerowej. Postacie powieściowe ujawniają świadomość ingerencji sił zewnętrznych, działających na podobieństwo gracza: „Chyba wróciło słońce, ktoś z powrotem zawiesił je na niebie, bo przez chmury w kilku miejscach sika światłem”<sup>16</sup>.

Według Adama Regiewicza modelowanie narracji w grach komputerowych odbywa się między innymi poprzez wprowadzenie zmiennych, lecz typowych dla tej formy audiowizualnej ujęć: „pierwszej osoby (FPP — First Person Perspective), z boku (w grach zręcznościowych), z góry, trzeciej osoby, w rzucie izometrycznym (grafice płaskiej i wektorowej), dynamicznym (ukazywanie świata pod zmiennym kątem w zależności od upodobań gracza)”<sup>17</sup>. Dynamiczną zmianę perspektywy i suspensowy charakter opisów widać również w powieści Żulczyka — w zwróceniu uwagi czytelnika na szczegóły, co daje efekt podobny do zbliżonego ujęcia w filmie: „Urywa im kawały czaszek, rąk, nóg. Krew zastyga i zawisa w powietrzu w milionach małych kulek. Wielka czerwień, na jeszcze większej białej powierzchni”<sup>18</sup>.

Sugestywne są również opisy audialnych cech zjawisk, jak na przykład śmierci. Narrator opisuje ją, nazywając słowami rozmaite odgłosy: „A w ogóle to ile dźwięków, łomot, rwanie, wybuchy, mlaskanie, jęki, krzyki, śmierć ma tyle różnych dźwięków, mógłbyś całe życie słuchać jeden z drugim, i nie posłuchałbyś wszystkich, nie ma jak”<sup>19</sup>. Znamienna dla charakteru przywołanego wcześniej fragmentu jest również jego intertekstualność oraz osiągnięta za jej pomocą audiowizualna kompozycja sceny walki. W tle rozgrywających się zdarzeń Gruz słyszy *Rydwany ognia*, utwór muzyczny, w którym występują fanfary symbolizujące wydarzenia o podniosłym i dostojnym charakterze. Przywołana muzyka budzi w wyobraźni czytelnika konotacje ze scenami z kultowych filmów akcji, jak na przykład *Święci z Bostonu*, w którym strzelanina rozgrywa się na tle sakralnego dzieła oratoryjnego. W narracji *Czarnego słońca* wykorzystane zostało nawiązanie do muzycznego tekstu kultury, zaczerpniętego ze świata pozatekstowego, co można uznać zarówno

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 285.

<sup>17</sup> A. Regiewicz, *Narracje, audiowizualność, nowe media*, [w:] B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura — nowe media. „Homo irretitus” w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa 2014, s. 198.

<sup>18</sup> J. Żulczyk, *Czarne słońce...*, s. 284.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

za dowód na posiłkowanie się przez literaturę narzędziami mediów audiowizualnych, jak i przykład zabiegu działającego na rzecz metalepsy schodzącej.

W powieści można dostrzec jeszcze jedną istotną cechę, typową dla gier komputerowych, jaką jest możliwość zatrzymywania i wznawiania rozgrywki, sterowanie czasem oraz przyspieszanie ruchu postaci, spowalnianie ich lub chwilowe petryfikowanie:

Wyglądam zza rogu. Oni stoją zatrzymani, wyglądają jak manekiny w militarnym na Tamce. Prezent od dzieciaka, zatrzymał czas, znowu. Dzięki, młody. Biorę granat do łapy, zawleczone już wyciągnięta, łyżka puszczone, więc wystarczy odrzucić go w ich stronę, co robię, po czym padam na ziemię i zakrywam rękami łeb.

Raz.

Dwa.

Trzy.

Pierdut<sup>20</sup>.

Ciekawy wydaje się także wizualny zapis sekwencji czasowej, obrazującej moment od chwili wyciągnięcia zawleczonego z granatu do jego wybuchu. Cyfry pojawiające się kolejno na ekranie komputera podczas gry często zwiastują powrót do rozgrywki po jej wcześniejszym wstrzymaniu, jej kolejny etap lub zbliżające się rozwiązanie akcji. Sama zaś zdolność sterowania czasem, w tym między innymi spowalnianie ruchów przeciwników, może być magiczną mocą, właściwą dla danej postaci lub zdobytą przez gracza w toku gry.

Można w tych zabiegach dostrzec swego rodzaju multimedialność tekstu, która pokazuje, że narracja literacka może swobodnie korzystać z cech typowych dla innych systemów semiotycznych, jak na przykład sztuki wizualne czy muzyka. Wykorzystanie w *Czarnym słońcu* poetyki gier komputerowych służy przede wszystkim zintensyfikowaniu wrażeń i mocniejszemu osadzeniu czytelnika w świecie przedstawionym. To zaś wspiera działającą na rzecz narracji performatywnej figurę metalepsy oraz wynikające z niej wzajemne oddziaływanie na siebie tekstu, czytelnika oraz rzeczywistości pozatekstowej. Interaktywność stanowi konstytutywną cechę gier komputerowych i wiąże się z rozwojem kultury uczestnictwa. „Gry unieważniają kategorię odbiorcy, który nie angażuje się czynnie w przebieg gry i powołują kategorię użytkownika”<sup>21</sup>. Na podobnym zabiegu, który można analogicznie określić konstytuowaniem kategorii czytelnika-gracza, oparte zostało *Czarne słońce*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>21</sup> M. Hopfinger-Amsterdamska, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 257.

