

ETHOS

KWARTALNIK
INSTYTUTU
JANA PAWŁA II KUL

Nr 147
lipiec-wrzesień 2024

HARMONIE ŚWIATA

W numerze m.in.

Mieczysława DEMSKA-TREBACZ
* **Pomiędzy Wisłą a Bugiem**

Joanna MAKLAKIEWICZ
* **Romantyk dwudziestego wieku**

Krzysztof MEYER
* **Witold Lutosławski
wobec powojennej awangardy**

Marek BERNACKI
* **Tekst jako partytura**

Halszka LELEŃ
* **Na peryferiach zwykłych spraw**

Teresa KSIĘSKA-FALGER
* **Doświadczenie piękna**



RADA NAUKOWA
KWARTALNIKA „ETHOS”

Michel BASTIT, Sergio BELARDINELLI, Gerald J. BEYER, Rocco BUTTIGLIONE, Christoph BÖHR
John CROSBY, Aimable-André DUFATANYE, Krzysztof DYBCIAK, Michael JAMES, Stanislav KOŠČ
Leszek MAJZIK, Balázs M. MEZEI, Antonio PARDO CABALLOS, Furio PESCI, Adam POTKAY
Giovanni SALMERI, Stefan SAWICKI, ks. Jan SOCHOŃ, Manfred SPIEKER
Eleonore STUMP, Linda ZAGZEBSK

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
KWARTALNIKA „ETHOS”

ks. Marek SŁOMKA – redaktor naczelny
Jarosław MERECKI SDS – zastępca redaktora naczelnego

Sekretarze redakcji
Natalia GONDEK, Tomasz GÓRKA

Redaktorzy językowi
Dorota CHABRAJSKA, Mirosława CHUDA, Wojciech KRUSZEWSKI, Ferdi McDERMOTT, Patrycja MIKULSKA

Redaktorzy merytoryczni
Barbara CHYROWICZ SSpS, Tomasz GARBOL, Piotr GUTOWSKI, Wojciech KACZMAREK
Karol KLAUZA, Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA, Hubert ŁASZKIEWICZ, Maciej NOWAK
ks. Sławomir NOWOSAD, ks. Alfred M. WIERZBICKI

RECENZENCI TOMU
Piotr BANASIK, Marcin BARANOWSKI, Beata BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA, Magdalena DZIADEK
ks. Stanisław GARNCZARSKI, Andrzej GĘBSKI, Michał JANUSZKIEWICZ, Krystyna JUSZYŃSKA
Barbara KLONOWSKA, Mirosława OŁDAKOWSKA-KUFEL, ks. Wiesław PRZYCZYNA, ks. Józef STALA
Marek SZLEZER, Monika SZUBA, Andrzej TYSZCZYK, Maria WACHOLC, Walentyna WĘGRZYN-KLISOWSKA
Andrzej WRÓBEL, Zofia ZARĘBIANKA

Przygotowanie do druku
Dorota CHABRAJSKA, Mirosława CHUDA, Natalia GONDEK
Tomasz GÓRKA, Patrycja MIKULSKA

Przygotowanie komputerowe
Konrad NOWAKOWSKI

Projekt okładki
Leszek MAJZIK

ETHOS jest kwartalnikiem filozoficznym o charakterze interdyscyplinarnym
publikowanym w wersji papierowej (jest to wersja pierwotna).
Fragменты artykułów dostępne są na stronie www.ethos.lublin.pl.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

ISSN 0860-8024
e-ISSN 2720-5355
www.ethos.lublin.pl
Nakład 400 egz.

ETHOS

Rok 37
2024 nr 3(147)

HARMONIE ŚWIATA

- * Od Redakcji – W poszukiwaniu harmonii. Od bezkrytycznych zachwytów do odkrycia finezyjnego piękna (M.S.) **5**
- * From the Editors – In Search of Harmony: From Uncritical Exaltation to the Discovery of Sophisticated Beauty (M.S.) **11**
- * JAN PAWEŁ II – Muzyka. Wyraz wolności i prawdziwej wspólnoty (List do mons. Domenica Bartolucciego, Watykan, 6 VIII 1985) **19**
- * JOHN PAUL II – Music: Expression of Freedom and True Community (Letter to Mons. Domenico Bartolucci, Vatican, August 6, 1985) **23**

CZAS WIOLINISTÓW

- * Mieczysława DEMSKA-TREBACZ – Pomędzy Wisłą a Bugiem. Przyczynek do dziejów kultury muzycznej w czasach zaborów **29**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-05
- * Mieczysław SZLEZER – Stanisław Serwaczyński – wirtuoz z Lublina. Prekursor nowoczesnej europejskiej szkoły skrzypcowej **55**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-06
- * Joanna MAKŁAKIEWICZ – Romantyk dwudziestego wieku: Piotr Janowski (1951-2008) **73**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-07

MISTRZOWIE DWUDZIESTEGO STULECIA

- * Gajusz KĘSKA – Ekspresja w sonatach fortepianowych Karola Szymanowskiego **95**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-08

- * Ewa NIDECKA – Muzyka w dialogu z Bogiem. Kompozycje religijne Andrzeja Nikodemowicza **120**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-09
- * Krzysztof MEYER – Witold Lutosławski wobec powojennej awangardy. Z perspektywy sześciu dekad **132**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-10

WYPOWIEDZIEĆ NIEWYSŁOWIONE

- * Marek BERNACKI – Tekst jako partytura. O pożytkach płynących z Ingar-denowskiej konkretyzacji dzieła literackiego **153**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-11
- * Halszka LELEŃ – Na peryferiach zwykłych spraw. Dysharmonia świata a poetyckie dociekanie prawdy w liryce George’a Mackaya Browna **170**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-12
- * Marek NALEPA – „O, której serca dobroć głoszą wieki”. Jezuici tarnopolscy i starowiejscy jako autorzy pieśni maryjnych **190**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-13

KAROL WOJTYŁA – JAN PAWEŁ II INSPIRACJE

- * Agata SKAŁA – Kiedy Narcyz staje się Pasterzem. Metamorfozy i świetlistość świata w twórczości Karola Wojtyły **225**
DOI 10.12887/37-2024-3-147-14

MYŚLAĆ OJCZYŻNA...

- * Teresa KSIĘSKA-FALGER – Doświadczenie piękna **251**
- * Leszek POŁONY – Kilar – Moniuszko naszych czasów **261**

OMÓWIENIA I RECENZJE

- * Igor HAŁAGIDA – Pontyfikat Jana Pawła II w dokumentach KGB. O fiasku sowieckiej polityki ateizacyjnej (rec. „*Żarliwy antykomunista*”. *Pontyfikat*

Jana Pawła II w dokumentach KGB Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej (1978-1991). Wybór, oprac. A. Grajewski, Centrum Mieroszewskiego, Warszawa 2023) **269**

* Propozycje „Ethosu” (E. Guter, *Wittgenstein on Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2024) **274**

PRZEZ PRYZMAT ETHOSU

* Mirosława CHUDA – Usłyszeć wszechświat **277**

BIBLIOGRAFIA

* Maria FILIPIAK – Harmonie świata. Papieże Jan Paweł II, Benedykt XVI i Franciszek o przejawach harmonii w przyrodzie, sztuce i rzeczywistości społecznej. Bibliografia wypowiedzi z lat 1978-2024 **281**
DOI 10.12887/37-2024-1-145-20

* Noty o autorach **303**

* Contents **309**

OD REDAKCJI

W POSZUKIWANIU HARMONII

Od bezkrytycznych zachwyków do odkrycia finezyjnego piękna

W mitologii greckiej Harmonia to bogini uosabiająca ład, symetrię, porządek i zgodę. Harmonię przeznaczono na żonę Kadmosa – herosa, z którym stworzyli wzorowe małżeństwo i wychowali sześcioro dzieci. Po długim i szczęśliwym życiu Harmonia i Kadmos zostali przez bogów zamienieni w dwa łagodne węże, które Zeus osobiście przeniósł do Elizjum – części Hadesu przeznaczonej dla dusz dobrych ludzi. Atrybutem Harmonii jest wąż. Patronuje ona autentycznej miłości¹.

Przeciwną symbolikę prezentuje wąż znany z Księgi Rodzaju. Wąż-kusiiciel jest wrogiem Boga i uosobieniem zła. Późniejsze księgi Pisma Świętego nazwą go szatanem, diabłem, złym duchem (por. Hi 1,6; Mdr 2,24; J 8,44; Ap 12,9; Ap 20,2). Pierwszym ludziom wąż obiecuje równość z Bogiem w zakresie stanowienia o dobru i złu moralnym. Rzeczywistym skutkiem podszeptów szatana staje się upadek człowieka i degradacja świata. Raj zamienia się w przestrzeń pozbawioną harmonii, porządku, zgody i piękna.

Zawsze istniała silna pokusa, by ten znamienity opis z Księgi Rodzaju traktować jak przekaz historii naturalnej. Nawet w czasach rozwiniętej hermeneutyki biblijnej² pojawiają się konstatacje, że do pewnego etapu świat był miejscem pozbawionym niedoskonałości, bólu i cierpienia, a dopiero potem stał się obszarem dramatów, zmagania i trudu. Taką interpretację można znaleźć nawet w niektórych szkolnych podręcznikach do nauki religii, wydawanych w ostatnich latach w Polsce, przy czym część ich autorów deklaruje znajomość doktryny Kościoła katolickiego w tym zakresie³.

¹ Zob. hasło „Harmonia”, Theoi: Greek Mythology. <https://www.theoi.com/Ouranios/Harmonia.html>; por. V. Z a m a r o v s k y, hasło „Harmonia”, w; tenże, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Illg, L. Spyryka, J. Wania, Videograf II, Katowice 2006, s. 259.

² Zob. np. D. D z i a d o s z, *Tak było na początku. Izrael opowiada swoje dzieje*, Wydawnictwo Archidiecezji Przemyskiej, Przemyśl 2011.

³ Zob. M. S ł o m k a, *Antyewolucyjny kreacjonizm we współczesnej Polsce i jego wpływ na edukację religijną*, „Roczniki Filozoficzne” 68(2020) nr 4, s. 133-168.

W jednostce lekcyjnej zatytułowanej „Wszechświat – Boski porządek”, zawartej w jednym z takich podręczników, czytamy o Bogu Stwórcy: „To, co stworzył, uczynił doskonale. Jego dzieło jest uporządkowane. Nie ma w nim śladów żadnego bałaganu, anarchii czy przypadkowości. Wszystko jest dopracowane i współgra jedno z drugim”⁴. W innej książce, w materiałach do lekcji „Zamysł Boga względem człowieka – zostaliśmy stworzeni do szczęścia” pojawia się sformułowanie: „W pierwotnym stanie człowiek nie tyle dążył do szczęścia, ile już był szczęśliwy”⁵. Konkluzja tego ostatniego przekazu pozostawia uczniów z jednoznacznym przekonaniem o istnieniu w przeszłości doskonałego środowiska ludzkiej egzystencji: „Mając na uwadze chociażby fakt, że już sam ogród ze względu na znajdującą się w nim roślinność oraz liczne źródła wody był dla ludzi Wschodu symbolem bogactwa i szczęśliwego życia, widzimy, że Bóg w swej dobroci stworzył dla człowieka idealne miejsce. W tym miejscu człowiek mógł przebywać ze swym Stwórcą – źródłem wszelkiego dobra, miłości i szczęścia”⁶. Sugestię dotyczącą istnienia fizycznego stanu absolutnej harmonii wyraża (wbrew tytułowi) tekst jednostki katechetycznej „Poemat o stworzeniu świata”, zawartej w podręczniku Wydawnictwa Jedność: „Bóg przy stwarzaniu kieruje się mądrością, nadając światu ład i harmonię: wszystkie jego elementy są ze sobą powiązane i służą sobie nawzajem”⁷.

Powyższe cytaty to nie tylko przykłady literalnego (czy literalistycznego) odczytywania pierwszych rozdziałów Księgi Rodzaju, niezgodnego z doktryną Kościoła Katolickiego⁸, ale także przejawy odejścia od ontologii teistycznej, której integralną częścią jest jednoznaczne rozróżnienie między niedoskonałością świata a doskonałością Boga. W metafizyce klasycznej podkreśla się, że świat jest radykalnie różny od Boga: niedoskonały, zmienny, czasowo-przestrzenny, uwarunkowany w istnieniu. Między światem a Bogiem istnieje zasadnicza różnica ontyczna i swoisty dystans. Akt kreacji to udzielenie istnienia bytowi całkowicie innemu niż Bóg⁹.

⁴ *Być świadkiem Zmartwychwstałego w świecie. Podręcznik do nauki religii dla II klasy liceum i technikum*, red. P. Pierzchała, Wydawnictwo Katechetyczne, Warszawa 2013, s. 52.

⁵ *Aby nie ustać w drodze. Podręcznik do nauki religii dla II klasy gimnazjum*, red. J. Szpet, D. Jackowiak, Wydawnictwo św. Wojciecha, Poznań 2013, s. 10.

⁶ Tamże, s. 11.

⁷ *Na drogach wiary. Podręcznik do nauki religii dla II klasy liceum i technikum*, red. J. Czerwowski, E. Kondrak, B. Nosek, Jedność, Kielce 2013, s. 18.

⁸ Zob. Papieska Komisja Biblijna, *Interpretacja Pisma Świętego w Kościele. Przemówienie Ojca Świętego Jana Pawła II oraz Dokument Papieskiej Komisji Biblijnej*, tłum. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1994.

⁹ Por. J. W o j t y s i a k, *Między ukryciem a jawnością. Esej z filozofii religii i teologii filozoficznej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2023, s. 102, 183.

Stwierdzenie niedoskonałości świata oznacza, że na żadnym etapie swojego doczesnego rozwoju nie jest on (nie był i nie będzie) doskonały. Nie było w dziejach świata okresu, w którym nie istniało w nim zło fizyczne (naturalne). Nie ma racjonalnego uzasadnienia przedstawianie historii świata jako złożonej z dwóch faz: najpierw wypełnionej niczym niezmaconą harmonią i pięknem, następnie zaś naznaczonej postępującym rozpadem i nieładem, jak gdyby wymykało się Bogu spod kontroli. Bezzasadne jest twierdzenie, że świat przeszedł od stanu doskonałości do stanu niedoskonałości, na przykład z powodu takiego czy innego ludzkiego czynu. Świat nigdy nie był doskonały. W tym sensie świat nigdy nie był rajem¹⁰.

Czy zatem warto szukać harmonii w świecie, skoro tęsknota za utraconym stanem, który przeminął raz na zawsze po niedługim okresie istnienia, stanowi wyraz naiwności? Idealna harmonia nie jest możliwa w świecie fizycznym, z natury naznaczonym piętnem niedoskonałości. Mamy jednak wiele okazji do dostrzegania i podziwiania realnej, choć względnej, harmonii w świecie: w przyrodzie, w kulturze, w ludzkich postawach. Analiza tych fenomenów wymaga niuansowania, dzięki któremu można uchwycić subtelne przejawy piękna i ładu, unikając uproszczeń.

Wbrew pozorom, bezkrytyczne konstatacje dotyczące harmonii świata były popularne nie tylko przed powstaniem nauk przyrodniczych¹¹. Co więcej, w niektórych środowiskach sądzono, że rozwój nauki niezbicie dowodzi istnienia porządku w świecie. Znamiennym tego przykładem są dziewiętnastowieczne dyskusje o znaczeniu zasady zachowania energii, w której entuzjastycznie upatrywano nawet środka pozwalającego pojęciowo połączyć w jedną całość wszystkie zjawiska przyrody. Pisano sugestywnie, że zarówno zjawiska mechaniczne, jak i chemiczne czy biologiczne polegają na przemianie energii kinetycznej w ciepło. Takie przeświadczenie prowadziło teistów do sformułowania tezy, że świat przepełnia harmonia, której autorem jest Stwórca. „Tak już jest – stwierdzał James Joule – że porządek we wszechświecie jest utrzymany – nic się nie rozstraja, nic nigdy nie ginie, i cała maszyneria, tak przecież złożona, pracuje gładko i harmonijnie. I chociaż, jak w straszliwej wizji Ezechiela, «koło może być w środku koła» i wszystko może się wydawać skomplikowane i uwikłane w pozornym zamęcie, w gmatwaniu nie kończącej się wielości przyczyn, skutków, konwersji i konfiguracji, to zachowana

¹⁰ Zob. M. Słomka, *Chrześcijańska koncepcja stworzenia i jej implikacje w perspektywie problematyki „Deus absconditus – Deus revelatus”*, „Roczniki Filozoficzne” 71(2023) nr 4, s. 179-198.

¹¹ Na przykład w kontekście tak zwanych argumentów z projektu za istnieniem Boga (por. O. Petersen, *Dwie Księgi. Z dziejów relacji między nauką a teologią*, tłum. W. Skoczny, M. Furman, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 283-288).

jest przecież doskonała regularność – całością rządzi bowiem wszechwładna wola Boga”¹².

Podczas odbywającego się w roku 1973 w Krakowie kongresu, zorganizowanego z okazji pięćsetnej rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika, w kontekście refleksji nad funkcjonowaniem przyrody, Brandon Carter sformułował tak zwaną zasadę antropiczną, do dziś wywołującą liczne i bardzo zróżnicowane komentarze wśród badaczy. Okazało się, że aby mogło powstać życie w takiej postaci, jaką znamy, potrzebne są specyficzne warunki i precyzyjne dostrojenie ważnych parametrów fizycznych. Fundamentalne stałe fizyczne (na przykład stała Plancka, prędkość światła w próżni czy stała grawitacji) wraz z tak zwanymi warunkami początkowymi i brzegowymi Wszechświata wykazują swoiste koincydencje. Prawdopodobieństwo harmonijnego ułożenia się tych parametrów w odpowiednim czasie jest niezwykle małe. Niewielkie zmiany tych wielkości uniemożliwiłyby biogenezę, warunkującą genezę człowieka¹³. Jak wyjaśnić to zestrojenie?

W ostatnich latach pojawiło się wiele odpowiedzi na powyższe pytanie, w tym dwa ujęcia skrajne. Z jednej strony, próbowano na różne sposoby banalizować doniosłość owego odkrycia: twierdzono, że tak się po prostu przypadkowo w historii zdarzyło. Poza tym, dostrojenie parametrów nie wydaje się tak wyjątkowe, jeśli bierze się pod uwagę, że rozwój przyrody przed etapem powstania życia trwał stosunkowo długo, a świat, który znamy, jest – być może – jednym z wielu istniejących. Z drugiej strony, zachwyt nad niesamowitą zbieżnością własności fizycznych, dzięki której powstało życie, generował interpretacje celowościowe sugerujące, że taki scenariusz został precyzyjnie zaplanowany na początku świata po to, by powstanie i ewolucja życia doprowadziły następnie do genezy człowieka – korony stworzenia. Naturalną konsekwencją interpretacji teleologicznych były teologiczne rozważania o Bogu, który przybierał postać zegarmistrza perfekcyjnie dbającego o to, by mechanizm świata pracował jak szwajcarski zegarek, precyzyjnie zespalający wskazówki w samo południe¹⁴.

W opisanych skrajnościach można odnaleźć ziarna prawdy. Najbardziej racjonalnym wariantem wydaje się jednak poszukiwanie trzeciej drogi, w której docenia się walor zestrojenia, nie absolutyzując zarazem tych wyników

¹² Cyt. za: I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu ku porządkowi. Nowy dialog człowieka z przyrodą*, tłum. K. Lipszyc, PIW, Warszawa 1990, s. 121. Por. też: M. Słomka, *Działanie Boga w świecie. Analiza filozoficzna*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 216.

¹³ Por. Słomka, *Działanie Boga w świecie*, s. 144; zob. P.C.W. Davies, *Kosmiczna wygrana. Dlaczego wszechświat sprzyja życiu?*, tłum. B. Bieniok, E.L. Łokas, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

¹⁴ Zob. Z.E. Roska, *Wyjaśnianie celowościowe (teleologiczne) w fizyce*, w: *Spór o cel. Problematyka celu i celowościowego wyjaśniania*, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, P. Gondek, Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2008, s. 377-387; Z. Wróblewski, *Współczesne próby rehabilitacji teleologii w praktycznej filozofii przyrody*, w: *Filozofia przyrody współcześnie*, red. M. Kuszyk-Bytniewska, A. Łukasik, Universitas, Kraków 2010, s. 247-264.

obserwacji, które podlegają różnicowanym interpretacjom, zmieniającym się wraz z postępem wiedzy. Co więcej, odkrycie naturalnych przyczyn zdarzeń kojarzonych z harmonią przyrody nie musi oznaczać rezygnacji z podziwu dla piękna świata. Choć procesy fizyczne prowadzące do powstania zorzy polarnej lub nocy Perseidów są szczegółowo znane, nie ma powodów, by uważać obserwację tych fascynujących zjawisk za dziecinną stratę czasu czy nierozsądną rezygnację ze snu.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w muzyce, która par excellence kojarzy się nam z harmonią czy zestrzaniem (i – wbrew pozorom – ma wiele wspólnego z matematyczno-przyrodniczą refleksją nad światem od jej zarania¹⁵). Bez elementarnej wrażliwości na sztukę muzyczną, zamiast zachwyty kunsztem kompozytora, śpiewaka, instrumentalisty, dyrygenta i członków orkiestry można pozostać na poziomie refleksji nad strukturą mózgu Henryka Wieniawskiego, pracą mięśni rąk Herberta von Karajana lub fizycznymi aspektami pocierania końskim włosiem o poliamidy, czyli polimery zawierające wiązania amidowe w łańcuchach głównych. Nie wynika z tego, że znajomość tych kwestii pozostaje bez żadnego znaczenia i nie da się wykluczyć, że tajemnica niezwykłości skrzypiec i wiolonczel Stradivariiego tkwi w składnikach lakieru. Piękna ponadczasowych kompozycji nie da się jednak w całości zredukować do pytania o skład chemiczny pudła rezonansowego czy sposób zapisu nutowego. *Sonata fortepianowa b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina czy *V Symfonia c-moll* op. 67 Ludwiga van Beethovena są autentycznymi przykładami genialnej wyobraźni i wielobarwnej harmonii.

Nieodzowną cechą i warunkiem istnienia uporządkowanych struktur jest ich złożoność. W muzyce ujawnia się to wyjątkowo wyraźnie. Harmonijne brzmienie ma swoje źródło w partyturze oraz zależy od kompetencji wykonawców. Szczególnych umiejętności wymagają wykonania wielkich form muzycznych na miarę przywołanej „Symfonii losu”. O ile czteroczęściowa budowa ma swoją tradycję i „z lotu ptaka” nie wydaje się nadmiernie skomplikowania, o tyle wnikliwe przyjrzenie się choćby pierwszej części pozwala dostrzec złożoność dzieła. Prezentacja głównych tematów w początkowej fazie łączy się z wyszukaniem przetworzeniem i wielokrotną zmianą tonacji. Po pierwszych czterech taktach kompozytor stosuje imitacje i sekwencje rozwijające temat, zachodzące na siebie z rytmiczną regularnością. Następnie krótki łącznik prowadzi do drugiego tematu w paralelnej tonacji durowej. Na początkowym motywie oparty jest z kolei epilog. Wreszcie następuje przetworzenie,

¹⁵ Stworzona przez Pitagorejczyków teoria liczb prawdopodobnie ma początki w ich studiach akustycznych, które oparte były na eksperymentach z instrumentami strunowymi i dętymi. Pitagorasa uważa się za odkrywcę liczbowych relacji dźwięków w interwałach harmoniczych. Dla kwarty stosunek wynosi 4:3, dla kwinty 3:2, dla oktawy 2:1 (por. P e d e r s e n, dz. cyt., s. 25).

z zastosowaniem modulacji, sekwencji i imitacji. Po krótkim solowym pasażu oboju oraz łączniku w repryzie z fagotem, Allegro con brio kończy się masywną kodą. Bogactwo wykorzystanych instrumentów stanowi zresztą dodatkowe potwierdzenie piękna ujawniającego się w wielości. W obsadzie utworu są: flet piccolo, dwa flety poprzeczne, dwa oboje, dwa klarnety, dwa fagoty, kontrafagot, dwa rogi, dwie trąbki, trzy puzony, kotły oraz orkiestra smyczkowa (pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy).

Harmonijne brzmienie osiąga się, przestrzegając reguł sztuki muzycznej, zarówno w fazie komponowania, jak i wykonania. Efekt końcowy nie byłby zadowalający, gdyby nie fachowe przygotowanie i precyzyjne odczytanie partytury, umiejętne zbudowanie i nastrojenie poszczególnych instrumentów oraz umiejętności i rzetelna praca poszczególnych wykonawców pod kierunkiem wytrawnego dyrygenta. Finalny sukces nie jest jednak wyłącznie wynikiem sztywnej realizacji planu, w której ludzie przekształcają się w automaty do odtwarzania zapisu muzycznego. Harmonia nigdy nie jest wrogiem spontaniczności, w której wykonawca czy dyrygent ujawnia swoje oryginalne sposoby interpretacji, dzięki czemu dany utwór nie traci na znaczeniu, lecz na nim zyskuje. Genialna Martha Argerich pozostaje symbolem połączenia intensywnej edukacji od wczesnego dzieciństwa (w wieku trzech lat rozpoczęła naukę gry na fortepianie, szkolili się u mistrzów w Wiedniu i w Genewie, jej nauczycielem był między innymi Stefan Askenazy) z wyjątkowym talentem i twórczą wyobraźnią muzyczną. Wymownym dowodem otwarcia na niestandardowe interpretacje utworów było wycofanie się pianistki na wiele lat z jury konkursu chopinowskiego po tym, jak w roku 1980 Ivo Pogorelič został wyeliminowany z walki o końcowe zwycięstwo.

Nie ma jednego uniwersalnego paradygmatu harmonii, choć każdy jej wariant powinien dalece odbiegać od chaosu. W niniejszym tomie „Ethosu” znajdują się między innymi artykuły poświęcone sztuce muzycznej, które pozwalają szczegółowo zapoznać się z różnymi przykładami harmonijnego piękna zawartego w dziełach największych twórców. W poprzednich tomach udostępnialiśmy – i zamierzamy to czynić w kolejnych – teksty autorstwa znakomitych teoretyków i praktyków muzyki, którzy uwypuklają wkład wielkich Polaków w światowe dziedzictwo kultury. Serdecznie dziękuję dr Teresie Księżkiej-Falger za wsparcie w realizacji tego projektu i cieszę się, że w tym roku możemy przypomnieć o słynnej tabulaturze organowej Jana z Lublina, wspaniałych doktorach honoris causa KUL – Henryku Mikołaju Góreckim i Krzysztofie Pendereckim – oraz niezapomnianym *Liście do artystów*¹⁶ Jana Pawła II.

Ks. Marek Słomka

¹⁶ Zob. J a n P a w e ł II, *List do artystów*, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 5-6(213), s. 4-11.

FROM THE EDITORS

IN SEARCH OF HARMONY

From Uncritical Exaltation to the Discovery of Sophisticated Beauty

Greek mythology portrays Harmonia as a goddess embodying order, tidiness, symmetry, and agreement. Harmonia was designated to marry Kadmos, a hero. They married and made an exemplary couple who raised six children. Having lived long and happy lives, Harmonia and Kadmos were turned by gods into two benign serpents that were transferred by Zeus himself to Elysium, a section of Hades designated for the souls of good people. The attribute of Harmonia is a serpent. She is the patron of authentic love.¹

An opposite symbolism of the serpent can be found in the Book of Genesis. The serpent is the Temptor, the foe of God and the embodiment of evil. In the subsequent books of the Bible, he is called Satan, Devil, or evil spirit (see, e.g., Job 1:6, Wis 2:24, John 8:44, Rev 12:9, 20:2). The first humans are assured by the serpent they will be equal to God in deciding what is morally good or evil. The real outcome of Satan's promptings is man's fall and degradation of the world. Paradise turns into a space devoid of harmony, order, consistency, and beauty.

There has always been a strong tendency to consider this emblematic description as a natural history account. Even now, in the time of well-developed biblical hermeneutics,² we come across claims that up to a certain point the world was a place without imperfections, pain, and suffering, but became a realm of drama, struggle, and hardship only later. Such an interpretation can be found even in some school textbooks for religious instruction, recently published in Poland, with some of their authors declaring their knowledge of the Catholic Church doctrine in this respect.³

¹ See "Harmonia", Theoi: Greek Mythology, <https://www.theoi.com/Ouranios/Harmonia.html>; see also Wojciech Zamarvosky, s.v. "Harmonia," in Zamarvosky, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, trans. Jacek Illg, Lucyna Spyryka, and Joanna Wania (Katowice: Videograf II, 2006), 259.

² See, e.g., Dariusz Dziedoszycki, *Tak było na początku: Izrael opowiada swoje dzieje* (Przemyśl: Wydawnictwo Archidiecezji Przemyskiej, 2011).

³ See Marek Słomka, "Antyewolucyjny kreacjonizm we współczesnej Polsce i jego wpływ na edukację religijną," *Roczniki Filozoficzne* 68, no. 4 (2020): 133–68.

In one of such textbooks, in a chapter entitled “Universe—Divine Order,” we can read of the Divine Creator: “What he created was made perfectly. His work is structured, it bears no signs of disorder, anarchy or randomness. Every element is finely crafted and in harmony with another.”⁴ In another book, in the section “God’s Plan for Man: We Were Created to Be Happy”, we read: “In the primeval state, man was not so much after happiness, but he was already happy.”⁵ The implication of the latter message leaves students thoroughly convinced that once there was a perfect environment in which humans existed. “Considering, for example, that the garden itself, with its plants and numerous springs of water, was already a symbol of wealth and a happy life for Eastern people, we can see that God, in his benevolence, created a perfect place for man. This is where man could be with his Maker, the source of all good, love, and happiness.”⁶ A suggestion about the existence of the physical state of absolute harmony is conveyed (in spite of the title) by the chapter entitled “A Poem about the Creation of the World”, in still another textbook: “In creating, God is guided by wisdom, lending order and harmony to the world—all its elements are connected and benefit one another.”⁷

Not only do these excerpts exemplify a literal reading of the first chapters of the Book of Genesis, which is at conflict with the doctrine of the Catholic Church,⁸ but they also reveal a departure from theistic ontology, which inherently draws a distinction between the imperfection of the world and the perfection of God. Classical metaphysics underscores that the world is radically different from God: it is imperfect, volatile, spatiotemporal, and contingent. There is a fundamental ontic difference and a peculiar “distance” between the world and God. The act of creation means imparting existence to a being completely different from God.⁹

The assertion that the world is imperfect implies that at any stage of its development so far it is not (was not and will not be) perfect. The world history knows no time without physical (natural) evil. There is no rational justification

⁴ *Być świadkiem Zmartwychwstałego w świecie: Podręcznik do nauki religii dla II klasy liceum i technikum*, ed. Piotr Pierzchała (Warszawa: Wydawnictwo Katechetyczne, 2013), 52. Unless otherwise noted, translations are mine.

⁵ *Aby nie ustać w drodze: Podręcznik do nauki religii dla II klasy gimnazjum*, ed. Jan Szpet and Danuta Jackowiak (Poznań: Wydawnictwo św. Wojciecha, 2013), 10.

⁶ *Ibidem*, 11.

⁷ *Na drogach wiary: Podręcznik do nauki religii dla II klasy liceum i technikum*, ed. Jarosław Czerkawski, Elżbieta Kondrak, and Bogusław Nosek (Kielce: Jedność, 2013), 18.

⁸ See The Pontifical Biblical Commission, *The Interpretation of the Bible in the Church: Address of John Paul II and Document of the Pontifical Biblical Commission* (Sherbrooke, Quebec: Paulines, 1994).

⁹ See Jacek Wołosz, *Miedzy ukryciem a jawnością: Esej z filozofii religii i teologii filozoficznej* (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2023), 102, 183.

for representing the world history as comprised of two stages: the first filled with unalloyed harmony and beauty and the second marred by gradual decay and disorder, as if slipping out of God's control. It is groundless to claim that the world has transited from a state of perfection to a state of imperfection, for example, as a result of a human act. The world has never been ideal. In this sense, it has never been a paradise.¹⁰

Now, is it worthwhile to seek harmony in the world if our longing for the state that had been in existence only for a short time and passed once and for all demonstrates our naivety? An ideal harmony is not possible in the physical world, naturally encumbered with imperfection. Nevertheless, we have many opportunities to discern and admire the real, albeit relative, harmony in the world: in nature, culture, or human attitudes. Inquiry into these phenomena requires a nuanced approach to capture the subtle manifestations of beauty and order without simplifying things.

Contrary to appearances, uncritical judgements about harmony in the world were popular not only before the emergence of natural sciences.¹¹ In certain milieus, it was believed that the progress of science undeniably proved that the world was ordered. This is very well illustrated by nineteenth-century discussions around the significance of the conservation of energy principle, which was regarded—not without enthusiasm—as a conceptual umbrella embracing all natural phenomena. Some authors wrote suggestively that both mechanical and chemical or biological phenomena involved the conversion of kinetic energy into heat. This conviction led theists to put forward a thesis that the world is imbued with God-given harmony. “Thus it is,” says James Joule, “nothing is deranged, nothing ever lost, but the entire machinery, complicated as it is, works smoothly and harmoniously. And though, as in the awful vision of Ezekiel, ‘wheel may be in the middle of wheel,’ and everything may appear complicated and involved in the apparent confusion and intricacy of an almost endless variety of causes, conversions, and arrangements, yet is the most perfect regularity preserved—the whole being governed by the sovereign will of God.”¹²

¹⁰ See Marek Słomka, “Chrześcijańska koncepcja stworzenia i jej implikacje w perspektywie problematyki ‘Deus absconditus—Deus revelatus,’” *Roczniki Filozoficzne* 71, no. 4 (2023): 179–98.

¹¹ For example, in the context of the so-called arguments from the design proving God's existence (see Olaf Pedersen, *Historical Notes on Some Interactions between Natural Science and Theology*, ed. George V. Coyne, S.J., and Tadeusz Sierotowicz (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007).

¹² James P. Joule, *Matter, Living Force, and Heat: The Scientific Papers of James Prescott Joule* (London: Taylor & Francis, 1884), vol. 1, 273. See also Marek Słomka, *God's Action in the World: A New Philosophical Analysis*, New York and London: Bloomsbury, 2021), 131.

At a congress held in Kraków in 1973, on the 500th anniversary of Nicolaus Copernicus' birth, in a reflection on the workings of nature, Brandon Carter formulated the so-called anthropic principle, which still draws a great many and highly varied reactions from researchers. It emerged that for life to appear in the form known to us specific conditions must occur and crucial physical parameters must be fine-tuned with great precision. The fundamental physical constants (e.g., Planck's constant, speed of light in a vacuum, or the gravitational constant) and the so-called initial and boundary conditions of the universe exhibit peculiar coincidences. The probability of there occurring a harmonious and well-timed arrangement of these parameters is infinitesimal. Minute changes in these quantities would have prevented the biogenesis that ultimately led to the emergence of humankind nonetheless.¹³ How can we explain this fine-tuning?

In recent years, numerous answers to this question have been given, including two extreme ones. On the one hand, the momentousness of this discovery has been variously trivialized—it was claimed that life just “happened” in world history. The attunement of the parameters would not appear so extraordinary if we considered that the development of nature before life emerged had taken a relatively long time, and the known world is, possibly, one of many that exist. On the other hand, our admiration for the amazing convergence of physical properties that produced life engendered teleological interpretations implying that such a scenario was meticulously drawn when the world began so that the emergence and evolution of life would then lead to the genesis of man—the crown of creation. Teleological interpretations naturally gave rise to theological reflections evoking God as a watchmaker who takes the utmost care that the world's clockwork runs like a Swiss watch, aligning its hands precisely at noon.¹⁴

There is a grain of truth to be found in both the extremes described above. The most rational option seems, however, to seek the third way, in which the value of fine-tuning is accentuated without absolutizing the outcomes of observations that are subject to diverse interpretations, evolving along with scientific progress. Moreover, the discovery of natural causes of occurrences associated with the harmony of nature need not mean that our admiration for the beauty

¹³ See Słomka, *God's Action in the World*, 83; see also P. C. W. Davies, *Cosmic Jackpot: Why Our Universe Is Just Right for Life* (London: Penguin, 2006).

¹⁴ See Zenon E. Rośkał, *Wyjaśnianie celowościowe (teleologiczne) w fizyce*, in *Spór o cel: Problematyka celu i celowościowego wyjaśniania*, ed. Andrzej Maryniarczyk, Katarzyna Stępień, and Paweł Gondek (Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2008), 377–87; Zbigniew Wróblewski, *Współczesne próby rehabilitacji teleologii w praktycznej filozofii przyrody*, in *Filozofia przyrody współcześnie*, ed. Mariola Kuszyk-Bytniewska and Andrzej Łukasik (Kraków: Universitas, 2010), 247–64.

of this world should cease. Although the physical processes leading to the formation of the northern lights or the night of the Perseids are known in detail, there is no point thinking that people who watch these fascinating phenomena childishly waste their time or sacrifice their night rest unreasonably.

We encounter a similar situation in music as it inherently evokes images of harmony and attunement (and—contrary to appearances—shares a lot with the rational reflection on the world, practiced by eminent thinkers since antiquity¹⁵). Without an elementary sensitivity to the art of music, instead of marveling at the mastery of the composer, singer, instrumentalist, conductor, and orchestra members, we may go no further than reflecting on the structure of Henryk Wieniawski's brain, the muscular operation of Herbert von Karajan's hands or the physical aspects of rubbing horsehair on polyamides. This is not to say that a knowledge of these things is of no importance; likewise, we cannot rule out that the key to the uniqueness of Stradivari's violins and cellos lies in the components of the varnish. The beauty of timeless compositions, however, cannot be reduced to asking about the chemical makeup of the resonance box or the notation system. Chopin's Piano Sonata in B-flat minor, op. 35, or Beethoven's Fate Symphony in C-minor, op. 67, are genuine examples of brilliant imagination and multicolored harmony.

The ordering of structures inherently depends on their complexity, and music provides a perfect example of that. The harmony of the sound depends on the score and the competence of the musicians. Performances of grand musical forms, such as the Fate Symphony just mentioned, require exceptional skills. If the four-movement structure is grounded in tradition and overall it does not appear too complicated, a closer look, even at the first movement, reveals the complexity of the whole work. The presentation of the main themes in the initial phase involves a sophisticated development and multiple key changes. After the first four bars, the composer employs imitations and sequences to develop the theme; they overlap with one another with rhythmic regularity. Then, a short link takes us to the second theme in the parallel major key. The epilogue, in turn, is based on the initial motif. Then comes the development based on modulation, sequencing, and imitation. After a brief solo oboe passage and a link in the bassoon reprise, *Allegro con brio* culminates in a massive coda. The wealth of instrumentation further demonstrates the beauty of multiplicity. The instrumentation includes a piccolo flute, two transverse flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, contrabassoon, two horns, two trumpets,

¹⁵ The theory of numbers created by the Pythagoreans originates probably in their acoustic studies, which were based on experiments with string and wind instruments. Pythagoras is considered to have discovered the numerical relations between sounds in harmonic intervals. The ratio is 4:3 for a quarter, 3:2 for a fifth, and 2:1 for an octave (see P e d e r s e n, *The Two Books*).

three trombones, timpani and a string orchestra (first violins, second violins, violas, cellos, double basses).

Harmonious sound is achieved by observing the musical rules, both when composing and performing. The end result would not be satisfactory were it not for the expert preparation and precise reading of the score, the skillful exposition and tuning of the individual instruments, plus the skills and diligent work of the individual musicians led by an experienced conductor. However, the successful outcome does not only follow from rigid adherence to the plan, where humans turn into playback machines. Harmony is never an enemy to spontaneity, through which the performer or director manifests her original ways of interpretation, so that the significance of the musical piece is enhanced, not diminished. The brilliant Martha Argerich remains a symbol of how to combine intensive education from early childhood (she started learning to play the piano at the age of three and trained with masters in Vienna and Geneva; she was taught, among others, by Stefan Askenazy) with exceptional talent and creative musical imagination. Argerich was open to non-standard interpretations, a trait she manifested by withdrawing from the jury of the International Fryderyk Chopin Piano Competition for many years after Ivo Pogorelić had been eliminated from the final battle for victory in 1980.

There is no universal paradigm of harmony, even though each of its variants should avoid chaos. In this issue of *Ethos*, we present articles on the art of music, so that our Readers can get acquainted in some detail with various examples of harmonious beauty preserved in the works of the greatest composers. In the previous issues, we have presented—and this is what we intend to do also in future issues—texts by fine theorists and practitioners of music who give prominence to the contribution of great Poles to the world's cultural heritage. My sincere thanks go to Dr. Teresa Księżka-Falger for supporting this project. I am happy that this year we can commemorate the famous organ tablature of Jan of Lublin, the eminent holders of the John Paul II Catholic University of Lublin honorary doctorates, Henryk Mikołaj Górecki and Krzysztof Penderecki, as well as the unforgettable *Letter to Artists*¹⁶ by John Paul II.

Rev. Marek Słomka

¹⁶ See J o h n P a u l I I, *Letter to Artists* (April 4, 1999), https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html.

JAN PAWEŁ II
MUZYKA
WYRAZ WOLNOŚCI I PRAWDZIWEJ WSPÓLNOTY

JOHN PAUL II
MUSIC
EXPRESSION OF FREEDOM AND TRUE COMMUNITY

JAN PAWEŁ II

MUZYKA WYRAZ WOLNOŚCI I PRAWDZIWEJ WSPÓLNOTY*

GODZINA CIEMNOŚCI

Europejski Rok Muzyki, który obchodzi się z okazji trzystulecia urodzin Jana Sebastiana Bacha, Grzegorza Fryderyka Händla i Dominika Scarlattięgo, daje mi miłą sposobność skierowania do muzyków i wszystkich miłośników muzyki swojego serdecznego pozdrowienia, połączonego z gorącym życzeniem, aby ta bardzo szlachetna sztuka coraz bardziej podnosiła ducha ku zrozumieniu autentycznych wartości ludzkich i duchowych i była narzędziem prawdziwego braterstwa, pomagając w przezwyciężaniu dyskryminacji i granic.

Kościół, z którego Europa zaczerpnęła wielką część swojej kultury, chętnie łączy się z tą inicjatywą, mającą na celu przypomnienie wspomnianych znakomitych artystów, uniwersalnych geniuszy, którzy część swoich dzieł poświęcili chwale Bożej. Jak nie przypomnieć, że Jan Sebastian Bach oznaczał wszystkie swoje dzieła muzyczne skrótowcem: S.D.G. (Soli Deo Gloria)?

Muzyka jest w najwyższym stopniu zdolna wyrażać bogactwa każdej kultury. Nie tylko, ale dzięki swej naturze może powodować brzmienie harmonii wewnętrznych, budzi silne i głębokie wzruszenia, wywiera potężny wpływ swoim czarem.

Wzbogacając słowo ludzkie lub nadając szatę melodyczną temu Słowu, które przez Boga zostało objawione ludziom, albo też wylewając się bez słów, muzyka, jakby głos serca, budzi ideały piękna, pragnienie harmonii doskonałej, niezmaconej przez namiętności ludzkie, i marzenie o uniwersalnej wspólnotcie. Wskutek swej transcendencji muzyka jest także wyrazem wolności: wymyka

* List do mons. Domenica Bartolucciego, dyrygenta chóru Kaplicy Sykstyńskiej i przewodniczącego Komisji Stolicy Apostolskiej ds. Obchodów Europejskiego Roku Muzyki (Watykan, 6 VIII 1985). Tekst publikujemy za: *Jan Paweł II. Nauczanie papieskie*, t. 8 (1985), cz. 2, red. A. Jarocho SAC, E. Weron SAC, Pallottinum, Poznań 2004, s. 96-98. Tytuł i przypisy pochodzą od redakcji.

się spod wszelkiej władzy i może stać się schronieniem najwyższej niezależności ducha, gdzie ona śpiewa, także wtedy, gdy wszystko zdaje się poniżać lub kępować człowieka. Dlatego muzyka posiada w sobie samej istotne wartości, które interesują każdego człowieka. Z tego powodu, również arcydzieła, które muzyka wytworzyła w każdym czasie i w każdym miejscu, są skarbem całej ludzkości, wyrazem wspólnych uczuć ludzkich, i nie mogą być ograniczone do wyłącznej własności jednostki lub narodu.

Na bazie takich talentów, których wszyscy mogą próbować, muzyka przedstawia się jako przykładowy język porozumienia i okazja do wzajemnej wymiany wartości; są to warunki konieczne wzajemnego zrozumienia i doskonalenia człowieka.