Przydatne w analizie powieści Żulczyka zdaje się również zjawisko immersji, które zdaniem Piotra Kubińskiego stanowi najważniejszy element poetyki gier wideo. Zjawisko to związane jest z takimi cechami gier komputerowych, które pozwalają graczowi zanurzyć się w rzeczywistości generowanej komputerowo<sup>22</sup>. Kubiński sugeruje jednak, że o immersyjności nie decydują jedynie czynniki audiowizualne. W przypadku gier komputerowych chodzi o poczucie, że świat, w którym znajdują się gracze, jest prawdziwy i kompletny. Efekt gry czy grywalności w literaturze Żulczyk osiąga właśnie dzięki wykorzystaniu figury metalesy oraz zastosowaniu narracji performatywnej, które stwarzają wyjątkowy (niczym filmowy czy właściwy grom wideo) rodzaj literackiej iluzji.

Określone media mają swoje ograniczenia i możliwości w kwestii reprezentacji. Te cechy, będące jednocześnie wyznacznikami określonych środków przekazu, nazywa się medialnymi afordancjami (*media affordances*). Literatura wykorzystuje sposób przedstawiania, jakim jest język pisany, komiks korzysta z języka pisanego, obrazów oraz sekwencji, film zaś ma do dyspozycji dodatkowo język mówiony oraz dźwięk. Media, które wykorzystują więcej niż jeden sposób reprezentacji, nazywane są multimodalnymi. Jak pisze Kukkonen: „Wraz z rozwojem cyfrowych form kulturowych, takich jak hiperteksty, rzeczywistość wirtualna i gry komputerowe, w ciągu ostatnich dziesięcioleci wzrosła liczba mediów multimodalnych w kulturze popularnej”<sup>23</sup>. Mimo że zdolność literatury do oddziaływania na odbiorców ogranicza się do reprezentacji werbalnej, to jednak jej performatywny charakter — plastyczność oraz zdolność do remodelowania literackiego języka sprawiają, że na przykład przybiera ona cechy typowe dla form audiowizualnych. Literatura może je naśladować, dostosowując się tym samym do sposobów oddziaływania na czytelników uwikłanych w kulturę obrazów i dźwięków. Wykorzystywane przez literaturę właściwości sztuk audiowizualnych pomagają w budowaniu strategii narracyjnej opartej na dwukierunkowej metalesie (schodzącej oraz wschodzącej). Dzięki temu zabiegowi czytelnik może zarówno osiągnąć stan immersji, to jest zanurzenia w świat przedstawiony, jak i transgresji świata fikcyjnego na zewnątrz, poza ramy tekstualności.

---

<sup>22</sup> P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016, s. 49.

<sup>23</sup> K. Kukkonen, *Metalepsis in Popular Culture...*, s. 15.

## Bibliografia

- Hopfinger M., *Literatura w kulturze audiowizualnej*, „Pamiętnik Literacki” 83, 1992, z. 1.
- Hopfinger-Amsterdamska M., *Literatura i media po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2010.
- Jaworski S., *Podręczny słownik terminów literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 2007.
- Kubiński P., *Gry wideo. Zarys poetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kukkonen K., *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, De Gruyter, New York 2011.
- Mrozek J., Trzeciak P., Włodarczyk W., *Sztuka świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1990.
- Regiewicz A., *Narracje, audiowizualność, nowe media*, [w:] B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura — nowe media. „Homo irretius” w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014.
- Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Stanzel F., *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, oprac. R. Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Swoboda T., *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Żulczyk J., *Czarne słońce*, Świat Książki, Warszawa 2019.

## Streszczenie

### Narracja performatywna w *Czarnym słońcu* Jakuba Żulczyka — metalepsa i syndrom audiowizualny

Artykuł porusza zagadnienie relacji między literaturą a mediami audiowizualnymi. Została w nim zawarta refleksja na temat tego, że autor *Czarnego słońca* wykorzystuje elementy poetyki zaczerpnięte z filmów akcji i gier wideo, aby zwiększyć efekt immersji literackiej (zaangażowanie czytelnika w świat przedstawiony). Koncepcja tej książki opiera się na performatywnym oddziaływaniu na czytelnika, który doświadcza tekstu w niemal fizyczny sposób. Autor stosuje również figurę metalepsy, dzięki której udało mu się osiągnąć efekt przełamania ram literatury — przenikania świata tekstowego na zewnątrz

i odwrotnie. Głównym celem tego artykułu było ukazanie plastyczności literatury i jej zdolności do wykorzystywania systemów semiotycznych innych mediów (film, gra wideo). Wykorzystanie metod obrazowania typowych dla sztuk audiowizualnych pozwala literaturze adaptować się do sposobów oddziaływania na czytelników uwikłanych w kulturę obrazów i dźwięków.

*Słowa kluczowe:* metalepse, syndrom audiowizualny, performatywność, gry wideo, immersja

## **Zawsze pomiędzy poza — książki Radosława Nowakowskiego. Komunikat**

**Tomasz A. Kalita**

Biblioteka Jagiellońska

e-mail: tomasz.kalita@uj.edu.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.11>

Od 4 do 29 kwietnia 2024 roku w Bibliotece Jagiellońskiej udostępniona była wystawa pod tytułem *Zawsze pomiędzy poza — książki Radosława Nowakowskiego*. Była to jedna z wielu ekspozycji mająca za cel promocję najcenniejszych zbiorów księżnicy uniwersyteckiej w Krakowie, a zarazem już czwarta wystawa poświęcona pisarzom kojarzonym z nurtem liberatury.