Sztuka muzyczna okazywała się zawsze skutecznym czynnikiem jedności między narodami różnego pochodzenia, języka, kultury i charakteru; w średniowieczu śpiew gregoriański przyczynił się do poszerzenia i ugruntowania jedności tradycji duchowych i liturgicznych w sercu Europy, z niezaprzeczalnymi oddźwiękami w jedności społecznej. Podobnie rozkwit form polifonicznych w odrodzeniu dał całej Europie nieporównywalną inspirację muzyczną, dzięki której muzycy każdego narodu uznawali się za obywateli jakby jednej wspólnej ojczyzny, jaką stworzyły wymiany kulturalne i artystyczne. Wielcy geniusze, których 300-lecie urodzin obchodzi się w tym Europejskim Roku Muzyki, są dobrym świadectwem ponadnarodowego charakteru muzyki: wszyscy cieszą się jeszcze dzisiaj jej owocami i żadna granica nie przeszkodzi nigdy ich zrozumieniu, rozkoszowaniu się nimi, lubieniu ich.

Muzyka, zarówno ludowa jak i profesjonalna, ma język uniwersalny; w jej dźwiękach ludzie znajdują porozumienie i umacniają się w braterstwie umysłów i serc.

Właśnie dlatego, że wśród wszelkich środków artystycznych dźwięk jest obdarzony szczególną mocą przenikania do duszy, muzykę należy uważać za środek mający na celu uszlachetnianie człowieka i rozwijanie jego najlepszych uzdolnień.

Jest zatem rzeczą konieczną, aby każdy miał dostęp do sztuki muzycznej, już to dla poświęcenia się jej z zaangażowaniem profesjonalnym, już to dla korzystania z jej niewypowiedzianego bogactwa. Trzeba prócz tego na każdym poziomie uznawać owoce talentu tych, którzy muzyce poświęcają siły i życie, aby zapewnić im odpowiednie warunki pracy i popierać ich walory duchowe, umysłowe, uczuciowe.

To bardzo rozległe zadanie wymaga dobrej woli wszystkich, którzy działają na polu muzycznym: kompozytorów, wykonawców, odbiorców, krytyków i organizatorów. Tylko tak sztuka muzyczna będzie mogła w dalszym ciągu wyrażać w pełni swoją istotę duchową, za pośrednictwem której szerzy, podnosi i czyni bardziej skutecznym słowo, a kiedy przewyższa bezpośrednie

zrozumienie samego słowa, staje się efuzją dźwięków, wokalnych i instrumentalnych, osiągając szczyty bardzo wysokie, ponad którymi rozbrzmiewa, z niewypowiedzianą zgodnością, harmonia Boża.

Jak wiadomo, Kościół zawsze kultywował i popierał muzykę jako zasadnicze bogactwo wspólnoty, a nawet zawsze był jej mecenasem, zdając sobie sprawę z jej doniosłości duchowej, kulturalnej i społecznej. Co więcej, Kościół uważa i obcuje, aby w najwznioślejsze chwile jego aktywności, jakimi są chwile liturgii, sztuka muzyczna włączała się jako element wielbienia Boga, jako wyraz i podtrzymywanie modlitwy, jako środek wylania dusz uczestniczących, jako znak uroczystości, który wszyscy mogą zrozumieć. Z tych motywów wymaga się, także bez dyskryminacji technik lub stylów, aby muzyka przeznaczona dla liturgii była autentyczną sztuką i była zawsze dostosowana do świętości kultu.

Niech z całej Europy, ziemi urodzajnej pod względem sztuki muzycznej, wznosi się harmonijny koncert, którego dźwięki i którego głosy rozchodzące się stopniowo jak fala dotarłyby do brzegów każdego kontynentu i zanosłyby tam orędzie pokoju i braterstwa, którymi również muzyka, ożywiona miłością, może obdarzyć.

W celu osiągnięcia tych ideałów rzeczą nieodzowną będzie wielka dyscyplina duchowa, na pewno nie mniejsza od tej, jaka jest konieczna do dobrego wykonania utworu muzycznego. To znaczy, potrzebne jest życie rozjaśnione nie tylko przez sztukę, lecz także przez wiarę i przeżywane w łączności i w przyjaźni z Bogiem. Trzeba, aby artyści, zwłaszcza ci, którzy wykonują muzykę sakralną i religijną, doskonalili nie tylko głosy, lecz także duszę, realizując jeszcze raz benedyktyńską maksymę: *Mens concordet voci*¹.

Chciałbym zakończyć te myśli, jakie powstały w toku tego Roku poświęconego muzyce, prosząc Pana, aby wspierał cenną pracę wszystkich, którzy są zaangażowani w trudnej, lecz wdzięcznej dziedzinie tej sztuki, podczas gdy z serca udzielam Apostolskiego Błogosławieństwa.

¹ "Mens nostra concordet voci nostrae." Sancti Benedicti Regula, 19,6, Intranet.com, <https://www.intratext.com/X/LAT0011.HTM>.

JOHN PAUL II

MUSIC EXPRESSION OF FREEDOM AND TRUE COMMUNITY*

The proclamation of the European Year of Music—to mark the tricentenary of the birth of Johann Sebastian Bach, Georg Frierdich Händel, and Domenico Scarlatti—has provided a welcome opportunity for me to extend my cordial greetings to the musicians and to all music lovers, together with the fervent hope that the noble art of music shall increasingly serve elevating the soul so that it can embrace ever more deeply authentic human and spiritual values and become an instrument of true brotherhood, helping overcome discrimination and frontiers.

The Church, from which Europe has drawn a large part of its culture, willingly joins in this initiative intended to remember the mentioned illustrious artists, universal geniuses who dedicated part of their works to the praise of God. How could one fail to remember that Johann Sebastian Bach would sign his musical works with SDG, short for *Soli Deo Gloria* (Glory to God alone)?

Music has a great capacity for expressing the richness inherent in every culture. More than that: due to its nature, it can make the inner harmonies resonate, it raises intense and profound emotions, it exerts a powerful influence with the enchantment it causes.

Whether it exalts the words of man or gives melodic form to the Word revealed to man by God, or flows unaccompanied by words, music, which is

* Letter to Mons. Domenico Bartolucci, Maestro Director of the Pontifical Musical Chapel and President of the Holy See Committee for the European Year of Music. Vatican, August 6, 1985. The title and the footnotes have been added by the editors. For the original text in Italian, see “Lettera del Santo Padre Giovanni Paolo II a Monsignor Domenico Bartolucci,” The Holy See, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1985/documents/hf_jp-ii_let_19850806_mons-bartolucci.html.

a voice of the heart, evokes ideals of beauty, the aspiration for a perfect harmony undisturbed by human passions, and the dream of universal communion. Due to its transcendence, music is also an expression of freedom: it escapes all power and can become a place of refuge for the autonomy of the spirit, a place where it continually sings, even though everything else might seem to degrade or coerce man. Music, therefore, has, in itself, essential values that interest every man. For this reason, also the masterpieces of music created at any time and in any place express emotions common to all human beings and, as such, are treasures belonging to all humanity. Their status must not be reduced to that of an exclusive property of an individual or a nation.

Because of these qualities, which everyone can experience, music presents itself as an exemplary language of communication and an opportunity for a mutual exchange of values, necessary conditions for the mutual understanding and elevation of man.

Musical art has always proven to be an effective means of unity between peoples of various origins, cultures, and character: in the Middle Ages, Gregorian chant contributed to broadening and consolidating the unity of spiritual and liturgical traditions in the heart of Europe, which had an undeniable reflection in the social unity. Likewise, the flourishing of polyphonic forms in the Renaissance gave the whole of Europe a single musical inspiration, through which musicians of every nation recognized themselves as citizens of a common homeland, made so through cultural and artistic exchanges. The great geniuses, the third century of whose birth is celebrated in the European Year of Music, are a good testimony to the supranational nature of music: everyone still enjoys its fruits today, and no border will ever prevent anyone from understanding, enjoying, and loving them.

Music, whether popular or cultured, has a universal language, in whose sounds souls come together and merge into a brotherhood of minds and hearts. Precisely because sound is endowed, among all other artistic means, with a particular force of penetration into the soul, music must be considered as a means destined to ennoble man and promote his best abilities.

For this reason, it is necessary for everyone to be able to access the musical art, whether to dedicate themselves to it with professional commitment or to enjoy its ineffable riches. It is also necessary to recognize, at every level, the fruits of the ingenuity of those who dedicate their strength and lives to music, to guarantee them the serenity they need in their work, and to defend their spiritual, intellectual, and emotional qualities.

Such a vast task involves the good will of all those who work in the musical field: composers, performers, listeners, critics, and organizers. Only in this way can musical art continue to fully express its spiritual essence, through which it expands, elevates, and makes words more effective; and when it transcends

their immediate understanding, it becomes an effusion of sounds, vocal and instrumental, reaching such lofty heights beyond which the divine harmony resounds with ineffable accord.

As is well known, the Church has always cultivated and favored music as a testimony to the vital richness of a community; indeed, she has always been a patron of music, well aware of its spiritual, cultural and social importance. Indeed, the Church believes and insists that in the highest moment of its activity, which is that of the liturgy, musical art enters as an element of the glorification of God, as an expression and support of prayer, as a means of outpouring the souls of the participants, as a sign of solemnity that all can understand. For these reasons, it is required, without discrimination of techniques or styles, that music for the liturgy be authentic art, and always be aimed at the sanctity of worship.

May a harmonious concert rise from all over Europe, fertile land of musical art, whose sounds and voices, like a wave gradually expanding, land on the shores of every continent and bring there the message of peace and brotherhood, which music, animated by love, can also give.

To achieve these ideals, a great spiritual discipline will be indispensable, certainly not less than that necessary for a good musical performance. This means that a life illuminated not only by art, but also by faith, and lived in communication and friendship with God is needed. Artists, especially those who perform sacred and religious music, must elevate not only their voices, but also their souls, once again following the Benedictine saying: *Mens concordet voci*.¹

I would like to conclude these thoughts, born during this Year dedicated to music, by imploring the Lord to support the precious work of those who are engaged in the arduous but rewarding field of this art, while I cordially impart the propitiatory Apostolic Blessing.

Translated by *Dorota Chabrajka*

¹ "Mens nostra concordet voci nostrae." Sancti Benedicti Regula, 19,6, Intranet.com, <https://www.intratext.com/X/LAT0011.HTM>.

CZAS WIOLINISTÓW

Mieczysława DEMSKA-TRĘBACZ

POMIĘDZY WISŁĄ A BUGIEM Przyczynek do dziejów kultury muzycznej w czasach zaborów*

W kulturze muzycznej doby zaborów zauważyć można zjawiska, które rozbijają ramy poszczególnych okresów, przekraczają etapy określone wyznacznikami historycznymi. Z jednej strony zjawiska te pokrewne są realiom sprzed upadku Rzeczypospolitej, z drugiej zaś mają kontynuację w czasach Królestwa Polskiego, w okresie międzypowstaniowym i postyczniowym. W każdej nieomal fazie dziejów kultury biografie twórców, zjawiska i wydarzenia artystyczne rozsadzają ją od środka, bo łączą w sobie doświadczenia różnych generacji, jednocząc młodość, dojrzałość i starość.

O OSOBLIWOŚCIACH KULTURY MUZYCZNEJ

„Biorąc zaś od Lublina do okolic Lwowa, stamtąd udając się na Wołyń, Podole i całą Ruś, znajdujemy kraj śpiewek smętnych [...] żywość tańców stopniowo wolniej i coraz dalej zamienia się w minor. Już tam nie ma tyle ruchu, nie śpiewają tak w polu, nie bawią się, dumają raczej. [...] Mieszkańcy ziem piaszczysto-kamienistych są weselsi od mieszkańców ziemi tłustej”¹.

Kulturę muzyczną obszaru między Wisłą a Bugiem wyróżniała i nadal wyróżnia specyfika swoista dla stref pogranicza etnicznego. Właśnie jako obszar stykowy próbował ją określić Karol Kurpiński, charakteryzując śpiew i tańce polskie. Być może piętno okolic w sztuce Lubelszczyzny, gdzie obok siebie występują odmienne formy choreiczne i muzyczne, wynikało nie tyle z rodzaju gleby czy pokrewieństwa etnicznego mieszkańców, ile z faktu, że mieszkańcy ci poruszali się po wytyczonych od wieków szlakach komunikacyjnych i handlowych, a w ślad za tym – kulturowych. Tam, gdzie bytowali obok siebie Polak, Rusin i Białorusin, codziennością były przekraczanie własnej ekumeny i spotkanie z inną kulturą, konfrontacje własnych wzorów obyczajowych z obcymi. W różnych okresach dziejów wspólnoty żyjące na tych

* Artykuł powstał w oparciu o materiały z moich wykładów adresowanych do uczestników Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (Lublin, 15, 17 XI 2022) oraz II Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (16-17 XI 2023).

¹ K. K u r p i ń s k i, *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny pod Redakcją Karola Kurpińskiego” 1820, nr 8, s. 29; nr 9, s. 33.

ziemiach mieszkali w obszarze pogranicza, a niekiedy rozdroża. Wszak lubelskie skrzyżowanie europejskich szlaków kulturowych raz stanowiło bramę na Wschód, innym razem było już Zachodem. Naturalne przymierze różnych kultur zadecydowało o bogactwie zgromadzonych doświadczeń przekazywanych w spadku tym, którzy się na Lubelszczyźnie wychowali. Zróżnicowany kształt muzyki regionu lubelskiego złożył się na mocny fundament kultury duchowej, która szczerze ubogaciła mieszkańców tej ziemi i tych, którzy ją opuścili.

Na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku utrwalone były styczności mieszkańców sąsiedzkich regionów Rzeczypospolitej i więzi między nimi. Promotorzy sztuki, których latyfundia znajdowały się w rejonie Podola czy Wołynia, przebywali i działali także w Lubelskiem. Z kolei ustanowienie Lublina siedzibą Trybunału Koronnego sprzyjało lokowaniu rezydencji arystokratycznych w mieście i na jego obrzeżach. Nie brakowało zatem dworów i wielkich majątków magnackich na obszarze umownie nazywanym Lubelszczyzną, którego granice wytyczają dorzecza Wisły i Bugu, Sanu czy Wieprza.

W okresie trudnym dla polskiej zbiorowości narodowej niepodważalne było znaczenie siedzib magnackich dla trwania i rozwoju rodzimej kultury. Smętne chwile konania Rzeczypospolitej Obojga Narodów i czas ponawianych prób jej ratowania okazały się okresem przyjaznym dla muzyki. To w zaciszu prowincjonalnych dworów magnackich i szlacheckich skupionych w rejonie pomiędzy Wisłą a Bugiem toczyło się interesujące życie artystyczne.

Jak w wieku oświecenia, tak i w okresach następnych elementem elitarnej edukacji młodzieży szlacheckiej pozostawało ćwiczenie „ozdobnych talentów”², doskonalenie się w „wielu pięknych sztukach, osobiście w rysunkach i muzyce”³ oraz poznawanie historii „sztuk i kunsztów”⁴. Czynne uprawianie muzyki w wieku świateł stanowiło element formowania i doskonalenia osobowości. Kanon edukacyjny oświeconego człowieka, pierwotnie elitarny, a za sprawą Komisji Edukacji Narodowej wdrażany w ramach programu nauczania powszechnego, obejmował także wszelkie umiejętności, którym patronowały muzy. W przyjętej hierarchii wartości obcowanie z pięknem sztuki tonów, wyrażonym w proporcjach, w zestroju części, tożsame było z dobrem i symbolizowało zharmonizowane uniwersum. Odnotować wypada, że nie darmo Hugo Kołłątaj poświęcił ćwiczeniu talentów osobny fragment raportu *Stan oświecenia*

² Zob. H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, oprac. J. Hulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 36.

³ Tamże.

⁴ Tamże. Troska o wykształcenie profesjonalnych muzyków znalazła wyraz w działaniach kręgu Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, a także Izby Edukacyjnej pod prezesurą Stanisława Kostki Potockiego.

w Polsce⁵. Wiara w moc aksjomatów, które formowały europejską tożsamość duchową, oraz przekonanie, że obowiązek budowania duchowości młodego Polaka spoczywa na pedagogach, także tych biegłych w sztukach pięknych, legły u podstaw ówczesnego wychowania. Mocno rezonowała w myśli edukacyjnej Goetheańska wizja człowieka, w której dla muzyki – sztuki zdolnej wyrazić pełnię człowieczeństwa, zarezerwowana została kluczowa rola.

W środowiskach szlacheckich ogólne zainteresowanie muzyką zaowocowało dobrą znajomością tej sztuki, znawstwem gry na instrumentach i twórczości muzycznej, a także aspiracjami, aby we własnych siedzibach rodowych muzyka stanowiła wyrafinowaną oprawę życia dworskiego czy salonowego. W dobie między powstaniami, gdy w Lubelskiem większość rezydencji arystokratycznych uległa zagładzie, życie muzyczne nadal kwitło w dworach ziemiańskich i w salonach mieszczańskich. Podział muzyki na „wysoką” i „ludową” nie wytyczał trwałej zapyry między kręgami odbiorców, przeciwnie – w całym okresie zaborów miało miejsce przenikanie kultur, muzyki wsi, miast i tej uprawianej w rezydencjach magnackich.

Na obszarze Lubelszczyzny było wielu amatorów i koneserów muzyki wśród szlachetnie urodzonych, a licznych orędowników znajdowała zwłaszcza wiolinistka. Opiekuńcza działalność „dostojnych” odbiorców sztuki muzycznej okazywała się szczególnie cenna, ponieważ poczynaniom mecenasowskiemu towarzyszyło konkurowanie o jakość dzieł, o dworskich kompozytorów i wykonawców. Muzyka stanowiła jeden ze sposobów życia mieszkańców arystokratycznych rezydencji w Puławach, Opolu, Kocku, Gościeradowie czy Radzynie. Tak było w przypadku rodów magnackich związanych z Lubelskiem, czyli: Czartoryskich, Lubomirskich, Potockich, Rzewuskich, Zamoyskich, a na północnych obrzeżach tych ziem – Radziwiłłów w Białej czy Ogińskich w Siedlcach. To na ich dworach działali znani muzycy, instrumentalisci, kompozytorzy i pedagodzy, sprowadzani często ze znanych ośrodków muzycznych, i to oni decydowali o jakości uprawianej tam sztuki. Nie jest więc przesadna konstatacja, że ziemia lubelska darowała kulturze polskiej wybitnych artystów i znaczące ich dzieła.

Wielu muzyków zawodowych opuszczało ziemię rodzinną, aby kształcić się, doskonalić warsztat twórczy czy umiejętności instrumentalne bądź też aby wieść wędrowne życie wirtuoza. Tego wymagała profesja muzyka dawniej i tego wymaga dzisiaj. A i okoliczności losowe przyczyniały się do migracji, często niechcianej. Jednakże pamięć o ziemi pochodzenia muzycy zachowywali jako cenny skarb, który mogli wywieźć w świat – bogactwo kultury regionu, gdzie od wieków jak w tyglu mieszały się języki i obyczaje, a to, co docierało z zachodu i wschodu, z północy i z południa, funkcjonowało obok siebie.

⁵ Kołłątaj, dz. cyt., s. 1-171.

W kulturze muzycznej doby zaborów zauważyć można zjawiska, które rozbijają ramy poszczególnych okresów, przekraczają etapy określone wyznacznikami historycznymi. Z jednej strony zjawiska te pokrewne są realiom sprzed upadku Rzeczypospolitej, z drugiej zaś mają kontynuację w czasach Królestwa Polskiego, w okresie międzypowstaniowym i postyczniowym. W każdej nieomal fazie dziejów kultury biografie twórców, zjawiska i wydarzenia artystyczne rozsadzają ją od środka, bo łączą w sobie doświadczenia różnych generacji, jednocząc młodość, dojrzałość i starość. Jest oczywiste, że w twórczości indywidualnej ma również miejsce przenikanie rozmaitych tendencji, zmieniających się w różnych okresach życia artysty.

Wydarzenia kulturowe uwzględnione w niniejszym opracowaniu nakazują autorce włączyć w obszar rozważań prolog stulecia zaborów, aby spróbować chociaż szkicowo nakreślić muzyczny klimat doby napoleońskiej i Królestwa Kongresowego czy okresu międzypowstaniowego. Nad wszystkimi zdarzeniami artystycznymi tej epoki wydaje się dominować edukacyjne posłannictwo muzyki jako czynnika kształtowania uczuć i przeżyć, emocji dostosowywanych do rytmu historycznych przemian.

Niektórym środowiskom Lubelszczyzny wypada poświęcić więcej uwagi – tym, z których wywodzą się muzycy o niepodważalnym znaczeniu dla kultury polskiej. Konstatację tę można uzasadnić, przybliżając osiągnięcia znanych muzyków, którzy uprawiali twórczość kompozytorską, czy też odwołując się do ich sukcesów w zakresie wykonawstwa instrumentalnego lub wokalnego. Dokonania tych muzyków w znacznym stopniu wpłynęły na rozwój kultury polskiej i odcisnęły piętno na muzyce europejskiej. W tradycji muzycznej Lubelszczyzny wiolinistyka zajęła miejsce szczególne, a wpływ na jej kształt miał wirtuoz urodzony w tej krainie – Karol Lipiński. Ziemia lubelska dała polskiej i światowej kulturze wybitnych reprezentantów tej sztuki wykonawczej; skrzypce od wieków zajmują ważne miejsce w jej krajobrazie muzycznym. Ośrodkami, którym europejskie wirtuozostwo wiolinistyczne doby romantyzmu zawdzięcza rozkwit, były przede wszystkim rezydencje magnackie regionu lubelskiego. To w przestrzeni pałacowej Gościeradowa, Kocka, Radzyna, Puław, Opola czy Wojcieszkowa miejscowe doświadczenia wykonawcze i lutnicze ścierały się z nowinkami przyniesionymi przez tych, którzy na dwory magnackie przybyli z głównych ośrodków sztuki muzycznej w Europie (Włoch, Francji, Czech i Austrii). To z Lublina wywodzili się wybitni skrzypkowie: Henryk Wieniawski, Stanisław Serwaczyński, Jan Hornziel czy Gustaw Frieman⁶.

⁶ Szerzej na ten temat zob. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Wirtuozi skrzypiec i ich uczniowie*, w: *taż, Czyś nie zażęknął do swych stron? Szkice o muzykach Lubelszczyzny drugiej*, Polihymnia, Lublin 2012, s. 11-48.

ŻYCIE MUZYCZNE NA DWORACH

W burzliwych okresach dziejów Lubelszczyzny życie muzyczne i koncertowe toczyło się w różnym tempie i rozwijało z różną intensywnością. Zamarłe po abdykacji Stanisława Augusta, wraz z upływem lat stopniowo ożywało. Nie zmieniły się też obyczaje elit: rozbrzmiewające muzyką zabawy salonowe trwały nadal w każdym okresie dziewiętnastego stulecia.

W pierwszej kolejności interesuje nas środowisko skoligacone z rodem Potockich z Podhajec, herbu Srebrna Pilawa, bo to właśnie w jednej z ich siedzib urodził się 30 października 1790 roku Karol Lipiński. W posiadłości Pilawitów przyszedł wirtuoz skrzypiec spędził dzieciństwo, co najmniej pierwszych dziewięć lat życia. W Radzynie Podlaskiej rozpoczął naukę muzyki, być może nie tylko pod opieką ojca, dlatego nie należy ukazywać Karola Lipińskiego jako fenomenu muzycznego samouctwa.

Za sprawą cześnika koronnego Eustachego hr. Potockiego Radzyń, posagowa posiadłość jego żony Marianny z Kątskich, zamienił się w główną siedzibę rodową Pilawitów⁷. Swoją świetność rezydencja ta zawdzięczała właśnie tej generacji Potockich, czyli najbardziej oświeconej i zainteresowanej problematyką artystyczną pary magnackiej połowy osiemnastego wieku⁸.

Na potrzeby młodszego pokolenia Potockich, siedmiorga nieletnich dzieci hrabiostwa⁹, w Radzynie zaangażowani byli guwernerzy, a wśród nich zapewne nauczyciel muzyki – być może właśnie ojciec wybitnego skrzypka. Na radzyńskim dworze Feliks Lipiński, instrumentalista i kapelmistrz, zajmował się nie tylko muzyką, prawdopodobnie pełnił też funkcję dostawcy towarów.

⁷ Eustachy Potocki miał też inne rezydencje na Lubelszczyźnie – w Kurowie i Klementowicach, a ponadto pałac miejski w Lublinie, gdzie w roku 1755 urodził się jego syn Stanisław Kostka, późniejszy właściciel Wilanowa. Początkowo siedzibą Potockich był Lublin, częściowo też Kurów. Po przebudowie zamku na pałac siedzibą rodową stał się Radzyń.

⁸ Eustachy i Marianna Potoccy przedwcześnie zmarli, oboje w roku 1768, pozostawiając siedmiorgo małoletnich dzieci. Wychowaniem ich zajęła się ciotka, Katarzyna z Potockich Stanisławowa hrabina Kossakowska, dama słynna w Rzeczypospolitej (zob. K. G o m b i n, *Eustachy Potocki i Ludwik Markiewicz. Rola kolatora i proboszcza przy budowie kościoła pałacowego p.w. św. Marii Magdaleny w Sernikach*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*, red. R. Maliszewska, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Kozłówka 2003, s. 249-252; J. K o w a l i k, *Dobra ziemskie Radzyń w rękach Anny z Zamoyskich Sapieżyny*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*, s. 212-219; A. E k i e l s k a - M a r d a l, „Ta pani jest najbieglejszą znawczynią [sztuki] jaką tu kiedy widziałem”. Aleksandra z Lubomirskich hrabina Potocka, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*, t. 2, red. H. Łaskiewicz, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Lublin 2007, s. 41-51).

⁹ Dla losów rodziny Lipińskich nie bez znaczenia był rok 1779. W Radzynie dokonano wówczas podziału majątków pozostałych po Mariannie i Eustachym Potockich między ich potomków. Synowie Eustachego Potockiego to: Kajetan, Roman Ignacy Franciszek, Jerzy Michał, Jan Nepomucen Eryk, Stanisław Kostka.

W austriackim leksykonie biograficznym Würzbacha¹⁰ zawarta jest wzmianka, że ojciec Karola Lipińskiego pracował dla kilku możnych jako dostarczyciel towarów, sam był zdolnym, choć nieprofesjonalnym muzykiem, tak dobrze obeznanym w sprawach muzycznych, że często powierzano mu zadanie tworzenia i przygotowywania prywatnych kapel dla możnych¹¹.

Feliks Lipiński, urodzony w Zakliczynie koło Tarnowa, znalazł zatrudnienie w Radzynie w okresie, gdy siedziba rodu Potockich chyliła się ku upadkowi. W ostatecznych działach rodzinnych klucz radzyński przypadł najmłodszemu z braci – Janowi Nepomucenowi Erykowi hr. Potockiemu. Jego wczesne sieroctwo, a może i cechy charakteru spowodowały, że uzdolniony artystycznie hrabia Jan Eryk nie odebrał tak starannego wykształcenia jak jego starsi bracia. Ignacy Roman i Stanisław Kostka kształcili się w warszawskim Collegium Nobilium, a także za granicą (Stanisław w Turynie, a Ignacy w Rzymie)¹². Wskutek bankructwa hrabiego Jana rodzina Lipińskich musiała opuścić Radzyn. Około roku 1799 przenieśli się do Lwowa, gdzie Feliks Lipiński otrzymał posadę nauczyciela i kierownika w orkiestrze Adama hr. Starzeńskiego¹³.

Nasuwa się pytanie, czy wśród Potockich z linii radzyńskiej pozostał jakikolwiek ślad muzycznej edukacji prowadzonej przez Feliksa Lipińskiego. Być może jego zasługą jest, choć po części, dobre przygotowanie artystyczne córki Jana Eryka Potockiego Laury¹⁴. Zanim obdarzona wieloma talentami hrabianka została wydana za mąż za Stanisława Amora Tarnawskiego herbu Leliwa (w roku 1819), przebywała z ojcem w jego rodowych dobrach w Radzynie, a gdy ojciec je utracił, zamieszkała u stryja, Ignacego Romana Potockiego, w jego posiadłości w Klementowicach (choć przez pewien okres kształciła się w Warszawie i Wiedniu). Mieszkając niedaleko Puław,

¹⁰ Zob. C. v o n W ü r z b a c h, hasło „Karl Joseph Lipinski”, w: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, t. 15, K.K. Hof- und Staatsdruckerie, Wiena 1866, s. 217-222.

¹¹ Por. H. K r o n e s, *Recepcja Karola Lipińskiego w Wiedniu w pierwszej połowie XIX wieku*, tłum. A. Czarkowska, w: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5, red. A. Granat-Janki i in., AMKL, Wrocław 2013, s. 111. Zanim Feliks Lipiński zatrudnił się w Radzynie, mógł działać jako muzyk – kształcony w szkole klasztornej – na dworze Lubomirskich, skoligaconych z Potockimi. Potem, w okresie lwowskim, grał w dworskim zespole kameralnym hrabiów Starzeńskich.

¹² O erudycji i zainteresowaniu sztuką Stanisława Kostki Potockiego świadczyły nie tylko bogaty księgozbiór, kolekcja obrazów, rysunków i grafik, ale też rękopis jego rozprawy *O sztuce u dzisiejszych* (por. A. E k i e l s k a -M a r d a l, *Rezydencja oświeceniowa. Pałac wilanowski w czasach Stanisława Kostki Potockiego*, w: *Muzea – rezydencje w Polsce*, red. K. Kornacki, Muzeum Zamoykskich, Kozłówka 2004, s. 166n., przyp. 6, 9).

¹³ Szerzej na ten temat zob. np. J. P o w r o ź n i a k, *Karol Lipiński*, PWM, Kraków 1970.

¹⁴ Zob. A. B e r n a t o w i c z, hasło „Potocka Laura”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, PAN, Warszawa 2003; A. G r o c h a ł a, *Laura Potocka*, w: *Artyści polskie*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991; A. W r ó b e l, *Kobiety w muzyce polskiej*, Polihymnia, Lublin 2024, s. 59-62.

Laura Potocka miała możliwość skorzystania z edukacji artystycznej oferowanej przez Czartoryskich. Pod opieką księżnej generałowej hrabianka Laura – wraz ze zgromadzoną w puławskiej szkole pałacowej młodzieżą szlachecką – studiowała zapewne muzykę u Wincentego Lessla, a rysunek u Jana Piotra Norblina. Była tak uzdolniona, że to jej powierzono przygotowanie części rysunków ilustrujących wierszowaną historię Polski „z muzyką i rycinami”, czyli *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza¹⁵. Ona też była autorką muzyki do śpiewu *Władysław Łokietek*¹⁶. Ponadto narysowała cztery ilustracje do tego dzieła (opublikowane w trzech pierwszych wydaniach, z lat 1816, 1818 i 1819).

Z lekcji radzyńskiego nauczyciela muzyki mogli korzystać również przedwcześnie zmarła córka Ignacego Potockiego Krystyna, a także syn Stanisława Kostki Aleksander. Dzieci te często przebywały w Lubelskiem, gdy ich rodzice odbywali podróże po Europie.

Po roku 1785 wiodącym ośrodkiem na Lubelszczyźnie stała się promieniująca na cały kraj rodowa rezydencja Adama Kazimierza i Izabeli z Flamingów Czartoryskich w Puławach. Gwarancją jakości muzyki w nadwiślańskiej siedzibie było obycie artystyczne członków rodziny. Książę i jego małżonka czynnie uprawiali muzykę. Izabela grała na kilku instrumentach i śpiewała¹⁷, próbowała też układać pieśni w stylu berżeretek francuskich i komponować miniatury na klawesyn. Adam Kazimierz realizował swoje aspiracje artystyczne, grając na flecie, czego dowodem jest antologia miniatur opartych na motywach tanecznych, ludowych i salonowych, znana jako *Muzyka na flecik Adama Czartoryskiego w Sieniawie*¹⁸. O zainteresowaniach księcia generała „narzędziami muzycznymi” świadczy opracowany przez niego słownik daw-

¹⁵ Zob. [J.U. N i e m c e w i c z], *Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza S.S. Członka T.K.W.P.N, Akad: Wileń, To. Nauk. w Krakowie, Tow. Filoz. w Filadelfii, i Tow. Woysk. w West Point w Ameryce*, Drukarnia Nr 646, Warszawa 1816 (wydanie pierwsze). Na kolejnej stronie tego wydania widnieje tytuł: *Śpiewy historyczne, do których przydane są dodatki prozą, zawierające krótki zbiór historii polskiej*.

¹⁶ Zob. [t e n ż e], *Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza Do których przydane są dodatki prozą, zawierające krótki zbiór Historii Polskiej*, Druk J.C.K. Mości Rządowej, Warszawa 1819 (wydanie trzecie). Laura Potocka, późniejsza hrabina Tarnowska, jest autorką ilustracji *Jan Zamoyski bierze w niewolę Arcy Księcia Maximiliana* (muzykę do tekstu *Śpiew o Janie Zamoyskim* skomponowała Zofia ordynatowa Zamoyska), a także pełnych smutku rysunków przedstawiających pogrzeb Tarnowskiego oraz Kazimierza Wielkiego z żoną (opublikowanych w trzech pierwszych wydaniach, z lat 1816, 1818 i 1819).

¹⁷ Izabela Czartoryska interesowała się muzyką religijną. Dbała o oprawę muzyczną liturgii we włostowickim kościele parafialnym, często wraz synem, księciem Konstantym, śpiewała w czasie nabożeństw pieśni religijne w języku polskim. Szerzej na ten temat por. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny. Dworki i dwory*, Polihymnia, Lublin 2005, s. 38.

¹⁸ Zob. [A. C z a r t o r y s k i], *Muzyka na flecik Adama Kazimierza Czartoryskiego w Sieniawie*, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, rkps, sygnatura 100033/1.

nych instrumentów polskich „wojskowych i pokojowych”¹⁹. Para książęca dbała o staranną edukację muzyczną zarówno własnych dzieci, jak i potomków rodów szlacheckich oddanych jej pod opiekę. Realizację swoich zamysłów muzycznych przez długi okres powierzała Wincentemu Lesselowi. W Polsce muzyk ten znalazł się około roku 1780, najpierw w Warszawie, a później w Puławach. Na dworze Czartoryskich występował w roli kompozytora, dyrygenta i pedagoga. Był autorem utworów, których gatunek, charakter i styl określali gospodarze²⁰. Na potrzeby dworskiego teatru w rezydencji puławskiej Lessel komponował muzykę sceniczną, wpisując się w modny w owym czasie nurt europejski. Dominowały kompozycje brzmiące na rodzimą nutę, narodowe odmiany opery komicznej opanowały bowiem w tym czasie sceny dworskie. Książęca orkiestra brała udział w koncertach odbywających się w pałacu lub w plenerze (na Kępie lub w Parchatce). Wincenty Lessel przygotowywał też repertuar dydaktyczny dla swoich dostojnych uczniów, pisał utwory salonowe, często gatunku tanecznego, na przykład polonezy na klawesyn. O dyspozycjach pedagogicznych i rozległych kompetencjach Wincentego świadczy poziom warsztatu twórczego jego syna Franciszka, któremu – chociaż na odległość – przez długi okres udzielał on porad, dokonywał korekt wykonywanych przezeń zadań kontrapunktycznych i wykazywał błędy w kompozycjach muzycznych. Większość uzdolnionych muzycznie uczniów Wincentego nie przygotowywała się do profesji artystycznej, a ich edukacja miała na celu jedynie uzyskanie ogólnej ogłady. Były jednakże wyjątki. Utalentowanym muzykiem okazał się młodszy syn Izabeli, książę Konstanty, który miał znaczne zasługi w dziedzinie sztuki dźwięków²¹. Lessel wychował promotorów i opiekunów muzyki tej miary, co książę Adam Jerzy²², jego rodzeństwo oraz podopieczne księżnej generałowej. W profesji muzycznej pilnymi uczniami Wincentego

¹⁹ Skrócony podręcznik instrumentoznawstwa autorstwa Adama Czartoryskiego opublikował Franciszek Siarczyński w roku 1828. Jest to opis dwudziestu pięciu instrumentów, ich budowy, sposobu wydobywania dźwięku i walorów brzmieniowych (por. [t e n ż e], *Słowniczek wyrazów polskich znaczących narzędzia muzyczne niegdyś w wojskowym i pokojowym używaniu będące z rękopisma Adama Książęcia Czartoryskiego Marszałka polnego C.R. wojsk Austrii*, Ossolineum, Lwów 1828, s. 81-88).

²⁰ Zachował się list Wincentego Lessla do syna Franciszka z 15 lutego 1804, w którym skarżył się, że pisana przez niego muzyka musi „ciągle jeszcze trącić krakowiakami i mazurami”. Cyt. za: H. R u d n i c k a - K r u s z e w s k a, *Wincenty Lessel*, PWM, Kraków 1968, s. 114.

²¹ Książę Konstanty śpiewał, grał na fortepianie i skrzypcach. Lubił muzykowanie kameralne. Utrzymywał własną kapelę pułkową. W okresie wiedeńskim urządzał wieczory muzyczne. Był opiekunem muzyków, między innymi Ferenc Liszta i Hectora Berlioza. Szerzej na ten temat zob. D e m s k a - T r ę b a c z, *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny*.

²² Należy też wspomnieć o inicjatywach księcia Adama Jerzego w zakresie inspirowania badań ludoznawczych. Na przykład książę polecił, aby Cecylia Beydale i Zofia Matuszewicz pod opieką Wincentego Lessla spisywały ludowe pieśni i tańce polskie z okolic Puław, które „nadają muzyce charakter oryginalności” (R u d n i c k a - K r u s z e w s k a, dz. cyt., s. 62, przyp. 1).

byli przede wszystkim synowie chłopscy, przygotowywani do objęcia posady kościelnego organisty²³.

Wśród przedsięwzięć rodziny Czartoryskich na rzecz edukacji narodu i oświecenia publicznego nie zabrakło zatem miejsca dla spraw związanych z muzyką. O wykształcenie profesjonalnych artystów dbały Towarzystwo Królewskie Warszawskie Przyjaciół Nauk oraz Izba Edukacyjna, w której funkcję prezesa pełnił lublinianin z urodzenia Stanisław Kostka hr. Potocki. Pokłosiem inicjatyw na rzecz edukacji było uruchomienie w Puławach zakładu pedagogicznego (w roku 1814). Stało się to za sprawą Adama Jerzego ks. Czartoryskiego, który opiekę nad Instytutem Nauczycieli Elementarnych i Organistów powierzył swojemu nauczycielowi, właśnie Wincentemu Lessełowi. Ten projekt na rzecz wspólnoty narodowej traktowano jako wyraz troski o rodzimą kulturę i polskie talenty. Jednym z uczniów puławskiego instytutu był Wojciech Słoczyński, który później działał jako organista, dyrygent i kompozytor muzyki religijnej w Puławach, Lublinie oraz w Warszawie²⁴.

W kręgu dobrze wyszkolonych artystycznie puławian możliwa była zbiorowa realizacja pieśnioksięgu. Powstanie monumentalnych *Śpiewów historycznych*, wierszowanej historii „z muzyką i rycinami”, jest wyjątkowym fenomenem kulturowym doby Księstwa Warszawskiego. Zlecenie przedstawienia w śpiewach historycznych czynów sławnych polskich bohaterów Niemcewicz otrzymał od Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk²⁵. Poetycką opowieść o losach Polski, o „niezmyślanej sławie przodków naszych” obejmującą trzydzieści trzy pieśni typu ballady lub dumy, wydawano z rycinami od roku 1816. *Śpiewy historyczne* poprzedziła *Boga Rodzica* w dwóch wersjach. O pierwszej, gregoriańskiej, Niemcewicz pisał: „Uszanowanie, które starożytności winniśmy, pobudziło mnie do umieszczenia na czele dzieła tego naydawniejszý pieśni Polskiej, Boga Rodzica, przez Świętego Woyciecha pisaný, z nutą iaką przodkowie nasi przed dziewięciu set lat śpiewali”²⁶. W przypisie do tych słów znajdujemy informację, że w celu zabezpieczenia narodowej „relikwii”, naszego „amuletu narodowego” Franciszek Lessel odbył w roku 1812 podróż do Wielkopolski „dla posłuchania i spisania melodii”²⁷. Jak to ocenił Niemcewicz: „Ziomek nasz, kompozytor

²³ Por. tamże, s. 27-32.

²⁴ Por. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Między epokami. Muzyka w dobie Księstwa Warszawskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F” 62(2007), s. 123; W. T o m a s z e w s k i, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815-1862*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2002, s. 240, 370.

²⁵ Por. W. J a n k o w s k i, *Geneza „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, „Pamiętnik Literacki” 9(1910) nr 1-4, s. 53n.

²⁶ [N i e m c e w i c z], *Śpiewy historyczne...*, s. 13. Jeśli nie podano inaczej, przypisy odnoszą się do trzeciego wydania dzieła. W cytatach zachowano pisownię oryginalną.

²⁷ Tamże.

JP. Lessel wiele sobie zadał pracy w ułożeniu tego Gregoriańskiego pienia podług dzisiejszey muzyki”²⁸.

Dzieło Niemcewicza zawdzięcza swój sukces także współtworzącym je autorom śpiewów i rycin. Były wśród nich – obok muzyków zawodowych – wychowanki księżnej Izabeli Czartoryskiej z puławskiego kręgu arystokratycznego, oprócz wspomnianej już Laury Potockiej także córki Czartoryskiej, uczennice Wincentego Lessela: Maria Anna ks. Wirtemberska, Cecylia Baydale i Zofia z Czartoryskich hr. Zamoyska²⁹. To o nich pisał Niemcewicz w *Przedmowie do Śpiewów historycznych*: „Całą zaletą i okrasą dzieła tego, muzykę i rycinę, winna będzie publiczność w znaczney części tey płci żeńskiej, która tak dawniey wiodła młodzież rycerską do odwagi i sławy, tak i dziś ubiegając się z nami w obywatelskiej gorliwości, udzieliła swych talentów, by tkliwym pienia wdziękiem upowszechnić pamięć sławnych polski wojowników”³⁰.

W gronie autorów muzyki do *Śpiewów...* znalazł się Wacław Seweryn hr. Rzewuski herbu Krzywda („Emir”), poprzez żonę przez pewien czas związany z dworem w Opolu. Umuzyczniał on śpiew o Władysławie Warneńczyku. Redaktorzy zbiorowego dzieła skompletowali też stosowne sztychy, autorstwa między innymi Cecylii Dembowskiej, Laury Potockiej i Ewy Sułkowskiej, czyli podopiecznych Izabeli Czartoryskiej. Najwyższą jakość muzyczną pieśnioksięgu pokolenia porozbiorowego reprezentują kompozycje czterech profesjonalistów: Karola Kurpińskiego, Franciszka Lessela, Józefa Deszczyńskiego i Marii Szymanowskiej³¹.

Nie sposób wyłączyć osoby Franciszka Lessela z kręgu muzycznego Puław, mimo że jego pobyt w rezydencji Czartoryskich nie był stały. Urodzony w Warszawie, w latach dziecięcych prawdopodobnie okresowo przebywał w Puławach, ale więcej czasu spędził w warszawskiej rezydencji księżnej Wirtemberskiej, w pałacu Czartoryskich w Sieniawie lub na dworze Lubomirskich w Łańcucie³². Sporadyczne pobyty Franciszka na ziemi lubelskiej w latach jego dojrzałości zapewne związane były z wizytami u sędziwego ojca. Upadek książęcego dworu w Puławach po powstaniu listopadowym zamknął okres okazałości muzycznej tego ważnego dworu magnackiego na Lubelszczyźnie.

²⁸ Tamże, s. 13-14, przyp. 3.

²⁹ Szerzej na ten temat por. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Ćwiczone w talentach. Muzykalne damy z dworów i pałaców Lubelszczyzny*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*, t. 2, red. H. Łaskiewicz, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Lublin 2007, s. 12-14. Por. też: W r ó b e l, dz. cyt., s. 7-59.

³⁰ J. U. N i e m c e w i c z, *Przedmowa*, w: tenże, *Śpiewy historyczne...*, s. 6.

³¹ Por. A. N o w a k - R o m a n o w i c z, *Muzyka fortepianowa Franciszka Lessla*, w: *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*, PWSM, Gdańsk 1980, s. 86.

³² Por. R u d n i c k a - K r u s z e w s k a, dz. cyt., s. 55-62.

Przeniesienie z Warszawy do Puław w roku 1840 Aleksandryjskiego Instytutu Wychowania Panien było pewnym nawiązaniem do świetnej przeszłości książęcego ośrodka kulturalnego. W instytucie odbywały się koncerty, działali dobrzy muzycy, jak Antoni Teichman, czynny jako wiolonczelista i nauczyciel śpiewu, autor utworów religijnych (*Salve Regina*, *Te Deum*, *Hymnu do Jehowy*). Koncertował on wielokrotnie w czasie imprez charytatywnych w Lublinie i w Puławach. Obok Teichmana działał w Puławach Edward Stolpe, ojciec genialnego wirtuoza i utalentowanego kompozytora Antoniego. Urodzony w Puławach 23 maja 1851 roku pianista Antoni Stolpe jest postacią tragiczną, jego działalność artystyczna została gwałtownie przerwana przedwczesną śmiercią (8 września 1872 roku). Mimo młodego wieku autora znanej *Sonaty na skrzypce* jego warsztat kompozytorski wykazuje niezwykłą dojrzałość i oryginalność.

Wśród prowincjonalnych siedzib szlacheckich na uwagę zasługuje dwór starosty Eligiusza hr. Prażmowskiego (skrzypka koncertującego w epoce stanisławowskiej na dworze królewskim i we własnej rezydencji w Gościeradowie)³³, a także dwór jego zięcia Franciszka hr. Suchodolskiego w Wojcieszkowie. Z kolei wnuk hrabiego Prażmowskiego Eligiusz hr. Suchodolski przejął po przodkach umiłowanie sztuki, grał na wiolonczeli oraz na fortepianie³⁴. Należy przypuszczać, że pojawienie się w Lubelskiem Michała Serwaczyńskiego jako skrzypka, kapelmistrza i nauczyciela związane jest z osobą pana na Gościeradowie. Serwaczyński (z pochodzenia warszawianin) był przypuszczalnie nauczycielem Franciszka hr. Suchodolskiego, z nim właśnie uprawiał kameeralistykę, gdy osiadł w Lublinie. Około roku 1813 objął funkcję dyrygenta lubelskiej kapeli kolegiackiej św. Michała Archaniola. Jako muzyk, a zarazem członek loży masonskiej Wolność Odzyskana, Michał Serwaczyński był zasłużonym współzałożycielem Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Lublinie (wraz z Ludwikiem Romme, Antonim Radziwińskim i Wincentym Grzymałą).

Przez pewien okres liczącym się ośrodkiem muzycznym w Lubelskiem była rezydencja Rozalii Aleksandry z Lubomirskich hr. Beydo-Rzewuskiej w Opolu, gdzie działał jako skrzypek i kapelmistrz oraz pisarz magistracki Józef Miklaszewicz, ojciec słynnej primadonny wiedeńskiej Antoniny Miklaszewicz-Campi. Interesująca się muzyką hrabina Rzewuska zadbała o rozwój artystyczny córki i synów. Potomkowie Rozalii i Wacława Rzewuskich otrzymali rozległą edukację muzyczną, a zwłaszcza córka Kaliksta, późniejsza

³³ O koncertach u znanego starosty mszczonowskiego i popisach salonowych leworęcznego skrzypka pisał Kajetan Koźmian (por. K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 171n.).

³⁴ Na mocy zapisu testamentowego Eligiusza Suchodolskiego jego gościeradowski majątek przeszedł na cele społeczne. Wśród darów znalazły się zbiory muzyczne ofiarowane konserwatorium w Krakowie.

Caetani księżna Teano. Ona to, jak wspomina Andrzej E. Koźmian, „z czuciem znawców i artystów miłowała muzykę, zgłębiała jej teorię, jej stronę filozoficzną poznawała; i pisząc o niej pisała o przedmiocie, z którym dokładnie i teoretycznie, i praktycznie obeznana była”³⁵. Kaliksta z hrabiów Rzewuskich, erudytką i pasjonatką muzyki, odbyła studia w Lipsku, a swoje dzieła teoretyczne poświęcone muzyce przekazała matce.

Rozalia Rzewuska była jedną z opiekunek lubelskiego stowarzyszenia muzycznego. Instytucji tej „ofiarowała znaczną liczbę instrumentów i nut muzycznych”³⁶. Opolski dwór książąt Lubomirskich uważano za środowisko przyjazne muzyce. W czasach stanisławowskich działał tam zespół muzyczny. Być może też z tym podlubelskim dworem wiąże się edukacja muzyczna Józefa Miklaszewicza, skrzypka i członka kapeli św. Michała w Lublinie. Okresowo przebywał w Opolu Jan Barcicki, ceniony „metr muzyki”³⁷, autor utworów fortepianowych, polonezów, kadryli i kontredansów. Na dworze opolskim spotykały się kapele muzyczne panów Opola, Wojcieszkowa i Gościeradowa. Rozalia Rzewuska, starannie wykształcona w dziedzinie muzyki, w okresie Królestwa Polskiego prowadziła w Warszawie salon artystyczny (wcześniej w Wiedniu). Jej muzyczny mąż, hrabia Wacław Seweryn – „Emir” z respektem odnosił się do muzyki i muzyków, kompozytorów i wykonawców³⁸.

W rozważaniach dotyczących kultury muzycznej Lubelszczyzny wypada choć wspomnieć o podlaskim dworze książęcym Radziwiłłów w Białej. W posiadłości muzycznego Hieronima Wincentego księcia Radziwiłła urodził się

³⁵ A. E. K o ź m i a n, *Wspomnienia o Kalikście z Rzewuskich Księżnie Teano*, Drukarnia Stanisława Strąbskiego, Warszawa 1843, s. 20.

³⁶ „Dostrzegacz Ekonomiczny i Polityczny Lubelski” 1816, dodatek do nr. 4, s. 48. Por. [I. Baranowski], *Pamiętniki Ignacego Baranowskiego 1840-1862*, wydał A. Wrzosek, Skład Główny Księgarni Gebethnera i Wolffa, Poznań 1923, s. 189.

³⁷ Por. A. S o w i Ń s k i, hasło „Barcicki Jan”, w: tenże, *Słownik muzyków polskich, dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej zawierający krótki rys historyczny muzyki w Polsce*, Skład Główny Księgarni Luksemburskiej, Paryż 1874, s. 16; L. G a r o Ń s k i, hasło „Barcicki Jan”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. T. Radzik, A. Witusik, J. Ziółka, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 20n.

³⁸ Hrabia Wacław skomponował *Requiem na zgon Tadeusza Czackiego* (utwór wydany w Wiedniu), występował także jako wokalista – w Krzemieńcu śpiewał ze słynną Angelicą Catalani. Rzewuski był też pierwszym dokumentalistą muzycznego folkloru arabskiego. Zapisane w memuarze hrabiego wrażenia ze wschodniej podróży (odbytej w latach 1817-1820) są bezcennym źródłem wiedzy o kulturze muzycznej Półwyspu Arabskiego (zob. P. J a x a B y k o w s k i, *Mirza Tadž-el-Faher*, w: tenże, *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego*, Drukarnia Jana Noskowskiego, Warszawa 1879, s. 161-206; M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Arabsko-muzułmańskie inspiracje w polskiej twórczości muzycznej. Przyczynek do dziejów polsko-orientalnych kontaktów muzycznych*, w: *Wpływy arabskie w polskiej kulturze niematerialnej: nauka, literatura, język*, red. A.S. Nalborczyk, M. Switat, Dialog, Warszawa 2020, s. 191-224).

w roku 1778 współczesny Karolowi Lipińskiemu wirtuoz skrzypiec, znany w Europie Afro-Polak George Augustus Polgreen Bridgetower³⁹.

Nie bez znaczenia dla rozwoju kultury muzycznej był dwór księżnej Jabłonowskiej w Kocku⁴⁰, skoro tam właśnie młody Stanisław Serwaczyński odbywał praktykę muzyczną, zanim udał się do Wiednia.

LUBLIN W DOBIE POROZBIOROWEJ

„Lublin nie jest Warszawą, amatorów ukwalifikowanych niewielka liczba i nie wszyscy łatwi w użyciu, tak więc krawiec kraje, jak mu materii staje”⁴¹ – w roku 1857 donosił z Lublina Adam Kasiński. Ta pejoratywna ocena umuzyycznienia miasta w okresie Królestwa Kongresowego nie jest sprawiedliwa. Życie muzyczne Lublina koncentrowało się wówczas w prywatnych salonach i w klubach powoływanych dla pięknej i godziwej zabawy. Aktywnością wyróżniał się klub resursowy, który urządzał imprezy o charakterze charytatywnym, bale karnawałowe, cykliczne koncerty otwarte dla publiczności. Działał on od roku 1843⁴².

W praktyce muzycznej dominował wówczas repertuar przeznaczony na fortepian i nie zawsze był to repertuar najwyższego lotu – stąd też krytycznie oceniał go w roku 1861 Franciszek Stevich: „Zaprzeczyć nie można, że w naszych czasach muzyka salonowa, prawie wyłącznie reprezentowana była przez fortepian, o wiele wyścignęła muzykę kameralną; jest w naszej muzykalności jakaś płytkość, powierzchowność, wywołane [...] za pomocą ogromnej ilości

³⁹ Zob. M. Szl e z e r, *George Polgreen Bridgetower. Afropolak, który zdenerwował Beethovena*, Akademia Muzyczna, Kraków 2016.

⁴⁰ Zob. [A. K a s i ń s k i], *Franciszek hrabia Suchodolski*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 40, kol. 642-646; [t e n ż e], *Franciszek hrabia Suchodolski*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 41, kol. 658-660. Na dworze księżnej Anny Jabłonowskiej (pani na Siemiatyczach i Kocku) działał kapelmistrz tamtejszej orkiestry Gwadagni, prawdopodobnie Węgier z pochodzenia. W Kocku u ciotki wychowywał się książę Aleksander Antoni Sapieha, późniejszy mąż właścicielki Radzyna i teść księcia Adama Jerzego Czartoryskiego z Puław. Folklorystyczne ekspedycje terenowe księcia Sapiehy objęły kraje słowiańskie, południowe i wschodnie. Owocem tych wędrówek była publikacja listów wydanych we Francji w roku 1808 (zob. A. S a p i e h a, *Podróże w krajach słowiańskich odbywane*, oprac. T. Jabłoński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983).

⁴¹ A. K a s i ń s k i, *Korespondencye. Lublin d. 22 czerwca 1857 r.*, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 15, s. 114.

⁴² Andrzej Szwarec podaje wcześniejszą datę założenia resursy lubelskiej: 1839-1840 (por. A. S z w a r c, *Resursy w Królestwie Polskim 1820-1869*, „Przegląd Historyczny” 71(1980) nr 1, s. 32. Szerzej o życiu muzycznym w Lublinie informuje Ignacy Baranowski (por. I. B a r a n o w s k i, *Dzienniki pisane w Lublinie przez rok 1815 i 1816*, oprac. B. Szyndler, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Lublin 1995, s. 180, 189).

bląhych, zwiędłych, bezbarwnych mdławo-słodkich [...] nawet nie zasługujących na nazwisko kompozycji, a jednak zapelniających pulpity grających”⁴³.

Podobną opinię o gubernialnym mieście nad Bystrzycą wydał lubelski recenzent Adam Krasieński: „Od pół roku [1857] prawie głos tylko katarynek błędzących po ulicach, jak średniowieczni rycerze, brzęk fortepianu, jakby komarów w letni wieczór, usłyszeć było można w naszym mieście, reszta muzyki – zdaje się wygnana została ze społeczeństwa cywilizowanego”⁴⁴.

W okresie międzypowstaniowym życie muzyczne Lublina wzbogaciła Regina z Wolffów Wieniawska, która przywiozła na prowincję stołeczną obyczajowość salonową. W jej salonie muzycznym spotykali się muzycy zawodowi: organista Kazimierz Sobieszczański, kompozytor i pianista Konrad Staczyński, skrzypkowie Michał Serwaczyński i Jan Hornziel, a okresowo także Stanisław Serwaczyński. W piątkowych wieczorach muzycznych u Wieniawskiej czynnie uczestniczyli dobrze wykształceni w Paryżu i Wiedniu zięciowie Eligiusza Prażmowskiego, hrabiowie Franciszek Suchodolski i Franciszek Sołtyk. Oni to nadawali ton lokalnemu stylowi wykonawstwa wiolinistycznego, solistycznego i kameralnego – nie prowincjonalny, lecz wywiedziony z liczących się ośrodków europejskich. W mieście gubernialnym osiedlali się też nowi muzycy, jak Franciszek Synek, Czech z pochodzenia, pianista, dyrygent i nauczyciel muzyki, który wcześniej działał w Trzuszczanach jako nauczyciel dzieci Wincentego Wydzgi⁴⁵. Inny pianista czeski wykształcony w Berlinie (pod kierunkiem Ignaza Moschelesa) Józef Levitte (według niektórych źródeł Levitt) przybył do Lublina z podlubelskich dworów: Wojciecha Węglińskiego w Siedliszczu, a następnie Gabriela Rulikowskiego w Szychowicach; zajmował się też twórczością muzyczną⁴⁶.

Wcześniej, w początkach Królestwa Kongresowego, działało w mieście (do roku 1822) Towarzystwo Przyjaciół Muzyki (zawiązane w roku 1816). Do tego stowarzyszenia miłośników muzyki należeli zarówno lublinianie, jak i ziemianie z pobliskich dworów. Główną formą jego aktywności było organizowanie cyklicznych koncertów, a szczególną uwagę zwracano na upowszechnianie muzyki kościelnej. Ambicją Towarzystwa było też krzewienie ducha narodowego. Wielu imprezom muzycznym przyświecał cel charytatywny⁴⁷. Ważną formą aktywności Towarzystwa była działalność na rzecz

⁴³ F. Stevich, *Wędrowki po dziedzinach sztuki*, „Ruch Muzyczny” 1861, nr 11, s. 165.

⁴⁴ A. Krasieński, *Korespondencje. Lublina d. 22 czerwca 1857 r.*

⁴⁵ Zob. L. Gawroński, hasło „Synek Franciszek”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 262n.

⁴⁶ Zob. tenże, hasło „Levitte Józef”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 137.

⁴⁷ Odezwe zamieszczono w „Dostrzegaczu Ekonomicznym i Politycznym Lubelskim” z 12 marca 1816 roku (por. A. Krasieński, *Lublin literacki, muzyczny i dramatyczny*, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 22, s. 171n.). W odezwie mowa jest o tym, że działacze Towarzystwa Przyjaciół Muzyki

edukacji muzycznej ubogiej młodzieży. W tej dziedzinie szczególne zasługi położył Ludwik Romme [Romm], który przybył w 1812 roku z Chełma, gdzie związany był z bazylianami. W Lublinie pracował natomiast jako nauczyciel gimnazjalny, udzielając też prywatnych lekcji muzyki⁴⁸.

W stuleciu zaborów nie był zatem Lublin ugorem muzycznym, lecz urodzajną glebą, na której mogły się rozwijać talenty muzyczne, na której też wyrosli muzycy rangi europejskiej. Wyłanianiu się warstwy mieszczańskiej z ruin formacji feudalnej towarzyszyła zmiana form życia muzycznego, jego demokratyzacja i upowszechnienie. Dyktat gustów środowiska odbiorców zadecydował z kolei o wykorzystywaniu przystępnego języka muzycznego, ale też znanych wcześniej i bliskich słuchaczom melodii ludowych, wiejskich i miejskich.

Obiecujące jest spojrzenie na zachowane na Lubelszczyźnie trwałe ślady kultury muzycznej poprzez fakty wybrane z biografii muzyków. Tych muzyków, których losy spletały się wprawdzie z rezydencjami zlokalizowanymi w tym regionie, a następnie z ośrodkami muzycznymi w zespole zurbanizowanym, jakim było miasto gubernialne nad Bystrycą. Wszystkie one wskazują na powiązania muzyczne Lubelszczyzny z różnymi rejonami kraju i Europy.

WIEDENSKA WIRTUOZKA Z LUBLINA

Wysoką pozycję na scenie cesarskiej opery w Wiedniu zajęła Antonina Miklaszewicz⁴⁹, urodzona w Lublinie 10 grudnia 1773 roku⁵⁰. To o tej najwybitniejszej śpiewaczce polskiej z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia Kajetan Koźmian napisał: „Za mojej pamięci śpiewała młoda siedemnastoletnia Miklaszewiczówna, córka dyrektora orkiestry, która potem poszła

pragnęli ożywić w Polakach ducha narodowego, między innymi poprzez organizowanie u ojców dominikanów akademii muzycznych (w dziewiętnastym wieku tak określano uroczyste koncerty). W resursach i ówczesnych towarzystwach koncerty odbywały się w stałych terminach i w tym samym miejscu. Spotkania lubelskie miały miejsce zazwyczaj w niedzielę o godzinie ósmej wieczorem w domu Piotra Wojciechowskiego, zastępcy sekretarza Łoży Świątynia Wolności (por. T o m a s z e w s k i, dz. cyt., s. 58, 160; [B a r a n o w s k i], *Pamiętniki Ignacego Baranowskiego (1840-1862)*, s. 186.

⁴⁸ Zob. A K r a s i ń s k i, *Lublin literacki, muzyczny i dramatyczny*, s. 173; L. G a w r o ń s k i, hasło „Romm Ludwik” w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 214n.; S. M a ł a c h o w s k i - Ł e m p i c k i, *Wolnomularstwo polskie a muzyka*, Biblioteka „Wiadomości Muzycznych”, Warszawa 1926, s. 11.

⁴⁹ W niektórych źródłach nazwisko Antoniny Miklaszewiczówny ma też odmienny zapis: Miklaszewicz albo Miklasiewicz.

⁵⁰ Albert Sowiński podaje inne daty: rok urodzin śpiewaczki – 1770, datę jej śmierci – 30 września 1824 (zob. A. S o w i ń s k i, hasło „Campi Antonia”, w: tenże, *Słownik muzyków polskich...* s. 47n.; zob. też: L. G a w r o ń s k i, hasło „Campi Antonina”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, s. 31n.).

za Włocha Campi. Słyszałem ją śpiewającą w Wiedniu w operach między pierwszymi śpiewaczkami, słyszałem potem w Warszawie”⁵¹.

Wokalistka ta z urodzenia należała do stanu mieszczańskiego. Była córką Józefa Miklasiewicza i Tekli ze Słowikowskich (o rodowodzie mieszanym, polsko-włoskim). Edukację muzyczną Antonina odbywała najpierw pod opieką ojca, który od roku 1779 działał przy lubelskim kościele farnym św. Michała Archanioła jako „senior kapelli musicorum”, a potem „magister”. Pełnił też funkcję kapelmistrza orkiestry teatralnej w prywatnym teatrze Leona Pierożyńskiego⁵².

Wrodzone predyspozycje wokalne Antoniny – głos o rozległej, trzykrotawowej skali – oraz staranne wykształcenie gwarantowały jej karierę artystyczną. Jako śpiewaczka debiutowała już w wieku dwunastu lat w mieście rodzinnym (w 1785 roku), jak podają niektóre źródła – na scenie teatru, w którym jej ojciec był kapelmistrzem⁵³. Z relacji Koźmiana wynika jednak, że prawdopodobnie debiut ten miał miejsce w kaplicy gmachu trybunału, gdzie „w przedśionku przy mszy grała cała kapela lubelska pobożne symfonie, przy głosach śpiewaczek”⁵⁴. Talent i dary natury, jakimi Antonina została obdarowana, docenił monarcha Stanisław August Poniatowski, który stał się jej protektorem i umożliwił zdobycie wysokich kwalifikacji w dworskiej Ecole de chant (pod opieką Pietra Persichiniego)⁵⁵. Warto odnotować, że w roku 1786 Antonina występowała w teatrze warszawskim wraz z kapelą lubelską, prowadzoną przez jej ojca⁵⁶. Po roku 1791 pod nazwiskiem Antonini wokalistka śpiewała w Pradze. Odnosiła też sukcesy w Wiedniu (już jako Antonina Campi). Tam też osiedliła się w roku 1801. Wkrótce została primadonną Hofoper i nadworną Cammersängerin (w latach 1818-1822). Odnosiła sukcesy zwłaszcza w roli Królowej Nocy w Mozartowskiej operze *Czarodziejski flet*. Uhonorowana tytułem ersten Kaiserlicher Sängerin (pierwszej cesarskiej śpiewaczki), rozpoczęła peregrynacje po scenach teatralnych i estradach wielu miast europejskich⁵⁷. Śpiewała też gościnnie na scenach polskich, w Warszawie, Lwowie i Krakowie. Recenzent „Gazety Warszawskiej” występ wirtuozy

⁵¹ Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, s. 347.

⁵² Por. L. Gawroński, hasło „Miklasiewicz Józef”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 165.

⁵³ Zob. Sowiński, hasło „Campi Antonia”.

⁵⁴ Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, s. 347.

⁵⁵ Król Stanisław August zapewnił Miklaszewiczównie protekcję do zespołu opery włoskiej Domenico Guardasoniego (por. A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia, Warszawa 1995, s. 159).

⁵⁶ Por. tamże, s. 333.

⁵⁷ Szerzej na ten temat por. tamże, s. 259. Zob. też: Sowiński, hasło „Campi Antonia”. Sowiński wspomina o koncertach śpiewaczki w Warszawie, Pradze, Lipsku, Wiedniu i Berlinie, a o jej występach we Wrocławiu pisze Maria Zduniak (por. M. Zduniak, *Muzyka i muzycy w Polsce*

w roku 1820 podsumował w słowach: „Ma niektóre piękności sztuki i uczucia, które jej tylko samej są właściwe. Pierwszy jej śpiew, w którym jako Polka przywitała po Polsku ojczyzną ziemię po długiej w niej niebytności, okryty był najżywszymi oklaskami”⁵⁸.

Publiczność na wspomnianym koncercie ciepło przyjęła zwłaszcza zinterpretowane uczuciowo słowa aluzyjne z arii Amenaidy (w operze *Tankred w Syrakuzach* Gioacchina Rossiniego): „O ojczyzno, droga i słodka ziemi! Wreszcie znów cię widzę”⁵⁹.

Przedwczesna śmierć przerwała europejską karierę słynnej interpretatorki partii Królowej Nocy. Zmarła „w gorączce” 13 września 1822 roku w Monachium, w czasie koncertowego tournée po Bawarii⁶⁰.

Status Antoniny z Miklaszewiczów Campi pozostawał w niezgodzie z poglądami epoki, w której żyła. Jako matka siedemnastoorga dzieci wykazywała się aktywnością nie tylko w scenerii domu, lecz przede wszystkim na scenie i estradzie. To życie obligowało ją do samodzielności: wbrew obyczajom właśnie ona jako odpowiedzialna matka zmuszona była zapewnić utrzymanie licznej rodzinie⁶¹.

NAUCZYCIEL WIENIAWSKIEGO I JOACHIMA

Pamięć o wielu muzykach przetrwała dzięki temu, że byli oni pedagogami wybitnych artystów. Prawdopodobnie i o polskim skrzypku Stanisławie Serwaczyńskim nie zapomniano dlatego, że wychował genialnych wiolinistów. Dwu z nich zyskało sławę światową: Joseph Joachim i Henryk Wieniawski. Serwaczyński był pierwszym nauczycielem pięcioletniego Joachima w Peszcie, a młodego Wieniawskiego uczył podczas kilkuletniego pobytu w rodzinnym mieście – Lublinie (po roku 1842). Do grona uczniów Serwaczyńskiego należeli też inni uzdolnieni skrzypkowie, a wśród nich Gustaw Frieman i Jan Hornziel. Jako wychowawca utalentowanych wiolinistów Serwaczyński osiągał doskonale rezultaty, ale informacje o niuansach jego metodyki nauczania gry na skrzypcach są nader skromne. Z notatek prasowych wiadomo, że

w *dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 35n., 44, 162).

⁵⁸ *Pierwszy Koncert Pani Campi*, „Gazeta Warszawska” 1820, nr 109, s. 1819. W gazecie czytamy: „Pierwsza jej aria, w której powitała swoją ojczyznę, żyły słuchającym wycisnęła” (tamże).

⁵⁹ Fragment z libretta Gaetana Rossiego.

⁶⁰ Zob. *S o w i ń s k i*, hasło „Campi Antonia”.

⁶¹ Szerzej na ten temat zob. *M. D e m s k a - T r ę b a c z*, *Lubelska Królowa Nocy*, w: *Arc omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej, dedykowane Profesor Jadwidze Kuczyńskiej*, red. A. Bender, M. Kierciuk-Maciaszek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 447-454.

szczególną uwagę zwracał na ćwiczenie lewej ręki, a podobno zaniedbywał prawą⁶².

Był bez wątpienia entuzjastą sztuki skrzypcowej Karola Lipińskiego i jej specyficznego nacechowania. W czasie kilkuletniego obcowania z Lipińskim, pracując pod jego kierownictwem w teatrze lwowskim, Serwaczyński miał możliwość przejąć wiele charakterystycznych właściwości stylu gry kapelmistrza w zakresie środków technicznych, jakości dźwięku i ogromnego zróżnicowania jego walorów, bezbłędnej intonacji, mocnego prowadzenia smyczka czy mistrzowskiego wykonania dwudźwięków, akordów i arpeggia. W specyficznych okolicznościach – gdy siedzieli przy wspólnym pulpicie – zrodziło się pobratymstwo duchowe dwóch skrzypków o lubelskim rodowodzie, których los związał z Galicją.

W okresie dojrzałości wykonawczej Stanisław Serwaczyński obecny był na estradach całej Europy. Gra jego odznaczała się szczególną biegłością w pokonywaniu trudnych technicznie środków, co podkreślali recenzenci koncertów skrzypka. Owe tryle, skoki, gryfy, pasaże czy fazolety wpisane w kanwę muzyczną dawały niebywałe efekty i decydowały o wirtuozowskim aspekcie interpretacji, co wzbudzało zainteresowanie i zachwyt odbiorców.

Serwaczyński czarował bywalców sal koncertowych jako interpretator dzieł klasyków literatury skrzypcowej, chętnie wykonywał też kompozycje Lipińskiego, propagował je, podobnie jak utwory swojego ucznia Henryka Wieniawskiego. W kreacjach lubelskiego wirtuoza zauważano elegancję, miękkość oraz uczuciowość. Jednakże, jak to ujął recenzent Józef Sikorski: „Był [Serwaczyński – M.D.T.] tylko muzykiem, skrzypkiem i niczym więcej. Najpiękniejszych jego chwil dzieła rozplynęły się w powietrzu”⁶³. To trafna konstatacja, domeną działań artystycznych lubelskiego skrzypka było bowiem wykonawstwo – w jego epoce sztuka ulotna, bo nieutrwalana.

Repertuar estradowy Serwaczyńskiego był rozległy, ale – zgodnie z ówczesnym zwyczajem – do programu koncertowego solista włączał też własne kompozycje. Utwory pisane „dla siebie” – w przeważającej części małe formy – rzucają światło na specyficzne walory warsztatu wykonawczego skrzypka. Większość spuścizny kompozytorskiej Serwaczyńskiego szybko jednak uległa zapomnieniu, mimo że niektóre utwory popisowe ukazywały się drukiem w znanych oficynach Lipska, Wiednia i Warszawy. I to one są świadectwem potwierdzającym zasadność pochlebnych opinii o maestrii interpretowanych fantazji i polonezów, o brawurze technicznej i wielkim temperamencie wykonawczym utworów wirtuozowskich o wyraźnych znamionach stylu brillant. Są wśród kompozycji lubelskiego wiolinisty utwory na skrzypce i fortepian

⁶² Por. t a ż, *Wirtuozi skrzypiec i ich uczniowie*, s. 33.

⁶³ [J. S i k o r s k i], *Stanisław Serwaczyński*, „Tygodnik Ilustrowany” 9(1864) nr 231, s. 73.

odwołujące się do motywów lokalnych, stylizacje taneczne, które wzbudzały największe zainteresowanie cudzoziemców. Ich pierwsze publikacje przypadły na dojrzały okres działalności Serwaczyńskiego, gdy skrzypek zdobył już sławę oraz uznanie jako wykonawca i szukał azylu artystycznego w rodzinnym mieście.

Wirtuoz skrzypiec z Lublina posługiwał się typowymi dla epoki gatunkami muzycznymi, często wykazującymi związki z muzyką Karola Lipińskiego. W utworach Serwaczyńskiego pobrzmiewa niekiedy nuta rusińska (kołomyjka), innym razem małopolska (krakowiak) lub mazowszańska (mazur, oberek). Utwory te z pewnością poszerzają wiedzę o źródłach twórczości i kręgu inspiracji autora, ale też częściowo odsłaniają specyficzne właściwości stylu gry i warsztatu wykonawczego skrzypka; ujawnia preferowane środki i chwyt instrumentalne, pomysły użytkowane na potrzeby indywidualnych kreacji wiolinistycznych. Weryfikują zarazem powszechne przeświadczenie, że skrzypek komponuje tak jak gra.

Stanisław Serwaczyński utrafił swoimi utworami w klimat swojskości korespondujący z oczekiwaniami rodzimych słuchaczy i w pewnym stopniu przyczynił się do utrwalenia nurtu narodowego w polskiej muzyce wiolinistycznej pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia – owego wzoru dziedzicznego i zadomowionego w repertuarze polskich skrzypków za sprawą Lipińskiego i Wieniawskiego.

SWOJSKOŚĆ I POWSZECHNOŚĆ MUZYKI SKRZYPCOWEJ HENRYKA WIENIAWSKIEGO

Zauroczeni wirtuozostwem, bywalcy dziewiętnastowiecznych sal koncertowych w szczególny sposób doceniali skrzypków. Mieli świadomość, że za sprawą techniki wykonawczej artysta na estradzie przeistacza się w nośnik wspólnotowych emocji. Niektórzy ze skrzypków zdobyli renomę swojskich, interpretacje innych odbierano jako własność ponadnarodową. W cieniu popowstaniowej traumy, gdy nadwątlone zostało narodowe poczucie wartości i znaczenia Polski w kulturze europejskiej, Henryk Wieniawski był tym, który odpowiadał gustom i potrzebom słuchaczy. W interpretacjach skrzypka z Lublina odbiorca słyszał bowiem ton narodowy i gorliwie pielęgnowaną swojskość, o której tak pisał recenzent: „Ona musi być częścią nieodłączną talentu. Ona kołysze w niemowlęctwie przyszłego muzyka”⁶⁴.

Obecność w muzyce piętna narodowego jako cechy wspólnotowej pomagała zarazem wyzwolić indywidualność artysty. Nie miał Henryk Wieniawski

⁶⁴ Z. N o s k o w s k i, *Z Filharmonii*, „Kurier Poranny” 25(1901) nr 329, s. 2.

dylematu, jak być europejskim, a zarazem unikać wtórności i pozostać oryginalnym. Potrafił ten problem rozwiązać bezkonfliktowo: żył tym, co było zakorzenione w lokalnej tradycji muzycznej. To, co rodzime, wypowiadał na ogół w drobnej formie, odwołując się do zbioru środków wpisanych w muzyczny topos polski. Przekazywał je w rytmach mazura, kujawiaka czy poloneza⁶⁵. Gdy wkraczał w nurt ponadnarodowy, „styl powszechny”, przemawiał wielką formą, bliską wzorom europejskim, a wyrażaną środkami warsztatowymi i ekspresyjnymi właściwymi dla gatunku sonaty, koncertu czy romantycznej fantazji (jak w *Fantaisie brillante sur des motifs de l'Opéra „Faust” de Gounod* op. 20). Na swój sposób skrzypek próbował szukać drogi, by rozwiązywać sprawy artystyczne w duchu czasu, nie zapominając o korzeniach kultury, w której się wychował. W taki to sposób na estradzie wirtuoz zamieniał się w przemytnika rozwijającego polskość po świecie, jakby to ujął Ignacy J. Paderewski⁶⁶. Z rozszyfrowaniem źródeł inspiracji i jakości materii dźwiękowej kompozycji Wieniawskiego nie ma kłopotu. Niezrównane są polonezy koncertowe uznawane za kwintesencję polskości⁶⁷. Wykorzystane w nich brawurowe chwytły i wyrafinowana wirtuozeria przeobrażone zostają w pełną wdzięku maestrię oraz ukrytą żarliwość i uczuciowość – rzewność charakterystyczną dla nacji kompozytora⁶⁸. W bogatej spuściźnie skrzypcowej Wieniawskiego w ten właśnie sposób odzywał się genius patriae. Skrzypek zapewne nie zgłębiał folkloru muzycznego: to aura ziemi dzieciństwa uformowała jego sposób odczytywania świata dźwięków. W dzieciństwie poznał język muzyczny podlubelskiej wsi⁶⁹ i podmiejskich dzielnic koziego grodu, a jego wrażliwy słuch prawidłowo kwalifikował typowe cechy muzyki ludu i utrwalał w pamięci charakterystyczne formuły wyrazowe oraz maniery wykonawcze wiejskich i miejskich grajków. W trosce o zachowanie kanonu narodowych skojarzeń sięgał Henryk Wieniawski po formy taneczne, wpisując się często w nurt

⁶⁵ Odnotać należy utrzymane w toposie narodowym między innymi takie utwory Henryka Wieniawskiego, jak *Deux mazurkas caractéristiques* op. 19 czy *Kujawiak a-moll* op. 3 nr 2.

⁶⁶ To o Chopinie Ignacy Paderewski powiedział: „Był i tym przemytnikiem, co w zwitkach nut niewinnych rodakom po kresach rozsiały rozwodził zakazaną polskość” (zob. I. J. P a d e r e w s k i, *Mowa Ignacego Jana Paderewskiego wygłoszona dnia 23 X 1910 na obchodzie stułetniej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina*, w: *Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina i pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie*, Komitet Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin Fryderyka Chopina, Lwów 1912, s. 195-202).

⁶⁷ Wspomnieć wypada o *Polonaise brillante* op. 4 i *Deuxième Polonaise brillante* op. 21.

⁶⁸ Warta uwagi jest tajemnicza *Fantaisie orientale pour violon avec accompagnement de piano. Oeuvre posth.* W moim mniemaniu utwór ten odsłania właściwości tradycyjnej muzyki żydowskiej.

⁶⁹ Jak wspomina w pamiętnikach starszy brat skrzypka, rodzina Wieniawskich odwiedzała znanych w okolicach Lublina. Najczęściej jeździli do Zemborzyc. Wymieniane są też inne okoliczne dwory: Jakubowice, Turka, Jastków i Wierzbowiska (por. J o r d a n [Julian Wieniawski], *Kartki z mego pamiętnika*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911, s. 28n.)

„mazuromanii” jego czasów. W utworach lubelskiego wirtuoza spod warstwy muzycznej polskich śpiewów i tańców, melodii i rytmów wyziera głębsza struktura – ton o korzeniach romantycznych. Niekiedy jest to ton dramatyczny, innym razem liryczny. Oba zaś poruszały krajan, bo otwierały drzwi do domu ich rodzimej kultury.

Po Henryku Wieniawskim i jego poprzednikach pojawili się następcy, którzy zechcieli włączyć swoją aktywność artystyczną w działania na rzecz pielęgnowania dziedzictwa skrzypcowego o rodowodzie lubelskim i wpisać je do księgi polskiej szkoły wiolinistycznej.

*

Świat muzycznej fonosfery, której treści wyrazowe w minionych wiekach kształtowały się w symbiozie z pięknem natury Lubelszczyzny, stanowi już zamkniętą kartę dziejów kultury polskiej i regionalnej. Z perspektywy oddalenia czasowego lepiej widać wyjątkowość, różnorodność i bogactwo kultury muzycznej kształtowanej na tym małym skrawku polskiej ziemi, nawet jeśli zostało ono przybliżone jedynie w sposób wyrywkowy.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Baranowski, Ignacy. *Dzienniki pisane w Lublinie przez rok 1815 i 1816*. Edited by Bartłomiej Szyndler. Poznań: A. Wrzosek, 1995.
- [———]. *Pamiętniki Ignacego Baranowskiego (1840-1862)*. Edited by Adam Wrzosek. Poznań: Księgarnia Gebethnera i Wolffa, 1923.
- [Czartoryski, Adam]. “Muzyka na flecik Adama Czartoryskiego w Sieniawie.” Manuscript in Biblioteka Ksiąg Czartoryskich w Krakowie, reference number 1000332/1.
- [———]. *Słowniczek wyrazów polskich znaczących narzędzia muzyczne niegdyś w wojskowem i pokojowem używaniu będące z rękopisma Adama Książęcia Czartoryskiego Marszałka polnego C.R. woysk Austrii*. Lwów: Ossolineum, 1828.
- Demska-Trębacz, Mieczysława. “Arabsko-muzułmańskie inspiracje w polskiej twórczości muzycznej: Przyczynek do dziejów polsko-orientalnych kontaktów muzycznych.” In *Wpływy arabskie w polskiej kulturze niematerialnej: Nauka, literatura, język*. Vol. 4. *Transfer kultury arabskiej w dziejach Polski*. Edited by Agata S. Nalborczyk and Mustafa Switat. Warszawa: Dialog, 2020.
- . “Ćwiczone w talentach: Muzyczne damy z dworów i pałaców Lubelszczyzny.” In *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*. Vol. 2, Edited by Hubert Łaszkiewicz. Lublin: Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 2007.

- . “Lubelska Królowa Nocy.” In *Ars omnia vincit: Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej, dedykowane Profesor Jadwidze Kuczyńskiej*. Edited by Agnieszka Bender and Małgorzata Kierciuk-Maciaszek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2012.
- . “Między epokami: Muzyka w dobie Księstwa Warszawskiego.” *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska: Sectio F* 62 (2007): 123–9.
- . *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny: Dworki i dwory*. Lublin: Polihymnia, 2005.
- . “Wirtuozi skrzypiec i ich uczniowie.” In Demska-Trębacz, *Czyś nie zateśknął do swych stron? Szkice o muzykach Lubelszczyzny drugiej*. Lublin: Polihymnia, 2012.
- Ekielska-Mardal, Anna. “Rezydencja oświeceniowa: Pałac wilanowski w czasach Stanisława Kostki Potockiego.” In *Muzea – rezydencje w Polsce*. Edited by Krzysztof Kornacki. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich, 2004.
- . “‘Ta pani jest najbieglejszą znawczynią [sztuki] jaką tu kiedy widziałem’: Aleksandra z Lubomirskich hrabina Potocka.” In: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*. Vol. 2. Edited by Hubert Łaskiewicz. Lublin: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2007.
- Gawroński, Ludwik. *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Barcicki Jan.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Campi Miklasiewicz Anonina.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Levitte Józef.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Miklasiewicz Józef.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Romm Ludwik.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Synek Franciszek.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Gombin, Krzysztof. “Eustachy Potocki i Ludwik Markiewicz: Rola kolatora i proboszcza przy budowie kościoła pałacowego p.w. św. Marii Magdaleny w Sernikach.” In *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*. Edited Róża Maliszewska. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003.
- Grochala, Anna. “Laura Potocka.” In *Artystki polskie*. Exhibition Catalog. Edited by Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1991.
- Jankowski, Władysław. “Geneza *Śpiewów historycznych* Niemcewicza.” *Pamiętnik Literacki* 9, nos. 1–4 (1910): 52–71.
- Jaxa Bykowski, Piotr. “Mirza Tadž-el-Faher.” In Jaxa Bykowski, *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego*. Warszawa: Drukarnia Jana Noskowskiego, 1879.

- Jordan [Julian Wieniawski]. *Kartki z mego pamiętnika*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1911.
- Kołątaj, Hugo. *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750–1764)*. Edited by Jan Hulewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1953.
- Kowalik, Joanna. “Dobra ziemskie Radzyń w rękach Anny z Zamoyskich Sapieży-ny.” In *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*. Edited Róża Maliszewska. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003.
- Koźmian, Andrzej E. *Wspomnienia o Kalikście z Rzewuskich Księżnie Teano*. Warszawa: Drukarnia Stanisława Strąbskiego, 1843.
- Koźmian, Kajetan. *Pamiętniki*. Vol. 1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- [Krański, Adam]. “Franciszek hrabia Suchodolski.” *Ruch Muzyczny*, no. 40 (1860): 642–6.
- [———]. “Franciszek hrabia Suchodolski.” *Ruch Muzyczny*, no. 41 (1860): 658–60.
- [———]. “Korespondencye. Lublin d. 22 czerwca 1857 r.” *Ruch Muzyczny*, no. 15 (1857): 114–5.
- [———]. “Lublin literacki, muzykalny i dramatyczny.” *Ruch Muzyczny*, no. 22 (1857): 171–5.
- Krones, Hartmut. “Recepcja Karola Lipińskiego w Wiedniu w pierwszej połowie XIX wieku.” Translated by Agata Czarkowska. In *Karol Lipiński: Życie, działalność, epoka*. Vol. 5. Edited by Anna Granat-Janki et al. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2013.
- Kurpiński, Karol. “O pieśniach w ogólności.” *Tygodnik Muzyczny pod Redakcją Karola Kurpińskiego*, no. 8 (1820): 29.
- . “O pieśniach w ogólności.” *Tygodnik Muzyczny pod Redakcją Karola Kurpińskiego*, no. 9 (1820): 33–34.
- Makowska, Urszula, ed. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): Malarze, rzeźbiarze, graficy*. Vol. 7, s.v. “Potocka Laura” (by Piotr Bernatowicz). Warszawa: PAN, 2003.
- Małachowski-Lempicki, Stanisław. *Wolnomularstwo polskie a muzyka*. Edited by Edward Wrocki. Warszawa: Biblioteka “Wiadomości Muzycznych,” 1926.
- [Niemcewicz, Julian Ursyn]. *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza S.S. Członka T. K. W. P. N., Akad. Wileń, To: Nauk. w Krakowie, Tow. Filoz. w Filadelfii, i Tow. Woysk. w West Point w Ameryce*. Warszawa: Drukarnia № 646, 1816.
- . *Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza Do których przydane są dodatki prozą, zawierające krótki zbiór Historji Polskiej*. Warszawa: Drukarnia J. C. K. Mości Rządowej, 1819.
- [Noskowski, Zygmunt]. “Z Filharmonii.” *Kurier Poranny* 25, no. 329 (1901): 2.
- Nowak-Romanowicz, Alina. “Muzyka fortepianowa Franciszka Lessla.” In *Franciszek Lessel: W 200 rocznicę urodzin kompozytora*. Gdańsk: PWSM, 1980.

- [Paderewski, Ignacy Jan]. "Mowa Ignacego Jana Paderewskiego wygłoszona dnia 23 X 1910 na obchodzie stułetniej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina." In *Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina i pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie*. Lwów: Komitet Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin Fryderyka Chopina, 1912.
- "Pierwszy Koncert Pani Campi." *Gazeta Warszawska*, nr 109 (1820): 1818–19.
- Powroźniak, Józef. *Karol Lipiński*. Kraków: PWM, 1970.
- Rudnicka-Kruszewska, Hanna. *Wincenty Lessel*. Kraków: PWM, 1968.
- Sapieha, Aleksander. *Podróże w krajach słowiańskich odbywane*. Edited by Tadeusz Jabłoński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- [Sikorski, Józef]. "Stanisław Serwaczyński." *Tygodnik Ilustrowany* 9, no. 231 (1864): 73–75.
- Sowiński, Albert. *Słownik muzyków polskich, dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej zawierający krótki rys historyczny muzyki w Polsce*, s.v. "Barcicki Jan." Paryż: Skład Główny Księgarni Luksemburskiej, 1874.
- . *Słownik muzyków polskich, dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej zawierający krótki rys historyczny muzyki w Polsce*, s.v. "Campi Antonia." Paryż: Skład Główny Księgarni Luksemburskiej, 1874.
- Stevich, Franciszek L. "Wędrowki po dziedzinach sztuki." *Ruch Muzyczny* 5, no. 11 (1861): 164–8.
- Szlezer, Mieczysław. *George Polgreen Bridgetower: Afropolak, który zdenerwował Beethovena*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2016.
- Szwarc, Andrzej. "Resursy w Królestwie Polskim 1820–1869." *Przegląd Historyczny* 71, no. 1 (1980): 23–49.
- Tomaszewski, Wojciech. *Między salonem a jarmarkiem: Życie muzyczne na prowincji królestwa Polskiego w latach 1815–1862*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2002.
- von Würzbach, Constant. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Vol. 15, s.v. "Karl Joseph Lipinski." Wiena: K. K. Hof- und Staatsdruckerie, 1866.
- Wróbel, Anna. *Kobiety w muzyce polskiej*. Lublin: Polihymnia, 2024.
- Zduniak, Maria. *Muzyka i muzycy w Polsce w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Żórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Warszawa: Arx Regia, 1995.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Mieczysława DEMSKA-TREBACZ – *Pomiędzy Wisłą a Bugiem. Przyczynek do dziejów kultury muzycznej w czasach zaborów*

DOI 10.12887/37-2024-3-147-05

Na bogactwo i wielowarstwowość kultury muzycznej Lubelszczyzny miały wpływ czynniki społeczne, etniczne i sytuacja polityczna, ale też położenie geograficzne. W artykule na wybranych przykładach z okresu upadku Rzeczypospolitej i zaborów (pierwszej połowy dziewiętnastego wieku) ukazane zostały zjawiska dotyczące życia muzycznego w ośrodkach dworskich (Puławach, Radzyniu, Gościeradowie i Opolu). Za sprawą muzycznych promotorów działających w tych ośrodkach muzycy zapewniali wysoką jakość sztuki wykonawczej. Środowiska arystokratyczne wpłynęły na rozwój kultury muzycznej w całym regionie. W okresie zmierzchu rezydencji magnackich funkcję głównego centrum życia muzycznego przejął Lublin. Autorka tekstu przybliża fragmenty biografii trojga wybitnych muzyków pochodzących z tego miasta: śpiewaczki Antoniny Miklaszewicz-Campi, reprezentującej epokę stanisławowską i czasy Księstwa Warszawskiego primadonny opery wiedeńskiej, oraz wiolinistów, którzy dzięki swojej działalności wirtuozowskiej osiągnęli pozycję europejską – Stanisława Serwaczyńskiego, znanego nauczyciela z pierwszej połowy stulecia, i jego ucznia Henryka Wieniawskiego, wirtuoza okresu międzypowstaniowego, zarysowuje też styl twórczości Wieniawskiego, utworów pisanych przez wirtuoza „dla siebie” i z myślą o odbiorcach.