Radosław Nowakowski urodził się w Kielcach w 1955 roku. Studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej, z którego to kierunku w końcu zrezygnował. W tym czasie zainteresował się muzyką perkusyjną i przyłączył się do zespołu Osjan założonego przez Jacka Ostaszewskiego, muzyka jazzowego, współpracującego między innymi z grupą Anawa. Jak się okazało, bycie bębniarzem miało się stać zawodem Radosława Nowakowskiego na lata; oddał mu się z pasją i wypracował swój własny styl.

O pracy Radosława Nowakowskiego w charakterze pisarza i wydawcy początkowo wiedzieli głównie tylko znajomi. Dopiero po czasie ten obszar działalności artystycznej wysunął się na pierwszy plan. Prawdopodobnie obecnie Radosław Nowakowski jest bardziej znany jako niekonwencjonalny pisarz i twórca książki artystycznej niż muzyk. Wystawa prezentowana w Bibliotece Jagiellońskiej skupia się właśnie na tej części jego dorobku artystycznego.

Związany z Radosławem Nowakowskim nurt literatury został nazwany liberaturą przez Zenona Fajfera w 1999 roku. Ogólnie rzecz ujmując, określa

on ten rodzaj pisarstwa, który oprócz elementów językowych dzieła literackiego wykorzystuje także cechy materialne medium danej treści; zazwyczaj jest nim książka. Jednak w przypadku kieleckiego pisarza liberatura łączy się z książką artystyczną. Co ważne, cały proces powstawania dzieła literackiego jest wynikiem tylko jego działalności, także wydawniczej. Bycie edytorem własnych prac wpisuje się zresztą w długą historię twórców, którzy sami musieli zająć się wydawaniem swoich dzieł (na przykład angielski preromantyk, William Blake) z powodu niechęci wydawców do podjęcia się produkcji niestandardowych książek.

Tytuł wystawy *Zawsze pomiędzy poza — książki Radosława Nowakowskiego* nawiązuje do słów użytych w manifestie samego twórcy zatytułowanym *Dlaczego moje książki są takie, jakie są* (2000). Odnoszą się one do książek autora i trafnie określają jego miejsce w literaturze polskiej, a jest nim pełna niezależność oraz samowystarczalność. Autorzy ekspozycji postawili sobie trzy cele, które zostały zrealizowane: oprócz wystawy powstała pierwsza książka całkowicie poświęcona Radosławowi Nowakowskiemu jako pisarzowi oraz film dokumentalny o nim w reżyserii Macieja Zborka (Archiwum UJ). Wszystkie te elementy promocji twórczości kieleckiego pisarza były udostępnione za darmo.

Obiekty na wystawie zostały uporządkowane według dwóch tematów: książki jako takiej i podróżowania, które jest motywem dominującym w pisarstwie Radosława Nowakowskiego. Pierwszy temat dzieli się z kolei na kilka innych: oprawa, papier/format, ilustracja, czcionka.

Książki Radosława Nowakowskiego zestawione są z pracami artystów związanych z dwiema szkołami artystycznymi w Krakowie: Akademią Sztuk Pięknych i Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej. Obecnie w Polsce poszanowanie tradycji z nowatorstwem w czarnej sztuce łączą głównie szkoły artystyczne. Niestety wciąż nie przekłada się to w wystarczający sposób na ogólny stan drukarstwa w Polsce, którego symbolem pozostanie książka klejona (popularna zresztą na całym świecie). Przykłady prac młodych artystów książki dobrze współgrają z oryginalnymi rozwiązaniami edytorskimi Radosława Nowakowskiego. Warto dodać, że na ekspozycji można zobaczyć różne wersje tych samych utworów, w tym pierwsze rękopisy i maszynopisy. Całość opatrzona jest komentarzami z tekstów znanych typografów (Friedrich Forssman, Roland Reuß), liberatów (Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer) oraz samego Radosława Nowakowskiego. Trzeba jednak dodać, że są to teksty rysujące ogólne tło, a nie argumentacja za ideami kieleckiego pisarza.

Prezentowane książki pozwalają zobaczyć trzy tendencje w twórczości autora *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach* (można by zresztą pokusić się o stwierdzenie, że wyznaczają one także trzy okresy w jego dotychczasowej działalności).



Pierwsza wyróżnia się eksplorowaniem możliwości książki jako medium. Ta cecha wydaje się bardzo dynamiczna, a charakteryzujące się nią dzieła zdają się czasami sytuować na granicy zabawy znanej już u dadaistów. Przykładowe prace pochodzą głównie z wcześniejszych lat pracy wydawniczej: *Ogon słońca* (1981), *Nieopisanie świata cz. 1* (1980–1984), *Nieopisanie świata cz. 2* (1985), dzieło życia: *Nieopisanie świata cz. 3* (1988–1999); ponadto trzy *Tajne kroniki Sabiny* (1996, 1997, 2001) oraz najbardziej znana książka Radosława Nowakowskiego — *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* (2002).

Druga tendencja to odejście od „ilustracyjności” książek ku czystej typografii. Cechą charakterystyczną tej twórczości jest granie dużymi, białymi przestrzeniami papieru. Prawdopodobnie *Nieopisanie Moskwy/Zegar* (1993) oraz *Nieopisanie góry* (1999) były dziełami zapowiadającymi ten etap. Potem mamy wyjątkową książkę, najpiękniejszą być może w dorobku Radosława Nowakowskiego, *NORWAY TO KVIKAKO* (2011). Ponadto wymieńmy: *Nieznaki drogowe* (2007), *Nieopisanie świata (część siedemnasta)* (2006), *Tuleja* (2015), *Ogólna i szczególna teoria woluji* (2021).