Słowa kluczowe: muzyka, wykonawcy i twórcy, dwory, Lublin, Antonina Campi, Stanisław Serwaczyński, Henryk Wieniawski

Artykuł powstał w oparciu o materiały z moich wykładów adresowanych do uczestników Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (Lublin 15, 17 XI 2022) oraz II Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (16-17 XI 2023).

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: midemska@gmail.com

Mieczysława DEMSKA-TREBACZ, *Between the Vistula and the Bug: Remarks on the History of the Musical Culture in the Polish Territory during the Period of the Partitions of Poland*

DOI 10.12887/37-2024-3-147-05

The musical culture of the Lublin region owes its richness and multilayeredness to social, ethnic, political and geographical factors. The study discusses musical life in selected manorial centers (Puławy, Radzyń, Gościeradów, and Opole) in

the region in the first half of the 19th century, the period when the Polish state did not exist and the Polish lands were divided among the Austrian monarchy, the Kingdom of Prussia, and the Russian Empire. The promoters of music in the manor houses in question ensured that the musicians they hired and invited were excellent performers. Thus, it was primarily the aristocratic milieu of the region that fostered its musical culture. However, during the twilight years of magnates' residences, Lublin became the leading center of the musical life in the region. The study scrutinizes the relevant parts of the biographies of three eminent musicians from Lublin: the singer Antonina Miklaszewicz-Campi, an outstanding *prima donna* of the Vienna Court Opera during the reign of Stanisław August Poniatowski and later, during the times of the Grand Duchy of Warsaw, as well as two violinists, Stanisław Serwaczyński and Henryk Wieniawski, virtuosos whose performances were widely appreciated throughout Europe. Serwaczyński was also a highly valued teacher of music, and Wieniawski, a composer active in the period between the November and the January Insurrections, was among his students. The study focuses, among others, on the style of Wieniawski's compositions, among which were ones written "for himself," as well as those intended for larger audiences.

Keywords: music, performers and artists, courts, Lublin, Antonina Campi, Stanisław Serwaczyński, Henryk Wieniawski

The present article is based on my lectures to the attendees of The Forum on the Great Composers from the Lublin Region and The Second Forum on the Great Composers from the Lublin Region held in Lublin on, respectively, November 15 and 17, 2022, and November 16–17, 2023.

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
E-mail: midemska@gmail.com

Mieczysław SZLEZER

STANISŁAW SERWACZYŃSKI – WIRTUOZ Z LUBLINA Prekursor nowoczesnej europejskiej szkoły skrzypcowej

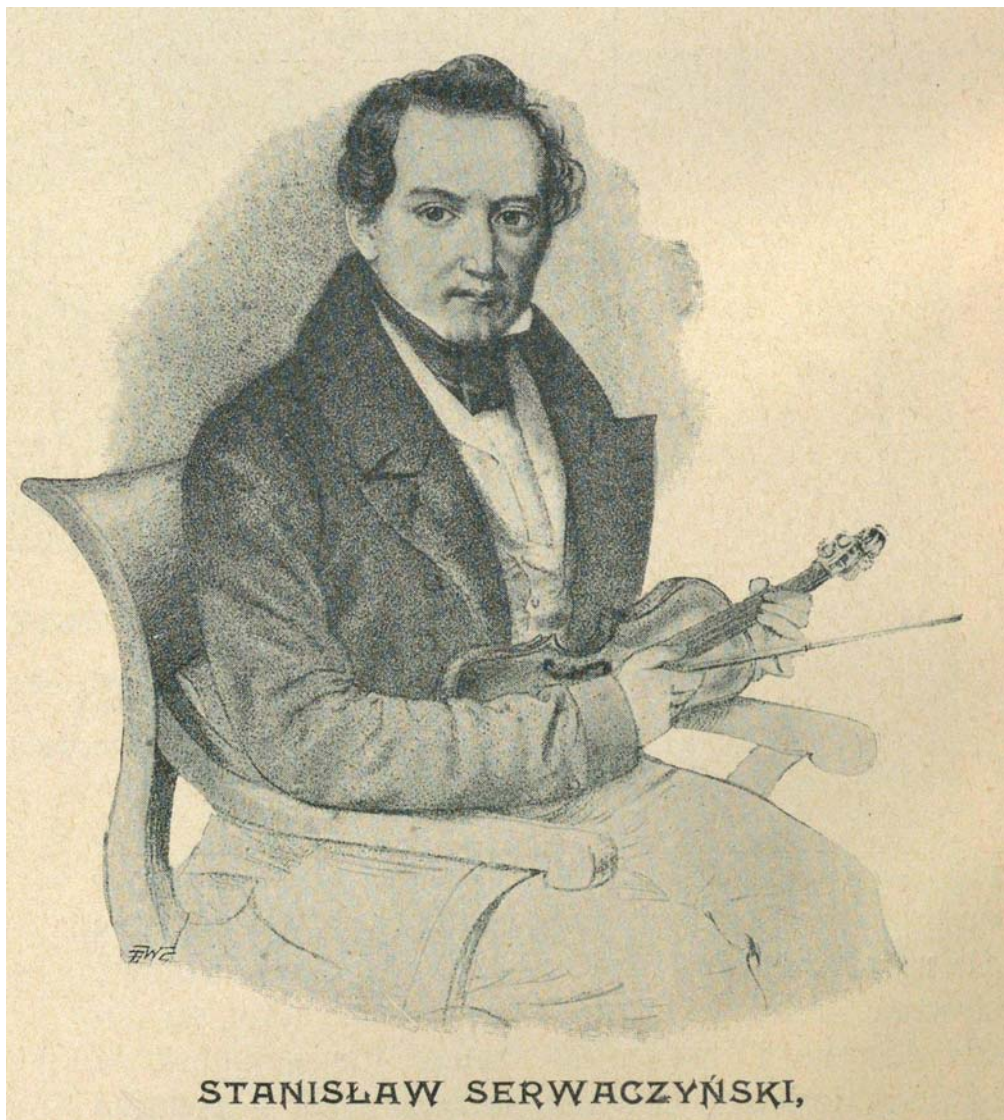
W roku 1832 Serwaczyński święcił triumfy w Wenecji. To po jego występie w stolicy regionu Veneto napisano między innymi, że „nie słyszano tam nikogo po Paganinim, który by na tym trudnym instrumencie tak wybornie wykonywał dzieła muzyczne”. W tym roku wirtuoz dał też jeszcze recitale we Lwowie, Budzie i Wiedniu. Od sierpnia 1832 do kwietnia 1833 roku był koncertmistrzem i solistą orkiestry w wiedeńskim Theater in der Josefstadt. W latach 1833-1838 grał jako koncertmistrz i dyrygował orkiestrą nowo powstałego Teatru Węgierskiego w Peszcie.

16 listopada 1790 roku urodził się w Lublinie Stanisław Serwaczyński (il. 1) – skrzypek-wirtuoz, kompozytor, dyrygent i pedagog, syn dyrygenta, skrzypka i członka orkiestry katedralnej. Stanisław był najstarszym dzieckiem Michała (1766-1847) i Heleny z Pileckich; miał cztery siostry: Mariannę (urodzoną w roku 1794), Franciszkę (urodzoną w 1795), Joannę (urodzoną w 1797) i Cecylię (urodzoną w 1800) oraz dwóch braci: Antoniego (urodzonego w roku 1801) i Jana (urodzonego w 1803). Ojciec przyszłego wirtuoza był doświadczonym muzykiem¹. Pełnił funkcję pierwszego skrzypka w Gościeradowie, w kapeli pałacowej entuzjasty muzyki skrzypcowej, starosty mszczonowskiego Eligiusza Prażmowskiego herbu Belina; ponadto wprowadzał w tajniki gry na skrzypcach jego zięcia Franciszka Wincentego Michała hr. Suchodolskiego. Prażmowski, którego współcześni postrzegali jako wyjątkowego dziwaka, posiadał podobno w swoich zbiorach skrzypce Stradivariusa. Instrument ten, do którego z całą pewnością miał dostęp również Michał, zaginął po śmierci wnuka właściciela pałacu Eligiusza Suchodolskiego, który zapisał swoje bardzo bogate zbiory sztuki i muzykaliów Muzeum Książąt Czartoryskich, Akademii Krakowskiej i krakowskiemu Konserwatorium Muzycznemu².

Imię chrzcielne otrzymał Serwaczyński najprawdopodobniej po dziadku ze strony ojca – Stanisławie. Pierwszych lekcji gry na skrzypcach udzielał mu z całą pewnością ojciec, a gry na fortepianie uczył go Jan Barcicki. W latach

¹ Por. B. Chmara - Żaczekiewicz, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 9, PWM, Kraków 2007, s. 232n.

² Por. W. Sulisz, *Nie miał szczęścia do kobiet. Miał do Stradivariusa*, *Dziennik Wschodni*, <https://www.dziennikwschodni.pl/magazyn/nie-mial-szczescia-do-kobiet-mial-do-stradivariusa,n,1000105758.html>.



STANISŁAW SERWACZYŃSKI,

1. Stanisław Serwaczyński – litografia, w: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe narodu polskiego ilustrowane*, t. 2, cz. 1, Tow. Akc. Wydawniczo-Drukarskiego „Wiek”, Warszawa 1904, s. 162.

Źródło: Polona Digital Library



Teatr Krakowski

W Poniedziałek dnia 1go Lipca 1844 roku.

Pani Teresa Stilke Sessi Suchocka
NADWORNĄ SPIEWACZKĄ Z BERLINA,

TUJEE

P. SERWACZYŃSKI
członek towarzystwa muzycznego w Warszawie, Wiedniu i Wenecyi

i **WŁADYSŁAW SUCHOCKI**
Członek Towarzystwa Konkordii w Pestcie.

W przejeździe swym przez tutęjsze miasto będą mieli zaszczyt dać:

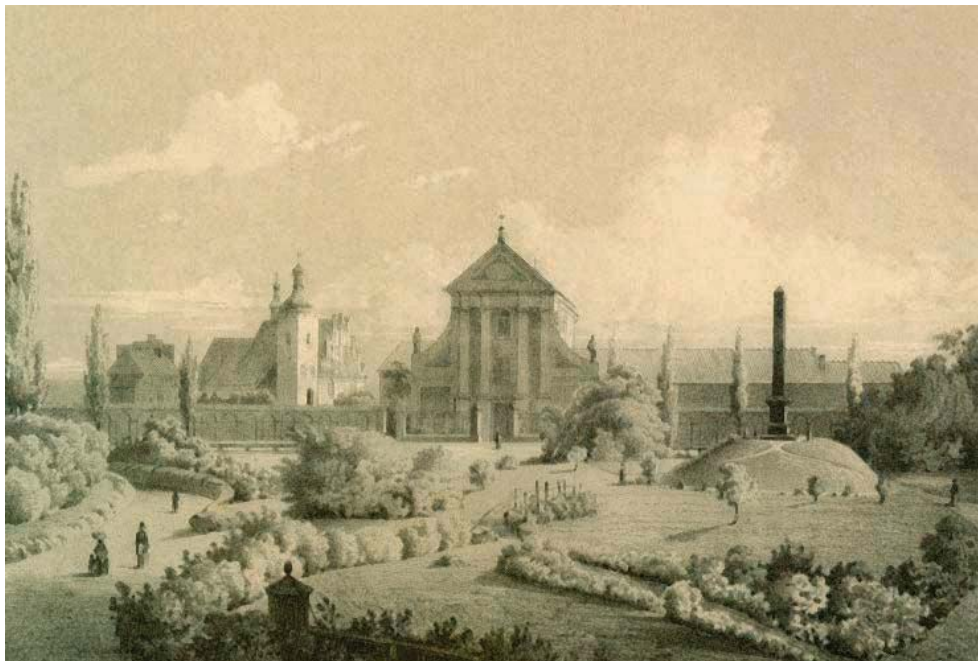
KONCERT
DRAMATYCZNY
W KOSTIUMACH.
W DWOCH ODDZIAŁACH.

ODDZIAŁ PIERWSZY. 1. ARIA z Opery BELIZARYUSZ Donizettiego, odśpiewana w języku polskim przez P. Władysława Suchockiego, (w kostiumie.) 2. KONCERT BERIOTA, odegrany na Skrzypcach przez P. Serwaczyńskiego. 3. ARIA z Opery BELIZARYUSZ Donizettiego, odśpiewana w języku włoskim przez Panią Teresę Stilke Sessi Suchocką. 4. ARIA z Opery ZYDOWKA, muzyka Hallegueta, odśpiewana w polskim języku przez Władysława Suchockiego, (w kostiumie.)	ODDZIAŁ DRUGI. 1. FANTAZJA z Opery NAPOJ MIŁOŚNY, Donizettiego, skomponowana i odegrana na Skrzypcach przez Pana Serwaczyńskiego. 2. DUET z Opery NORMANI z PARIGI, muzyka Mercadante, odśpiewany przez P.P. Suchockich. 4. POT-POURI na temat Krakowiaka i Mazura, skomponyjący i odegrane na Skrzypcach przez P. Serwaczyńskiego.
---	--

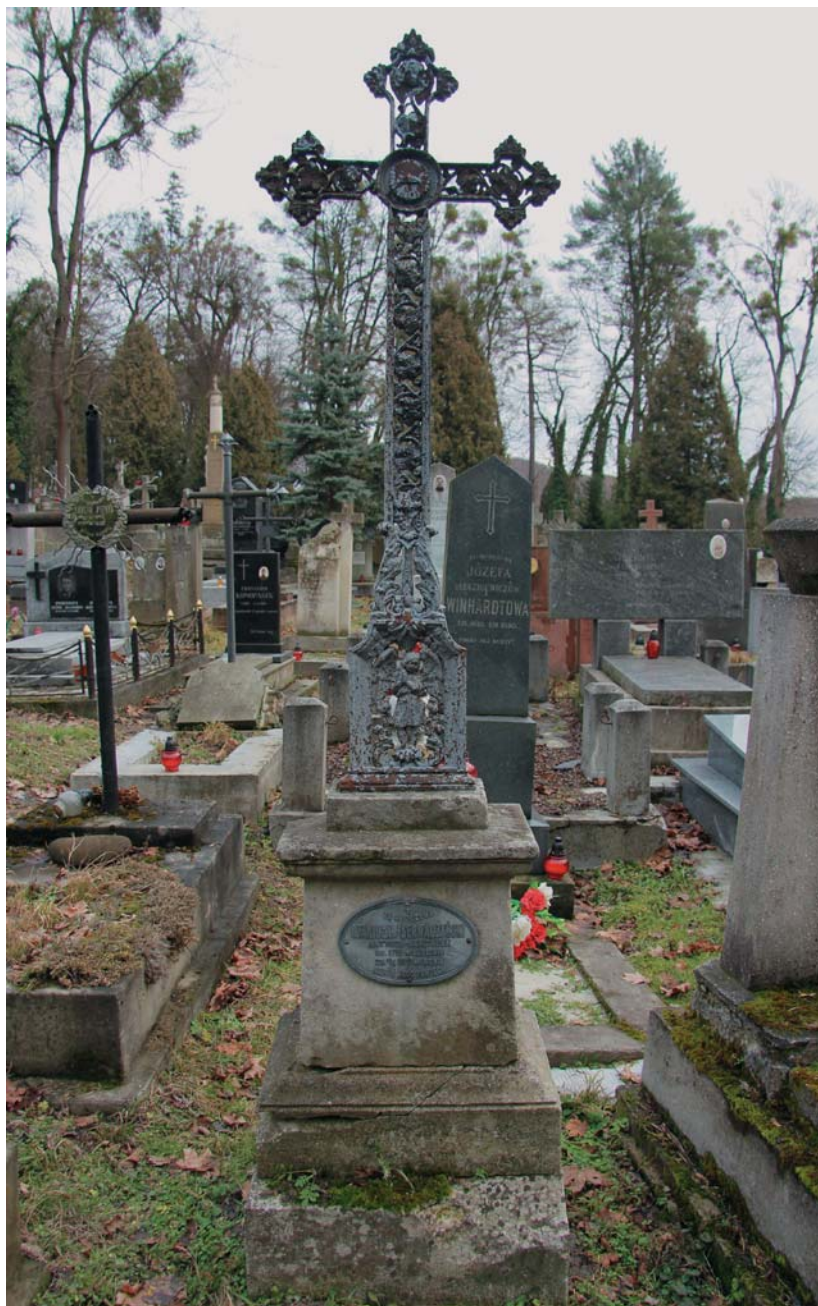
Biletów dostać można w księgarni P. Czecha, w dzień zaś koncertu w kasie teatralnej.

Cena miejsc zwyczajna. Początek o godzinie w pół do 8mej.

2. Afisz anonsujący występ Stanisława Serwaczyńskiego w Krakowie w roku 1844.
Źródło: Biblioteka Jagiellońska



3. Kościół powizytkowski, kościół XX Kapucynów i pomnik Unii Lubelskiej w Lublinie, ok. 1860. Litografia Adama Lerue.
Źródło: Wikimedia Commons



4. Mogiła Stanisława Serwaczyńskiego na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie.
Źródło: Wikimedia Commons

1799-1805 Stanisław był uczniem Szkoły Wydziałowej w Lublinie, prowadzonej przez austriackiego zaborcę. Podobnie jak w przypadku innych polskich wirtuozów tej epoki, trudno jest ustalić dokładną datę urodzenia skrzypka – źródła podają lata od 1781 do 1795³. Najmniej prawdopodobny wydaje się rok 1781, gdyż kończąc szkołę w roku 1805, Serwaczyński miałby dwadzieścia cztery lata. Gdyby natomiast urodził się w roku 1795 – jak twierdził Stanisław Schnür-Pepłowski⁴ – to rozpocząłby naukę w wieku lat czterech, co też budzi wątpliwości. Najbardziej wiarygodnym źródłem wydaje się *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation*, który jako jedyny podaje pełną datę dzienną urodzin skrzypka: 16 listopada 1790 roku⁵. Do podobnego wniosku doszła Barbara Chmara-Żaczekiewicz, autorka biogramów Serwaczyńskiego w *Encyklopedii muzycznej PWM* oraz internetowej *Polskiej bibliotece muzycznej*; podkreśla ona, że nie jest to rok 1791⁶.

Stanisław Serwaczyński doskonalił się w grze na skrzypcach u markiza Ignace’a de Guadagni – podpułkownika i kapelmistrza orkiestry pułku huzarów oraz nadwornego skrzypka w rezydencji księżnej Anny Pauliny z Sapiechów Jabłonowskiej w Kocku⁷ – jak również w Preszburgu (obecnie Bratysława), gdzie przez trzy lata był uczniem powszechnie znanego hrabiego Quandangi⁸.

W Preszburgu rozpoczął również naukę kompozycji. Kontynuował studia w Wiedniu u słynnego wirtuoza Louisa Spohra.

W roku 1810 Serwaczyński opuścił Lublin i wyjechał na stałe do Lwowa, gdzie został członkiem orkiestry prowadzonej przez Karola Lipińskiego, a następnie dyrygentem w Teatrze Polskim Jana Nepomucena Kamińskiego. Lipiński i Serwaczyński byli rówieśnikami i ich drogi kariery artystycznej wielokrotnie się krzyżowały. Pozostawali w przyjaźni, wzajemnie szanując swój potencjał, zarówno w zakresie wirtuozerii skrzypcowej, jak i osiągnąć

³ Por. S. P e p ł o w s k i, *Teatr polski we Lwowie*, cz. 1, 1780-1881, Skład Główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta z Drukarni „Dziennika Polskiego”, Lwów 1889, s. 72.

⁴ Por. tamże, s. 72.

⁵ Zob. W. B i e ņ k o w s k i, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, t. 12, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.biographien.ac.at/oefl?frames=yes>.

⁶ Por. C h m a r a - Ż a c z k i e w i c z, dz. cyt., s. 232; t a ż, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Polska biblioteka muzyczna*, pbm, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/serwaczynski-stanislaw/>.

⁷ To jemu Franz Xavier Pecháček (1793-1840) zadedykował *Wariacje a-moll (Variations pour le Violon sur un thema Hongrois avec l'accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncello, Composées et dédiées a monsieur le Conte Ignace de Guadagni Colonel de sa Maj. J. R. A. par Francois Pechatschek* – zob. *Variations—A minor*; Manuscript copy; CZ-BER HU 307, RISM Online, <https://rism.online/sources/550040400>).

⁸ Zob. hasło „Stanisław Serwaczyński”, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Serwaczy%C5%84ski.

kompozytorskich. W roku 1814 Serwaczyński objął po Karolu Lipińskim stanowisko koncertmistrza tej orkiestry, którą również okazjonalnie dyrygował.

Z myślą o pobudzeniu i kształtowaniu zamiłowania do muzyki członkowie istniejącej w Lublinie od 9 lutego 1811 roku loży masońskiej Wolność Odzyskana, której dyrektorem artystycznym był wówczas Ludwik Romm, a zastępcą jałmużnika ojciec Stanisława Michał, przystąpili w roku 1816 do zakładania Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Lublinie⁹. Michał Serwaczyński był jednym ze współautorów płomiennego apelu wystosowanego do społeczeństwa w celu popularyzacji ideałów Towarzystwa. W publikacji tej, noszącej datę 12 marca 1816, znalazły się następujące postulaty: „Doskonalić muzykę w pierwszym jej celu przyjemnej zabawy, znaleźć sposobność zmnożenia darów”¹⁰. Odezwa datowana na 11 kwietnia 1816 roku głosiła zaś: „Osoby zakładające Towarzystwo oprócz chęci wzniesienia się przez doskonalenie się i szlachetną emulację tej nadobnej sztuki we wszystkich obrzędach religijnych, w ważniejszych sprawach publicznych w wielu życia człowieka zdarzeniach, mają zamiar [...] ożywiać w Polakach starożytny duch narodowy. Celem sposobienia się w muzyce i poświęcenia zdolności swoich dla publiczności. [...] Każda osoba chcąca należeć do Towarzystwa, składa na pierwszy miesiąc 6 złp, a w dalszych po 4 złp, za co ma prawo być przytomną na 4-ch w przeciągu miesiąca Akademii, ponieważ Towarzystwo co miesiąc cztery składać będzie”¹¹. Akademie owe organizowane były przez Towarzystwo w każdą niedzielę o godzinie osiemnastej w domu Piotra Wojciechowskiego, kontrolera kasy obwodu lubelskiego i zastępcy sekretarza loży Świątynia Równości.

W pierwszych dniach lipca 1816 roku Stanisław Serwaczyński odwiedził rodzinne miasto, gdzie dał dwa koncerty z udziałem orkiestry nowo założonego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki. Ma to zapewne jakiś związek – powiedziałbym: promocyjny – z faktem, że Serwaczyński junior otrzymał w tymże roku nominację na dyrygenta orkiestry katedralnej, w której koncertmistrzem był wówczas jego ojciec.

„Wśród wybitnych muzyków owych czasów przebywał w Lublinie skrzypek europejskiej sławy Stanisław Serwaczyński, dyrektor orkiestry teatru lwowskiego. W dniu 6 lipca 1816 roku dał on wielki *Koncert* Rudolfa Kreutzera, zakończył zaś piękną potpourri kompozycji sławnego polskiego artysty Augusta Duranowskiego. Dnia 8 lipca, na żądanie publiczności, Serwaczyński wystąpił powtórnie, grając kompozycję Piotra Rodego. «Biegłość jego nadzwyczajna w egzekucji koncertów zjednała temu młodemu artyście

⁹ Por. S. Małachowski - Lempicki, *Wolne mularstwo w Lubelszczyźnie: 1811-1822*, Nakładem „Dziennika Urzędowego Województwa Lubelskiego”, Lublin 1933, s. 109.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ Cyt. za: G. Kondrasiuk, *Życie muzyczne w Lublinie*, Teatr nn, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/zycie-muzyczne-w-lublinie/>. W cytatach zachowano pisownię oryginalną.

głośnie oklaski i najpochlebniejsze pochwały» – pisał recenzujący te koncerty Jan Pruski¹².

8 października 1818 roku Serwaczyński wystąpił w Teatrze Narodowym w Warszawie, „o czym lakonicznie doniosła miejscowa prasa: «... po komedii *Odwet, czyli Barbara Zapolska*, Serwaczyński grać będzie na skrzypcach koncert kompozycji Libona i *Taniec Polski* kompozycji Meysedera»¹³.

W roku 1819 Łoża Wolność Odzyskana liczyła dwustu czterdziestu siedmiu członków czynnych, czterdziestu siedmiu członków honorowych i ośmiu braci służących¹⁴. Mistrzem katedry był wówczas Antoni Baranowski, były generał wojsk polskich, a namiestnikiem sędziego Trybunału Cywilnego Teodor Noel.

Stanisław Serwaczyński dołączył do braci wolnomularskiej i był członkiem Łoży przynajmniej do roku 1820. Wskutek dokonanej przez Rosjan w sierpniu 1822 roku kasaty wolnomularstwa działalność Towarzystwa wygasła.

Co ciekawe, 4 października 2008 roku, po stu osiemdziesięciu sześciu latach, w pałacu w Gardzienicach pod Lublinem odbyła się ceremonia ponownej konsekracji Łoży Wolność Odzyskana. W uroczystości brali udział delegaci z Polski, Anglii, Francji, Szwecji i Ukrainy. Wolność Odzyskana jest czternastą czynną Łożą należącą do Wielkiej Łoży Narodowej Polski¹⁵.

W latach 1816-1819 Stanisław Serwaczyński jeszcze wielokrotnie gościł z recitalami w Lublinie. Po debiucie warszawskim w roku 1818, który wywarł wielkie wrażenie na słuchaczach, otrzymał propozycję objęcia stanowiska koncertmistrza orkiestry Teatru Narodowego. Skorzystał z niej dopiero cztery lata później. W stolicy występował bardzo często: w latach 1821-1823, 1829, 1830, 1832, 1840-1841, a po raz ostatni w roku 1851¹⁶.

Przeniósł się do Warszawy w roku 1820, gdy zakończył pracę we Lwowie, nie zaniedbywał jednak działalności koncertowej także poza stolicą, występował z recitalami w wielu miastach Europy. W tym samym roku wystąpił w Lublinie – jego recital został doskonale przyjęty przez publiczność i krytykę. Grał w popularnym w owym czasie wśród skrzypków stylu Maysedera. W jednej z recenzji Jan Pruski stwierdził: „Biegłość jego nadzwyczajna w egzekucji koncertów zjednała temu młodemu artyście głośnie oklaski i najchlebniejsze pochwały”¹⁷, a „Gazeta

¹² Kondrasiuk, dz. cyt.

¹³ Cyt. za: L. Gawroński, *Stanisław Serwaczyński. Dyrygent Opery w Peszcie*. „Akcent” 1986, nr 1, s. 162, akcent, [http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1986_1\(23\).pdf](http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1986_1(23).pdf). Cytowaną informację podała „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” (1818, nr 7, s. 4 – por. tamże).

¹⁴ Zob. M. Szlachetka, *Dobroczynni masoni z Lublina*, Wolność Odzyskana, <https://wolnoscodzyskana.pl/dobroczynni-masoni-lublina/>. Artykuł pochodzi z miesięcznika „Kuriera Lubelskiego” – „Nasza Historia” 2015 nr 1(14).

¹⁵ Zob. tamże.

¹⁶ Zob. Chmara - Żaczekiewicz, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*.

¹⁷ Cyt. za: Kondrasiuk, dz. cyt.

Muzyczna” w roku 1821 chwaliła go za wirtuozowski blask i szlif artystyczny¹⁸. Od sierpnia do października 1821 roku dyrygował lwowską orkiestrą teatralną w ramach gościnnych występów w Krakowie. Serwaczyński ponadto pięciokrotnie występował z recitalami solowymi w sali Knotza. Występy te spotkały się z wręcz entuzjastycznym przyjęciem słuchaczy, co zaowocowało przyznaniem Serwaczyńskiemu honorowego członkostwa krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki. W roku 1821 wystąpił on też w Klubie Kupieckim, ówczesnym ośrodku życia koncertowego stolicy. W następnym roku objął stanowisko pierwszego skrzypka w teatrze warszawskim. Na tym stanowisku pozostał przez dziewięć lat. W roku 1829 akompaniował Fryderykowi Chopinowi podczas jednego z koncertów kameralnych organizowanych przez pianistę Józefa Christiana Kesslera w jego salonie. Wcześniej w tym samym roku i miejscu Serwaczyński wziął udział w wykonaniu *Oktetu na dwa kwartety smyczkowe* Louisa Spohra, o którym to utworze zauroczony nim Chopin powiedział: „Cudne, przecudne”¹⁹. Serwaczyński przyjął propozycję Chopina, by wspólne wykonać *Trio g-moll* op. 8, nie znajdujemy jednak potwierdzenia, że taki koncert się odbył²⁰.

W listach do Tytusa Woyciechowskiego Chopin wspomina: „Serwaczyński akompaniował, a on bardzo ładnie akompaniuje. – Ma dać w tym tygodniu koncert. Podług mnie niepotrzebne to są rzeczy, ale go tym ekskuzują, że chce tu zostać (co by nieźle było), chce lekcji i spodziewa się, że to najlepszy środek dostania godzin”²¹; „Grał także Serwaczyński”²².

17 lipca 1824 Serwaczyński koncertował w Krakowie²³. W roku 1827 w Kijowie wystąpił z innym polskim wirtuozem skrzypiec najwyższej rangi – Karolem Lipińskim. Kilka lat później, przed planowanymi koncertami we Włoszech, w lutym 1830 roku grał w Lublinie z pianistą Józefem Levitem. Obu muzyków przyjęto „z uniesieniem i zasłużonymi oklaskami”²⁴. W czerwcu 1830 roku grał w Wenecji, w roku 1831 w Lublanie, gdzie otrzymał honoro-

¹⁸ Zob. K. C i c h o Ń s k a, *Polska muzyka skrzypcowa XIX wieku*, Portal edukacyjny edux.pl, <https://www.edukacja.edux.pl/p-14402-polska-muzyka-skrzypcowa-xix-wieku.php>.

¹⁹ Cyt. za: (md), *Czy grał Chopin?*, Polskie Radio Chopin, <https://chopin.polskieradio.pl/artukul/3241899>.

²⁰ Zob. tamże.

²¹ F. C h o p i n, List do Tytusa Woyciechowskiego (Warszawa, 20 X 1829), w: tenże, *Listy do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/665>.

²² T e n ż e, List do Tytusa Woyciechowskiego (Warszawa, 14 XI 1829), w: tenże, *Listy do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/667>.

²³ Dysponujemy jeszcze zachowaną, głównie poprzez anonse gazetowe i rzadziej recenzje i afisze, dokumentacją koncertów Serwaczyńskiego.

²⁴ L. G a w r o Ń s k i, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. T. Radzik, A.A. Witusik, J. Ziółek, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, Teatr nn, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/21141/edition/20989/content>.

we członkostwo Towarzystwa Filharmonicznego, oraz w Grazu, Klagenfurcie i Wiedniu. Z pewną emfazą, choć mało zrozumiale, pisano o tym w gazetach: „Po roku 1830 zwiedził Serwaczyński wszystkie celniejsze miasta słowiańskich i włoskich prowincyj”²⁵. Wczesną jesienią 1831 roku artysta powrócił do Lwowa. Tam „15 października 1831 r. urządzono mu w sali reutowej «wielki muzyczny koncert» jako jego benefis, po którym w «Rozmaitościach Lwowskich» (1832 nr 1) pisano, iż «gra jego przez podróże wiele na uzupełnieniu zyskała»”²⁶.

W roku 1832 Serwaczyński święcił triumfy w Wenecji. To po jego występie w stolicy regionu Veneto napisano między innymi, że „nie słyszano tam nikogo po Paganinim, który by na tym trudnym instrumencie tak wybornie wykonywał dzieła muzyczne”²⁷. W tym roku wirtuoz dał też jeszcze recitale we Lwowie, Budzie i Wiedniu. „Korespondent Warszawski” w numerze 147, na stronie pierwszej, tak oto relacjonował występ Serwaczyńskiego w stolicy Austrii: „Skrzypek nasz P. Stanisław Serwaczyński bawiący teraz w Wiedniu, dawał tamże d. 25 kwietnia akademią muzyczną. «Gazeta Teatralna Wiedeńska» z d. 30 kwietnia t.r. w ten sposób wyraża się o tym artyście naszym: «Już przy pierwszym wystąpieniu swoim w Wiedniu, artysta ten wzbudził uwagę i podziwienie. To uposażonego wielu zdolnościami zachęcać się zdawało, by z gorliwością i zamięłowaniem raz rozpoczętą do udoskonalenia postępował drogą. Gra jego stała się zupełnie spokojniejszą i pewniejszą, jak podczas dawniejszego w Wiedniu pobytu. Tak w miejscach śpiewnych, jak i w pasażach wyszczególnia się osobliwie, a mianowicie pięknie udaje mu się *staccato*. Odbierał, wiele oklasków i został przywołany»”²⁸.

Inny wiedeński recenzent stwierdzał: „W skrzypcach Serwaczyńskiego spoczywa rój śpiących duchów muzyki, których on czarodziejskim smyczkiem swoim budzi i ożywiać umie. [...] Wariacje jego z polskiego tematu elektryzowały serce i duszę, i zanurzały słuchacza w morze uniesienia. Oklaski, które odbierał były więcej zasłużone, niż wielkie, niżli ich tu doznał który wirtuoz na skrzypcach”²⁹.

Od sierpnia 1832 do kwietnia 1833 roku Serwaczyński był koncertmistrzem i solistą orkiestry w wiedeńskim Theater in der Josefstadt. W drugim kwartale roku 1833 muzyk udał się na Węgry. „30 kwietnia i 3 maja koncertował w Peszcie, gdzie był «z wielkim zadowoleniem przyjęty». 5 grudnia tegoż roku wystąpił z koncertem w sali pod «Siedmioma elektorami» w Budzie.

²⁵ Cyt. za: P e p ł o w s k i, dz. cyt., s. 72.

²⁶ G a w r o Ń s k i, *Stanisław Serwaczyński. Dyrygent opery w Peszcie*, s. 162.

²⁷ Cyt. za: t e n ż e, hasło „Serwaczyński Stanisław”.

²⁸ „Korespondent Warszawski” 1832, nr 147, s. 679. Crispa, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/398756/display/JPEG>.

²⁹ „Rozmaitości” 1836, nr 50, s. 401.

Według prasy *piękną grą swoją zajmował świetne towarzystwo zgromadzonych na tym koncercie osób. Wariacje węgierskie własnej jego kompozycji, które grał tego wieczora, podobały się niezmiernie*³⁰. W latach 1833-1838 grał jako koncertmistrz i dyrygował orkiestrą nowo powstałego Teatru Węgierskiego (później Teatru Narodowego) w Peszcie (dzisiejszym Budapeszcie), a także organizował różnorakie wydarzenia muzyczne, w tym cotygodniowe sobotnie „zabawy muzyczne”³¹ w Budzie, o których z uznaniem wyrażał się miejscowy „Der Spiegel”, wskazując na talent muzyczny ich pomysłodawcy oraz pomagających mu osób³². Serwaczyński próbował również założyć w Peszcie instytut muzyczny, ale mimo początkowych sukcesów przedsięwzięcie to nie przyniosło niestety powodzenia. Kontynuował również działalność solistyczną, przemierzając liczne trasy koncertowe, które prowadziły go między innymi do Tamesváru (obecnie Timișoara), Lubliany, Gorycji i Aradu.

W „Rozmaitościach” z 11 kwietnia 1835 roku tak pisano o występie w Koszycach: „Dnia 6 marca, sławny skrzypek pan Stanisław Serwaczyński w sali reutowej dał na skrzypcach wielki *Koncert Kaliwody i Waryjacje* Pechaczka. Sala napelniona była najznakomitszemi gośćmi; przyjęto grę jego huczniemi oklaskami i z największym zapalem. Pan Serwaczyński pokonał wszystkie techniczne trudności, tak że ciało i duch gry jego doszły do równego stopnia udoskonalenia”³³.

W roku 1838 wystąpił w słynnym wiedeńskim Kärntnertortheater. „Gazeta Krakowska” z 20 września 1838 roku anonsowała: „Stanisław Serwaczyński, znany skrzypek, dyrektor orkiestry teatru w Peszcie, przybył do Wiednia, gdzie ma się dać słyszeć w c. kr. teatrze nadwornym przy bramie Karyntyńskiej”³⁴.

W tymże roku, 18 lipca, sześćdziesięcioletni wdowiec Michał Serwaczyński w katedrze św. Jana w Lublinie zawarł związek małżeński z młodszą od niego o dwadzieścia pięć lat Anną Kryże. Stanisław z całą pewnością obecny był na ślubie ojca. Michał Serwaczyński dożył sędziwego wieku, zmarł 6 lutego 1847 roku w Lublinie, mając osiemdziesiąt jeden lat. Został pochowany na cmentarzu przy ulicy Lipowej (w sekcji 3 e), podobnie jak wiele lat później jego druga żona Anna. Stanisław otrzymał w spadku połowę kamienicy położonej przy ulicy Rybnej pod numerem policyjnym 69.

Przez pewien czas wirtuoz zatrudniony był również jako pierwszy skrzypek i solista w Theater an der Wien. Po rozwiązaniu kontraktu z operą w Pesz-

³⁰ G a w r o ń s k i, *Stanisław Serwaczyński. Dyrygent opery w Peszcie*, s. 163.

³¹ Tamże.

³² Por. tamże.

³³ *Z Koszyc*, „Rozmaitości” 1835, nr 15, s. 119, Jagiellonian Digital Library, https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/64504/download?format_id=2.

³⁴ *Lwów 8 Września*, „Gazeta Krakowska” 1838, nr 214, s. 854, Jagiellonian Digital Library, https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/90626/PDF/NDIGZAS002205_1838_214.pdf.

cie w sierpniu 1838 roku, Serwaczyński powrócił do Lwowa, gdzie w latach 1840-1842 piastował intratne stanowisko kapelmistrza w nowo wybudowanym przez hrabiego Stanisława Skarbka teatrze, zwanym Teatrem Polskim.

20 września 1840 roku Stanisław Serwaczyński wystąpił w Sali Redutowej warszawskiego Teatru Wielkiego. Zagrał, ponoć porywająco, *Allegro z II Koncertu skrzypcowego D-dur „Wojskowego”* Karola Lipińskiego, a następnie udał się do Lublina, gdzie zabawił około dwóch miesięcy. Czas ten spędzał, składając wizyty i występując z miejscowymi muzykami, między innymi w znanym salonie doktorostwa Wieniawskich, których nader utalentowany syn Henryk został wkrótce jego uczniem. W październiku 1841 roku Serwaczyński objął stanowisko dyrektora muzycznego kapeli wokalnie-instrumentalnej przy kościele Ojców Dominikanów we Lwowie.

Warszawska „Gazeta Codzienna” w wydaniu z 21 października 1841 roku umieściła na stronie tytułowej następujący passus: „Lwów [...] – P. Stanisław Serwaczyński został właśnie Dyrektorem muzyki u tutejszych X.X. Dominikanów. Cieszymy się, że tym sposobem zatrzymamy u nas tego wielce utalentowanego muzyka”³⁵. Niestety, jak się to później okazało, skrzypek pełnił tę funkcję tylko przez niespełna rok.

Ostatni występ artysty w Krakowie miał miejsce w roku 1844 (il. 2). Afisz zapowiadający to wydarzenie w Teatrze Krakowskim informował: „W Poniedziałek dnia 1go Lipca 1844 roku J.Pani Teresa Stilke Sessi Suchocka nadworna śpiewaczka z Berlina tudzież p. Serwaczyński [...] i Władysław Suchocki [...] będą mieli zaszczyt dać koncert dramatyczny w kostiumach”³⁶. Z zapowiedzi tej dowiadujemy się, że Serwaczyński był członkiem towarzystw muzycznych w Warszawie, Wiedniu i Wenecji.

Po roku 1842 Stanisław Serwaczyński w coraz większym stopniu poświęcał się nauczaniu. Był preceptorem poważnym, prezentującym najnowsze zdobycze pedagogiki skrzypcowej, reprezentowanej głównie przez wiodącą wtedy szkołę francuską. Konserwatorium Paryskie powstało w roku 1795, działało zatem jeszcze dość krótko, ale jego wpływ w całej Europie był ogromny. Program nauczania tej pierwszej nowoczesnej, zinstytucjonalizowanej szkoły muzycznej, rozpowszechniony przez jej własną oficynę wydawniczą³⁷, wkrótce trafił do odległych regionów Europy. Serwaczyński wykształcił kilku wybitnych skrzypków: wspomnianego już Henryka Wieniawskiego, Jana Hornziela,

³⁵ „Gazeta Codzienna” 1841, nr 281, s. 1, Crispa, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/5527/display/JPEG>.

³⁶ Afisz Teatru Krakowskiego, Jagiellonian Digital Library, identyfikator dokumentu cyfrowego: NDIGMUZ025851, <https://www.jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/533345/edition/514089/content>.

³⁷ Zob. P. C o n s t a n t, *Le Magasin de Musique À l'Usage Des Fêtes Nationales Et Du Conservatoire*, Fischbacher, Paris 1895.

Josepha Joachima, Gustawa Friemana i Tytusa Jachimowskiego. Uczył też we Lwowie Karola Kozłowskiego, późniejszego profesora lwowskiego konserwatorium i pierwszego skrzypka teatru hrabiego Skarbka, później profesora w Wiedniu. Ponadto Serwaczyński udzielał lekcji gry na fortepianie, między innymi jego uczniem w Lublinie (w roku 1856) był Wincenty Jakubowski.

Serwaczyński osiągnął znakomite rezultaty w zakresie metodyki nauczania gry na skrzypcach, informacje na ten temat są jednak nieliczne. „Prasa donosiła jedynie, że szczególną uwagę zwracał na ćwiczenia lewej ręki, natomiast zaniedbywał prawą. Pozostawił liczne kompozycje, o których Reiss nadmienia, iż «utrzymane są w stylu Rodego, wychodziły w nakładach niemieckich w Wiedniu i w Lipsku, wysoko cenione przez krytyków i wykonawców»”³⁸. Spotykamy również odmienne opinie, wskazujące, że pozostając pod silnym wpływem Karola Lipińskiego, Serwaczyński przekazał swoim uczniom jego muzyczne idee: śpiewne cantabile i znakomitą technikę władania smyczkiem. Znalazły one szczególnie silny odzew ze strony dwóch najznakomitszych uczniów: Josepha Joachima i Henryka Wieniawskiego.