Trzecia i jak na razie ostatnia cecha jest przeciwieństwem drugiej. Jest to powrót do rysunku, można by nawet powiedzieć, że jest to okres odejścia od literatury, gdyż ilustracja wychodzi na pierwszy plan, a teksty są coraz krótsze. Przykładem może być *Drugie nieopisanie góry* (2021) oraz całkowicie narysowane *Orysowanie świata — Aveyron* (2017). Prawdopodobnie jednak był to krótki okres w twórczości Radosława Nowakowskiego. W czasie pisania tego komunikatu pojawiła się na stronie wydawnictwa artysty, Liberatorium, nowa książka z 2024 roku, która nawiązuje do etapu drugiego, najbardziej emblematycznego.

Dla literaturoznawstwa, a także historii sztuki, Radosław Nowakowski jest dużym wyzwaniem. Zbiór jego książek jest już dość liczny. Ponadto artysta zajmuje się tłumaczeniami, a także instalacją, performansem. Ostatnio powrócił do muzyki (obecnie głównie interesuje go klawesyn). A jednak nie powstała jeszcze żadna monografia o nim. Próba usystematyzowania twórczości kieleckiego twórcy potrzebuje prawdopodobnie większego komparatystycznego zespołu badawczego. Warto wykorzystać fakt, że artysta wciąż jest aktywny i chętnie dzieli się swoimi spostrzeżeniami — ma także dobrą pamięć, która okazała się nieoceniona dla twórców krakowskiej wystawy.

Tomasz A. Kalita

bibliotekarz Biblioteki Jagiellońskiej, kurator wystawy



# Artykuł recenzyjny

Prace Literackie  
LXIII • 2024



# Mickiewicz lingwistyczny

Recenzja \_\_\_\_\_

Olaf Kryowski, *Mickiewicz i romantyczna filozofia języka*,  
Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2024, ss. 372

**Małgorzata Łoboz**

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-0705-8219

e-mail: malgorzata.loboz@uwr.edu.pl

---

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.12>

## Abstract

### A linguistic Mickiewicz

Olaf Kryowski's book *Mickiewicz i romantyczna filozofia języka* [Mickiewicz and the Romantic Philosophy of Language] discusses various linguistic concepts that inspired Mickiewicz in his early works. The author uses creative linguistic ideas to interpret selected literary works of the poet, and also points out their Slavophilic determinants, proving that speech functions are the source of Romantic cognition and the mytholinguistic image of the Slavs.

**Keywords:** Adam Mickiewicz, language, philosophy, Slavdom, Romanticism

„W każdym języku [...] tkwi charakterystyczny pogląd na świat”<sup>1</sup> — ta popularna wypowiedź Wilhelma Humboldta odzwierciedla przekonanie, typowe dla filozofii epoki romantyzmu na początku XIX wieku, że język nie był jedynie przedmiotem naukowych dociekań, ale rzeczywistym, ontologicznym „panopticum”, kształtującym indywidualne doświadczenia ludzkiej egzystencji. Humboldt dostrzegwał w języku specyficzny ogląd świata i badał jego „wewnętrzną formę”, wyrażoną następnie pod pojęciem „mocy duchowej”, przyporządkowanej zjawiskom językowym. Teza o istnieniu wewnętrznej formy językowej uczyniła z języka aktywny element badań humanistycznych, ważnych dla dziewiętnastowiecznych diagnoz socjohistorycznych (istotną rolę odgrywały tutaj hipotezy Humboldta o kształtowaniu charakteru narodu wogo na podstawie ewolucji językowej). Ów inspirator romantycznej filozofii języka zapewne znacząco wpłynął na świadomość językową romantycznych poetów i użytkowników kultury.

Mimo że jubileuszowa rocznica umownej intronizacji polskiego romantyzmu (2022) zaowocowała licznymi publikacjami, skoncentrowanymi wokół autora *Ballad i romansów*, to w polskim literaturoznawstwie ostatnich lat problematyka filozofii języka i świadomości językowej (tak zwanego wycucia językowego, operatywności języka) wydawała się zaniedbana. Dlatego z prawdziwą satysfakcją należy przyjąć pomysł Olafa Krysowskiego, by opisać i przeanalizować zjawisko przewartościowania dotychczasowych możliwości retoryki, ukazać proces przekraczania przez romantyków konwencjonalnych formuł i użytecznych narzędzi komunikacyjnych języka. Autor rzetelnie, z dużym znawstwem problematyki, wykazał, że refleksja lingwistyczna Mickiewicza ujawniała się i realizowała nie tylko w ekspresji poetyckiej. Na podstawie pism publicystycznych Mickiewicza oraz prelekcji paryskich Krysowski prezentuje Mickiewiczowskie interpretacje filozofii języka (ujętej w szerszej perspektywie Słowiańszczyzny), analizuje wątek mowy jako źródła poznania, przedstawia kwestie związane z projektami etymologicznymi oraz wyobraźnią historyczno-językową. Przejrzyście skonstruowany wywód rozwijany jest w trzech częściach monografii (podzielonych na rozdziały i podrozdziały), które wzajemnie się dopełniają. Wymienione problemy wpisują się w językoznawcze refleksje filozofów oraz literatów schyłku XVIII i początków XIX wieku. Krysowski analizuje świadomość językową Mickiewicza (zainspirowaną przez antyk, oświeceniową i klasycystyczną praktykę literacką) w kontekście romantycznej tezy, że język

<sup>1</sup> Cyt. za: E. Łuczyński, J. Maćkiewicz, *Językoznawstwo ogólne. Wybrane zagadnienia*, wyd. II rozszerzone i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 43.

jest nośnikiem kultury i interpretatorem świata, mechanizmem prawdziwego myślenia. Prezentując rozmaite perspektywy Mickiewiczowskiej świadomości lingwistycznej, autor ukazuje, w jaki sposób język był dla poety źródłem wiedzy o człowieku i świecie, o historii kultury i istocie natury, oraz dowodzi, że w opinii Mickiewicza słowo stało się wymiernym świadectwem prehistorii. Autor wnikliwie poszukuje odpowiedzi na pytanie o świadomość językową Mickiewicza, o znaczenie Mickiewiczowskich rozważań w dyskursie językowym epoki, o rolę koncepcji językowej poety w jego twórczości paraliterackiej związanej z etymologią, leksykografią, ontologią, gdyż w opinii romantycznych filozofów języka rzeczywistość językowa łączy się z faktem istnienia — zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Dlatego w prelekcjach paryskich problem języka występuje w perspektywie teoriopoznawczej i antropologicznej. Rozważania prowadzone w oparciu o materiał publicystyczny zostały wzbogacone o dygresje odnoszące się do twórczości literackiej autora *Dziadów*. Mam tu na myśli znamienny, „błyskotliwy” fragment książki z bardzo ciekawą wykładnią słynnego passusu *Wielkiej Improwizacji* — „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. Krykowski ujmuje „zwielokrotną zdradę” w kontekście rozważań nad Mickiewiczowskim rozumieniem „głosu” (słowa, mowy lub dźwięku) i formułuje ważne spostrzeżenia, istotne dla dotychczasowych badań nad tym tekstem:

Do tych rozważań należy dołączyć jeszcze jedną ewentualność — zakłamaną głos może być rozumiany jako fałszywy „ton” wypowiedzianych słów. Z *Improwizacji* dowiadujemy się o „łamaniu się” myśli w słowach, o „pochłanianiu” ich przez słowa, o „drzeniu” słów nad nimi. Wygląda to tak, jakby sposób mówienia, ton, nie pasował do treści, które jednostka (zwłaszcza artysta) usiłuje formułować w języku. Ale „głosowi” kłamie też „język”, który można postrzegać jako skonwencjonalizowany system znaków, jakże często bezradny wobec wrażliwości człowieka romantycznego, bogactwa jego myśli i uskrzydłonej wyobraźni, wykraczającej daleko poza granice sztucznie spreparowanych zasad i prawideł stylistyczno-gramatycznych<sup>2</sup>.

Omawiając Mickiewiczowską wizję pochodzenia języka, neutralne stanowisko Mickiewicza w tym względzie Krykowski uzasadnia wykładem VII kursu I prelekcji paryskich, w którym został podkreślony uniwersalizm języków słowiańskich. Zjednoczenie narodów słowiańskich było istotnym aspektem prelekcji, lecz warto przy okazji wspomnieć Mickiewiczowską koncepcję antropologiczną („Wzięliśmy za tekst człowieka, a książkę za komentarz” —

<sup>2</sup> O. Krykowski, *Mickiewicz i romantyczna filozofia języka*, Warszawa 2024, s. 26.

kurs IV). Mickiewicz koncentruje się na poznawaniu człowieka (poprzez tekst — materialny dowód komunikacji międzyludzkiej), jego świadomości i przeznaczenia, na podejmowanych przez niego działaniach i efektach realizacji tych działań. Człowiek jest symbolem słowa wcielonego, a zarazem dynamiczną siłą sprawczą przemian dziejowych i systemowych. Krysowski bardzo przejrzyście udowodnił to w dalszym wywodzie, konkludując:

Wczesny tzw. język słowiański postrzegał więc poeta w kategoriach dialektycznych, jako twór, w obrębie którego ścierały się pierwiastki mistyczny i zmysłowy, idealny i realny, boski i ludzki. Znajdował w ten sposób złoty środek w sporze między zwolennikami teorii o objawieniu języka i jego pochodzeniu od człowieka. Filozofia mowy tłumaczyła historię i kulturę Słowian i odwrotnie — tradycja ludów słowiańskich rozwiązywała starcie ideowe, które w świetle rozważań Mickiewicza miało charakter pozorny, ponieważ w istocie obie strony wyrażały tylko racje cząstkowe<sup>3</sup>.

Mickiewiczowska słowiańska filozofia języka wybrzmiała w książce Krysowskiego w kontekście dziewiętnastowiecznej refleksji lingwistycznej, z upomnieniem się nie tylko o Herdera, Humboldta, Schlegla czy Novalisa, lecz również z nawiązaniem do polskiej filozofii romantycznej (Mochneckiego, Kamińskiego, Ciechonieńskiego). Jednocześnie autor udowodnił, że przyznając Słowianom szczególną rolę w moralnej odnowie świata (mesjanizm plemienny), Mickiewicz utożsamiał te poglądy z własnym mesjanizmem (mit „dobrego Słowianina”). Wartościowym uzupełnieniem Mickiewiczowskiej wizji Słowiańszczyzny w refleksji lingwistycznej jest podkreślenie uzależnienia filomatów od przedstawicieli czeskiego odrodzenia narodowego (Dobrovsky’ego, Šafárika, Kollára).