Warto tu przywołać relację Josepha Joachima – jednego z największych skrzypków i pedagogów wszech czasów – wspominającego swojego pierwszego mentora: W roku 1838 miał miejsce wylew Dunaju i budynki Pesztu zalane zostały do wysokości piętra. Rok po powodzi Serwaczyński zaczął odgrywać dominującą rolę w życiu Josepha. Jednym z najwcześniejszych wspomnień młodego Joachima była wizyta w operze, by wysłuchać wykonania dwuaktowej opery *Das Nachtlager in Granada* Konradina Kreutzera. Serwaczyński grał wówczas solo na skrzypcach. W przerwie Pepi (jak zdrobniale zwracano się do młodego Josepha) przyglądał się orkiestrze z bliska. Pamiętał o tym wydarzeniu jeszcze kilkadziesiąt lat później, gdy podczas trasy koncertowej w Szwecji miał okazję kupić od polskiego skrzypka Nikodema Biernackiego skrzypce weneckiego mistrza Pietra Guarneriego z roku 1747, na których Serwaczyński grał przez prawie pół wieku. Instrument, który Joachim nabył po długich staraniach, stał się jednym z jego najcenniejszych przedmiotów – zachował go przez wiele lat³⁹.

Z czasem Serwaczyński stał się przyjacielem rodziny Joachimów i wzorem do naśladowania dla młodego Pepiego⁴⁰. Andreas Moser informuje, że chło-

³⁸ K. C i c h o Ń s k a, *Polska muzyka skrzypcowa XIX wieku*, Portal edukacyjny edux.pl, <https://www.edukacja.edux.pl/p-14402-polska-muzyka-skrzypcowa-xix-wieku.php>.

³⁹ Por. E. L. W i n n, *Joseph Joachim*, „Music: A Monthly Magazine” 1900-1901, nr 9, s. 48. Skrzypce opatrzone są oryginalną karteczką lutniczą: „Pietro Guarnerius Filius Ioseph / Cremonensis fecit Venetijs. / Anno 1747” i obecnie znane pod nazwą „ex. Joachim” (por. tamże). Szerzej na temat Nikodema Biernackiego zob. M. S z l e z e r, *Zapamiętani i zapomniani. Polscy wirtuozi skrzypiec okresu utraty niepodległości*, t. 1, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2022, s. 11-79.

⁴⁰ Por. W i n n, dz. cyt., s. 48.

piec był „nieśmiały i bał się ciemności”⁴¹ – słabość ta nie podobała się mistrzowi, postanowił wyleczyć z niej Josepha. Pewnego wieczoru celowo poprosił go, aby przyniósł coś z innego pokoju, Pepi bał się jednak przejść ciemnym korytarzem. Serwaczyński najpierw użył środków perswazji, by wyegzekwować swoje polecenie, potem zbeształ chłopca, a w końcu wyszedł z domu, zapewniając, że nie powróci, by uczyć tchórza. Kiedy po kilku dniach jego nauczyciel nie pojawił się o zwykłej porze, mały Joseph przyszedł do niego, błagając o przebaczenie i obiecując, że „już nigdy nie będzie tak nierozsądny, jeśli tylko będzie miał ukochane lekcje gry na skrzypcach”⁴². Lęk przed ciemnością jest dość powszechny wśród siedmiolatków, ponieważ jednak incydent ten miał miejsce po niedawnej powodzi, można przypuszczać, że fobie Josepha były skutkiem przerażających wspomnień. Fanny, matka Josepha, starała się złagodzić lęk syna przed Serwaczyńskim, stosującym niekiedy surowe metody wychowawcze. Kilkadziesiąt lat później Joachim wspominał, że jako dziecko był „maminsynkiem”: „Moja dobra Mama pomagała mi ćwiczyć moje utwory dla Serwaczyńskiego z namawianiem, a czasami nagradzając kostką cukru”⁴³. Gdy Fanny pragnęła zmusić syna do większego wysiłku, taką „słodką perswazję” zastępowała wskazaniem na zdjęcie przyjaciela Serwaczyńskiego, wirtuoza skrzypiec Karola Lipińskiego, czemu zapewne towarzyszyła inspirowana przemowa, zgodnie z zasadami ówczesnego wychowania łączącymi napominanie, karanie i nagradzanie. Joseph Joachim pozostawał pod opieką Serwaczyńskiego przez blisko dwa lata i to dzięki niemu zyskał solidne podstawy gry skrzypcowej. Mentor, którego styl charakterystyczny był zarówno dla wschodnioeuropejskiej, jak i współczesnej francuskiej szkoły skrzypcowej, nauczał chłopca, posługując się niezwykle wtedy nowoczesną metodą Pierre’a Rodego, Pierre’a Baillota i Rudolpha Kreutzera, wyłożoną w *Méthode de violon*⁴⁴.

W latach 1847-1859 Stanisław Serwaczyński znowu mieszkał w Lublinie (il. 3). „Był duszą życia muzycznego miasta. We własnej kamienicy przy ulicy Lubartowskiej 7 urządził tzw. wieczory muzyczne, które «z jednej strony były źródłem wielu przyjemności, tak z drugiej nie małą przynosiły korzyść młodym talentom, w które nasz Lublin tak obfitował»”⁴⁵. „Prasa polska i au-

⁴¹ A. Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, B. Behr’s Verlag (E. Beck), Berlin 1898, s. 5. O ile nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.S.

⁴² Tamże, s. 5n.

⁴³ *Debut*, Joseph Joachim: Biography and Research, https://josephjoachim.com/2013/06/16/debut/#_edn2.

⁴⁴ Zob. *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Rédigée par Baillot. adoptée par le Conservatoire pour servir à l’Etude dans cet Etablissement*, Faubourg, Paris [ok. 1793].

⁴⁵ Gawroński, hasło „Serwaczyński Stanisław”.

striacka pisała o jego mistrzostwie technicznym i intonacyjnym oraz doskonałym prowadzeniu smyczka; podkreślano umiejętność łączenia brawury z grą pełną uczucia oraz głęboki, śpiewny dźwięk (zawdzięczał go umiejętności gry na wiolonczeli)⁴⁶. Serwaczyński grał pierwsze skrzypce w założonym przez skrzypka amatora Stanisława hrabiego Suchodolskiego pierwszym w Lublinie stałym kwartecie smyczkowym, z którym występował w Puławach. Liczba jego koncertów solowych uległa ograniczeniu – w roku 1844 wystąpił w Krakowie i Lwowie, a w 1851 w Warszawie. W latach 1851-1852 organizował koncerty kameralne w Resursie Lubelskiej, wykonując między innymi dzieła Ignacego F. Dobrzyńskiego, Louisa Spohra, Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Felixa Mendelssohna i Johanna Nepomuka Hummla. Wydarzenia te zapoczątkowały tradycję koncertów adwentowych i wielkopostnych, która przetrwała w Lublinie przez wiele lat⁴⁷.

W roku 1854 Serwaczyński przez jakiś czas przebywał we Lwowie, gdzie sporadycznie udzielał lekcji gry na skrzypcach.

Postępująca choroba wyłączyła Serwaczyńskiego z aktywnego życia koncertowego już w roku 1857. Zamieszkał w Brodach pod opieką córek. Dla poratowania słabnącego zdrowia udał się w roku 1858 do Truskawca, słynnego kresowego uzdrowiska, i tam dał koncert dla kuracjuszy. Wystąpił też w Brodach. Korzystając z chwilowego przypływu sił, zagrał koncert we Lwowie. „Gazeta Lwowska” w wydaniu środowym z 16 czerwca 1858 roku anonsowała: „Dziś na scenie polskiej: *Więźniowie Carowy*, komedia w 2 aktach z francuskiego i Koncert pana Stanisława Serwaczyńskiego na skrzypcach, bez kuponów”⁴⁸. Tak relacjonował to wydarzenie „Dziennik Literacki” z soboty 19 czerwca: „Teatr Polski. W przeszłą środę dyrekcja teatru polskiego zrobiła nam prawdziwą i bardzo miłą niespodziankę: dnia tego bowiem p. Stanisław Serwaczyński odegrał koncert na skrzypcach. Dobrze to nam znane nazwisko przypomniało dawno upłynione czasy, kiedy Lipiński i Serwaczyński, obaj ludzie młodzi, pełni talentu, wychodząc z jednej i tej samej szkoły występowali publicznie i najpiękniejsze na przyszłość rokowali nadzieje. Lata przeszły od tego czasu; obaj nasi współzawodnicy różnemi poszli kolejami. Lipiński zwiedziwszy wszystkie prawie najgłośniejsze stolice, dobił się europejskiej sławy. Serwaczyńskiego skromniejsze były koleje życia. Przypadek li był tego przyczyną, czy zbieg mniej przyjaznych okoliczności, czy może inne artysty usposobienie. Serwaczyński wystąpiwszy razy kilka u nas i w Warszawie podobno, zamilkł na długie lata i w cichym domowym

⁴⁶ Chmara - Żaczekiewicz, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Polska biblioteka muzyczna*.

⁴⁷ Por. tamże.

⁴⁸ *Teatr II.*, „Gazeta Lwowska” 48(1858) nr 135, s. 540, Jagiellonian Digital Library, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=25675>.

osiadł ustroniu. A przecież pamiętamy gdy on jeden mistrzowskim talentem swoim mógł iść w zawody z naszym Karolem Lipińskim; i łączyła ich wielka rodzimość talentu. Z zadziwieniem i prawdziwym rozrzewnieniem patrzaliśmy na starca, którego młodym jeszcze pamiętamy człowiekiem, gdy wystąpił, i mimo siwych włosów, uderzył w stróny z młodzieńczą żywością. Odegrał on naprzód *Ósmy koncert* Bériota, dzieło trudne i długie, które koncerciści zwykli dzielić przy występach swoich. Odegrał je całe i odegrał z zadziwiającą w takim wieku precyzją, i pewnością; najtrudniejsze przejścia przebiegał z lekkością dziwną w jego wieku. Niepospolicie nas uradował *Mazurkiem* własnej kompozycji, i ułożonym przez siebie *Potpourri* na nuty narodowe. Oba utwory trafiły nam do serca tą rzewną tęsknotą, jaką się odznaczają nasze narodowe melodie. Mianowicie w pierwszym utworze było tema wracające razy kilka tak zupełnie nasze, że zdało się nam słyszeć nuty ludowe, rozchodzące się po naszych polach i niwach. Toż samo prawie da się powiedzieć o nucie krakowiaka w *Potpourri*, pełnej rzeźkości właściwej tańcowi temu. A i w niej odzywało się coś tęsknego, jakby echo dalekie, wracające, echo rzewności narodowej. Widząc starca grającego, mogło się nam zdawać, że to pamiątki jego dawne, pamiątki młode, które się odzywają osłonięte smutnością i tęsknotą, wiekowi starszemu właściwą. Publiczność tym razem (co smutno powiedzieć) nielicznie zgromadzona, obdarzyła artystę szczeremi i serdecznymi oklaskami, i wywołała go razy kilka⁴⁹.

W roku 1859, w czerwcu, córki zabrały Serwaczyńskiego do Lwowa na stałe. Tam też 7 listopada dał swój ostatni koncert, z towarzyszeniem pianisty Karola Mikulego, dyrektora Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego. Wkrótce, 30 listopada, zmarł. Pochowany został na cmentarzu Łyczakowskim (il. 4). W „Dzienniku Urzędowym” do „Gazety Lwowskiej” z poniedziałku 19 grudnia 1859 roku, wśród informacji o zmarłych w okresie między 22 a 30 listopada, znajduje się następujący zapis: „Serwaczyński Stanisław, muzyk, 73 l.m., na zepsucie wątroby”⁵⁰. Można przypuszczać, że przyczyną śmierci wirtuoza był nowotwór wątroby, wskazywałby na to długi, około dwuletni rozwój choroby. W warszawskim „Ruchu Muzycznym” datowanym na 2-14 grudnia 1859 roku zamieszczono nekrolog Serwaczyńskiego autorstwa Wacława Dundera. W „Kurjerze Warszawskim” z niedzieli (6)18 grudnia 1859 roku ukazała się następująca wzmianka: „W d. 30 z.m., umarł we Lwowie, przeżywszy lat 68, Skrzypek Stanisław *Serwaczyński* Lublinianin, b. Dyrektor Orkiestry teatru Peszteńskiego, następnie Lwowskiego. Członek Towarzystw muzycznych”⁵¹.

⁴⁹ „Dziennik Literacki” 1(1858) nr 71, s. 583.

⁵⁰ Dziennik urzędowy do „Gazety Lwowskiej” 1859, nr 288, s. 1572, Jagiellonian Digital Library, https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/44259/PDF/DIGCZAS002001_1859_288_DODATEK06.pdf.

⁵¹ „Kurjer Warszawski” 1859, nr 335, s. 1814, Crispa, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/375410/display/Default>.

17 marca 1860 roku wykonane zostało w Lublinie *Requiem* Jana Augusta Vitáska za duszę Stanisława Serwaczyńskiego. W wykonaniu tym wzięli w udział zarówno muzycy zawodowi, jak i amatorzy, wystąpiło też wielu uczniów skrzypka.

Krótko przed śmiercią Serwaczyński skierował list do Rady Gospodarczej Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności, w którym oświadczył, że zapisuje tej instytucji wszystkie rzeczy pozostałe po nim w Lublinie, aby „ubodzy mieli po nim pamiątkę”⁵².

*

Stanisław Serwaczyński był wirtuozem niezwykle formatu. Jak pisał jeden z krytyków, dzięki jego wrażliwości melodie polskie nabrały tęsknej, wzruszającej nuty. Podkreślano również emocjonalną szczerość i brak chęci popisu w jego grze. Władał nieskazitelną intonacją, prezentował mocny ton i grę niezwykle dynamiczną. Jego wykonania wskazywały na nadzwyczajną łatwość władania instrumentem. Charakteryzowały się również melancholią narracji i szlachetnym dźwiękiem. Głębia emocji Serwaczyńskiego, w połączeniu z jego zamiłowaniem do dramatycznych kontrastów, rewelacyjnym staccato i opanowaniem każdego elementu gry, czyniły z niego szczególnego wykonawcę. W *Encyklopedyi powszechnej* wydanej w Warszawie w roku 1866 można znaleźć następującą charakterystykę wykonawstwa Serwaczyńskiego: „Gra jego była piękną i pełną uczucia; melodie polskie oddawał z zapalem, zamaszystością i wyrazem; na nie też, jako na temata niejedne wyrobił kompozycję”⁵³. Albert Sowiński w *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* stwierdza z kolei, że „[Serwaczyński] przypominał na ten czas grę Lipińskiego, miał strych zamaszysty, przytem grał śpiewnie i z wyrazem”⁵⁴. Jego uduchowiona gra wręcz schlebiała ówczesnym gustom publiczności i wpisywała się doskonale w mentalność polskiego słuchacza. Znakomity etnograf Oskar Kolberg, niezwykle zasłużony na niwie uwieczniania muzyki ludowej, tak wspomina polskiego wirtuoza: „Zwrócił już na

⁵² G a w r o ń s k i, hasło „Serwaczyński Stanisław”.

⁵³ Hasło „Serwaczyński (Stanisław)”, w: *Encyklopedya powszechna*, red. A.F. Adamowicz, t. 23, Nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Księgarza i Typografa, Warszawa 1866, t. 23, s. 333, Jagiellonian Digital Library, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/301159/edition/288140/content>.

⁵⁴ A. S o w i ń s k i, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Nakładem autora, Skład Główny w Księgarni Luxemburskiej, Paryż 1874, s. 334, Google Books, https://books.google.pl/books?id=ztJhAAAACAAJ&pg=PT12&hl=pl&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false.

siebie uwagę koncertami w r. 1818-1819; największą zaś wziętość wyrobił sobie r. 1832 w Wenecji, gdzie go z Paganinim porównywano. Roku 1837 został naczelnikiem orkiestry w Peszcie i głównie przyczynił się do założenia Instytutu Muzycznego w tym mieście. Roku 1840 zjechał do Lwowa i objął naczelnictwo orkiestry w nowym, przez hr. Skarbka wybudowanym teatrze; był oraz dyrektorem muzyki przy kościele Bożego Ciała (dominikańskim)⁵⁵.

Serwaczyński tworzył fantazje, ronda, wariacje, polonezy skrzypcowe, dla teatru lwowskiego skomponował też komediowe opery jednoaktowe: *Tadeusz Chwalibóg* oraz *Stryjowie i stryjenki*⁵⁶. *Tadeusz Chwalibóg*, napisany do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego, miał swoją premierę w Warszawie 1 października 1813 roku, premiera lwowska miała zaś miejsce 15 czerwca 1817 roku. Prawykonanie *Stryjów i stryjenek* odbyło się we Lwowie 2 kwietnia 1819 roku. Wystawienie tych oper uzyskało bardzo pochlebną opinię wiedeńskiej „Gazety Muzycznej”.

„Dodatek” do „Gazety Krakowskiej” z 3 sierpnia 1817 roku zamieścił krótką recenzję z wystawienia opery Serwaczyńskiego: „Teatr w Krakowie. XVII. *Stryjowie i Stryienki Komedyio – Opera w 1 Akcie grana dnia 24 Lipca 1817*. Ludwik Dmuszewski Artysta dramatyczny teatru Warszawskiego, wydał już kilkanaście drobnych dzieł w tym rodzaju; które mu ten szczególny zaszczyt przynoszą, że wszędzie oryginalnym być umie. Tę łatwość, iaka się w gładkim piórze jego postrzegać daie, nazwaćby można wzorową. Satyryczność iego należy do rzędu takich, które wyśmiewając wady ludzkie, tych samych nawet, co się do nich poczuwać mogą, na wesoły śmiech naprowadzają. Wszystkie te własności znajdujemy w komedyio-operze: *Stryjowie i Stryienki*. [...] Wystawienie tej sztuki poszło szczęśliwie. Wszyscy Aktorowie, a szczególniej pan Włodek i Podgrabiński dobrze się popisali⁵⁷. Przedziwne, że ani słowem nie wspomniano o muzycznej stronie tego przedstawienia.

Utwory Serwaczyńskiego ukazywały się drukiem w Warszawie, Lipsku i Wiedniu, Dzisiaj jednak twórczość tego kompozytora popadła w zapomnienie. Chlubnym wyjątkiem wydaje się publikacja w roku 2016 nakładem wydawnictwa Eufonium trzech utworów na skrzypce i fortepian: *Kołomyjki* op. 10, *Morceau de Salon* i *Morceau de Salon en style de Mazurek*⁵⁸.

⁵⁵ O. K o l b e r g, *Wirtuozi na instrumentach. Skrzypkowie*, w: tenże, *Pisma muzyczne*, cz. 1, poz. 479, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1975, s. 327.

⁵⁶ Wykaz utworów Serwaczyńskiego znaleźć można w *Polskiej bibliotece muzycznej* (zob. Ch m a - r a - Ż a c z k i e w i c z, hasło „Serwaczyński Stanisław”, w: *Polska biblioteka muzyczna*).

⁵⁷ „Dodatek do nr. 62 «Gazety Krakowskiej»”, 3 VIII 1817, s. 793, Jagiellonian Digital Library, https://archive.org/details/jbc.bj.uj.edu.pl.NDIGCZAS002205_1817_062/page/792/mode/2up.

⁵⁸ S. S e r w a c z y Ń s k i, *3 utwory na skrzypce i fortepian* (nuty), red. Z. Pilch, Eufonium, Gdynia 2016.

Serwaczyński postrzegany był jako człowiek o wyjątkowej prawości, ujmujących cechach charakteru. Istniejące już od ponad stu dwudziestu lat Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie, organizator odbywającego się od roku 1990 co trzy lata Ogólnopolskiego Konkursu Młodych Skrzypków imienia Stanisława Serwaczyńskiego, uczciło jego pamięć okolicznościowym medalem, wydanym w roku 1982 w nakładzie stu egzemplarzy.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adamowicz, Adam Ferdynand, ed. *Encyklopedia powszechna*. Vol. 23, s.v. "Serwaczyński (Stanisław)." Warszawa: S. Orgelbrand, 1866. Jagiellonian Digital Library. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/301159/edition/288140/content>.
- Afisze Teatru Krakowskiego (Poster of the Cracow Theatre). Jagiellonian Digital Library. <https://www.jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/533345/edition/514089/content>.
- [Baillot, Pierre]. *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique: Rédigée par Baillot; Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement*. Paris: Faubourg, nd.
- Chopin, Fryderyk. Fryderyk Chopin to Tytus Woyciechowski, October 20, 1829. In Chopin, *Listy do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/665>.
- . Fryderyk Chopin to Tytus Woyciechowski, November 14, 1829. In Chopin, *Listy do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/667>.
- Cichońska, Katarzyna. *Polska muzyka skrzypcowa XIX wieku*. Portal edukacyjny edux.pl. <https://www.edukacja.edux.pl/p-14402-polska-muzyka-skrzypcowa-xix-wieku.php>.
- Constant, Pierre. *Le Magasin de Musique À l'Usage Des Fêtes Nationales Et Du Conservatoire*. Paris: Fischbacher, 1895.
- "Dodatek do nr. 62 *Gazety Krakowskiej*," August 3, 1817: 793–96. Jagiellonian Digital Library. https://archive.org/details/jbc.bj.uj.edu.pl.NDIGCZAS002205_1817_062/page/792/mode/2up.
- Dziennik Literacki* 1, no. 71 (1858).
- "Dziennik urzędowy" do *Gazety Lwowskiej*, no. 288 (1859): 1572. Jagiellonian Digital Library. https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/44259/PDF/DIGCZAS002001_1859_288_DODATEK06.pdf.
- Dziębowska, Elżbieta, ed. *Encyklopedia muzyczna PWM*. Vol. 9, s.v. "Serwaczyński Stanisław" (by Barbara Chmara-Żaczekiewicz). Kraków: PWM, 2007.
- Gawroński, Ludwik. "Stanisław Serwaczyński: Dyrygent opery w Peszcie." *Akcent*, no. 1 (23) (1986): 162–65. [http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1986_1\(23\).pdf](http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1986_1(23).pdf).

- Gazeta Codzienna*, no. 281 (1841): 1–4. Crispa. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Warszawskiego. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/5527/display/JPEG>.
- Gazeta Codzienna*, no. 202 (1859).
- Joseph Joachim: Biography and Research. https://josephjoachim.com/2013/06/16/debut/#_edn2.
- Kolberg, Oskar. "Wirtuozi na instrumentach. Skrzypkowie." In Kolberg, *Pisma muzyczne*. Part 1, no. 479. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1975.
- Kondrasiuk, Grzegorz. *Życie muzyczne w Lublinie*. Teatr nn. <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/zycie-muzyczne-w-lublinie/>.
- Korespondent Warszawski*, no. 147 (1832): 679–81. Crispa. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Warszawskiego. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/398756/display/JPEG>.
- Kurjer Warszawski*, no. 335 (1859).
- "Lwów 8 Września." *Gazeta Krakowska*, no. 214 (1838): 854. Jagiellonian Digital Library. https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/90626/PDF/NDIGCZAS002205_1838_214.pdf.
- Małachowski-Lempicki, Stanisław. *Wolne mularstwo w Lubelszczyźnie 1811-1822*. Lublin: Nakładem *Dziennika Urzędowego Województwa Lubelskiego*, 1933.
- md. *Czy grał Chopin?* Polskie Radio Chopin. <https://chopin.polskieradio.pl/artukul/3241899>.
- Moser, Andreas. *Joseph Joachim: Ein Lebensbild*. Berlin: B. Behr's Verlag (E. Beck), 1898.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*. Vol. 12, s.v. "Serwaczyński Stanisław" (by W. Bieńkowski). Österreichischen Akademie der Wissenschaften. <https://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes>.
- Peplowski, Stanisław. *Teatr polski we Lwowie*. Part 1. 1780-1881. Lwów: Skład Główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta z Drukarni „Dziennika Polskiego,” 1889.
- Polska biblioteka muzyczna*, s.v. "Serwaczyński Stanisław" (by Barbara Chmara-Żaczekiewicz). pbm, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/serwaczynski-stanislaw/>.
- Radzik, Tadeusz, Adam A. Witusik, and Jan Ziólek, eds. *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. "Serwaczyński Stanisław" (by Ludwik Gawroński). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996. Teatr nn. <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/21141/edition/20989>.
- Rozmaitości Lwowskie*, no. 50 (1836).
- Serwaczyński, Stanisław. *3 utwory na skrzypce i fortepian*, sheet music. Edited by Zbigniew Pilch. Gdynia: Eufonium, 2016.
- Sowiński, Albert. *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*. Paryż: Nakładem autora, Skład Główny w Księgarni Luxemburskiej, 1874. Google Books. https://books.google.pl/books?id=ztJhAAAACAAJ&pg=PT12&hl=pl&source=gb_s_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false.
- Szlachetka, Małgorzata. *Dobroczynni masoni z Lublina*. Wolność Odzyskana. <https://wolnoscodzyskana.pl/dobroczynni-masoni-lublina/>.

- Sulisz, Waldemar. "Nie miał szczęścia do kobiet: Miał do Stradivariusa." *Dziennik Wschodni*. <https://www.dziennikwschodni.pl/magazyn/nie-mial-szczescia-do-kobiet-mial-do-stradivariusa,n,1000105758.html>.
- Szlezer, Mieczysław. *Zapamiętani i zapomniani: Polscy wirtuozi skrzypiec okresu utraty niepodległości*. Vol. 1. Kraków: Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, 2022.
- Variations–A minor*; Manuscript copy; CZ-BER HU 307. RISM Online. <https://rism.online/sources/550040400>
- Wikipedia, s.v. "Stanisław Serwaczyński." Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Serwaczy%C5%84ski.
- Winn, Edith L. "Joseph Joachim." *Music: A Monthly Magazine*, no. 9 (1900–1901): 42–54.
- "Z Koszyc." *Rozmaitości*, no. 15 (1835): 119. Jagiellonian Digital Library. https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/64504/download?format_id=2.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Mieczysław SZLEZER – Stanisław Serwaczyński – wirtuoz z Lublina. Prekursor nowoczesnej europejskiej szkoły skrzypcowej

DOI 10.12887/37-2024-3-147-06

Osoba polskiego wirtuoza – skrzypka Stanisława Serwaczyńskiego (1790–1859) nie uzyskała dotychczas zasłużonego i należnego jej poczesnego miejsca w historii muzyki. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie nieznanych lub słabo znanych dotychczas faktów dotyczących jego życia, kariery solistycznej i osiągnięć pedagogicznych. Serwaczyński postrzegany był przez mu współczesnych jako doskonały skrzypek, uznany kompozytor, człowiek wyjątkowej prawości i ujmujących cech charakteru, darzony szacunkiem przez kolegów i konkurentów, uwielbiany przez publiczność i swoich uczniów. Jak wielu muzyków zasłużonych w czasach utraty niepodległości przez Polskę, popadł w zapomnienie już w wolnej ojczyźnie.

Słowa kluczowe: Stanisław Serwaczyński, skrzypek, wirtuoz, kompozytor, pedagog, Józef Joachim, Lublin, Lwów

Kontakt: Katedra Skrzypiec i Altówki, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków
E-mail: mieczyslawszlezer@gmail.com
<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-skrzypiec-i-altowki/pracownicy-katedry/prof-mieczyslaw-szlezer-kierownik-katedry/>

Mieczysław SZLEZER, Stanisław Serwaczyński: A Virtuoso from Lublin and a Pioneer of the Modern European Tradition of Violin Playing

DOI 10.12887/37-2024-3-147-06

The Polish virtuoso violinist Stanisław Serwaczyński (1790–1859) has not gained yet his well-deserved place in the history of music. The aim of this article is to present some hitherto unknown facts relating to his life and soloist career, as well as to his accomplishments as a teacher of violin. His contemporaries considered Serwaczyński as an excellent violinist and an esteemed composer, as well as a man of exceptional integrity who manifested endearing character traits. His colleagues and competitors respected him, and he was adored by his audiences and students. Like other eminent musicians of the time when Poland was deprived of statehood, he fell into oblivion in free Poland.

Keywords: Stanisław Serwaczyński, violinist, virtuoso, composer, pedagogue, Joseph Joachim, Lublin, Lviv

Contact: Katedra Skrzypiec i Altówki, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków, Poland

E-mail: mieczyslawszlezer@gmail.com

<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-skrzypiec-i-altowki/pracownicy-katedry/prof-mieczyslaw-szlezer-kierownik-katedry/>

Joanna MAKLAKIEWICZ

ROMANTYK DWUDZIESTEGO WIEKU Piotr Janowski (1951-2008)*

Piotr Janowski mówił, że Heifetz grał na skrzypcach jak na fortepianie, jak gdyby miały one klawisze. Mówił o Heifetzu bardzo często, nawiązując do jego uwag interpretacyjnych i opowiadając o jego stylu bycia. Heifetz utrzymywał dystans wobec swoich studentów, preferował tak zwany zimny wychów. Talent Piotra Janowskiego i jego jednak zauroczył. Nie tylko przyjął młodego polskiego skrzypka do swojej klasy, ale także wynajął mu mieszkanie, do którego polecił wstawić swój własny fortepian.

Postać Piotra Janowskiego, wybitnego skrzypka, jednego z najwybitniejszych w historii wiolinistyki, paradoksalnie nie jest szeroko w Polsce znana. Wymazywany z historii muzyki polskiej po wyjeździe na stałe do Stanów Zjednoczonych, powraca dzięki zachowanym nagraniom i działalności Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego oraz Fundacji im. Piotra Janowskiego.

Przedstawiony artykuł – ze względu na związki rodzinne i emocjonalne łączące autorkę z jego bohaterem – ma ton osobisty i jest opowieścią o Piotrze Janowskim. Pozostając w tak bliskiej relacji z artystą, nie byłoby słuszne analityczne przedstawianie jego postaci i dorobku ani też krytyczne przedstawianie jego przemyśleń i osiągnięć. Autorka zdecydowała się ukazać bez komentarzy drogę życiową i dokonania Piotra Janowskiego oraz zacytować jego wypowiedzi i fragmenty notatek do rozprawy doktorskiej. Bazą dokumentacji jest archiwum rodzinne.

CUDOWNE DZIECKO

Piotr Janowski urodził się 5 lutego 1951 roku w Grudziądzu. Jego rodzice nie byli muzykami, jednakże muzykę lubili i mieli sporą płytotekę zawierającą nagrania piosenek i arii z operetek. Przypadkowo w zbiorach znalazła się подарowana państwu Janowskim przez kuzynkę płyta z *Koncertem skrzypcowym*

* Pragnę podziękować pani Teresie Księżkiej-Falger za pamięć o Piotrze i propozycję napisania poświęconego mu tekstu, pani Katarzynie Kułagowskiej z Towarzystwa im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu za hojne udostępnianie archiwów i nieustająco pani Annie Skulskiej z Polskiego Radia oraz profesor Renacie Suchowiejko z Uniwersytetu Jagiellońskiego, dzięki którym utrwalono w wywiadach wypowiedzi Piotra Janowskiego.

Z Konkursu im. Henryka Wieniawskiego

Spostrzeżenia • Migawki • Rozmowy

MÓWIA:
Przewodnicząca Jury prof.
GRAŻYNA BACEWICZ.
— O Konkursie i jego orga-
nizacji

— Poziom był bardzo wrótnany
wzrost, który weszli do finału-
wej eliminacji, to już bardzo po-
ważni skrzypkowie, ale na tej
dziesiątki wyłonili się prawdziwe
talenty.

Organizacja konkursu — zdaniem
wszystkich jurorów była absolut-
nie znakomita, i to nie tylko orga-
nizacja ale także życzliwość z ja-
ką spotykają się na każdym kro-
ku. Wielkie brawa i podziękowa-
nie dla sekretariatu konkursu i je-
go przewodniczącej p. Władysławy
Klawierowej.

— O Piotrze JANOWSKI
— To bardzo wielki talent i wró-
zę mu jeszcze dalszy wielki roz-
wój. Myślę, że będzie z niego w
przyszłości jeden z największych
skrzypków. Pozwala tak sądzić już
jego dotychczas stopień rozwoju i
umiejętności, a przecież nie ma
jeszcze 17-tu lat.

Prof. Irena DUBISKA o suc-
cesie swego ucznia.

— Nie spodziewałam się, że Piotr
aż tak daleko zajdzie i zostanie
laureatem pierwszej nagrody. Je-
stem oczywiście z jego sukcesu
ogromnie zadowolona, ale zdaję so-
bie sprawę z tego jaka czeka nas
jeszcze praca. Ten pierwszy suc-
ces, to dopiero nadzieja na przy-
szłość, którą teraz trzeba dalszą
działalnością artystyczną potwier-
dzić. Myślę, że Piotr zdaje sobie
z tego sprawę. Bedziemy wspólnie
pracowali, aby dotychczasowe do-
szołcze doprowadzić do granic do-
skonałości.

Henry Gagnebin — Przewo-
dniczący Federacji Międzynarodo-
wych Konkursów Muzycznych
— o swoich wrażeniach z Kon-
kursu.

— Brałem udział jako Juror w
63 różnych międzynarodowych kon-
kursach muzycznych i bardzo wie-
le stąkam się z młodymi muzyka-
mi. Muszę przyznać, że fakt, iż Po-
lskie stać na wystawienie jedenasto-
osobowej ekipy do konkursu jest
rzeczą absolutnie wyjątkową. Jest
to oczywiście zasługa profesorów
kierujących te młodzie, ale i pu-
bliczności — jej znawstwa, zaiste-
resowania sztuką. Poznański kon-
kurs jest konkursem trudnym, ale
takim powinien być, bo kariera
wirtuozów jest bardzo trudna, wy-
maga nie tylko talentu, ale i wy-
trzymałości psychicznej i fizycznej.

BEZRODZIA BURA PRASOWA

Wiele uznania należy się Biuru
Prasowemu Konkursu, którym kie-
rował red. Tadeusz Świdziński, za in-
teresujące zorganizowane konfe-
rencje prasowe oraz wiele innych
wskazań dla akredytowanych przy
konkursie dziennikarzy.

Konkurs im. H. Wieniawskiego 1967 Piotr Janowski zdobywcą I nagrody

Skrzypcowy maraton zakończony

Wspaniałym sukcesem polskich skrzypków zakończył się w
niedzielę V Międzynarodowy Konkurs im. Henryka Wieniaw-
skiego. Jury pod przewodnictwem Grażyny Bacewicz przyzna-
ło naszym reprezentantom I, III i VI nagrodę oraz dwa wy-
różnienia.

Laureatem I nagrody (40 000 zł) został najmłodszy uczestnik
Konkursu Piotr Janowski (Polska). Otrzymał on dodat-
kowo Puchar Wersalski, dar se-
niora lutników polskich Hen-
ryka Szlaskiego.



Laureaci trzech czołowych na-
gród Konkursu im. H. Wieniaw-
skiego (od lewej): I nagroda —
P. Janowski (Polska), II nagroda
M. Bezwierny (ZSRR) i III na-
groda — K. Danczowska (Polska).

Fot. — K. Przychodźki

dar Centrali Handlu Zagranicz-
nego „Minex”.

Laureatką III nagrody
(25 000 zł) została Kaja Dan-
czowska (Polska), otrzymując
dodatkowo wazon kryształowy
od Centrali „Minex”.

IV nagrody nie przyznano.

Laureatami dwóch piątych
nagród (po 15 000 zł) zostali
radzieccy skrzypkowie: Ed-
ward Tatevosjan i Anatolij
Mielnikow.

Laureatami dwóch VI nagród
(po 10 000 zł) zostali Michał
Grabarczyk (Polska) i Minca
Mincew (Bulgaria).

Wyróżnienia konkursowe (po
5 000 zł) przyznano: Maril Bry-
lance (Polska), Ginec Gieszkowa
(Bulgaria) i Malgorzata Błaże-
jewskiej (Polska).

Ponadto jury przyznało dw
dyplomy z zaszczytną wzmian-
ką uczestnikom II etapu Kon-
kursu: Jovanowi Kolundziji
(Jugosławia) i Quido Holblin-
gowi (Czechosłowacja). Wszy-
scy kandydaci występujący w
II etapie otrzymali dyplom
udziału.

Konkurs im. H. Wieniawskiego 1967 Dzisiaj poznamy laureatów

Mamy poza sobą trzeci etap konkursowych zmagani i emoci-
j. Przez estradę auli uniwersyteckiej przebiegło się dzie-
sięciu finalistów. Ostatnimi z kandydatów, którzy zaprezen-
towali się podczas finałowych przesłuchań byli wczoraj:
Michał Grabarczyk i Piotr Janowski.

W chwili gdy piszemy te sło-
wa trwa obliczanie punktacji,
jaka uzyskali kandydaci. Zgod-
nie z regulaminem przyna-
nych zostanie 6 nagród oraz 4
wyróżnienia. Oficjalne ogłosze-
nie wyników nastąpi dzisiaj
(19. XI) po końcowym posie-
dzeniu sądu konkursowego w
sali Lubrańskiego UAM. Wre-
czono one zostaną na wieczor-
nym koncercie laureatów tran-
smitowanym przez TV, pod-
czas którego zwycięzca tego-
rocznego konkursu wykona z



Piotr Janowski, wielka nadzieja
polskiej wiolinistyki.
Fot. — K. Przychodźki

Dziennikarze akredytowani
przy V Konkursie gościli wzo-
ra) w Biurze Prasowym lau-
reatów Konkursu Wieniaw-
skiego z roku 1952: Oleg Par-
chomenko (ZSRR) i Emila Ka-
milarova (Bulgaria). Wybitna
radziecka skrzypkaczka jest
obecnie docentem Konserwa-
torium w Kijowie, zaś juror
tegoż konkursu prof. Kamilarov — wykładowcą
Konserwatorium w Sofii. Opo-
wiedzieli oni o swej karierze
artystycznej i pracy dydaktycz-
no-naukowej.

Oceniając poznania Kon-
kurs z perspektywy 15 lat
stwierdzili, iż stoją on na wyż-
szym niż poprzednie imprezy
poziomie wykonawczym, nie
dysponując jednak wybitnymi
indywidualnościami skrzypco-
wymi na miarę ubiegłych lat.

1. „Słowo Powszechne”
z 23 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Mu-
zyczne im. Henryka Wie-
niawskiego w Poznaniu

2. „Głos Wielkopolski”
z 21 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Mu-
zyczne im. Henryka Wie-
niawskiego w Poznaniu

3. „Głos Wielkopolski”
z 19-20 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Mu-
zyczne im. Henryka Wie-
niawskiego w Poznaniu



Trójka sympatycznych laureatów. Od lewej: P. Janowski, K. Danczowska i M. Berwierzynski.

Polskie skrzypce grały najpiękniej!

Nasze gratulacje dla laureatów



ISTO TO niewątpliwie największy sukces polskich skrzypiec. Po raz pierwszy w historii Międzynarodowych Konkursów im. Henryka Wieniawskiego, na największym podium stanął Polak, 16-letni Piotr Janowski.

Słuchając konkursowych audycji, niemal od początku wierziliśmy w sukces tego młodzieńczego skrzypcy. To o nim właśnie myśleliśmy, głosząc kilkakrotnie o możliwości wielkiej premi dla Polski. Ogromnie cieszy nas, i wszyscy staliśmy się melomanami, że tak właśnie się stało.

Dalszy sukces, to III miejsce Kati Danczowskiej. Równie wysoko nigdy jeszcze nie mierzyli nasi kandydaci.

W zabytkowej Sali Lubrańskiego przewodniczącą jury prof. Grażyna Bacewiczówna ogłosiła wyniki w polandzie oficjalne wyniki. Oto one:

I miejsce (16 tys. zł.) Piotr Janowski — Polska.

II miejsce (10 tys. zł.) Michał Berwierzynski — ZSRR.

III miejsce (5 tys. zł.) Kasia Danczowska — Polska.

Czwarte miejsce nie przyznano.

Dwa V miejsca ex aequo — Edward Tatjewojan — ZSRR i Antoni Mielnikow — ZSRR po 10 tys. zł.

Dwa VI miejsca ex aequo — Michał Grabarczyk — Polska i Minoza Mincewa — Bułgaria po 10 tys. zł.

Trzy wyróżnienia po 5 tys. zł. otrzymały Maria Brylanka — Polska, Ginka Gleskova — Bułgaria i Małgorzata Błażewska — Polska.

Ponadto jury przyznało dyplomy z szacowną wzmianką za II etap Konkursu Jovanowi Kalandzji — Jundlandia i Quido Hübtingowi — Czechosłowacja.

O uroczystym koncercie laureatów w Auli UAM nie wzmianęliśmy — śledzić go chyba

Muzyczne uroczystości miało ogłoszenie wyników w Sali Lubrańskiego. Na zdjęciu: przewodnicząca Sekretariatu Międzynarodowych Konkursów im. H. Wieniawskiego Władysława Klawnska składa serdeczne podziękowanie przewodniczącej jury Grażynie Bacewiczównie. (Foto J. Ustaszynski)

Wzrósł dziesiątki tegorocznych finalistów nagrodziliśmy talenty rzeczywiście wybijające się. Tacy skrzypkowie jak Janowski, Berwierzynski czy Danczowska rokoją oczywiście wielki rozwój. Za pewnie minie jednak kilka lat zanim te nazwiska staną się głośnie na koncertowych estradach. Najwięksi przecież skrzypkowie — nie wymieniając imienia — są świadcząca swą obecną sukcesy przed wyzwaniami długotrwałej i wyjątkowej pracy. Poziom tegorocznych Konkursu był na ogół wysoki i wyrównany. Nie którzy z kandydatów grali co raz lepiej od I do III etapu. Ostatecznie punkcja jest wykładnikiem kolejności miejsc.

Jury nie przydzieliło podziału tegorocznego Konkursu IV nagrody. Natomiast przewidziano dwie V i dwie VI, co zadowoliło ogromne zainte-



Koncertem laureatów w auli uniwersyteckiej zakończył się w niedzielę Konkurs im. Wieniawskiego. Na zdjęciu, nagrodzeni i wyróżnieni skrzypkowie oraz jury konkursu. Siedząc od góry od lewej uczestnicy: Maria Brylanka, Ginka Gleskova (Bułgaria), Małgorzata Błażewska, Jovan Kalandzji (Jugosławia), Quido Hübting (Czechosłowacja), Zofia Rędoszka, Valentin Stefanow (Bułgaria). W drugim rzędzie od lewej: Piotr Janowski, Michał Berwierzynski (ZSRR), Kasia Danczowska, Edward Tatjewojan (ZSRR), Antoni Mielnikow (ZSRR), Michał Grabarczyk. W pierwszym rzędzie od lewej jury konkursu: Irena Dubiska (Polska), Tadeusz Wronski (Polska), Eugenia Umińska (Polska), Emil Kamlow (Bułgaria) i Theo Gasparak (Czechosłowacja). Fot. — K. Przychodki

Konkurs im. H. Wieniawskiego

Rozmowa z prof. G. Bacewicz przewodniczącą jury

Triumf polskiej szkoły

Zakończony w niedzielę Konkurs im. Wieniawskiego przyniósł wielki sukces polskim skrzypcom w skali międzynarodowej. Zaszczepiony laur zwycięzcy przypadał po raz pierwszy w dziejach tej imprezy naszemu reprezentantowi. Bezpośrednio po ogłoszeniu wyników, zwróciliśmy się do przewodniczącej jury tegorocznego Konkursu prof. Grażyny Bacewicz prosząc o ocenę polskiej imprezy i udziału w niej polskiej ekipy.

— Pani Profesor, posiadał Konkurs jest chyba jednym z najstarszych na świecie, a mierzonym jest w najróżniejszych formach. Wykazujemy, abyśmy uczestniczyli w nim, trzeba było rzeczywiście dostrzec i dostrzec skrzypki, mieć doskonałe opisywanie techniki. Czy tegoroczni uczestnicy Konkursu, spośród tych, których wyznaczyliśmy i jakie zdania mieli o nim?

— Zgodnie z regulaminem sąd konkursowy miał prawo zmiana układu i liczby nagród. Skorzystano więc z tego przywileju przyznając ich o jedną więcej. Chcieliśmy bowiem nagrodzić utalentowane go bułgarskiego skrzypka Minoza Mincewa, dla którego samemu tylko wyróżnienie byłoby krzywdzące.

Wyjaśnić trzeba także, że mechanizm głosowania różni się od systemu punktacji przyjętego np. na Zachodzie. Jury oceniało gre kandydatów po każdym etapie, biorąc jako końcowy rezultat, przeciętną. Oczywiście, nie trzeba dodawać, że profesorowie nie mogli głosować na swoich uczniów biorących udział w Konkursie.