Ujawniając indywidualizm Mickiewiczowskiego rozumienia języka, Krysowski ukazuje doświadczenia poety z lekturą fundamentalnych dzieł filozoficznych epoki (między innymi *Filozofią sztuki* Schellinga), potwierdzając nowoczesną wykładnię tezy, że mowa jest źródłem romantycznego poznania. Ciekawym i wartościowym refleksem są tu rozprawy nad językiem jako medium pamięci (archeologia słowa), objawieniem sił ponadzmysłowych w mowie, analiza semantyczna Mickiewiczowskiej numerologii (rola systemu trójkowego i ważne uwagi nad stosowaniem przez Mickiewicza trzyznakowych form „kło”, „tło”, „dło”).

Akcentem dopełniającym sens rozważań na temat Mickiewicza jako dysponenta i realizatora romantycznej filozofii jest fragment *Duch mowy a mowa*

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 40.



*ducha*. Kryowski, zebrawszy zapomniane pisma drobne i wykłady z lat czterdziestych, tropi Mickiewiczowską interpretację ducha (*esprit*), eksponując możliwe zagubienie poety w ówczesnym chaosie kontekstowym znaczeń semantycznych tego abstrakcyjnego pojęcia. Jednocześnie dowodzi, że zakres semantyczny słowa wiązał się u Mickiewicza z projektem antropologicznym.



Ilustracja 1. Okładka monografii autorstwa Olafa Kryowskiego pt. *Mickiewicz i romantyczna filozofia języka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa, 2024

W kontekście pomysłów etymologicznych autora *Pierwszych wieków historii polskiej* Kryowski zwraca uwagę na toponimy i związane z nimi mity geograficzne. Warto tu wskazać intrygujące i wartościowe pod względem poznawczym rozważania wokół paranteli między „gniazdem” a „ojczyzną”, pochodzeniem i kulturowym znaczeniem pojęcia „ojczyzny” jako synonimu nie miejsca, lecz narodu kreowanego na przedstawiciela Europy Zachodniej, trwającego w obronie cywilizacji chrześcijańskiej. Charakteryzując zasoby leksykalne kulturowej mapy Słowiańszczyzny, Kryowski wskazuje źródłosłowy ograniczające przestrzeń osady, by następnie wyjść w obszar szerszy, korelujący z Mickiewiczowską wiedzą o mitologii słowiańskiej, którą — w porównaniu z mitologią grecką czy hinduską — poeta przecenił. Kryowski słusznie określa działania Mickiewicza w tym względzie uprawianiem mitolingwistyki, gdyż utopijna wizja Słowian jako wyznawców jednego Boga, komunikujących się jednolitym językiem, jest nieweryfikowalna. Rodowodu

takiej idealizacji Słowiańszczyzny doszukiwano się w panslawizmie zapoczątkowanym przez Jana Kollára. W tym arkadyjskim przesłaniu Słowianom przypadła misja stworzenia szczególnej wspólnoty, która ma dopomóc w ocaleniu fundamentalnych wartości moralnych. Krysowski bardzo przejrzyście wskazał edukacyjny i perswazyjny wymiar wykładni Mickiewicza.

Świadomość językoznawcza Mickiewicza została podsumowana w ocenie projektu dykcjonarza emigracyjnego — w planach redaktorów pomysłu miała to być skrócona wersja *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego o nacechowaniu etymologicznym. Słownikowe hasła miały zawierać nie tylko eksplikację znaczenia wyrazu, lecz również informacje o jego genezie.

Książka Olafa Krysowskiego stanowi lekturę niezwykle bogatą w pozytywki intelektualne. Jej walory poznawcze i wartości merytoryczne są niezaprzeczalne. Opowieść o filozofii języka została skonstruowana z precyzyjną konsekwencją: od prezentacji rozmaitych koncepcji językoznawczych, inspirowanych wczesnego Mickiewicza, poprzez realizację twórczych pomysłów językoznawczych w wybranych interpretacjach literackich oraz wskazanie ich słowianofilskich uwarunkowań, po rozważania na temat funkcji mowy jako źródła romantycznego poznania i mitolingwistycznego obrazu Słowiańszczyzny. Monografia ma charakter odkrywczy i stanowi znaczące osiągnięcie na mapie dokonań literaturoznawczych w ostatnich latach. Jej odbiorcami staną się zapewne nie tylko badacze literatury romantyzmu, lecz również językoznawcy, filozofowie, historycy idei. Zawiera wszelkie wyznaczniki wzorcowej akademickiej syntezy i może pełnić rolę przewodnika — kompendium wiedzy — przeznaczonego dla studentów nie tylko polonistyki, ale też wszystkich zainteresowanych rozwojem dziewiętnastowiecznej humanistyki. Prowokuje do dyskusji i polemiki, inspiruje nierozpoznane tematy badawcze. Krysowski, wykorzystując dotychczasowe ustalenia badaczy, przedstawił autorską i nowoczesną interpretację Mickiewicza jako uczonego intelektualisty, czerpiącego z filozoficznej skarbnicy XVIII i początku XIX wieku, lecz również konsekwentnie rozwijającego swe poglądy dojrzałego użytkownika kultury. Jest to portret oryginalny i przekonujący.