Konkurs stał się miłośnikom najwybitniejszych artystów. Wśród skrzypków, przedstawicielami są: Janowski, Berwierzynski, Danczowska, Tatjewojan, Mielnikow, Grabarczyk, Brylanka, Gleskova, Błażewska, Kalandzji, Hübting. Wśród skrzypków, przedstawicielami są: Janowski, Berwierzynski, Danczowska, Tatjewojan, Mielnikow, Grabarczyk, Brylanka, Gleskova, Błażewska, Kalandzji, Hübting.

— Wierzę, że tegoroczny Konkurs przyniósł wielki sukces polskiej szkole skrzypcowej. Czy nie uważa Pani, że tegoroczni uczestnicy Konkursu, spośród tych, których wyznaczyliśmy i jakie zdania mieli o nim?

— Zgodnie z regulaminem sąd konkursowy miał prawo zmiana układu i liczby nagród. Skorzystano więc z tego przywileju przyznając ich o jedną więcej. Chcieliśmy bowiem nagrodzić utalentowane go bułgarskiego skrzypka Minoza Mincewa, dla którego samemu tylko wyróżnienie byłoby krzywdzące.

Wyjaśnić trzeba także, że mechanizm głosowania różni się od systemu punktacji przyjętego np. na Zachodzie. Jury oceniało gre kandydatów po każdym etapie, biorąc jako końcowy rezultat, przeciętną. Oczywiście, nie trzeba dodawać, że profesorowie nie mogli głosować na swoich uczniów biorących udział w Konkursie.

Konkurs stał się miłośnikom najwybitniejszych artystów. Wśród skrzypków, przedstawicielami są: Janowski, Berwierzynski, Danczowska, Tatjewojan, Mielnikow, Grabarczyk, Brylanka, Gleskova, Błażewska, Kalandzji, Hübting. Wśród skrzypków, przedstawicielami są: Janowski, Berwierzynski, Danczowska, Tatjewojan, Mielnikow, Grabarczyk, Brylanka, Gleskova, Błażewska, Kalandzji, Hübting.

resonansie wśród jurorów i obywateli. Walory tej imprezy zostały potwierdzone w końcowej punktacji. Można jednak stwierdzić z satysfakcją, że nasza ekipa na Konkursie Wieniawskiego mogła być dwukrotnie większa, przy czym nie odchodzić się to uśredniać na poziomie wykonawczym tej imprezy. Many obecnie w polskiej widokach prawdziwie „tłuste lata”. Mogliśmy zatem przed Konkursem dokonać pewnej selekcji, wybrać raczej najlepszych kandydatów. Warto zauważyć także, że reprezentowali oni prawie wszystkie wieloletnie ośrodki muzyczne nie wyłączając Poznania.

— Mamy być natomiast przeciwnymi w tegorocznym Konkursie zagranicznym kandydatom. Jakich imienia, możliwości artystyczne i artystyczne?

— Przede wszystkim należałoby zwiększyć reklamę Konkursu Wieniawskiego. Są one bowiem zwłaszcza w krajach pozazuradzkich mało znane. Niektóre z nich jak np. Japonia tradycyjnie już interesują się polską kulturą i z pewnością wróciłby udział w Konkursie. Widzimy także konieczność pewnych zmian repertuarowych w programie konkursu, winny być kresztu, kolportowane przez nasze placówki kulturalne na granicę co najmniej na dwa lata przed rozpoczęciem imprezy.

— Podkreśla się wśród obserwatorów dobra organizację Konkursu w Poznaniu. Czy podoba się Pani ten postać jako przewodniczącej jury?

— Bez przesady można powiedzieć, że organizacja Konkursu była znakomita, co nie jest wcale łatwe przy imprezach tego rodzaju. Wytknięta była także atmosfera iowa, ryzykująca poznafskiej imprezy, przepłona prawdziwą żyłkością i sympatią.

Rozmawiał: JERZY WALASEK

4. „Ekspres Poznański” z 20 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

5. „Głos Wielkopolski” z 21 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

V Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy już zakończony. Ogłoszone zostały oficjalne oceny jury, które wyeliminowaną „dziesiątkę” uszeregowano według punktów uzyskanych w poszczególnych etapach. Turniej zgromadził utalentowaną młodzież muzyczną z szeregu krajów – głównie słowiańskich. Pozwolił na konfrontację różnych stylów gry. Niemale jest znaczenie tej wielkiej imprezy dla rozwoju wiolinistyki polskiej i europejskiej. Zbliżyła ona w szlachetnej konkurencji młodych muzyków różnych krajów. Dala sposobność do wymiany poglądów pomiędzy pedagogami. Nawigowała do świetnych polskich tradycji wykonawstwa wirtuozowskiego. Wysoko podniosła rangę kompozycji Henryka Wieniawskiego. Spotkała się z wyjątkowym zainteresowaniem publiczności poznańskiej i ogólnopolskiej, która śledziła zmagania konkursowe.

Dziesiątkę laureatów cechował poważny poziom zaawansowania artystycznego, choć fenomenów w rodzaju Igora Ojstracha lub Charlesa Tregera na V konkursie raczej nie było. Sukces odniosły trzy szkoły: polska, radziecka i bułgarska. Nasi rodzimi skrzypkowie wyróżniali się zrównoważeniem emocji, ładem techniki, kulturą brzmienia. Potrafili połączyć w jedno kilka zasadniczych elementów wykonawstwa: intelekt, ekspresję i wirtuozerię. Szlachetny dźwięk, lekkość w prowadzeniu smyczka i świeżość odczucia muzyki zwrócili uwagę jury na 16-letniego Piotra Janowskiego (Warszawa), któremu

przypadła zaszczytna i nagroda, jako pierwszemu Polakowi w historii konkursów im. Wieniawskiego. Odmienny typ odtwórcy zaprezentowała 18-letnia krakowianka – Kaja Danczowska, skrzypaczka subtelna w wypowiedzi, grająca niewielkim, trochę matowym tonem (III nagroda). Pełną skupienia, szczerą i bardzo młodzieńczą interpretacją popisał się M. Grabarczyk (VI nagroda), ostatnio studiujący w Moskwie u prof. Cyganowa.

Smyczkiem urzeczeni

Pośród trójki przybyłych na konkurs przedstawicieli Kraju Rad nie odpadł ani jeden kandydat. Bo też przygotowani zostali wzorowo, a co równie ważne – każdy z tych solistów jest ciekawą indywidualnością. Na czoło grupy wysunął się 20-letni M. Bezwierchny z Leningradu (II nagroda). Realizacja „koncertu śpiewających ptaków” (I) Szymanowskiego obudziła tu szczególny respekt. Wirtuoz radziecki grał ciepłym, nośnym i pełnym dźwiękiem, z przejęciem i emocją. Technicznych trudności nawet się nie zauważało. Brawurowe panowanie nad instrumentem i temperament artystyczny przekonywały dla sztuki E. Tatiewosjana (V nagroda). Dużym talentem (także V na-

groda) jest A. Mielnikow z Kijowa, muzykujący z nadwrażliwą ekspresją, migotliwie zmieniającą, wysublimowaną barwą, z ujmującą liryczną czułością. Szkoda, że artyście nerwy trochę popsuły ładnie zarysowującą się linię Koncertu d-moll Wieniawskiego w III etapie.

Obydwój skrzypkowie bułgarscy wykazali się również wszechstronną sprawnością warsztatową. Zaledwie 17-letni M. Minczew – faworyt konkursu – zyskał dopiero VI miejsce, co wywołuje różnice zdań wśród muzyków i melomanów. Dowodem długotrwałej owacji audytorium podczas niedzielnego koncertu laureatów. W tak odpowiedzialnym technicznie i wyrazowo II Koncercie Szymanowskiego wirtuoz bułgarski imponował wykwinnym frazowaniem, błyskotliwością i żywiołowym rozmachem. Natomiast wyróżniona G. Giczkowa zjednywała sobie słuchaczy poprawnym wykończeniem szczegółów i prostą koncepcją, co świadczyło o dobrej szkole prof. E. Kamilowowa, przeciw laureata II Konkursu im. Wieniawskiego. W sumie trochę dużo superlatywów ale i dwa tygodnie niezwykłych wrażeń muzycznych. Zresztą piszę tylko o tych najwybitniejszych artystach, wybrańcach losu i jury. Chodziliśmy codziennie do auli UAM, w „gorące skrzypcowe”, jakby urzeczeni czarodziejskim smyczkiem...

KAZIMIERZ NOWOWIEJSKI

A' GŁOS WIELKOPOLSKI 2
Nr 275 (7392) 21 XI 1967

6. „Głos Wielkopolski” z 21 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

PRZEDSTAWIAMY UCZESTNIKÓW II ETAPU KONKURSU



ZOFIA RZĘDARSKA (POLSKA)

Lat 23, urodzona w Warszawie, ale związana z Poznaniem, bo tu w 1962 r. ukończyła Państw. Liceum Muzyczne i studiuje w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Jest studentką dyplomowego roku w klasie doc. Edwarda Statkiewicza – laureata II Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego, a na obecnym Konkursie jurora i sekretarza Sądu Konkursowego.



EDWARD TATEWOSJAN (ZSRR)

Urodził się w Erewaniu w 1947 r. i tam też w latach 1954–1965 uczęszczał do szkoły muzycznej przy Państw. Konserwatorium, ucząc się u prof. T. B. Ajrapietjana. Od dwóch lat kształcił się w Państw. Konserwatorium w Moskwie, jest studentem III roku tej uczelni, w klasie prof. L. B. Kogana.



PIOTR JANOWSKI (POLSKA)

Najmłodszy z polskich skrzypków biorących udział w Konkursie – ma 16 lat. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w ósmym roku życia w Grudziądzu, a następnie w latach 1959–1963 uczył się w Państw. Liceum Muzycznym w Bydgoszczy. Obecnie jest uczniem IV klasy Państw. Liceum Muzycznego w Warszawie, w klasie prof. Ireny Dubiskiej.

7. „Głos Wielkopolski” z 10 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

V Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego

Wspaniały sukces polskiej wiolinistyki

Po ostatnim posiedzeniu Jury, wczoraj w południe w sali Lubrańskiego UAM, przewodnicząca Sądowi Konkursowemu — prof. Grażyna Bacewicz ogłosiła wyniki V Międz. Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego w Poznaniu. Lista laureatów Konkursu przedstawia się następująco:

Laureatem I nagrody został Piotr Janowski (Polska). Nagroda 40 tys. zł oraz dodatkowa — Puchar Wersalski, dar senatora lutników polskich z Warszawy Henryka Szańskiego dla najlepszego skrzypka Polaka.

Laureatem II nagrody został Michał Bezwierchny (ZSRR). Nagroda 30 tys. zł do datkowa — wazon kryształowy, dar Centrali Handlu Zagranicznego „Minex”.

Laureatką III nagrody została Kaja Daneczowska (Polska). Nagroda 25 tys. zł i do datkowa — wazon kryształowy, dar Centrali Handlu Zagranicznego „Minex”.

IV nagrody Jury nie przyznało. Laureatami dwóch V nagród zostali: Eduard Tatowosjan (ZSRR) i Anatolij Mielnikow (ZSRR). Nagrody po 15 tys. zł.

Laureatami dwóch VI nagród zostali: Michał Grabarczyk (Polska) i Minczo Mincew (Bulgaria). Nagrody po 10 tys. zł.

Wyróżnienia i nagrody po 5 tys. zł uzyskali: Maria Brylanka (Polska), Ginka Glezkova (Bulgaria), Małgorzata Białecka (Polska). Jury przyznało dwa dyplomy z zaszczytną wzmianką uczestnikom II etapu Konkursu: Jovanowi Kolundzija (Jugosławia) i Quido Hoelblingowi (Czechosłowacja). Ponadto wszyscy uczestnicy II etapu otrzymali dyplomy udziału.

* V Międz. Konkurs Skrzypcowy im. naszego wielkiego skrzypka zakończył się wspaniałym sukcesem polskiej wiolinistyki. W dotychczasowej historii tych Konkursów żaden z polskich skrzypków nie zdobył I miejsca. Przypomnijmy: jeden raz na Konkurs w 1952 r. polska skrzypaczka — Wanda Wilkomirska uzyskała II nagrodę, a na poprzednim Konkursie w 1952 r. Krzysztof Jakowicz — III nagrodę. Cieszy szczególnie fakt, że w trójce czołowych laureatów Konkursu znalazło się dwoje młodych polskich skrzypków. Rokujących wielkie nadzieje: 16-letni Piotr Janowski i 18-letnia Kaja Daneczowska. Wśród laureatów mamy ponadto trzeciego skrzypka Polaka, 20-letniego — Michała Grabarczaka. To także jest wielkim sukcesem, ponieważ w dotychczasowej historii Międz. Konkursów Skrzypcowych im. Wieniawskiego, ani

razu Polacy nie uzyskali trzech nagród.

Radziecka szkoła wiolinistyczna odniosła jeszcze raz piękny rezultat, podobnie jak na innych międzynarodowych imprezach tego rodzaju, w których skrzypkowie radziecy uczestniczyli w tym roku. (Konkursy: im. kr. Elżbiety w Brukseli, im. J. Tilihauda w Paryżu, im. Enescu w Bukareszcie i im. Paganiniego w Genewie). Reprezentant tej szkoły Michał Bezwierchny zapisał się w historii Konkursów im. Wieniawskiego jako kolejny, czwarty zdoływa przez skrzypków radzieckich II nagrody. Jego koledy: Eduard Tatowosjan i Anatolij Mielnikow powiększyli chlubny bilans zwycięstw skrzypków radzieckich w konkursach im. H. Wieniawskiego. Wszak żaden kraj nie może się pochwycić zdoływań aż 13 tytułów laureatów we wszystkich dotychczasowych konkursach im. Wieniawskiego.

sprawa jak trudnym sadzeniem dla międzynarodowego Jury — którego zespół tworzyli wybitni skrzypkowie, koncertujący, znakomici pedagodzy europejskich i polskich wyższych szkół muzycznych oraz laureaci poprzednich Konkursów Skrzypcowych im. Wieniawskiego — było wytypowanie laureatów. Główną przyczyną tego był wysoki poziom wyrownany poziom skrzypków uczestniczących w III etapie. Najlepiej uzasadniamy to stwierdzenie, powołując się na opinie prof. Henry Gaglianin — wybitnego kompozytora włoskiego, przewodniczącego Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych w Genewie i zastępcę przewodniczącego obecnego Międz. Konkursu Skrzypcowego im. Wieniawskiego. Powiedział on m. in.:

— Jestem starym praktykiem konkursów międzynarodowych. Wiadłem w swoim życiu udział w 25 imprezach tego typu jako członek lub przewodniczący zespołu jurorów. W tym roku np. byłem na konkursach w Barcelonie, Rio de Janeiro, Bukareszcie i w Poznaniu. W świetle mojej praktyki V Międz. Konkurs Skrzypcowy im. Wieniawskiego przedstawiał się

(DOKOŃCZENIE na str. 2)



PIOTR JANOWSKI (Polska)

laureat I nagrody V Międzynarod. Konkursu im. H. Wieniawskiego.



MICHAŁ BEZWIERCHNY (ZSRR)

laureat II nagrody

II etap konkursu im. H. Wieniawskiego zakończony

(DALEKOPISEM Z POZNANIA)

Ostatnia piątka kandydatów występujących w II etapie konkursu przesłuchana została w niedzielę 12 bm. Byli to, przeciwnie niż dnia poprzedniego, sami mężczyźni. Na wstępie pokazali się na estradzie dwaj Polacy Michał Grabarczyk z Łodzi, studiujący obecnie w konserwatorium moskiewskim u prof. D. Cyganowa oraz Andrzej Grabiec z Katowic. Dobre wrażenie wywarł występ muzyczny i sumiennie przygotowanego przedstawiciela Czechosłowacji Quido Hoelblinga.

Gdy po południu przebrzmiał po raz ostatni w tym etapie nadawany z taśmy sygnał konkursu (jest nim fragment „Dudarza” Wieniawskiego), usłyszeliśmy najmłodszego ze wszystkich kandydatów, 16-letniego Polaka Piotra Janowskiego, ucznia liceum muzycznego w Warszawie; jego popis konkursowy bardzo rozgrzał nieco jednostajną atmosferę na sali. Janowski to niewątpliwie ogromny talent, dysponujący już — mimo swego wieku — prawdziwym rozmachem estradowym i indywidualnością.

Zakończył popołudniowe przesłuchania II etapu V Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Poznaniu kandydat jugosłowiański także niespełna 20-letni Jovan Kolundzija, obdarzony również dużym temperamentem i zdolnościami technicznymi.

Pomiędzy zakończonym właśnie środkowym etapem a ostatnią finałową eliminacją konkursu nastąpił dzień przerwy, w którym ogłoszone zostaną wyniki punktacji jury. Regulamin przewiduje dopuszczenie do finału 10 kandydatów.

T. GRABOWSKA

8. „Gazeta Poznańska” z 20 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

9. „Trybuna Ludu” z 13 XI 1967.

Źródło: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu

D-dur op. 77 Johannes Brahmsa. Taki był pierwszy kontakt Piotra Janowskiego z muzyką wysoką. Artysta wspominał, że gdy po raz pierwszy usłyszał tę kompozycję, to (cytując) „oszał z zachwytu”.

W wieku ośmiu lat rozpoczął naukę gry na skrzypcach w Państwowej Szkole Muzycznej w Grudziądzu w klasie profesora Henryka Nowaka. I tu od razu został okrzyknięty cudownym dzieckiem. Piotr Janowski miał fenomenalną pamięć muzyczną – każdy usłyszany utwór potrafił odtworzyć z najdrobniejszymi niuansami bez względu na stopień skomplikowania dzieła. Mogły to być wielkie formy polifoniczne, symfonie czy koncerty instrumentalne, mogły to być koncerty jazzowe z improwizacjami tworzonymi na żywo. Ta niezwykła umiejętność, iście mozartowski słuch, do końca życia artysty wzbudzała podziw i zdumienie otoczenia. Raz usłyszany utwór Piotr Janowski potrafił odtworzyć z pamięci, niczym nagrany na taśmie.

Fenomenalnie utalentowany chłopiec został otoczony życzliwością dorosłych. Organista w farze w Grudziądzu pozwalał mu grać na organach, pokazując nuty i kompozycje organowe, a doświadczeni muzycy dzielili się z nim swoją wiedzą. Po pierwszym roku nauki Piotra w szkole muzycznej profesor Nowak zrezygnował jednak dalszego edukowania chłopca, motywując to brakiem doświadczenia w pracy z tak wybitnie uzdolnionym uczniem. Była to bardzo szlachetna i godna podziwu, nieegoistyczna decyzja. Pedagog uważał, że Piotr powinien rozwijać się pod kierunkiem wybitnych profesorów wiolinistyki.

Informacja o cudownym dziecku rozniosła się szeroko. Fenomenalny słuch to nie wszystko – okazało się, że chłopiec jest nadzwyczajnie muzykalny i ma wielką łatwość gry, jednym słowem to wielki talent, cudowne dziecko. W roku 1961 dziesięcioletni Piotr Janowski jako jedyny uczeń szkoły muzycznej pierwszego stopnia wziął udział w ogólnopolskich przesłuchaniach uczniów szkół muzycznych drugiego stopnia. Przesłuchania te wygrał. Jego grę usłyszała wówczas po raz pierwszy profesor Irena Dubiska, z którą rodzice Piotra Janowskiego już wcześniej szukali kontaktu, pragnąc pokazać jej umiejętności syna. Poinformowała ich wówczas, że nie uczy małych dzieci i szczegółowo opisała powody swojej decyzji. Po występie Piotra podczas przesłuchań natychmiast jednak zmieniła zdanie. „Proszę zapomnieć wszystko, co mówiłam” – stwierdziła, wycofując swoje wcześniejsze słowa i zapraszając chłopca do dalszej nauki w prowadzonej przez siebie klasie skrzypiec. Niestety ze względu na wiek Piotra rozwiązanie to okazało się niemożliwe, ale profesor Dubiska z oddali zaczęła czuć nad rozwojem chłopca. W tym czasie dojeżdżał on raz w tygodniu do Bydgoszczy na lekcje u profesora Wacława Splewińskiego.

W roku 1964 roku Piotr zdał egzaminy do Państwowego Liceum Muzycznego w Warszawie i został tam jedynym uczniem profesor Ireny Dubiskiej. Początki swojej nauki w liceum wspominał, z dużą życzliwością wypowiadając

jąc się o swoich profesorach: „Pierwszym utworem Henryka Wieniawskiego, z którym «spotkałem się» w młodości (miałem wtedy osiem, może dziewięć lat i zaczynałem grać na skrzypcach), była *Pieśń polska* op. 12 nr 2. Pamiętam moją fascynację utworem, który wydawał mi się porywający i wspaniały. Zresztą utwór ten jest ze mną do dziś. Uczył mnie wtedy profesor Henryk Nowak, który stymulował moją wyobraźnię i temperament. Tak jak dziś to widzę, na kanwie melodii stylizowanej na ludową inspirował podejście improwizatorskie, biorąc pod uwagę moje ówczesne umiejętności instrumentalne. A grałem już rok... Wykorzystywanie melodii wpadającej w ucho było ulubionym chwytem post-romantycznych kompozytorów. Również nauczanie początkowe do dziś opiera się na tej zasadzie. Wspominając to, uważam, że profesor Nowak rozwijał mnie muzycznie i estetycznie we właściwym kierunku od samego początku. Ucząc się u profesor Ireny Dubiskiej, nie tylko poznawałem kolejne utwory Henryka Wieniawskiego, ale też poznałem człowieka pamiętającego koncerty Wieniawskiego w Saratowie w 1879 lub 1880 roku! Był to miły starszy pan, który twierdził ze wzruszeniem w głosie, że takiego «zwuka» jak Henio nikt nie miał. Wspominam to do dziś z takim samym wzruszeniem, jak sytuację, gdy Mieczysław Horszowski użył argumentu nie do obalenia: «Brahms mi powiedział». Następnym utworem, który gram całe życie, jest *Polonez A-dur*. Był to jeden z pierwszych utworów, nad którym pracowałem z profesor Ireną Dubiską. Polonez ten przechodził w moich wykonaniach metamorfozy, ale i dziś wciąż go odkrywam na nowo, tak jak zresztą większość utworów Wieniawskiego. Najbardziej porywa mnie ten romantyczno-wirtuozowski-improvizacyjny charakter muzyki”¹.

W roku 1965 Piotr Janowski wziął udział w ogólnopolskich przesłuchaniach uczniów szkół muzycznych drugiego stopnia w Opolu, gdzie wraz z Kają Danczowską jako jedyni uczestnicy zostali zakwalifikowani do pierwszej grupy. Również w roku 1965 miał miejsce debiut Piotra w Polskim Radiu, gdzie – obok Ireny Santor – wystąpił w audycji „Zgaduj Zgadula”.

W roku 1966 po eliminacjach krajowych został członkiem jedenastoosobowej polskiej ekipy na V Międzynarodowy Konkurs im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Przed konkursem wziął udział w tak zwanych obozach kondycyjnych (dzisiejszych warsztatach) prowadzonych przez profesor Irenę Dubiską i profesor Eugenię Umińską w Kudowie Zdroju i Łądku Zdroju.

Piotr Janowski był bardzo lubianym kolegą, a uczniowie jego liceum szczerze mu kibicowali, jeszcze wiele lat później wspominając jego niezwykłą życzliwość i koleżeńskość, a przede wszystkim jego talent. Do dziś pozostały

¹ P. Janowski, notatki do niepublikowanej rozprawy doktorskiej „Elementy narodowe w twórczości Henryka Wieniawskiego” obronionej w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w roku 2007. Źródło: archiwum prywatne autorki.

w pamięci obrazy: Na prośbę kolegów Piotr wysłuchuje koncertów jazzowych na antenie Radia Wolna Europa i następnego dnia demonstruje wszystkie utwory z półtoragodzinnych audycji. Piotr bardzo dobrze gra na fortepianie. Wszystkie komplementy kwituje żartobliwie. Gdy bezbłędnie gra z pamięci trudną partię fortepianową *Mitów* Karola Szymanowskiego i wzbudza zachwyt pianistów – mówi, że widział nuty, z których grał sam Szymanowski, ze skreśleniami trudniejszych miejsc dokonanych przez autora na własny użytek. To „wersja dla autora”, z humorem powtarza słowa profesor Dubiskiej.

Ta pogodna postawa cechowała Piotra także w późniejszym życiu. Z czasem stał się wspaniałym gawędziarzem i twórcą powtarzanych do dzisiaj bon motów, na przykład „Nie sztuka grać, gdy się umie”. Potrafił także wspaniale naśladować głosy i powiedzonka swoich mistrzów.

V MIĘDZYNARODOWY KONKURS IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO

V Międzynarodowy Konkurs im. Henryka Wieniawskiego odbył się w Poznaniu w dniach od 4 do 19 listopada 1967 roku². W skład jury weszli wybitni przedstawiciele światowej wiolinistyki: Grażyna Bacewicz (Polska) jako przewodnicząca, Irena Dubiska (Polska), Jean Fournier (Francja), Henri Gagnebin (Szwajcaria) jako wiceprzewodniczący, Tibor Gašparek (Czechosłowacja), Ionel Geanta (Rumunia), Josef Gingold (USA), Frederick Grinke (Wielka Brytania), Jurij Jankielewicz (ZSRR) jako wiceprzewodniczący, Emil Kamilarow (Bułgaria), Bela Katona (Węgry), Egon Morbitzer (NRD), Remy Principe (Włochy), Edward Statkiewicz (Polska) jako sekretarz, Henryk Szezyng (Meksyk), Eugenia Umińska (Polska) i Tadeusz Wroński (Polska). Do konkursu przystąpiło dwudziestu jeden kandydatów z sześciu krajów, a Piotr Janowski wykonał na konkursie następujące utwory: *Largo* i *Allegro assai* (cz. 3 i 4) z *Sonaty C-dur* Jana Sebastiana Bacha i *Koncert d-moll* op. 22 Henryka Wieniawskiego z towarzyszeniem fortepianu w etapie pierwszym; *Adagio*, *Fugę*, *Vivace*, *Affettuoso* i *Gigue* z *Sonaty na skrzypce solo B-dur* Francesca S. Geminianiego w opracowaniu Mario Cortiego, *Kaprys A-dur* op. 10 nr 4 „*Le staccato*” Henryka Wieniawskiego, *Kaprys a-moll* nr 24 Niccolò Paganiniego, *Polonez A-dur* op. 21 Henryka Wieniawskiego i *Scherzo-Tarantella g-moll* op. 16 również Henryka Wieniawskiego w etapie drugim i *Romance. Andante non troppo*, *Allegro con fuoco. Allegro. Moderato alla Zingara* z *II Koncertu skrzypcowego d-moll* op. 22 Henryka Wieniawskiego oraz *I Kon-*

² Pierwszy konkurs obył się w roku 1935. Po zakończeniu drugiej wojny światowej organizację corocznego konkursu wznowiono w roku 1952. Zob. „Archiwum konkursów”, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, <https://wieniawski.pl/imks.html>.

cert skrzypcowy op. 35 Karola Szymanowskiego. W zmaganiach konkursowych towarzyszyli Piotrowi Janowskiemu Zofia Vogtman (fortepian – w pierwszych dwóch etapach) oraz Orkiestra Państwowej Filharmonii w Poznaniu pod batutą Zdzisława Szostaka.

Wygraną szesnastoletniego Piotra Janowskiego entuzjastycznie oznajmiały nagłówki gazet *Polskie skrzypce grały najpiękniej!*³ (il. 4), *Triumf polskiej szkoły*⁴ (il. 5).. Po raz pierwszy w historii konkursu na najwyższym podium stanął Polak. Także film dokumentalny poświęcony konkursowi zatytułowano *Nareszcie!*⁵ (il. 3, 7). Wygrana Piotra Janowskiego była bezapelacyjna, a publiczność zgadzała się z decyzją jury i fetowała młodzieńczego laureata, który był uczniem trzeciej klasy Liceum Muzycznego w Warszawie (il. 2, 6, 8, 9). Udzielając wywiadu na temat konkursu, przewodnicząca jury Grażyna Bacewicz mówiła o Piotrze Janowskim: „To bardzo wielki talent i wróżę mu jeszcze dalszy wielki rozwój. Myślę, że będzie z niego w przyszłości jeden z największych skrzypków. Pozwala tak sądzić już jego dzisiejszy stopień rozwoju i umiejętności, a przecież nie ma jeszcze 17-tu lat”⁶ (il. 1).

Po latach artysta tak wspominał pracę przygotowawczą do konkursu: „Z profesor Ireną Dubiską przygotowywałem program na konkurs. Wtedy z utworów Wieniawskiego trzeba było wykonać jeden z koncertów, dwa kaprysy, utwór wirtuozowski. Profesor Dubiska dawała mi dużo swobody interpretacyjnej. Ustalała smyczkowanie, agogikę i palcowanie, które zresztą na ogół w ostatniej chwili zmieniała... Ona również była pedagogiem-wykonawczynią, wywodzącą się z tradycji romantycznej dziewiętnastego wieku. Studiowała u Grunberga, Hubermana oraz u Flescha. Nie trzymała się szablonów, szukała wciąż nowych rozwiązań (przynajmniej ze mną). Zwracała uwagę, poza oczywistymi warsztatowymi sprawami, przede wszystkim na ekspresję. Przed konkursem miałem także kontakt na warsztatach kondycyjnych z profesorem Eugenią Umińską. Obie Panie były bardzo podobne w pracy. Zwracały głównie uwagę na rozwój wyobraźni muzycznej. Po konkursie miałem możliwość sprawdzania swoich pomysłów na estradzie. Starłem się za każdym razem podejść na świeżo do utworu, eksperymentując z tempem, dynamiką, z charakterem poszczególnych fragmentów. Grywałem wtedy dla Henryka Szerynga, z którym prowadziłem długie rozmowy o interpretacji. Traktował mnie jak partnera

³ *Polskie skrzypce grały najpiękniej!*, „Express Poznański” 1967, nr 272 (z 20 XI 1967).

⁴ *Triumf polskiej szkoły. Rozmowa z prof. G. Bacewicz, przewodniczącą jury* (Z Grażyną Bacewicz rozmawia Jerzy Walasek), „Głos Wielkopolski” 1967, nr 275 (z 21 XI 1967).

⁵ Zob. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego 1935-2016, *V Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego – 1967 – „Nareszcie”*, Wieniawski Society, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=5MEBJZx7_Mc.

⁶ *Z Konkursu im. Henryka Wieniawskiego: Spostrzeżenia. Migawki. Rozmowy*, „Słowo Po-wszechnie” 1967, nr 279 (z 23 XI 1967).

pomimo dużej różnicy wieku. Szeryng był bardziej klasyczny w podejściu od profesor Dubiskiej. Był typowym wirtuozem postromantycznym, dla którego precyzja zaczęła odgrywać ważniejszą rolę, nie pozostawiając wiele miejsca na improwizację. Mój pomysł nagrania wszystkich *Kaprysów* Henryka Wieniawskiego przyjął sceptycznie, uważając je za utwory pedagogiczne, i sądził, że nie wywołają zainteresowania publiczności. Wydaje mi się jednak, że utwory te są miniaturami artystycznymi, a nie tylko materiałem pedagogicznym, chociażby *Kaprys-cadenza* op. 10 nr 7 albo *Chant du bivaouac* op. 10 nr 8, które są programowymi opowieściami⁷.

Jako laureat konkursu Piotr Janowski zaczął intensywnie koncertować w Polsce i za granicą. Występował z recitalami w towarzystwie pianistów: Zofii Vogtman, Jerzego Marchwińskiego, Jerzego Lefeldta i Macieja Paderewskiego. Występował na Kubie, w Japonii, Holandii, Niemczech, w Związku Radzieckim i w Bułgarii. W czasie tournée po Wielkiej Brytanii towarzyszyła mu Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, w Holandii – orkiestra Algemene Vereniging Radio Omroep (AVRO), a w Hadze – Resident Orkiestr, Radiowa Orkiestra w Sofii w Bułgarii, Arnhem Symphony Orchestra w Bargas i Warnie oraz Havana Symphony podczas występów na Kubie. W latach 1967-1970 współpracował ze wszystkimi orkiestrami symfonicznymi w Polsce poza rzeszowską, olsztyńską i kaliską. Występował z większością polskich dyrygentów z wyjątkiem Witolda Rowickiego.

Piotr Janowski nagrywał płyty. Były to (1) kronika Konkursu im. H. Wieniawskiego⁸, (2) *Laureaci Konkursu*⁹, (3) koncerty skrzypcowe: *Koncert D-dur* KV 218 Wolfganga A. Mozarta i *I Koncert skrzypcowy* op. 35 Karola Szymanowskiego (z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod batutą Stanisława Wisłockiego)¹⁰, (4) Sonaty: A-dur op. 100 i d-moll op. 108 Johanna Brahmsa (Maciej Paderewski – fortepian)¹¹, (5) *VII Koncert skrzypcowy* Grażyny Bacewicz (z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod batutą Andrzeja Markowskiego)¹². Płyta nagrana

⁷ Janowski, notatki do niepublikowanej rozprawy doktorskiej „Elementy narodowe w twórczości Henryka Wieniawskiego”.

⁸ P. Janowski, V „Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego 1967, Polskie Nagrania – Muza XL 0433, 1967.

⁹ *Laureaci Konkursu*, Polskie Nagrania XL 0433a, 1967.

¹⁰ P. Janowski, Mozart. „Violin Concerto No. 4 in D Major”, K. 218; Szymanowski. „Violin Concerto No. 1” op. 35, The National Philharmonic Orchestra conducted by Stanisław Wisłocki, Polskie Nagrania – Muza XL 0518, 1981.

¹¹ P. Janowski, M. Paderewski, Johannes Brahms. Violin Sonatas No. 2 & 3, Polskie Nagrania – Muza XL 0628, 1968.

¹² G. Bacewicz, Sonata No. 4 for Violin and Piano (1949), Piano Sonata No. 2 (1958), Concerto for String Orchestra (1948), Violin Concerto No. 7, Edward Statkiewicz (violin), Aleksandra Utrecht (piano), Krystian Zimerman (piano), The Polish Chamber Orchestra conducted by Jerzy Maksymiuk, Piotr Janowski (violin), The National Philharmonic Orchestra, Warsaw, conducted

na żywo podczas występu muzyka podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w roku 1969 została wydana piracko przez wytwórnię Olimpia, a płyta z granymi przez niego koncertami Mozarta i Szymanowskiego (również po piracku) przez wytwórnię „Stolat” z Chicago¹³.

W roku 1969 Piotr Janowski zdał egzamin wstępny do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie do klasy profesor Ireny Dubiskiej i w ciągu roku zaliczył cały cykl studiów, otrzymując, z wyróżnieniem, tytuł magistra sztuki. Ów niezwykle wyczyn związany był z faktem otrzymania przez niego kolejnej nagrody – w roku 1970 przyznano artyście stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku na dalsze studia w Stanach Zjednoczonych. Stypendium to wywarło wielki wpływ na dalszą biografię muzyka. To ono właśnie sprawiło, że podjął decyzję o przyspieszeniu studiów w Polsce i o wyjeździe na jeden rok do Ameryki, gdzie miał podjąć studia w The Curtis Institute of Music w Filadelfii w klasie profesora Ivana Galamiana.

Decyzja o wcześniejszym ukończeniu studiów wypływała też z przyczyn osobistych: traktowany dotąd jako „cudowne dziecko”, Piotr Janowski chciał się usamodzielnąć. Nawet po jego zwycięstwie w Międzynarodowym Konkursie im. Henryka Wieniawskiego często na koncerty jeździli z nim rodzice lub towarzyszyła mu tylko matka bądź profesor Dubiska. Nadal uważany był za dziecko, a gratulacje i słowa uznania przyjmowali zamiast niego „dorośli”. Sytuacja ta z czasem zaczęła mu ciążyć i obudziło się w nim pragnienie, by zacząć samodzielnie o sobie stanowić. Profesor Irena Dubiska nie była do końca świadoma postanowienia Piotra o ekspresowym trybie zaliczenia przezeń studiów. Według relacji artysty na recital dyplomowy przyjechała prosto z konkursu skrzypcowego, którego była jurorem, i nawet nie wiedziała, że jest to egzamin końcowy jej ucznia. Mimo zaskoczenia sytuacją nie blokowała młodemu artyście szans na rozwój. Pozostali w serdecznych relacjach, a kilka lat później Piotr Janowski oprowadzał ją po Nowym Jorku, co było z jego strony pewnym poświęceniem: Irena Dubiska była znakomitym piechurerem, podczas gdy on sam wolał spędzać czas na rozmowach w kawiarniach. Wspominał później, że „przegoniła” go przez cały Nowy Jork i że „biegł za nią z jeźdźcem do kolan”.

We wspomnieniach Piotra Janowskiego „Ciotka”, czyli profesor Irena Dubiska, zawsze zajmowała jedno z głównych miejsc. Mówił o niej bardzo

by Andrzej Markowski, Olympia OCD 392, 1993; W. B r o d s k i j, M. B e z w i e r c h n y j, P. M i l e w s k i, K. D a n c z o w s k a, T. G r i n d e n k o, P. J a n o w s k i, *Mistrzowskie interpretacje*, Polskie Nagrania – Muza SX 1728, 1981.

¹³ Por. życiorys sporządzony przez Piotra Janowskiego w roku 2008. Źródło: archiwum prywatne autorki.

często, wspominał ją codziennie. Chyba tylko Jascha Heifetz zajmował ważniejsze miejsce w jego sercu.

WYJAZD DO STANÓW ZJEDNOCZONYCH

We wspomnieniach Piotra Janowskiego czas spędzony w Stanach Zjednoczonych był najbardziej barwnym i najciekawszym artystycznie okresem jego życia. Jak mówił, stypendium otrzymane od Fundacji Kościuszkowskiej było „za niskie, żeby przeżyć, ale za wysokie, żeby umrzeć z głodu”. Po raz pierwszy w swoim życiu musiał więc starać się o fundusze, a warto pamiętać, że w Polsce otrzymywał bardzo wysokie – jak na ówczesne warunki – honoraria (były one wyższe niż miesięczna pensja jego ojca). Jego pieniędzmi dysponowali jednak „dorośli” i to oni decydowali o jego wydatkach – nie nauczył się zatem gospodarować finansami. Na szczęście i w Nowym Jorku został otoczony opieką. Pomocy udzielała mu przede wszystkim Halinka Rodzińska, jak czule ją nazywał. Halina Rodzińska z Lilpopów (1904-1993), wdowa po wielkim dyrygencie Arturze Rodzińskim, poświęciła się pracy charytatywnej i pomagała wielu młodym muzykom. Ponieważ oczarował ją talent Piotra, postanowiła wprowadzić go na najwyższe salony artystyczne ówczesnego świata.

Piotr nie tracił też czasu: nie tylko wrócił do nauki, ale również intensywnie rozwijał się artystycznie, poszerzając swój repertuar i chodząc na koncerty, żeby na żywo wsłuchiwać się w grę najwybitniejszych artystów. W roku 1971 roku zagrał swój debiut w Alice Tully Hall w Lincoln Center w Nowym Jorku z pianistą Paulem Berkowitzem. W 1972 roku wygrał konkurs organizowany przez The Philadelphia Orchestra, a w styczniu 1973 po raz pierwszy zagrał z tą orkiestrą pod kierownictwem dyrygenta Williama Smitha. Jednocześnie koncertował w różnych miastach w Stanach Zjednoczonych, w Meksyku, Kanadzie i Brazylii, a towarzyszyli mu pianiści: Mieczysław Horszowski, Artur Balsam, Peter Serkin, Paul Berkowitz, Cynthia Raim i Roman Markowicz oraz wiele różnych amerykańskich orkiestr. W roku 1974 zdobył w konkursie muzycznym w Dallas w Teksasie nagrodę George’a B. Dealeya. W tamtym okresie kształcił się też – na zaproszenie Henryka Szerynga i Zino Francescattiego – na kursach letnich w Montreux w Szwajcarii.

W roku 1974 po ukończeniu edukacji w The Curtis Institute of Music i uzyskaniu stopnia Bachelor of Music został przyjęty do The Juilliard School of Music w Nowym Jorku do klasy Ivana Galamiana. W tamtym też roku wygrał konkurs na wykonanie *II Koncertu skrzypcowego g-moll* op. 63 Sergiusza Prokofiewa z orkiestrą Juilliard School pod batutą Waltera Hendla, a w serii

koncertów szkoły Julliarda wykonał *II Sonatę na skrzypce i fortepian* Béli Bartóka z towarzyszeniem pianisty Stevena Mayera.

Kontakt z wybitnymi profesorami oraz muzykami, z którymi wspólnie występował podczas koncertów, znacznie przyczynił się do rozwoju młodego Piotra. Często wracał we wspomnieniach do metod pracy Ivana Galamiana i Zina Francescattiego, podziwiał Henryka Szerynga i Mieczysława Horszowskiego. Był oszołomiony życiem w Ameryce i możliwościami, które się przed nim otwierały. Intensywnie koncertował, wzbudzając swoją grą podziw i zachwyt kolegów. Po nagłej śmierci Piotra Janowskiego otrzymałam wiele listów od nieznanych mi osób. Ludzie przysyłali mi swoje wspomnienia, opowieści o zachwycającym talencie skrzypka; niektórzy zbierali wycinki prasowe dotyczące jego koncertów – otrzymałam też albumy z ich programami. Przeprowadzając się dziesiątki, jeśli nie setki razy w życiu, Piotr nie gromadził własnego archiwum koncertowego.

W roku 1975 Halina Rodzińska zatelefonowała do Jaschy Heifetza, prosząc mistrza, by wysłuchał gry wybitnie utalentowanego młodego skrzypka z Polski. Heifetz wyraził zgodę i Piotr Janowski pojechał na spotkanie z nim do Kalifornii. W swoim zwięzłym życiorysie, napisanym tuż przed śmiercią, zamieścił znamienne zdanie: „W 1975 roku zostałem zaproszony do klasy Jaschy Heifetza w USC (University of Southern California) w Los Angeles, w której studiowałem przez rok. Z Jaschą Heifetzem doskonaliłem szeroki repertuar koncertowy. Jego niezwykła osobowość wywarła na mnie największy wpływ artystyczny i osobisty”¹⁴. Jascha Heifetz (1901-1987), uznawany za jednego z najwybitniejszych skrzypków wszechczasów, już za życia był legendą. Piotr Janowski uważał, że Heifetz to genialny wirtuoz w nowym stylu. Precyzja, dokładność i odpowiedzialność wobec tekstu kompozytora były dla niego najważniejsze. Poziom gry na skrzypcach wzniosł na niespotykane wcześniej wyżyny techniczne. Wspominając intonację artysty, Piotr Janowski mówił, że Heifetz grał na skrzypcach jak na fortepianie, jak gdyby miały one klawisze. Mówił o Heifetzu bardzo często, nawiązując do jego uwag interpretacyjnych i opowiadając o jego stylu bycia. Heifetz utrzymywał dystans wobec swoich studentów, preferował tak zwany zimny wychów. Talent Piotra Janowskiego i jego jednak zauroczył. Nie tylko przyjął młodego polskiego skrzypka do swojej klasy, ale także wynajął mu mieszkanie, za które czynsz zapłacił z własnych funduszy i do którego polecił wstawić swój własny fortepian. Jascha Heifetz uważał, że Piotr powinien rozwijać również swoje umiejętności gry na fortepianie i często grali razem, muzykując w domu. Piotr jednak niezbyt przykładał się do zajęć z przedmiotu „fortepian dodatkowy” i pewnego dnia, gdy wrócił do domu, okazało się, że fortepianu już w mieszkaniu nie ma.

¹⁴ Życiorys sporządzony przez Piotra Janowskiego w roku 2008.

Powodem zniknięcia instrumentu była nieobecność Piotra na egzaminie z fortepianu dodatkowego, na który posłuchać swojego pupila niezapowiedzianie przyszedł sam Heifetz. Za karę mistrz odebrał studentowi swój instrument. Taki właśnie był styl nauczania wykorzystywany przez Jaschę Heifetza. Mistrz nie dopuszczał u swoich uczniów żadnych słabości. Pewnego razu, gdy Piotr, zatrzymany za zbyt szybką jazdę samochodem (zresztą pożyczonym od Heifetza), zadzwonił do niego z posterunku policji z prośbą o pomoc, ten powiedział: „Twój problem, sam go rozwiązuj”.