## Streszczenie

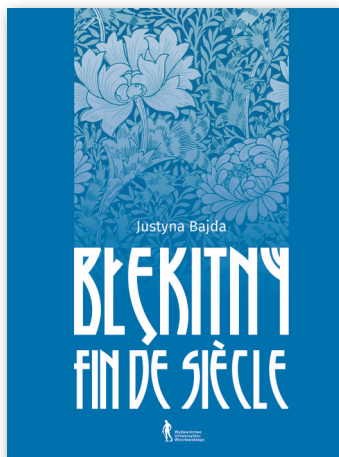
### Mickiewicz lingwistyczny

Książka Olafa Kryśowskiego *Mickiewicz i romantyczna filozofia języka* poświęcona została omówieniu rozmaitych koncepcji językoznawczych, które inspirowały Mickiewicza w jego wczesnej twórczości. Autor wykorzystuje twórcze pomysły językoznawcze do interpretacji wybranych utworów literackich poety, wskazuje również ich słowianofilskie uwarunkowania, dowodząc, że funkcje mowy stanowią źródło romantycznego poznania oraz mitolingwistycznego obrazu Słowiańszczyzny.

*Słowa kluczowe:* Adam Mickiewicz, język, filozofia, Słowiańszczyzna, romantyzm



## Polecamy nasze nowe serie i publikacje



### ***Błękitny fin de siècle***

Justyna Bajda

Niezwykła opowieść o fenomenie koloru niebieskiego w kulturze młodopolskiej przez pryzmat twórczości Gabrieli Zapolskiej, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Stanisława Wyspiańskiego. Zawiera blisko sto ilustracji ówczesnej mody, wnętrza i sztuki, słownik odcieni błękitów i mowy kwiatów, a także wzornik kolorów na obwołucie.



### ***Między Śląskiem a Italią***

red. Andrzej Kozieł,  
Małgorzata Wyrzykowska

Tom studiów z historii sztuki polskich i włoskich badaczy poświęcony pamięci Arkadiusza Wojtyły (1978-2021). Jednocześnie niezapomniana wyprawa w fascynujący świat sztuki baroku i jej przejawów na Śląsku i w Italii.



### ***Książka i biblioteka w wybranych pracach Umberta Eco***

Anna Lubińska

Wzbogacona ilustracjami i rysunkami autorstwa Eco publikacja gromadzi pojawiające się w jego twórczości wątki dotyczące roli książki w społeczeństwie oraz relacji książka-biblioteka-czytelnik.



### ***Johann Jacob Eybelwieser młodszy***

Marek Kwaśny

Wnikliwe spojrzenie na życie, twórczość i strategię rozwoju kariery barokowego, wrocławskiego mistrza — Johanna Jacoba Eybelwiesera młodszego oraz katalog dzieł malarza (230 pozycji).



### **Doświadczenie mistyczne w kulturze i nauce**

red. Marlena Krupa-Adamczyk,  
Tomasz Szymański

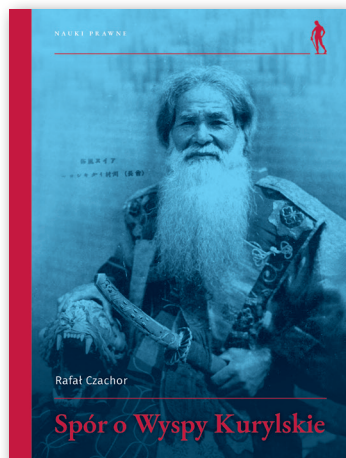
Doświadczenia mistyczne pozostają niewypowiedzalne, nieuchwytnie i tymczasowe. Stanowią także fascynujący przedmiot dociekań dla badaczy różnych dziedzin. W niniejszym tomie autorzy starają się przyrzeć bliżej różnym aspektom tych wyjątkowych przeżyć.



### **Kody językowo-kulturowe w polskiej frazematyce gwarowej**

Włodzimierz Wysoczyński

Zbiór ponad 20 tysięcy frazemów podanych wraz z lokalizacją ich występowania oraz znaczeniem. To swoista podróż po słowach, które od wieków nazywają i interpretują otaczającą nas rzeczywistość.



### **Spór o Wyspy Kurylskie**

Rafał Czachor

Książka wypełnia lukę w wiedzy na temat prawnych i politycznych uwarunkowań rozyjsko-japońskiego konfliktu o archipelag. Zwraca też uwagę na przemilczany przez świat los wymarłych w XX wieku gospodarzy Kuryli — Ajnów.



### **Łemkowskie rozdroże**

Jarosław Syrnyk

Spór o to kim są łemkowie rozpoczął się w XIX wieku i trwa do dziś. W jaki sposób historia wpłynęła na kształtowanie się tożsamości łemków i ich postaw.



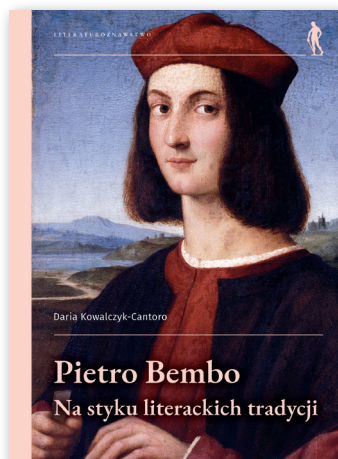
## Polecamy nasze nowe serie i publikacje



### ***Czyj sen Wrocław śni?***

red. Agnieszka Zabłocka-Kos, Adam Pacholak, Aleksandra Podlejska

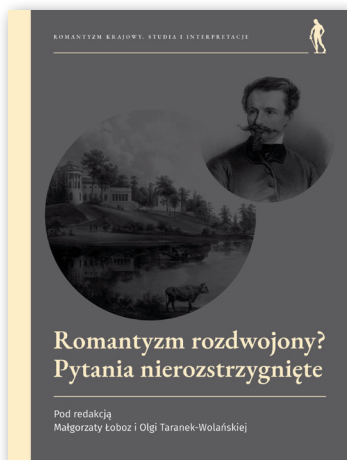
150 lat historii niegdyś najbardziej reprezentacyjnej dzielnicy w mieście w szczegółowo opracowanej i bogato ilustrowanej monografii. A w niej dziesiątki przedwojennych planów ulic i kamienic, archiwalne fotografie i pocztówki, niezrealizowane i konkursowe projekty zabudowy.