Jascha Heifetz nie był też zachwycony propozycją debiutu Piotra z The New York Philharmonic, podczas którego uczeń miał zagrać *III Koncert skrzypcowy* Davida Diamonda. Uważał, że Piotr powinien odmówić i poczekać na propozycję zagrania koncertu z „żelaznego” repertuaru skrzypcowego. Jak jednak młody Piotr mógł odmówić Leonardowi Bernsteinowi? Koncert zagrał – zachowało się nagranie transmisji radiowej. Był to wielki sukces, ale możliwe, że Heifetz miał rację. Wykonując koncert skrzypcowy Ludwiga van Beethovena, Johannes Brahmsa czy Piotra Czajkowskiego, Piotr Janowski mógłby zdobyć większy pokłask u recenzentów i melomanów niż w przypadku premierowego wykonania koncertu z zakresu muzyki współczesnej. Wspominając Heifetza, Janowski mówił: „Muzyka Wieniawskiego nie była jego domeną, ale sposób, w jaki interpretował *Poloneza D-dur*, wydaje mi się najświeższy i najbardziej ekscytujący. W jego wykonaniu wreszcie słyhać nieznieształcony rytm polonezowy. Jednak, gdy grałem mu utwory Wieniawskiego, to, podobnie jak Galamian czy Francescatti, dawał mi całkowitą swobodę. W Stanach Zjednoczonych, dokąd po rewolucji październikowej przenieśli się przedstawiciele rosyjskiej szkoły skrzypcowej, której założycielem był Wieniawski, paradoksalnie Wieniawski nie był wielkim autorytetem. Na przykład Heifetz grał «tylko» *Koncert d-moll*, *Poloneza D-dur*, *Scherzo-Tarantellę* i lubił czytać ze mną *Kaprysy* na dwoje skrzypiec op. 18”¹⁵. Mówił też, że nie otrzymał od Jaschy Heifetza nigdy żadnej uwagi interpretacyjnej dotyczącej utworów Henryka Wieniawskiego. Panowało powszechne przekonanie, że Piotr jest mistrzem, jeśli chodzi o repertuar Wieniawskiego, i nie potrzebuje żadnych sugestii.

Umiłowanie twórczości Henryka Wieniawskiego przez Piotra nie skończyło się wraz z wygraniem przez niego konkursu. Przez całe życie włączał do swoich recitali jego utwory, w istocie stając się najbardziej znanym interpretatorem dzieł tego kompozytora. Szczęśliwie zachowały się nagrania, które służą dziś młodym skrzypkom jako wzór interpretacji tych utworów. Sam Piotr powtarzał jednak, że ma w wyobraźni setki rozwiązań poszczególnych fraz i na każdym koncercie grał inaczej. Zachowane nagrania są ze wszech

¹⁵ Janowski, notatki do niepublikowanej rozprawy doktorskiej „Elementy narodowe w twórczości Henryka Wieniawskiego”.

miar znakomite, należy jednak pamiętać, że wyobraźnia artystyczna Piotra Janowskiego znacznie wykraczała poza pozostawione rejestracje.

Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych Piotr zagrał zatem w roku 1976 *III Koncert skrzypcowy* Davida Diamonda z The New York Philharmonic pod batutą Leonarda Bernsteina, a tydzień później z tą samą orkiestrą pod batutą Ericha Leinsdorfa wykonał *Koncert skrzypcowy e-moll* op. 64 Felixa Mendelssohna. W roku 1976 miał poważny wypadek samochodowy, który spowodował konieczność wielomiesięcznej rekonwalescencji i odwołania wszystkich planowanych przez niego koncertów. Wypadek ten mocno zaważył na jego życiu, doznał on bowiem poważnych, wielokrotnych złamań żeber i spędził kilka miesięcy w szpitalu. Aby pomóc Piotrowi w szybszym powrocie na scenę, Mieczysław Horszowski zaproponował mu dołączenie do powstającego właśnie tria, do którego miała też należeć uczennica Horszowskiego, znakomita pianistka Rebecca Penneys.

I tak, w roku 1977 wraz z Rebecą Penneys i wiolonczelistą Stevenem Doane'em Piotr Janowski utworzył New Arts Trio, które miało swoją siedzibę w Wisconsin Conservatory of Music w Milwaukee. Zespół zyskał renomę w Stanach Zjednoczonych, wygrywając w roku 1980 konkurs organizowany przez The Walter W. Naumburg Foundation oraz intensywnie koncertując w Ameryce i w Europie. Jako członek tria Piotr Janowski został honorowym obywatelem miasta Cognac we Francji. W 1983 roku na zaproszenie United States Information Agency i American Humanitarian Society New Arts Trio odbyło obejmujące trzydzieści koncertów tournée, reprezentując Stany Zjednoczone na całym świecie. Wtedy też okazało się, że Piotr ma status bezpaństwowca, więc w trybie ekspresowym w tymże roku 1983 roku uzyskał obywatelstwo Stanów Zjednoczonych Ameryki.

W międzyczasie, w roku 1981, Piotr Janowski otrzymał stanowisko profesora nadzwyczajnego (ang. Associate Professor) w Eastman School of Music w Rochester w stanie Nowy Jork, gdzie pracował do roku 1985. Przez cały czas aktywnie koncertował, biorąc udział w licznych festiwalach, dając koncerty solowe, kameralne oraz symfoniczne. Został honorowym obywatelem stanu Arkansas. Mimo to jednak jego kariera, której początek był w Stanach Zjednoczonych oszałamiający, nie rozwinęła się tak, jak można by się tego spodziewać. Już jako dziecko przyzwyczajony do opieki i pomocy ze strony innych ludzi, jako człowiek dorosły nie potrafił zabiegać o promocję siebie jako artysty. Chociaż grał wspaniale, o czym wiedzieli wszyscy, sama jego gra nie wystarczyła do zajęcia przezeń istotnej pozycji w koncertowym świecie artystycznym. Tajemnicą poliszynela był konflikt Piotra Janowskiego z Isaakiem Sternem, który zarządzał w tamtym okresie najważniejszymi scenami Stanów Zjednoczonych i decydował, który z artystów ma być promowany, a który nie. Piotr Janowski należał niestety do tej drugiej grupy.

W roku 1987 artysta przybył ponownie do Europy. Przeniósł się do Norwegii, gdzie rozpoczął współpracę z Barratt Due Musikk institutt w Oslo. Nadal prowadził bogate życie koncertowe na całym świecie, dokonując równocześnie wspaniałych nagrań płytowych z wybitnymi pianistami – Norwegiem Wolfgangiem Plaggem oraz Włochem Franco Agostinim. Piotr Janowski zmarł nagle na zawał serca 6 grudnia 2008 roku w Londynie tuż przed kolejnym koncertem¹⁶.

REFLEKSJE O SZTUCE

W roku 2005 Piotr Janowski powrócił do Polski i rozpoczął pracę na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w filii tej uczelni w Białymstoku. W 2007 roku obronił pracę doktorską w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Jego promotorem był profesor Leszek Sokołowski. Podczas pracy przygotowawczej Piotra do napisania pracy doktorskiej spisywałam jego ustne wspomnienia i refleksje interpretacyjne. Prezentuję te przemyślenia poniżej. Zawarte są one także w książeczce trzy płytowego albumu *Legenda*¹⁷ wydanego po śmierci artysty w roku 2013 staraniem Fundacji im. Piotra Janowskiego.

„Dziś, paradoksalnie, bardzo wysoki poziom techniczny skrzypków zasłania im sedno twórczości Wieniawskiego. Poza precyzyjnie wykonywanymi

¹⁶ Prawykonania światowe Piotra Janowskiego obejmują następujące utwory: *Improvisazione for violin solo* Mariana Sawy (Warszawa, 1968), *Violin Concerto No. 7* Grażyny Bacewicz (Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Filharmonia Narodowa, dyrygent Andrzej Markowski, Warszawa, 1969), *Violin Concerto No. 3* Davida Diamonda (New York Philharmonic, dyrygent Leonard Bernstein, Nowy Jork, USA, 1976), *Concertino* Yehudy Yannaya (Madison, USA, 1980), *Chamber Music for Violin Alone* Burta Levy’ego (Milwaukee, USA, 1980), *Introduction and Presto for Piano Trio* Roberta Moevsa (Nowy Jork, USA, 1980), *Quartet for Clarinet, Violin, Cello and Piano* Johna Harbisona (Rochester, USA, 1982), *Piano Trio* Sidneya Hodgkisona (Nowy Jork, USA, 1982), *In Mernoriam Mario Cristini – Trio* Johna Eatona (Nowy Jork, USA, 1983), *Meloritmas 44* Emaniego Aguiara (Rio de Janeiro, Brazylia, 1991), *Asteroid Suite for Violin and Piano* Wolfganga Plaggego (Oslo, Norwegia, 1994), *Rhapsody for Violin Solo* Wolfganga Plaggego (Oslo, Norwegia, 1994). Piotr Janowski pozostawił też aranżacje autorskie następujących utworów: *Ronda G-dur* op. 129 Ludwiga van Beethovena na skrzypce i fortepian, *Wizji ulotnych* op. 22 Sergiusza Prokofiewa na skrzypce i fortepian, *Amerykanina w Paryżu* George’a Gershwin na skrzypce i fortepian, *Amerykanina w Paryżu* George’a Gershwin na skrzypce i kwartet smyczkowy, wybranych *Pieśni* Edvarda Griega na skrzypce i fortepian, utworu Oscara Petersona *He Has Gone* na skrzypce i fortepian. Nuty znajdują się w prywatnym archiwum autorki.

¹⁷ P. Janowski, *Legenda*, Fundacja imienia Piotra Janowskiego, Musica Sacra Edition MSE 040-42, 2013. Ten trzy płytowy album zawiera unikatowe nagrania z V Międzynarodowego Konkursu im. Henryka Wieniawskiego, a także archiwalne nagrania radiowe Polskiego Radia oraz koncertowe nagrania ze Stanów Zjednoczonych. Dzięki staraniom fundacji jego imienia nagrania Piotra Janowskiego są częściowo dostępne na platformach YouTube oraz Spotify.

tercjami, decymami, flażoletami czy oktawami palcowanymi, których zresztą Wieniawski najprawdopodobniej nie znał, nie widzą oni tańców, stylizacji, a przede wszystkim romantycznego uczuciowego odczucia świata. Zapomniane zostały ówczesne popularne melodie, nie interesujemy się tak bardzo folklorem i zapomniane zostało muzykowanie amatorskie. Przepływ informacji likwiduje odrębności narodowościowe i kulturowe. Znane wszystkim w czasach Wieniawskiego żartobliwe melodie teraz, poprzez zapomnienie, są wykonywane ciężko, poważnie i bez wyczucia. To samo dotyczy melodii o charakterze lirycznym. Czasami pewne wykonania są nie do rozpoznania, a wykonawcy nie są zainteresowani przekazaniem jakiegokolwiek charakteru. [...] Nagrywając dzieła Wieniawskiego z pianistą norweskim Wolfgangiem Plaggem, mieliśmy luksus prawie nieograniczonego czasu w studio. W ten sposób powstało wiele bardzo różnych wersji tego samego utworu. Niemniej proces nagrania był niezwykle męczący, gdyż odkryłem, że montaż powtórnych nagrań poszczególnych fragmentów nie był możliwy, ponieważ części nie pasowały do siebie emocjonalnie. Trzeba było nagrywać całościowo lub dłuższymi fragmentami. Kolejne ważne spostrzeżenie to element ryzyka, a nawet hazardu przy trudnościach technicznych. Nie można ich grać ostrożnie, gdyż tracą cały swój powab. [...] W przypadku nagrywania w studio po kilku godzinach wykonawca jest wykończony emocjonalnie, ale zdarzyło mi się też, że to reżyser nagrania nie wytrzymał napięcia emocjonalnego i prosił o przerwę. [...] Niezwykle ważną przygodą w moim życiu było zetknięcie z pracą redaktora. Miałem szczęście współpracować z panią profesor Zofią Chechlińską przy ustalaniu tekstu do źródłowego wydania *Dzieł wszystkich*¹⁸ Henryka Wieniawskiego. [...] Widziałem zarówno oryginały, jak też pierw-

¹⁸ Zob. H. W i e n i a w s k i, *Légende pour le violon avec accompagnement de piano*, op. 17, red. Z. Chechlińska, P. Janowski, w: tenże, *Dzieła wszystkie. Complete Works*, seria A, wydawnictwa nutowe, t. 5, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, Poznań–Kraków 1996; t e n ż e, *Légende pour le violon avec accompagnement d'orchestre*, op. 17, red. Z. Chechlińska, P. Janowski, w: tenże, *Dzieła wszystkie. Complete Works*, seria A, wydawnictwa nutowe, t. 5a, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego – PWM, Poznań–Kraków 2008; t e n ż e, *L'École moderne. Études-Caprices pour le violon seul* op. 10, red. Z. Chechlińska, D. Gutknecht, P. Janowski, w: tenże, *Dzieła wszystkie. Complete Works*, seria A, wydawnictwa nutowe, t. 6, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego – PWM, Poznań–Kraków 2006; t e n ż e, *Études-Caprices pour le violon avec accompagnement d'un second violon* op. 18, red. Z. Chechlińska, D. Gutknecht, P. Janowski, w: tenże, *Dzieła wszystkie. Complete Works*, seria A, wydawnictwa nutowe, t. 7, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego – PWM, Poznań–Kraków 2007; t e n ż e, *Capriccio-Valse pour violon avec accompagnement de piano* op. 7, red. M. Chylińska, Z. Chechlińska, P. Janowski, w: tenże, *Dzieła wszystkie. Complete Works*, seria A, wydawnictwa nutowe, t. 15, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego – PWM, Poznań–Kraków 2008; t e n ż e, *Romance sans paroles et rondo élégant pour violon avec accompagnement de piano* op. 9, red. M. Chylińska, Z. Chechlińska, P. Janowski, w: tenże, *Dzieła wszystkie. Complete Works*, seria A, wydawnictwa nutowe, t. 17, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego – PWM,

druki *Legendy* oraz *Kaprysów* op. 10. Widziałem w nich oryginalne palcowanie, smyczkowanie kompozytora. Zaskoczył mnie na przykład w *Kaprysie La Sautillé* op. 10 nr 1 brak jakichkolwiek palców, który sugeruje, że Wieniawski rozwiązywał problem za pomocą gibkości przegubu w *La Sautillé*, a nie wyszukiwaniem palcowania, które pozwalałoby wykonać rzucane pasaże na jednej strunie, tzn. kaprys można wykonać w pierwszej pozycji (z małymi wyjątkami). [...] Wieniawski nie trzyma się jednej pozycji, bardzo często zmienia palce ze względu na ekspresję a nie wygodę. W *Legendzie* używa różnych palcowań przy powtórzeniu tego samego materiału, stwarzając inne efekty kolorystyczne. [...] Patrząc na te materiały, mam odczucie, że techniczna strona jest podporządkowana całkowicie ekspresji i że kompozytor-wykonawca nie zawahałby się zmienić palcowania, smyczkowania, dynamiki, a także innych elementów, aby osiągnąć na koncercie zamierzony efekt. A jednocześnie był pierwszym, który wprowadził stałe palcowanie w gamach dla studentów w swojej klasie. [...] Wiele ciekawych informacji i spostrzeżeń o twórczości i życiu Henryka Wieniawskiego znalazłem także w książce pani Renaty Suchowiejko¹⁹ oraz w osobistych z nią rozmowach. [...] Sumując wszystkie moje doświadczenia, staram się przede wszystkim wyobrazić sobie Wieniawskiego jako wykonawcę. Próbuje wczuć się w atmosferę epoki, w której normą było np. granie improwizacji modulującej do tonacji kolejnego utworu, nawet w cyklu pieśni u wokalistów, lub dogrywanie małych kadencji. Wiadomo, że sam Wieniawski na trylach w *Obertacie* grywał przeróżne improwizacje, wymyślane na poczekaniu. Dowodem tego jest nagranie tego samego *Obertasa* dokonane przez Eugène'a Ysaÿe'a, który również gra kadencje. Ja też pozwalam sobie na małe kadencje. Zresztą grałem swoje kadencje również do *Koncertów* W.A. Mozarta. Trzy z nich są utrwalone na płycie Muzy XL 518, nagranej wspólnie z Filharmonią Narodową pod dyrekcją Stanisława Wisłockiego. [...] Staram się również przekazać ówczesne, bardzo emocjonalne podejście do koncertów. Nie mamy dziś, niestety, mdlejących pań wśród publiczności, ale uważam, że taki poziom emocji oraz zaangażowania zarówno artysty, jak i słuchaczy powinien być dla nas wzorem. Było tak jeszcze kilkadziesiąt lat temu i mam nadzieję, że te czasy powrócą. [...] Głównym celem mojej pracy jest przybliżenie wykonawstwa utworów Henryka Wieniawskiego. Nie można cofnąć czasu, zmienić epoki ani gustów. Melodie, które były popularne, już przestały istnieć w naszej świadomości, lecz znajomość charakteru pierwsowzorów jest obowiązkiem każdego wykonawcy. Podobnie jak konieczna jest

Poznań–Kraków 2008. Podczas przygotowania wymienionych tomów Piotr Janowski służył konsultacją wykonawczą partii skrzypiec (przyp. – J.M.).

¹⁹ Zob. R. Suchowiejko, *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku*, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, Poznań 2005 (przyp. J.M.).

znajomość rytmu mazura, kujawiaka i oberka w wykonywaniu *Mazurków* Fryderyka Chopina czy rytmu tanga w wykonaniu utworów Isaaka Albeniza. [...] Tematy utworów Henryka Wieniawskiego wywodzą się z polskiej, rosyjskiej, żydowskiej czy irlandzkiej kultury. Nie chodzi tu o dosłowne traktowanie materiału, lecz o bardzo czytelne nawiązania do idiomów poszczególnych kultur”²⁰.

Piotr Janowski dogłębnie znał nie tylko twórczość Henryka Wieniawskiego, pasjonował się też bowiem jego życiem i miał obszerną bibliotekę z wieloma pozycjami poświęconymi artyście. Sam także poszukiwał dokumentów i zaginionych nut kompozytora. Postać i twórczość Henryka Wieniawskiego były pasją życia Piotra Janowskiego. Mówił: „Nieznane są wszystkie osobiste kontakty Henryka. Wiadomo, że przyjaźnił się z Henri Vieuxtemps’em, którego był następcą na dworze carskim i w brukselskim Konserwatorium. [...] Kompozytorzy znali swą twórczość i styl gry na tyle dogłębnie, że istnieje legenda, w której Wieniawski przegrał utwór, grając w karty z Vieuxtemps’em. Stąd też autorstwo *Ballady* i *Poloneza* op. 38 Henri Vieuxtemps’a przypisuje się niekiedy Wieniawskiemu. Znając twórczość obu kompozytorów, wydaje się to jednak mało prawdopodobne. [...] Przyjaźń z Pablo Sarasatem zaowocowała dedykacją dla hiszpańskiego skrzypka *II Koncertu skrzypcowego d-moll* op. 22. Obaj wywodzili się z Paryskiego Konserwatorium, a poznali się prawdopodobnie w Sankt Petersburgu w 1876 roku, na poranku muzycznym u wielkiego księcia Konstantego. Wieniawski zagrał wtedy na skrzypcach Sarasatego. Innemu wybitnemu skrzypkowi, Karolowi Lipińskiemu, dedykował *Poloneza D-dur* op. 4. [...] Z Giovannim Bottesinim koncertował wielokrotnie i możliwe, że był inspiratorem słynnego duo na skrzypce i kontrabas, który od razu włączył do swojego repertuaru. [...] Z Antonim Rubinsteinem zjeżdżali całe Stany Zjednoczone. Zresztą ich przyjaźń datuje się już wcześniej. [...] Był częścią elity artystycznej i intelektualnej Europy. Znał wiele języków”²¹.

*

Nie sposób nie zauważyć podobieństw między artystami. Piotr Janowski także był częścią elity artystycznej i intelektualnej Europy i także znał wiele języków. Jego gra wzbudzała ogromne emocje u słuchaczy, pozostawiając w nich niezatarte wspomnienia, a jego wpływ na rozwój sztuki skrzypcowej

²⁰ Janowski, notatki do niepublikowanej rozprawy doktorskiej „Elementy narodowe w twórczości Henryka Wieniawskiego”.

²¹ Tamże.

jest niepodważalny. I wraz z Henrykiem Wieniawskim uznawany jest za jednego z najwybitniejszych skrzypków w historii.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- “Archiwum konkursów.” Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. <https://wieniawski.pl/imks.html>.
- Janowski, Piotr. Research notes for Janowski’s doctoral dissertation “Elementy narodowe w twórczości Henryka Wieniawskiego” (National elements in the oeuvre of Henryk Wieniawski). Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. In the author’s possession.
- . Resume written in 2008. In the author’s possession.
- “Polskie skrzypce grały najpiękniej!” *Express Poznański*, no. 272 (1967): November 20, 1967.
- Suchowiejko, Renata. *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku*. Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, 2005.
- “Triumf polskiej szkoły: Rozmowa z prof. G. Bacewicz, przewodniczącą jury.” Jerzy Walasek interviews Grażyna Bacewicz. *Głos Wielkopolski*, no. 275 (1967): November 21, 1967.
- Wieniawski, Henryk. *Capriccio-Valse pour violon avec accompagnement de piano*, op. 7. Edited by Magdalena Chylińska, Zofia Chechlińska, and Piotr Janowski. In Wieniawski, *Dziela wszystkie. Complete Works*. Series A: The Scores. Vol. 15. Poznań and Kraków: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego and PWM, 2008.
- . *L’École moderne: Études-Caprices pour le violon seul*, op. 10. Edited by Zofia Chechlińska, Dieter Gutknecht, and Piotr Janowski. In Wieniawski, *Dziela wszystkie. Complete Works*. Series A: The Scores. Vol. 6. Poznań and Kraków: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego and PWM, 2006.
- . *Études-Caprices pour le violon avec accompagnement d’un second violon*, op. 18. Edited by Zofia Chechlińska, Dieter Gutknecht, and Piotr Janowski. In Wieniawski, *Dziela wszystkie. Complete Works*. Series A: The Scores. Vol. 7. Poznań and Kraków: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego – PWM, 2007.
- . *Légende pour le violon avec accompagnement d’orchestre*, op. 17. Edited by Zofia Chechlińska and Piotr Janowski. In Wieniawski, *Dziela wszystkie. Complete Works*. Series A: The Scores. Vol. 5a. Poznań and Kraków: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego and PWM, 2008.
- . *Légende pour le violon avec accompagnement de piano*, op. 17. Edited by Zofia and Chechlińska and Piotr. In Wieniawski, *Dziela wszystkie. Complete Works*.

Series A: The Scores. Vol. 5. Poznań and Kraków: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, 1996.

———. *Romance sans paroles et rondo élégant pour violon avec accompagnement de piano*, op. 9. Edited by Magdalena Chylińska, Zofia Chechlińska, and Piotr Janowski. In Wieniawski, *Dzieła wszystkie. Complete Works*. Series A: The Scores. Vol. 17. Poznań and Kraków: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego and PWM, 2008.

“Z Konkursu im. Henryka Wieniawskiego: Spostrzeżenia. Migawki. Rozmowy.” *Słowo Powszechne*, no 279 (1967): November 23, 1967.

DYSKOGRAFIA PIOTRA JANOWSKIEGO DISCOGRAPHY OF PIOTR JANOWSKI

Bacewicz, Grażyna. *Sonata No. 4 for Violin and Piano (1949), Piano Sonata No. 2 (1958), Concerto for String Orchestra (1948), Violin Concerto No. 7*. With Edward Statkiewicz (violin), Aleksandra Utrecht (piano), Krystian Zimerman (piano), The Polish Chamber Orchestra conducted by Jerzy Maksymiuk, Piotr Janowski (violin), The National Philharmonic Orchestra, Warsaw, conducted by Andrzej Markowski. Recorded 1968 (1–4), 1977 (5–7), 1975 (8–10), Warsaw Autumn 1969 (11–13). Olympia OCD 392, 1993, compact disc.

Brahms Johannes. *Violin Sonatas No. 2 & 3*, with Maciej Paderewski (piano) and Piotr Janowski (violin). Recorded 1968. Polskie Nagrania – Muza XL, 0628, 1968, vinyl longplay.

Busoni, Ferruccio *Sonatas for Violin and Piano*, with Piotr Janowski (violin), Franco Agostini (pianoforte), recorded 1998, Phoenix Classics 98415, compact disc.

Ei rose i snoen: Klassiske Perler, with Piotr Janowski (violin) and Wolfgang Plagge (piano). Norske Gram AS EKG JK44, 1997, compact disc.

Garden of Adonis, with Piotr Janowski (violin) and Małgorzata Milewska-Sundberg (harp), recorded in 2000. Porsgrunns museene, 2000, compact disc.

Janowski, Piotr, violinist. *V Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego 1967*. Recorded 1967. Polskie Nagrania – Muza XL 0433, 1967, vinyl longplay.

[———]. *Laureaci Konkursu*. Recorded 1967. Polskie Nagrania XL 0433a, 1967, vinyl longplay.

[———]. *Legenda*. Fundacja imienia Piotra Janowskiego, Musica Sacra Edition MSE 040-42, 2013, 3 compact discs.

———. *Mozart. “Violin Concerto No. 4 in D Major”; K. 218; Szymanowski. “Violin Concerto No. 1” op. 35*, with The National Philharmonic Orchestra conducted by Stanisław Wiślocki. Polskie Nagrania – Muza XL 0518, 1981, vinyl longplay.

Mistrzowskie interpretacje, with Vadim Brodski (violin), Mikhail Bezverkhny (violin), Piotr Milewski (violin), Kaja Danczowska (violin), Tatiana Grindenko (violin),

- and Piotr Janowski (violin). Polskie Nagrania – Muza SX 1728, 1981, vinyl long-play.
- New Arts Trio. *Ludwig van Beethoven. Trio in B-Flat Major, Op. 97, "Archduke."* Chamber Music Society of Rochester SCMR 0005, 1998, compact disc.
- . *Maurice Ravel, Piano Trio. Gabriel Fauré, Piano Trio.* Pantheon FDS 57957, 1982, vinyl longplay.
- Wieniawski, Henryk. *Complete Works for Violin.* Vol 1, with Piotr Janowski (violin) and Wolfgang Plagge (piano). Recorded 1997-1999. 2L 2L2 LU020029, 2001, compact disc.
- . *Complete Works for Violin.* Vol 2, with Piotr Janowski (violin) and Wolfgang Plagge (piano). 2L 30, 2005, compact disc.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Joanna MAKŁAKIEWICZ – Romantyk dwudziestego wieku. Piotr Janowski (1951-2008)

DOI 10.12887/37-2024-3-147-07

Celem artykułu jest przybliżenie sylwetki wybitnego polskiego skrzypka Piotra Janowskiego oraz przedstawienie jego przemyśleń dotyczących wykonawstwa muzyki Henryka Wieniawskiego, do której najwybitniejszych interpretatorów – według zgodnej opinii komentatorów – należał. Piotr Janowski był pierwszym polskim zwycięzcą Międzynarodowego Konkursu im. Henryka Wieniawskiego. Trzy lata po wygranej wyjechał na stałe z Polski do Stanów Zjednoczonych, w rezultacie czego został na lata wymazany z historii polskiej wiolinistyki. Artykuł stanowi część działań przywracających pamięć o artyście. Podejście do wykonawstwa muzyki romantycznej oparte na głębokiej wiedzy oraz intuicji artystycznej jest uniwersalne i w podobny sposób odbierane na całym świecie, niezależnie od znajomości tematyki, melodyki czy cech folkloru inspirujących kompozytora. Piotr Janowski przedstawia swój tok myślenia o muzyce, który następnie w mistrzowski sposób przekuwa na oryginalne interpretacje.

Słowa kluczowe: skrzypce, Henryk Wieniawski, Piotr Janowski, V Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, Jascha Heifetz

Kontakt: Katedra Kameralistyki Fortepianowej i Smyczkowej, Wydział Instrumentalny, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, ul. Okólnik 2, 00-368 Warszawa

E-mail: joanna.maklakiewicz@chopin.edu.pl

https://chopin.edu.pl/pracownicy/84_joanna-maklakiewicz

Joanna MAKLAKIEWICZ, A Twentieth-century Romantic: Piotr Janowski (1951–2008)

DOI 10.12887/37-2024-3-147-07

The research goal of the article is to outline the artistic profile of Piotr Janowski, eminent contemporary Polish violinist, and scrutinize his reflections on the ways Henryk Wieniawski's compositions may be performed. In the opinion of the critics, Janowski must be considered among the most renowned interpreters of Wieniawski's musical oeuvre. He was the first Polish violinist to win The Henryk Wieniawski International Violin Competition. Three years later, he permanently left Poland for the United States of America. His long-term absence was the reason why he was for years erased from the history of the Polish art of violin-playing. The present paper can be counted among the current initiatives to restore the memory of the artist. Performing romantic music based on a deep knowledge and artistic intuition is universal and approached in a similar way all over the world, regardless of the performer's familiarity with the themes, melodies or folk elements which inspired a given composer. Piotr Janowski expounds his ideas regarding music and employs his insights in his unique interpretations of musical pieces.

Translated by *Dorota Chabrajka*

Keywords: violin, Henryk Wieniawski, Piotr Janowski, The 5th International Henryk Wieniawski Violin Competition in Poznań, Jascha Heifetz

Contact: Katedra Kameralistyki Fortepianowej i Smyczkowej, Wydział Instrumentalny, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, ul. Okólnik 2, 00-368 Warsaw, Poland.

E-mail: joanna.maklakiewicz@chopin.edu.pl

https://chopin.edu.pl/pracownicy/84_joanna-maklakiewicz

MISTRZOWIE DWUDZIESTEGO STULECIA

EKSPRESJA W SONATACH FORTEPIANOWYCH KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Po opusie dwudziestym pierwszym, Szymanowski nigdy już nie użyje tak jednorodnych środków ekspresyjnych, nie posłuży się tak bogatym wachlarzem gorących, niestabilnych uczuć. Na bazie zdobytych doświadczeń zrodzi się styl dużo bardziej wyrafinowany, pełen zmysłowości, gdzie głównym wyznacznikiem rodzaju ekspresji będzie barwa (wyszukane efekty kolorystyczne) i wieloplanowość.

Okres studiów w Warszawie zaowocował u Karola Szymanowskiego twórczością zamkniętą w klasycznych formach wariacji, sonaty i fugi. Wydaje się ona mniej bezpośrednia w swej osobistej wypowiedzi, bardziej skrepowana i chłodniejsza uczuciowo niż „tymoszowieckie” *Preludia* i *Etiudy*. Widać w niej momentami wyraźny przerost techniki nad ekspresją, wypływającą zarówno ze wskazówek pedagoga, jak i własnej ambicji młodzieńca, pragnącego dorównać imponującym wzorom. Jest to czas „burzy i naporu”, kształtowania się osobowości młodego kompozytora, próby sprecyzowania własnego artystycznego credo i powolnego dojrzewania do obiektywnej samooceny. Jego kompozycje, niezależnie od ich wysokiego poziomu warsztatowego, są pod względem artystycznym bardzo nierówne. Epizody głębokiej, autentycznej wypowiedzi sąsiadują z ustępami ekspresyjnie płytszymi, olśniewającymi wprawdzie „czeladniczą” perfekcją, lecz pozbawionymi znamion geniuszu. Indywidualny rys Szymanowskiego w omawianym okresie wyraża się w pewnej „arystokratycznej” powściągliwości, subtelnej wykwinności, w dyskretnym wyrafinowaniu i wewnętrznym bogactwie struktury dźwiękowej, a także w bardzo swoistym, nieco przyciemnionym kolorycie i nastroju, charakterystycznym dla młodopolskiej dekadencji¹.

Specyficzna i zapowiadająca wielkiego kompozytora aura najpiękniej wykreowana jest w wolnych fragmentach warszawskich kompozycji. To w nich odsłania się liryczna natura twórcy. Choć daleko im jeszcze do pełni artystycznej dojrzałości, to jednak już tutaj, w późnoromantycznym świecie dźwiękowym, dochodzi do głosu pewien indywidualny timbre kompozytora.

Znając już różne modele sonaty neoromantycznej, kompozytor wybrał jednak klasyczny wzorzec² i stworzył *I Sonatę* według schematu czteroczęściowego z charakterystycznymi dla niego (tak w sensie formalnym, jak i wyrazowym) modułami: 1) *Allegro moderato*, 2) *Adagio*, 3) *Tempo di minuetto comodo*, 4) *Finale (Introduzione – Adagio, Fuga – Allegro energico)*.

¹ T.A. Zieliński, *Karol Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 31.

² Por. J. Chomiński, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, w: tenże, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969, s. 228.

Ekspresja poszczególnych części *I Sonaty* przejawia wyraźne wpływy twórczości Fryderyka Chopina³. Młody Szymanowski, któremu nieobce były najwybitniejsze dzieła literatury fortepianowej, do kompozycji Chopina podchodził ze szczególnym szacunkiem. Dokładne studia nad ich budową polegały nie tyle na przeanalizowaniu środków kompozytorskich, jakie zostały użyte w scherzach czy balladach, ile na poszukiwaniu powiązania między owymi środkami a ekspresją tych utworów. Szymanowski był patriotą żyjącym w kraju od wielu lat nieistniejącym na mapach świata. Doskonale znał historię rozbiorów, z żalem wspominał kolejne nieudane zrywy narodowe, rozumiał pojęcie rusyfikacji i złowrogie zapędy zaborców w kierunku całkowitego pozbawienia Polaków ich świadomości narodowej. Może właśnie dlatego Chopin, który w swej muzyce zawarł tak wiele polskiego, narodowego pierwiastka, był dla niego w początkowej fazie twórczości niedoścignionym wzorem. Bynajmniej nie odwołuję się tu do stylizacji wypływających z zafascynowania obydwu kompozytorów kulturą ojczystą, lecz nawiązuję do rewolucyjnej, wzniosłej ekspresji, zawierającej w sobie żal za utraconą wolnością, wewnętrzny bunt i nawoływanie do walki, tragiczny ból upadku, ale również nadzieję na ostateczne zwycięstwo i odzyskanie niepodległości.

I Sonata jest pewnego rodzaju podświadomą wizją wieku dziewiętnastego i początku dwudziestego. Trudno powiedzieć, czy Szymanowski, komponując ten utwór, do końca zdawał sobie sprawę z głębokiej analogii pod względem kształtowania motywów, a nawet tematów (nie wspominając już o ich ekspresyjnym podobieństwie) do dzieł Chopina. Konstrukcja bazująca na czteroczęściowym modelu stosowanym już przez Ludwiga van Beethovena (ale również i Chopina) odzwierciedla przekrój skrajnie różnych stanów emocjonalnych⁴ bezpośrednio wywodzących się z przeżywania sytuacji społecznej i historycznej Polski drugiej połowy dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku.

I Sonata c-moll op. 8 poświęcona jest Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, ukończona została w ostatecznej wersji w roku 1904, a wydana dopiero w grudniu 1910 roku przez krakowską oficynę Antoniego Piwarskiego⁵.

Pierwsza część napisana została pod ewidentnym wpływem dramatycznej i nawołującej do walki *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12 Fryderyka Chopina. Motyw czołowy rozpoczynający utwór, z charakterystycznym rytmem punktowanym i skokiem w górę, jest aluzyjnym odzwierciedleniem tego, co w *Etiudzie „Rewolucyjnej”* zaprezentowano in extenso.

³ Por. Chomiński, *Fortepianowa twórczość Szymanowskiego*, w: tenże, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, s. 166; tenże, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, w: tenże, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, s. 229.

⁴ Zob. S. Olędzki, *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 18(1973) nr 3, 51-76.

⁵ Zob. *Sonate do-mineur (c-moll) pour piano op. 8 par Karol Szymanowski*, A. Piwarski & Co., Cracovie 1910.

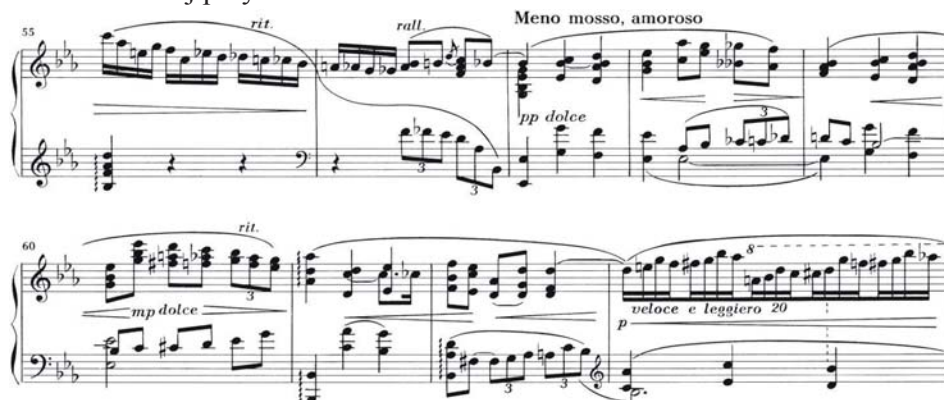


Przykład 1. F. Chopin, *Etiuda c-moll* op. 10 nr 12, t. 10-12 (F. Chopin, *Complete Preludes & Etudes for Piano Solo*, Dover Publications, Inc., New York, 1980).



Przykład 2. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 1, t. 169-172 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Forma *Allegra* traktowana jest tu bardzo ściśle, w sposób, który można określić jako szkolny, co podkreślają relacje harmoniczne tematów, odpowiadające nie tyle zasadom epoki klasycznej, ile regułom przejętym z podręcznika form muzycznych. Poszczególne elementy *Allegra* przedstawiane są bardzo plastycznie, na co kolosalny wpływ mają zmiany tempa między tematami a łącznikiem; wyraźny tego przykład stanowi wejście drugiego tematu *Meno mosso, amoroso*. Pomimo to kompozytor uzyskuje spójną formę dzięki zastosowaniu wspólnych zwrotów melodycznych. Dominująca tonacja molowa podkreśla jej dramatyzm, a liryczny, czuły nastrój drugiego tematu pojawiającego się w durowej paraleli jest jakby cichym, nieśmiałym pocieszeniem, zwiastunem nadziei i zwycięstwa w nieokreślonej przyszłości.



Przykład 3. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 1, t. 55-63 – drugi temat (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Również przetworzenie, repryza i koda nie odbiegają od przyjętych zasad. W tej schematycznej budowie możemy odnaleźć ewidentne cechy romantyczne – zwłaszcza pozostający na pierwszym planie, obok melodyki i harmoniki, wyraz naznaczony nieokiełznaną namiętnością (poprzez rozwijanie szerokich linii melodycznych oraz stosowanie wielkich kontrastów dynamicznych). Fiksacja ponurego, lecz podniosłego nastroju, przerywana epizodami durowymi, wywołuje efekt emocjonalnej fluktuacji, która klaruje się ostatecznie dopiero w łączniku prowadzącym z powrotem do motywu czołowego. W codzie wprowadzającej attacca motyw czołowy na tle rozwichrzonych figuracji w basie (efekt brzmieniowy i wyrazowy do złudzenia przypomina *Etiudę „Rewolucyjną”*) rozgrywa się ostateczna walka. Jej potęga i przerysowana ekspresja są manifestacją brutalnej, agresywnej i niszczyielskiej siły.

Druga część stanowi apoteozę romantycznych uniesień, jest intymnym zwierzeniem, pełnym tęsknoty i żalu za czymś niespełnionym. *Andante* ukształtowane zostało w trzyczęściowej formie pieśni o nostalgicznej kantylenie części skrajnych, z kontrastującym pod względem tempa, tonacji i charakteru środkowym epizodem *Piu mosso. Agitato*. Gładkość narracji jest przerywana, rozwój emocji hamowany i zatrzymywany poprzez zastosowanie rozwiązania harmonicznego niespodziewanie kończącego się na alterowanym szóstym stopniu.



Przykład 4. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 2, t. 260-263 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

To właśnie ów specyficzny zwrot harmoniczny jest głównym czynnikiem prowokującym rozwój wyrazowy⁶, przez niezauważalne dawkowanie niepokoju i dramatyzmu, których zaskakujący wybuch odnajdujemy we fragmencie środkowym. Wszystkie hamowane dotąd złowrogie siły i dzikie emocje ukazują się z całą mocą. Potężne oktawy na tle jaskrawych figuracji wprowadzają nową wizję dramatycznej ekspresji – niepohamowanej, niemożliwej do zatrzymania w swym szaleńczym pędzie.

⁶ Por. Chomiński, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 230.



Przykład 5. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 2, t. 300-305 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

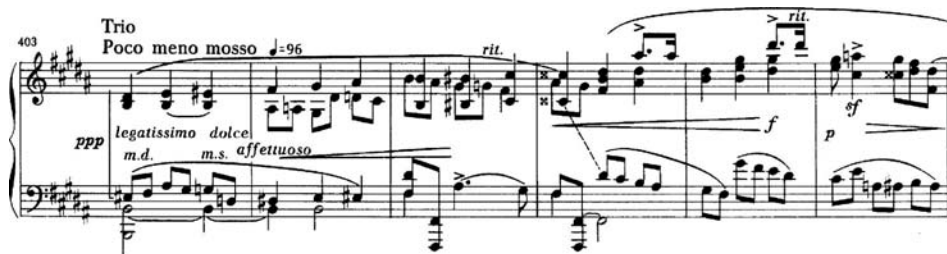
Gwałtowna eksplozja potęgi nieoczekiwanie szybko przygasa, zmieniając się najpierw w echo, później w delikatny szmer, z którego wyłania się główny temat tej części. Ostatnie dziewięć taktów to już właściwie reminiscencja tematu oddalająca się w sferę surrealną.

Trzecia część *I Sonaty* (oprócz medytacyjnego epizodu środkowego) przynosi długo oczekiwane odprężenie, zarówno melodyka, jak i ekspresja stają się spokojniejsze i bardziej neutralne. Tu najważniejsza jest barwa i wrażenie lekkości wyzwolonej z ziemskiej grawitacji. Ulotne brzmienia imitujące dźwięk harfy, oparte na prostej harmonii, podkreślają baśniowy, pozytywny charakter skrajnych odcinków tej części. Pojawia się w niej także pierwsza w twórczości Szymanowskiego próba wprowadzenia dawnych tańców (w tym przypadku jest to menuet) do cyklu sonatowego.



Przykład 6. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 3, t. 371-377 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Trio o charakterze religioso, pełne smutku, zadumy, rezygnacji, „tęsknie” wypatruje powrotu beztroskiego charakteru w da capo.



Przykład 7. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 3, t. 403-408 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Coda sprytnie łączy kontrastujące nastroje części A i B poprzez wykorzystanie faktury z obydwu elementów formalnych.

Następująca introdukcja, oddzielona emocjonalną przepaścią od beztrojskiego menueta, brodzi w mrocznych, posępnych nastrojach przygotowując długo oczekiwaną kulminację cyklu sonatowego. Wolne, przytłoczone ciężarem dramatycznych zmagających żałobne pochody akordów w połączeniu z narastającym brzmieniem oktaw w basie wyobrażają „skutą kajdanami” potężną energię, czekającą na uwolnienie. Ich heroiczny wydzźwięk „ku pokrzepieniu serce” jest zwiastunem nadziei i zwycięstwa okupionego bólem i śmiercią.



Przykład 8. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 453-457 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Potężny finał, którego trzon stanowi monumentalna, trzygłosowa fuga, jest jaskrawym przykładem dominacji techniki nad twórczą inspiracją⁷. W pierwotnej wersji finał miał formę ronda, jak tego chciał klasyczny schemat (i zapewne nauczyciel Szymanowskiego Zygmunt Noskowski), ale po zakończeniu studiów kompozytor rondo usunął, a w jego miejsce skomponował obecną część czwartą – introdukcję i podwójną, trzygłosową fugę. Część ta stała się więc niejako zapowiedzią przyszłych wielkich polifonicznych finałów *II Sonaty fortepianowej*, *II Symfonii* i *III Sonaty*. W sonatach i innych utworach cyklicznych

⁷ Por. Zieliński, Szymanowski. *Liryka i ekstaza*, s. 31.

Szymanowski wprowadza epizody (a nawet samodzielne twory formalne, na przykład wariacje czy preludia) o charakterze żałobnym (oznaczone „mesto” lub „marcia funebre”), w których prowadzi swoistą, smutną refleksję na temat przemijania i sensu egzystencji; wszechobecność takich epizodów sprawia, że stają się one idiomatyczną cechą jego twórczości. W *I Sonacie* marsz żałobny pojawia się w introdukcji i powraca w inkrustującym fugę epizodzie, potęgując wrażenie triumfującego odrodzenia. Kończąca wstęp figuracyjna wznosząca się girlanda szesnastek symbolizuje ostatnie spojrzenie za siebie przed rzuconiem się w rozwichrzoną dramaturgię fugi.