### ***Pietro Bembo. Na styku literackich tradycji***

Daria Kowalczyk-Cantoro

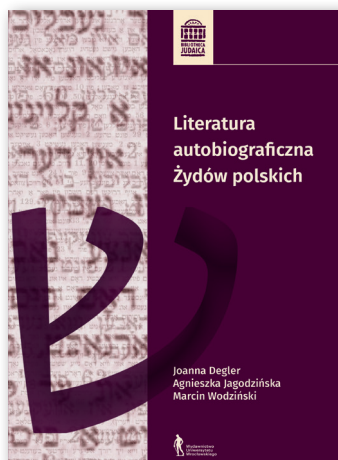
Historyczno-literacka monografia życia i twórczości Pietro Bembo. Przedstawia polskiemu czytelnikowi wybitnego humanistę, przybliża złożone konteksty kulturowe pojawiające się na styku kilku języków i tradycji literackich.



### ***Romantyzm rozdwojony? Pytania nierozstrzygnięte***

red. Małgorzata Łoboz, Olga Taranek-Wolańska

Książka inauguruje nową serię wydawniczą „Romantyzm Krajowy. Studia i Interpretacje”. Autorzy przełamują stereotypowe podejście do tradycji romantyzmu ukazując wagę romantyków krajowych i dzieł powstałych w Polsce pod zaborami.



### ***Literatura autobiograficzna Żydów polskich***

red. Joanna Degler, Agnieszka Jagodzińska, Marcin Wodziński

Fascynująca podróż przez historię i myśl Żydów w Polsce, kwestionująca dotychczasowe postrzeganie funkcji egodokumentów. wietna literatura i niezastąpione źródło historyczne.

Michał Rydlewski

## Magia i pismo

O dwóch odmianach komunikowania:  
obrazowym i pojęciowym



Kultura Zachodu zwraca się dziś ku magii. Ale czy ów powrót jest na pewno oznaką jej ewolucji? A może raczej dowodem rozpadu kultury? Jakie będzie to miało konsekwencje dla naszego sposobu uczestnictwa w kulturze? Kim będzie nowy kapitalistyczno-metamorficzny podmiot? Czy naprawdę czeka nas epoka magii?

*Magia i pismo* znacząco poszerza wiedzę o zachodzącym w kulturze zachodniej procesie jej umagiczniania. Wiąże się on z przemianami technologicznymi we współczesnym świecie, odchodzeniem kultury od pisma jako głównego medium komunikacji, bankructwem Rozumu, rozwojem kapitalizmu oraz utratą przez ludzi bezpieczeństwa ontologicznego. Umagicznia się także humanistyka, czego przykładem są posthumanizm i nowy animizm, które są nie tylko sposobami magicznego „poznawania” rzeczywistości, ale projektują nowe wzory bycia-w-świecie uwzględniające obecność w nim magii.

*Magia i pismo* to książka o wybitnie interdyscyplinarnym charakterze, autor płynnie porusza się po obszarach antropologii kulturowej, filozofii, psychologii, literaturoznawstwa i medjoznawstwa ukazując wieloaspektowość tropienia magii z perspektywy tych dyscyplin.

Tomasz Szymański

## W poszukiwaniu religii uniwersalnej

Zarys historii pewnej idei i jej wybrane postacie  
w dziewiętnastowiecznej literaturze francuskiej



Co mamy na myśli, mówiąc o religii uniwersalnej? Właśnie dzisiaj, gdy pluralizm religijny stał się nieodłącznym elementem demokratycznego świata Zachodu? Pytanie o religię uniwersalną pojawia się nieuchronnie na naszym horyzoncie kulturowym, wyznaczonym z jednej strony przez otaczającą nas wielość religii, z drugiej zaś przyświecające nam ideały uniwersalizmu i tolerancji. Wobec emocji, jakie budzi myśl o możliwym powstaniu w przyszłości nowej globalnej religii, tym bardziej pozytywne wydaje się podjęcie refleksji nad przeszłością tej idei. Nie jest ona bowiem niczym nowym, a dokładniejsze pochylenie się nad dziejami kultury i myśli Zachodu pozwala stwierdzić, że ma już za sobą długą historię.

Co więcej, stanowi ona niezwykle istotne zagadnienie z zakresu historii idei, powiązane z literaturą, religioznawstwem, filozofią religii, politologią, prawem czy zachodnim ezoteryzmem. Autor książki, badając genezę i rozwój idei religii uniwersalnej, stara się uchwycić moment, kiedy pojawiała się i istniała w różnych kontekstach kulturowych i społecznych, szczególnie miejsce wyznaczając jej związkiem z literaturą.



Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Wrocławskiego

**Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego**

pl. Uniwersytecki 15  
50-137 Wrocław  
sekretariat@uwur.com.pl

wuwr.eu  
Facebook/wydawnictwouwr