Wyrazisty temat, silny, pełen wewnętrznego skupienia i zdecydowania, o pewnej aluzyjnej analogii motywicznej do tematu pierwszej części *Sonaty*, jak również permanentnie narastająca emocja sugerują, że nie ma już odwrotu w dążeniu do ostatecznego zwycięstwa.



Przykład 9. K. Szymanowski, *Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 474-477.

Nasilenie chromatyki zagęszcza brzmienie, co wprowadza swego rodzaju chaos nastroju, motywy tematów pojawiają się nagle i równie niespodziewanie znikają. Do pierwszej kulminacji, po której następuje odprężenie, mamy wrażenie pewnego poszarpania continuum, narracja jest niezwykle gwałtowna i nieprzewidywalna, rośnie wrażenie paniki i nieplanowanego bezładu ekspresji. Nagle pojawia się quasi echo – reminiscencja motywu czołowego pierwszej części o diametralnie różnej, ewokującej śmierć i klęskę ekspresji.



Przykład 10. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 553-558 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Epizod ten podkreśla dialektyczny kontrast między siłą wyrazu części pierwszej, gdzie motyw nawoływał, roztaczał wizję, prowokował, a finałem,

w którym owa walka się rozgrywa. Polifoniczny charakter ostatniej części pozwala na precyzyjne śledzenie pola walki i strategiczne rozmieszczenie i kontrolowanie sił. Ekspresja narasta wraz z tempem, ostatni zryw będzie rozstrzygać o zwycięstwie.



Przykład 11. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 613-619 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Zakończenie fugi promieniuje radością wiktorii, głoszoną triumfalnymi akordami w tonacji durowej. Blask fanfarnych oktaw, monumentalne brzmienie i pompatyczny charakter manifestują siłę, która przechodząc wzloty i upadki w trakcie *Sonaty*, ostatecznie pławi się w euforii zwycięstwa. Jakkolwiek by się oceniało *I Sonatę*, nie można nie doceniać jej znaczenia dla dalszego rozwoju tejże formy w twórczości Szymanowskiego. Zwłaszcza struktura *Finale* jest dla niego wyraźnym drogowskazem wyznaczającym nowe kierunki⁸.

II Sonata A-dur op. 21 przynosi zasadnicze zmiany zarówno w rodzaju stosowanej w niej ekspresji, jak i w sposobach jej używania i łączenia. Ukończone w roku 1911 dzieło, dedykowane madame Nathalie Davidoff, nosi znamiona dojrzałego stylu Szymanowskiego, który już wtedy zaczynał coraz częściej stosować wypracowane przez lata własne środki kompozytorskie. W porównaniu z *I Sonatą* formę kształtuje tu faktura bezpośrednio podporządkowana spontanicznej ekspresji aktu twórczego. Role i system wartości zostają więc odwrócone. W przeciwieństwie do innych dzieł, *II Sonata* reasumuje wcześniejsze doświadczenia artystyczne kompozytora. Blisko trzydziestoletni Szymanowski wreszcie potrafi pisać w sposób w pełni świadomy, używając palety różnorodnych środków i kierując się intuicyjnie ekspresją – na przykład jeszcze w *I Sonacie* op. 8 czy *Fantazji* op. 14 emocje podporządkowane były formie

⁸ Por. Ch o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 308.

i pierwotnym założeniom konstrukcyjnym. Choć ostateczny obraz *II Sonaty* plasuje ją na pograniczu całkowitego uwolnienia się z jarzma postromantyzmu, możemy stwierdzić, że struktura utworu – dwuczęściowa, z allegrem sonatowym i cyklem swobodnych wariacji zakończonych fugą – ma korzenie w schemacie dziewiętnastowiecznego czteroczęściowego cyklu, poddanego głębokiej ewolucji⁹. Jednakże emocje w niej zawarte są nieporównywalnie śmielsze, silniejsze i bardziej wyraziste niż w dziełach poprzednich.

Pierwsza część (jak i cała *II Sonata*), stworzona jest w duchu ekspresji twórczości fortepianowej Aleksandra Skriabina. Motywy przewodnie mają czytelny charakter, co zostało osiągnięte za pomocą wyrafinowanych środków kompozytorskich. Motyw czołowy pulsuje siłą namiętności, nie porywa melodyką, lecz rozszalałą, rozgrzaną do granic możliwości lawą ekspresji.



Przykład 12. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 1-6 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Dramatyczne, łańcuchowe kulminacje następują jedna po drugiej, potężniejsze i coraz bardziej histeryczne, sprawiając wrażenie transcendentnej mocy nieznajdującej wytchnienia i niewyczerpanej. Towarzysząca linii melodycznej faktura jest niezwykle zagęszczona – składa się z wirtuozowskich, rozwichrzonych pasaży i akordów (co zadziwiające, o dość prostej budowie harmonicznnej). Masa materiału dźwiękowego jest potężna i wydawałyby się niezmierzona. Przytłaczająca, nieokiełznana burza emocji umiejscowiona została w epicentrum tygła żywiołów. Wobec obudzonych sił natury nie ma chwili na refleksję i osobiste wyznania, które pojawią się dopiero w wyczekiwany już, emocjonalnie intymnym, lecz równie silnym wyrazowo drugim temacie.

⁹ Por. Zieliński, dz. cyt., s. 60-62.



Przykład 13. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 54-57 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Gęstniejąca chromatyka pociąga za sobą komplikację ekspresji, która do tej pory była w swej dzikości i pozornej prostocie brzmieniowej wyobrażeniem potęgi natury, a teraz ewokuje ludzkie, bardziej wyrafinowane emocje. Liryczna, śpiewna linia melodyczna podparta została nowatorskim brzmieniem i skomplikowaną harmoniką warstwy akompaniującej. Kontemplacyjny i refleksyjny nastrój kapryśnie cieniowany jest barwami optymizmu i pesymizmu. W miarę wielokrotnych powtórzeń ekspresja narasta, aż w końcu doprowadza do wybuchu krzyku, przywodzącego na myśl obraz Edwarda Muncha, który w zamierzeniu malarza (choć trudno to sobie wyobrazić) miał być poematem na cześć życia, miłości i śmierci¹⁰. Liryczny dotąd drugi temat poddany zostaje metamorfozie wyrazowej.



Przykład 14. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 87-94 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Heroiczność brzmienia stanowi wynik rozpoczętych wcześniej radykalnych przemian charakteru drugiego tematu, dzięki czemu przetworzenie, które wykorzystuje tylko materiał motywów tematu pierwszego (o podobnej ekspresji), jest mocno zintegrowane z ekspozycją. Nawet chwilowy spadek napięcia (ca-

¹⁰ Edward Munch, *Krzyk*, 1893, Narodowe Muzeum Sztuki, Architektury i Projektowania w Oslo.

lando) nie dezintegruje formy – timbre ekspresji pozostaje niezmienny. Siła wyrazu wyrasta z powtarzanego wielokrotnie motywu ze stopniowo zagęszczającą się fakturą. Kolejne progresje i dodawane głosy powodują powstanie gwałtownych fal, które kilkakrotnie (z powodu dynamicznych wycofań) zmierzają w stronę ostatecznej kulminacji. Witalistyczna (oparta na powtarzanych z maniackalnym wręcz uporem akordach) cadenza (*furioso*), podsumowuje przetworzenie, ale i otwiera repyżę. Jest nie tylko pewnego rodzaju oczyszczeniem zarówno brzmienia, jak i ekspresji (*katharsis*, po którym pojawia się oczywisty w wyrazie, płomiennie namiętny pierwszy temat), lecz także mostem tworzącym sojusz motywów, gdy z energii „przetworzeniowej” cadenzy rodzi się potęga repyży.



Przykład 15. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 149-153 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Powrót do pierwszego tematu odbywa się z pominięciem motywu czołowego. Być może Szymanowski nie chciał nadużywać materiału zastosowanego w przetworzeniu, a powielanie podobnej emocjonalności byłoby nieuzasadnione i w pewnym sensie hamowałoby rozwój wielowątkowej ekspresji. Myśl muzyczna jest bardziej swobodna, jakby pewna swojej mocy¹¹ – „doświadczona” meandrami ekspozycji i przetworzenia śmiało podąża przetartym szlakiem. Mniej tu zawahań, napięcia łączą się w jedną całość, zanika podział między łańcuchowymi kulminacjami kumulującymi się w jednorodną, masywną i nie-
możliwą do zatrzymania falę emocji. Drugi temat pojawia się jakby pro forma

¹¹ Por. Chomiński, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 232.

– i choć główne jego założenia pozostają, usytuowane są jednak w podtekście doświadczeń całej części. W codzie (gdzie osiągnięte zostało apogeum dynamiczno-wyrazowe), dodane zostają pasażowe progresje zakończone iskrzącą, buchającą emocjami „kaskadą”, opartą na odwróconym motywie czołowym. Przekroczone zostają progi instrumentalnej rzeczywistości, użyte przez kompozytora środki dążą ku transcendencji.



Przykład 16. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 237-243 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Środki kompozytorskie, których Szymanowski używał już we wcześniejszych utworach, znajdują tu szerokie zastosowanie, a jednocześnie podlegają silnej ewolucji. Zagęszczenie faktury zawsze prowokuje komplikację emocji, a przez to wzrost całościowej energetyki wyrazu kolejnych odcinków. Motywy i tematy, zarówno te dramatyczne i burzliwe, jak i te liryczne i kontemplacyjne, często nieoczekiwanie zmieniają swój charakter na skrajnie przeciwny. I o ile w poprzednich dziełach przemiany te były delikatne i wynikały z zaplanowanych wcześniej zamierzeń konstrukcyjnych, o tyle na przykład w *II Sonacie*, zwłaszcza w pierwszej jej części, stają się nagłe i dają pierwszeństwo potrzebom ekspresyjnym, którym tkanka faktury i harmonii są bezwzględnie podporządkowane. Dzięki temu możemy tu mówić o szeroko pojętej uniwersalności tematów, niezwiązanych już ściśle z konkretnym rodzajem emocji czy wyrazu.

Druga część – temat z wariacjami zakończony fugą – podzielona na trzy grupy wariacyjne, reprezentuje skrajnie różne rodzaje ekspresji. Temat, który przynosi ze sobą zupełnie nowy, nieznany w przebiegu utworu genre, jest spokojny, melancholijny, pozbawiony obecnego w poprzedniej części pośpiechu, pędu i niecierpliwości.

Rozwój frazy przebiega powoli, a czas na refleksję zostaje niejako wpisany w budowę motywu. Ewolucja wariacji również jest stopniowa dzięki prze-myślanej, jakby celowo opóźnianej gradacji temperatury. Emocje, które Szymanowski powierzył warstwie kolorystycznej, przekładają się na niezwykle wyrafinowany efekt barwowy, pełen pastelowych, przepływających z jednego



Przykład 17. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 244-247 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

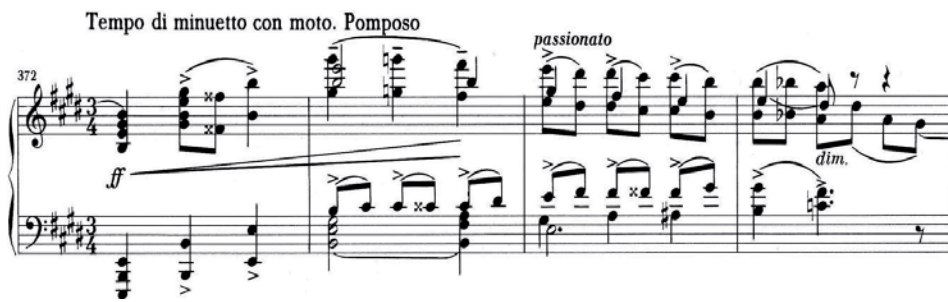
w drugi odcieni. I choć początkowe wrażenie sugeruje, że cały impet i agresja wypaliły się już w pierwszej części, to jednak wyczuwamy podskórne pulsowanie zamaskowanej energii, co ostatecznie prowadzi do wybuchu ekspansyjnej euforii, która okaże się zaczątkiem kolejnej grupy wariacyjnej.

Archaizacja w postaci quasi sarabandy przynosi ustabilizowanie emocji, a wprowadzony tu pierwszy anachronizm (drugim jest kolejna wariacja w formie menueta bez tria), zatrzymuje w górnym rejestrze skali emocjonalnej narrację całej części.



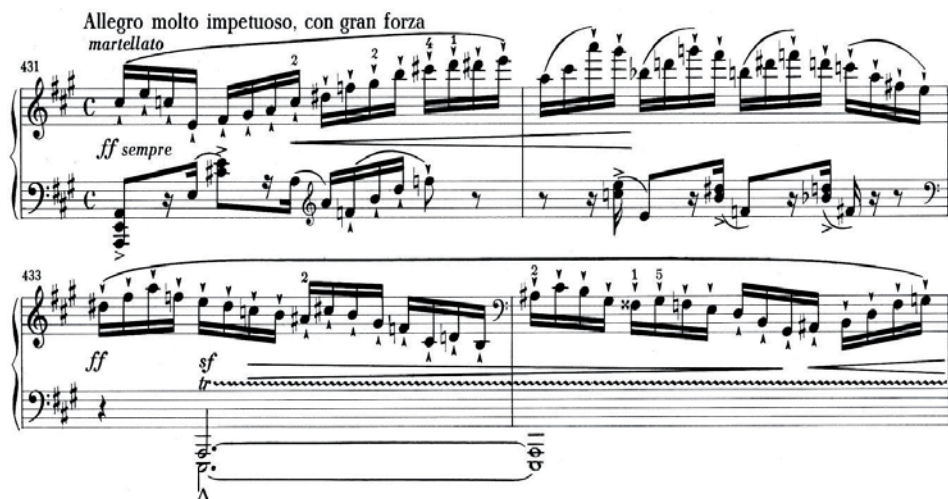
Przykład 18. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 336-340 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Temat, po przebyciu długiej drogi, w zasadzie nie przypomina już oryginału, jest poważny i dostojny, a zrównoważony, jakby kroczący charakter barokowego tańca, który posłużył za symboliczny wzór dla omawianej wariacji, zdeterminował występującą tu ekspresję. Zakończenie jest niespodziewane i dowodzi dobitnie, że Szymanowski doskonale zdawał sobie sprawę z efektu stosowanych przez siebie zabiegów kompozytorskich i potrafił niezwykle precyzyjnie rozplanować układ napięć i ich rozładowań. Zamiast osiągnąć oczekiwaną kulminację, sarabanda wycisza się, aby po krótkim, figuracyjnym łączniku kadencyjnym mogła pojawić się kolejna, świeża i naładowana nową energią wariacja o charakterze menueta.



Przykład 19. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 372-375 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Ta dwuczęściowa wariacja jest niezwykle skomplikowana pod względem użytej harmoniki i faktury¹², a immanentne cechy menueta występują bardzo sporadycznie i tylko w formie aluzyjnej podtrzymują charakter pastiszu. Pewna statyczność, a nawet mętność ekspresji drugiej grupy wariacyjnej (sara-banda, menuet) przywodzi na myśl rozglądanie się na rozstaju dróg, szukanie wiarygodnego drogowskazu prowadzącego ku innym sferom ekspresji. Rozpoczynający trzecią grupę wariacji epizod akordowo-kadencyjny przywraca przekonanie o wewnętrznej potędze, równowadze, która tylko na chwilę została zachwiana.



Przykład 20. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 431-434 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

¹² Por. Chomiński, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 249-251.

Siła wyrazu jest niezaprzeczalna i ostatecznie pozostawia w zapomnieniu poprzedni moment słabości. Naładowana nową energią stara, dobrze już znana ekspresja powraca i staje się zarzewiem pożaru emocjonalnego w niecierplivej, brutalnej toccacie, która dosłownie zmiata i burzy wszystko na swej drodze. W swym niepohamowanym pędzie pograża się coraz głębiej w charakter przypominający erupcje uczuć z pierwszej części wykorzystując w formie wzbogaconego cytatu jej motyw czołowy.

Właśnie ekspresja wymusza niezbędny materiał muzyczny, co po raz kolejny egzemplifikuje fakt, że jest w zasadzie podstawowym czynnikiem formotwórczym *II Sonaty*. Dodatkowym tego dowodem jest użycie przez kompozytora motywu czołowego pierwszej części.

Dalsza wariacja to smutne, posępne *Largo* w charakterze mesto, które podobnie jak w *I Sonacie* (gdzie wystąpiło zarówno przed, jak i wewnątrz fugi) stanowi rozległą refleksję przed finałową fugą. Ten mroczny marche funebre kreuje wyciszone intermezzo, które oddala na chwilę gorączkę obramowujących je wariacji. Stonowana ekspresja kumuluje energię, która ze zdwojoną siłą wybuchnie w finale.

Przykład 21. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 477-482 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Miedzy marszem żałobnym mesto a fugą umieszczony zostaje odcinek bazujący początkowo na motywie czołowym tematu wariacji, a następnie dyskretnie ewoluujący w stronę struktury interwałowej tematu fugi, mający za zadanie ukierunkować wcześniej skomasowane emocje, odrzucić wszelkie

niepewności i wahania, wyzwolić skondensowany strumień energii decydujący o wyrazie finału *II Sonata*.



Przykład 22. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 515-517 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Napisana według najlepszych wzorów, zawierająca trzy przeprowadzenia fuga, jest podsumowaniem i uwieńczeniem nie tyle drugiej części, ile całej *Sonaty*. Zuchwały, lecz z wyrachowaniem uporządkowany charakter emanuje i upaja się swoją siłą, niezachwianą potęgą. Ekspresja jawi się jako kipiąca emocjami magma. Fale energii przelewają się po rozszalałej fakturze, wzbierając i wciąż narastając, a kolejne kulminacje sięgają ekstatycznych wyżyn. Monumentalna coda będąca adekwatnym podsumowaniem treści utworu na wzór łuku tryumfalnego wieńczy to porywające i żarliwe w swej ekspresji dzieło. Tak potężny ładunek emocjonalny zawarty w *II Sonacie* (niespotykany wcześniej w żadnym utworze Szymanowskiego), osiągnięty poprzez kumulację wszystkich dostępnych środków kompozytorskich, stanowi pewnego rodzaju przełom i podsumowuje pierwszy okres twórczości. Po opusie dwudziestym pierwszym, Szymanowski nigdy już nie użyje tak zmasowanych, jednorodnych środków ekspresyjnych, nie posłuży się tak bogatym wachlarzem gorących, niestabilnych uczuć, co sugeruje pewnego rodzaju przesilenie i zaspokojenie ambicji kompozytora w tej sferze. Na bazie zdobytych doświadczeń zrodzi się styl dużo bardziej wyrafinowany, pełen zmysłowości, gdzie głównym wyznacznikiem rodzaju ekspresji będzie barwa (wyszukane efekty kolorystyczne) i wieloplanowość.

III Sonata fortepianowa jest bez wątpienia jednym ze szczytowych osiągnięć Szymanowskiego w dziedzinie kreowania i formowania ekspresji. Warto przypomnieć, że bogatszy w doświadczenia kompozytorskie nabyte w czasie komponowania cykli: *Metopy* op. 29, *Etiudy* op. 33 i *Maski* op. 34¹³, stanął przed trudnym wyzwaniem stworzenia kompozycji oryginalnej i nowatorskiej mieszczącej się równocześnie w sferze osobistych środków twórczych oraz wypracowanego przez lata stylu. Jednocześnie wyczuwalny jest pewnego rodzaju niedosyt. Ma się poczucie, że nie wszystkie ścieżki zostały przetarte, nie każda droga odkryta. Może właśnie dlatego w ciągu zaledwie dwóch lat od 1915, kiedy to Szymanowski ostatecznie ukształtował swój własny, najbar-

¹³ Por. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagellonica 2008, t. 1, s. 433.

dzień pokrewny jego wnętrzu styl, powstało aż tyle dzieł na fortepian¹⁴ – dwa tryptyki (*Metopy*, *Maski*), cykl *12 Etiud*, czy wreszcie będąca ukoronowaniem tego okresu *III Sonata fortepianowa*. Później powstały już tylko utwory inspirowane folklorem, w tym dwa opusy *Mazurków* oraz nieopusowane *Tańce polskie* i *Walc romantyczny*. Napisana w apogeum rozwoju kompozytorskiego, dedykowana pianście i dyrygentowi Aleksandrowi Silotiemu, *III Sonata* jest nie tylko wynikiem ewolucji formy, stanowiącym jednocześnie monolit obejmujący liczne epizody (segmenty), ale i niezwykle głębokiego rozwoju ekspresji. Czasy ognistych, niekontrolowanych wybuchów żarliwych emocji dawno przeminęły, neoromantyczne, liryczne frazy przestały wystarczać, a czysto kolorystyczne efekty brzmieniowe nie mogły sprostać coraz bardziej wyrafinowanym wymaganiom wyrazowym.

Ekspresja zawarta w jednocześniej formie jest bardzo zróżnicowana, co spowodowane zostało wewnętrznym, nieoznaczonym w zapisie nutowym, lecz wyraźnie wyczuwalnym podziałem na poszczególne elementy cyklu sonatowego.

Błyszczący, migotliwy wstęp niesie ze sobą delikatną fluktuację nastroju i wyraźnie ukazuje, że wszelkie wahania emocji continuum będą przebiegały stopniowo, a ich poziom energetyczny będzie wzrastał lub słabł zawsze w obrębie jakiegoś odcinka lub epizodu we wcześniej określonych granicach.



Przykład 23. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 1-12 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

W przeciwieństwie do *I* i *II Sonaty* w zasadzie nie występują tu długie, niekończące się kumulacje napięcia uwieńczone wybuchowymi kulminacjami. Przez kompozytora stworzone zostały pewnego rodzaju skupiska, grupy zawierające wspólne idee emocjonalne. Owe wyspy ekspresji zawierają własną wewnętrzną narrację, nie są jednak od siebie oddzielone czy wyalienowane. Istnieje między nimi ścisła zależność i powiązanie wyrazowo-ekspresyjne,

¹⁴ Por. Zieliński, dz. cyt., s. 247.

które właściwie wyklucza potrzebę zastosowania łączników. Rozwój utworu dokonuje się przez specyficzne traktowanie przedstawionych motywów balansujących między wyciszonymi, spustoszonymi fakturalnie epizodami, a przeładowanymi ilością materiału i skomplikowaną wieloplanowością odcinkami kulminacyjnymi. Wcześniej wspomniany niekonwencjonalny rozwój narracji – składający się z uporządkowanych w logicznym ciągu cząstek zawierających materiał tematyczny – obrazuje różnego rodzaju refleksje na temat własnego, oryginalnego stylu kompozytora. Rozgwieżdżone konstelacje dźwiękowe pierwszego motywu krążą wokół bliżej nieokreślonego epicentrum, szukają wyjścia, ucieczki, obrazując wewnętrzną rozterkę, osamotnienie i ból.



Przykład 24. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 117-127 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Zagęszczająca się faktura pojawia się niespodziewanie i wynika nie z rozwoju dynamiczno-wyrazowego, lecz ze skumulowania emocji poprzez ciągłe ich powstrzymywanie. Mroczne, agresywne kulminacje przypominające rozpaczliwe wołanie o pomoc są bardzo natarciwe i błyskawicznie osiągają emocjonalny zenit, po czym jednak równie szybko wygasają, przemieniając się w kontemplacyjne odcinki przejściowe, przywracające narracji charakter „zagubionego” motywu czołowego. Tu dokonuje się kolejne przeobrażenie, a pozorna neutralność sprawia, że następne fontanny energii jeszcze bardziej przytłaczają dzikością i ostrością brzmienia.

Sposób kreowania połączenia poszczególnych odcinków przypomina „dobieranie oddechu” celem zgromadzenia większych pokładów sił emocjonalnych. Podobny zabieg stosował już Szymanowski w *II Sonacie*, używając tak zwanych łańcuchowych kulminacji – tam jednak wzrost przebiegał w sposób bardziej zintegrowany. W *III Sonacie* owe „oddechy” są ewidentnie zaznaczone – kompozytor dodatkowo podkreślił ich odrębność, oznaczając przy każdym odcinku tempo i przypisany mu charakter.

Trudno jednoznacznie określić, dlaczego droga ewolucyjna w dziedzinie ekspresji przebiegała u Szymanowskiego akurat w tym kierunku. Być może na tym właśnie polegała jego dojrzałość, dojście do pewnego rodzaju uspokojenia wewnętrznego, ustabilizowania i poszanowania dla ciszy i czasu, w którym na wszystko jest miejsce, a pośpiech i niecierpliwość, tak często obecne jeszcze w poprzedniej *Sonacie*, zostają odsunięte na bok na rzecz bardziej wyrafino-

wanych środków wyrazu. Zasłuchanie, kontemplacja, trwanie w wewnętrznym skupieniu, delektowanie się barwą nawet pojedynczych dźwięków, cisza, która nabiera nowych wartości wyrazowych, to nowo wykreowane walory artystyczne.

100 *poco sosten.* *sf* 3 *marc.* *m.s.* *m.d.* *ff* 3 *mp*

104 *pp secco senza ped.* *cresc.* *poco a poco* *po-co a po-co*

Przykład 25. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 100-106 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

III Sonata różni się w sposób podstawowy od pozostałych, dzięki czemu możliwe stało się wykreowanie nowego rodzaju ekspresji, której zwiastuny mieliśmy okazję zaobserwować już we wcześniejszych dziełach z tego okresu kompozytorskiego Szymanowskiego. Język harmoniczny, który został zastosowany w tym utworze, właściwie pozbawiony jest wszelkich znamion tradycyjnej tonalności, co wyklucza jakąkolwiek hierarchię wartości pod względem funkcyjności czy tonalności systemu dur-moll. Elementy tradycyjnej harmonii nie stanowią tu zasady konstrukcyjnej i porządkującej, materiał dźwiękowy opiera się w istocie na skali dwunastotonowej.

79 *perdendosi allarg.* *Animato leggero e grazioso* *p dolce* *poco rit.*

Przykład 26. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 79-86 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Pierwszy główny epizod, wynikający ze wspomnianego wcześniej wewnętrznego podziału, zamknięty został fragmentem zawierającym łagodny motyw czołowy na tle rozdrganego, szemrzącego tremola, spinając całość niewidzialną klamrą. Nastrój łagodniejszy i staje się prawie sielankowy, tempo uspokaja się, czas płynie wolniej.

Kolejny ustęp przypomina budową i wyrazem wolną część cyklu sonatowego. Po raz kolejny mamy do czynienia z epizodem o charakterze mesto – co stanowi nieodłączny element stylu kompozytorskiego Szymanowskiego. Na pierwszy plan zostaje wysunięta liryczna linia melodyczna i jej delikatne zmiany ekspresyjne oraz kolorystyka współbrzmień, będących wyimaginowaną ucieczką od rzeczywistości i zatopieniem się w sennych marzeniach. Faktura staje się bardziej jednostajna i przejrzysta – przeważa wieloplanowość przedstawiająca się jedynie jako skromny substytut wcześniejszych dynamicznych kulminacji.

Nastrój jest przygnębiający, wręcz żałobny, jednak na pewno nie smutny – czujemy raczej przerażenie i strach przed śmiercią połączony z jednoczesnym zrozumieniem i pogodzeniem się z jej nieodwołalnością. Niesamowitość brzmienia, swoisty sarkazm zawarty w brzmieniu dysonansów czy pewien rodzaj ironicznej taneczności niektórych odcinków dodatkowo wzmagają tajemniczość, a nieziemskie brzmienie przywodzi na myśl muzykę rodem z grobu na kształt współczesnego „tańca śmierci”.



Przykład 27. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 216-224 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Następny epizod o charakterze scherzando gwałtownie uwalnia się z hipnotycznego transu, wywołanego ponurym i mrocznym nastrojem poprzedniego fragmentu. Stanowi również przygotowanie i wstęp do finałowych kulminacji, gdzie pojawi się zintegrowany we wspólnym, ekstatycznie dzikim wyrazie, materiał całej *Sonaty*.



Przykład 28. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 291-300 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Ekspresja przywodzi na myśl wizję ogólnego zamieszania i próby uporządkowania, usystematyzowania poszczególnych, jakby niepoddających się woli kompozytora, samowolnych, zbuntowanych motywów.

Połączenie różnorodnych zwrotów melodycznych, charakterystycznych rytmów i przypisanej do poszczególnych zwrotów tematycznych faktury wydaje się stanowić siejący zniszczenie nieokiełznany twór, który wymknął się spod kontroli swojego twórcy i na dodatek bada granice jego cierpliwości. W miarę narastania siły emocji towarzyszących owemu artystycznemu i celowemu chaosowi, Szymanowski kreuje nowy wymiar kulminacji¹⁵. W całym jej przebiegu występuje stała faktura, linia melodyczna motywów poddana jest zaledwie delikatnym zabiegom. Ekspresja zatem kumuluje się tu nie dzięki przekształceniom w postaci ogólnego narastania, zwiększania dynamiki czy zagęszczania faktury – jak to było w poprzednich sonatach – lecz poprzez uporczywe, natrętne, wręcz maniakalne powtarzanie krótkich, kilkutaktowych odcinków. Stanowcze, oktawowo zakończenie odcina się od awanturniczego charakteru poprzedniego epizodu i wyraźnie sygnalizuje, że z nagromadzonych tam potężnych ładunków emocjonalnych zrodzi się równie silny wyrazowo temat finalnej fugi.

Pulsujący wewnętrzną energią ostatni epizod tej sonaty zawiera w sobie niezwykłą zmienność i kapryśność ekspresji. W fudze, w której Szymanowski umiejscawia nowy materiał melodyczno-rytmiczny, mający jednak korzenie w motywach poprzednio wykorzystanych, pojawiają się również cytaty wcześniej użytych fraz, o zróżnicowanym charakterze.

¹⁵ Por. Ch o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 305-307.



Przykład 29. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 345-348 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Ich ekspresja i wyraz są tym razem dużo bardziej jaskrawe i podkreślone przez bezustanne stosownie polifonii, tworzonej za pomocą wieloplanowości. Konieczne było większe zróżnicowanie poszczególnych motywów i wzmocnienie przypisanych im charakterystycznych cech, co miało ogromny wpływ na czytelność owego złożonego obrazu dźwiękowego. W przebiegu narracji możemy bez trudu zaobserwować specyficzną dla twórczości Szymanowskiego uniwersalność motywów w kontekście ekspresji¹⁶ – w zależności od poprzedzających i następujących po nich fragmentów continuum mogą one przybierać dowolne, często skrajnie przeciwne walory brzmieniowo-dynamiczne. Dzięki temu występujące w fudze kulminacje i odpężenia tworzą quasi przeprowadzenia nie wykraczając poza zadany z góry materiał tematyczny a jednocześnie nie przytłaczając jednostajnością przeładowanej agresji ekspresji.

Absolutnie nowy materiał o charakterze martellato pojawia się tylko jeden raz. Jego zadaniem jest błyskawiczna zmiana nastroju i ucieczka od sentymentalnego, kontemplacyjnego poprzedniego odcinka, będącego reminiscencją i bezpośrednim cytatem z materiału początku *III Sonaty* połączonego z tematem fugi, który symbolicznie umieszczono w najniższym głosie w dynamice pianissimo, jako drugoplanowy.



Przykład 30. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 420-424 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

¹⁶ Por. tamże, s. 308.

Następuje natychmiastowy powrót do pierwotnego, brutalnego charakteru ostatniego epizodu utworu. Dominująca rola przypada rytmicznemu, witalnemu tematowi fugi (teraz znów na pierwszym planie) pochwyconemu przez pęd i siłę ekspresji wcześniej omawianego, kontemplacyjnego motywu z początku *Sonaty*. Motyw ten potwierdza swą uniwersalność, pojawiając się tym razem w skrajnie dramatycznym wyrazie.

Coda, w której następuje ustabilizowanie emocji, zawiera głównie materiał tematyczny fugi¹⁷ – choć pojawia się także element motywu kontemplacyjnego. Całość kończy temat w oktawach unisono niespodziewanym wybuchem dynamiczno-wyrazowym, silnie kontrastującym z poprzedzającym go zasłuchaniem, co stanowi pewnego rodzaju szok i orzeźwienie po wycieńczającej długiej wędrówce.



Przykład 30. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 484-493 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Chomiński, Józef M. "Fortepianowa twórczość Szymanowskiego." In Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Kraków: PWM, 1969.
- . "Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych." In Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Kraków: PWM, 1969.
- Chopin, Fryderyk. *Complete Preludes & Etudes for Piano Solo*. New York: Dover Publications, Inc., 1980.
- Chylińska, Teresa. *Karol Szymanowski i jego epoka*. Kraków: Musica Iagellonica, 2008.

¹⁷ Zob. Zieliński, dz. cyt.

- Dziębowska, Elżbieta, ed. *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza: Studia i materiały*. Kraków: PWM, 1970.
- Lissa, Zofia, ed. *Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 23-28 marca 1962*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1964.
- Olędzki, Stanisław. "Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego." *Muzyka* 18, no. 3 (1973): 51–76.
- Schäffer, Bogusław. *Muzyka XX wieku: Twórcy i problemy*. Kraków: PWM, 1976.
- Szymanowski, Karol. *I Sonata c-moll*, op. 8. Edited by Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1998.
- . *II Sonata A-dur*, op. 21. Edited by Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1998.
- . *III Sonata*, op. 36. Edited by Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1998.
- [———]. *Sonate do-mineur (c-moll) pour piano op. 8 par Karol Szymanowski*. Cracovie: A. Piwarski & Co., 1910.
- Zieliński, Tadeusz A. *Szymanowski: Liryka i ekstaza*. Kraków: PWM, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Gajusz KĘSKA – Ekspresja w sonatach fortepianowych Karola Szymanowskiego
DOI 10.12887/37-2024-3-147-08

Artykuł przedstawia autorskie spojrzenie na trzy wybitne monumentalne dzieła Karola Szymanowskiego. Autor skupia się na skomplikowanej warstwie ekspresji tych utworów, opierając się na swoich wieloletnich doświadczeniach w sferze wykonawstwa, rejestracji studyjnej i prezentacji utworów podczas licznych koncertów, a także na wnikliwej analizie materiału nutowego i szerszych badaniach twórczości Szymanowskiego. Ważną rolę w przedstawionej refleksji odgrywają spostrzeżenia wybitnych interpretatorów jego dzieł, między innymi Tadeusza Żmudzińskiego, znane autorowi z przekazu ustnego. Tekst, stanowi rezultat poszukiwania przez wykonawcę i interpretatora, ale także badacza i naukowca prawdy o najbardziej osobistych odczuciach, które kompozytor zawarł w swoich utworach.

Słowa kluczowe: Karol Szymanowski, sonaty fortepianowe, interpretacja ekspresji, analiza wykonawcza, dzieło transcendentalne, początek XX wieku, muzyka polska, autorska interpretacja

Kontakt: Katedra Fortepianu, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, ul. Św. Tomasza 43, 31-027 Kraków
Tel. 606 398 070
E-mail: gajusz.keska@amuz.krakow.pl
<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/pracownicy-katedry/dr-hab-gajusz-keska/>

Gajusz KĘSKA, Expression in Karol Szymanowski's Piano Sonatas

DOI 10.12887/37-2024-3-147-08

The article presents the author's insight into three outstanding and monumental works by Karol Szymanowski. The text focuses on a complex layer of expression, based on the author's extensive experience in the field of performance and studio recording, as well as numerous presentations of the pieces in question during concerts. The discussion is supported by a thorough analysis of the musical material and meticulous research into Szymanowski's oeuvre. In the presented reflections, an important role is played by observations, conveyed to the author in private communications, made by outstanding interpreters (including Tadeusz Żmudziński) of the composer's works.

The article is a result of the search for truth about the most personal feelings that the composer included in his works, as seen from the perspective of a performer and interpreter, but also that of a scholar and researcher.

Keywords: Karol Szymanowski, piano sonatas, interpretation of expression, performance analysis, transcendental work of art, beginning of 21st century, Polish music, original interpretation

Contact: Chair of Piano, Instrumental Faculty, The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Cracow, ul. Św. Tomasza 43, 31-027 Cracow, Poland

Phone +48 606 398 070

E-mail: gajusz.keska@amuz.krakow.pl

<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/pracownicy-katedry/dr-hab-gajusz-keska/>

Ewa NIDECKA

MUZYKA W DIALOGU Z BOGIEM Kompozycje religijne Andrzeja Nikodemowicza

Andrzej Nikodemowicz nigdy nie dostosowywał wypracowanej techniki kompozytorskiej do rodzaju tekstu religijnego. Przyznawał, że czerpiąc z tekstów maryjnych, hymnicznych, antyfonalnych, psalmowych oraz ze współczesnej poezji religijnej, technikę kompozytorską kształtował bezpośrednio podczas aktu twórczego, w zależności od semantyki tekstu i własnego, subiektywnego jego rozumienia.

„Świadek niezłomnej wiary”¹ – tymi słowami biskup Mieczysław Cisko określił Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017), charakteryzując osobowość tego kompozytora. Niewątpliwie wiara miała dla Nikodemowicza szczególny wymiar, promieniowała na wszystkie dziedziny jego życia. Przenikała do codzienności, kształtowała postawę życiową, wyznaczała kierunki działania, była determinantą dokonywanych wyborów. Przenikała również do twórczości, stając się silnym impulsem w procesie komponowania². Nie dziwi zatem fakt, że twórczość ta od początku ukształtowana została przez tradycję Kościoła

¹ Zob. M. Cisko, *Świadek niezłomnej wiary*, w: *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księżka-Falger, Gaudium, Lublin 2018, s. 11-13.

² Na temat twórczości religijnej Andrzeja Nikodemowicza zob. np. B. Pocięj, *Andrzej Nikodemowicz*, „Tygodnik Powszechny” 25(1971) nr 9, s. 4; tenże, *Psalm Andrzeja Nikodemowicza*, „Ruch Muzyczny” 29(1985) nr 19, s. 6n.; tenże, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 8-10 grudnia 1983*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986, s. 49-61; *O drodze do Polski i „Polskiej pasji”*, „Ruch Muzyczny” 45(2001) nr 9, s. 10n.; J.J. Bójarski, *Papież i lwowski profesor*, „Niecodziennik. Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie” 2007 nr 1(7), s. 1n.; tenże, *Andrzej Nikodemowicz – profesor znany i nieznan*, „Niecodziennik. Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie” 2002 nr 2, s. 10-12; E. Nidecka, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010; tenże, *Wykorzystanie hymnów średniowiecznych w twórczości sakralnej Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie utworu „De Christo moriente”*, „Moderato” 2010, nr 1, s. 26-36; tenże, *Inspiracje artystyczne w dziełach litanijnych Andrzeja Nikodemowicza w: Horizony umenia*, red. M. Ol’ha, Akademia umeni v Banskej. Bystrici, Banska Bystrica 2013, s. 1-13; tenże, *Andrzej Nikodemowicz – twórczość i głębia wiary*, w: *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice*, t. 2, *Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych*, red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 69-112; B. Pazur, *Gorzkie żale inspiracją dla współczesnych polskich kompozytorów muzyki chóralnej na przykładzie kompozycji Rafała Rozmusa i Andrzeja Nikodemowicza*, Polihymnia, Lublin 2013; K. Krzymowski, *Szacowanie, Twórczość maryjna Andrzeja Nikodemowicza*, „Roczniki Teologiczne” 64(2017) nr 13, s. 63-84.

katolickiego. Z wiarą łączy się miłość, która – jak stwierdza we wspomnieniach po śmierci kompozytora jego córka Małgorzata Nikodemowicz – „była tym, co kierowało jego życiem”³. Miłość do Boga, rodziny, świata, muzyki, przyrody, to czynniki wyzwalające w kompozytorze potencjał do działania⁴. Jego stosunek do otaczającej rzeczywistości wskazywał na głębokie zakorzenie w wartościach chrześcijańskich. W swojej muzyce religijnej Andrzej Nikodemowicz podejmował tematykę maryjną⁵, hymniczną, eschatologiczną, problematykę upadku człowieka jako istoty grzesznej, komponował też muzykę do współczesnej poezji religijnej. Ukazanie na przykładzie konkretnych utworów postawy twórczej kompozytora, którą określić można jako dialog z Bogiem, jest właśnie celem niniejszego artykułu.

Nikodemowicz jest autorem siedemdziesięciu trzech utworów religijnych i kilkuset opracowań kołęd, pieśni wielkopostnych, wielkanocnych, adwentowych oraz innych pieśni kościelnych⁶. Ta liczba wskazuje na przynależności kompozytora do określonego kręgu światopoglądowego, będącego wyznacznikiem jego artystycznej drogi. W rozmowach z autorką niniejszego tekstu Andrzej Nikodemowicz wielokrotnie dawał wyraz potrzebie wyrażania swoich uczuć religijnych w muzyce. Świat bez wiary był dla niego pusty, niezrozumiały i bezwartościowy.

W muzyce religijnej pierwszoplanową rolę odgrywa słowo. Nikodemowicz z niezwykłą starannością dobierał teksty religijne, tak aby wraz z muzyką oddawały jego stan ducha oraz zawierały treści zgodne z jego myślami, uczuciami i koncepcją twórczą. Słowo w połączeniu z muzyką ostatecznie spełniało potrzeby estetyczno-duchowe kompozytora, urzeczywistniane w procesie komponowania. W ostatnim okresie jego twórczości, poczynwszy od roku 2010 do ostatniego dzieła datowanego na rok 2016, dominują utwory religijne skoncentrowane na modlitwie (*Tryptyk – Grudki kadzidla* – trzy pieśni na mezzosopran i organy, 2010; *Dyptyk pasyjny*, 2011-2012); opłakiwaniu ofiar tragedii (*Epitafium pamięci Ofiar Tragedii Smoleńskiej 10 IV 2010*, 2011), cierpieniu (wspomniany wyżej *Dyptyk pasyjny*; *Epitafium cierpienia*, 2014). Tylko nieliczne spośród utworów religijnych tego okresu mają wydźwięk pochwalny (*Jubilate Deo*, 2011; *Tryptyk ku czci bł. Jana Pawła II*, 2011; *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, 2013). Swymi ostatnimi dziełami kompozytor wyraził poczucie nieuchronności zbliżającego się kresu drogi jego życia – w nich właśnie dialog z Bogiem był szczególnie wymowny.

³ M. N i k o d e m o w i c z, *Ojciec*, w: *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, s. 21.

⁴ Por. tamże, s. 21n.

⁵ Zob. K r z y m o w s k a - S z a c o ń, dz. cyt.

⁶ Zob. A. N i k o d e m o w i c z, M. N i k o d e m o w i c z, *Spis kompozycji*, w: *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, s. 186-198.

Andrzej Nikodemowicz nigdy nie dostosowywał wypracowanej techniki kompozytorskiej do rodzaju tekstu religijnego. Przyznawał, że czerpiąc z tekstów: maryjnych, hymnicznych, antyfonalnych, psalmowych oraz ze współczesnej poezji religijnej, technikę kompozytorską kształtował bezpośrednio podczas aktu twórczego, w zależności od semantyki tekstu i własnego, subiektywnego jego rozumienia⁷.

Znaczną część twórczości religijnej Nikodemowicza można określić jako muzyczny dialog kompozytora z Bogiem. Jedną z kompozycji szczególnie przepojonych modlitwą, bólem i cierpieniem jest *Dyptyk pasyjny*. Składa się z utworów: *Przypatrz się duszo* (z *Gorzkich żalów* – hymn II/I) i *Niech Ci, mój Jezu, cześć będzie w wieczności* (transkrypcja cz. VI z *Placzu u grobu Chrystusa Pana*). Każdy z tych utworów ma dwie wersje – na chór męski oraz na chór mieszany (oznaczonych przez kompozytora odpowiednio jako 1 a, 2 a i 1 b, 2 b). Obie wersje są w zasadzie takie same pod względem brzmieniowym, niewielkie różnice polegają na innym rejestrze dla obu zespołów wykonawczych i drobnych zmianach w postaci pojedynczych dźwięków. Różny jest też czas powstania obu utworów i ich wersji, mianowicie w roku 2011 powstała wersja druga utworu *Przypatrz się duszo*, a jego pierwsza wersja oraz pozostałe dwie wersje drugiego utworu *Niech Ci, mój Jezu, cześć będzie w wieczności* kompozytor ukończył w roku 2012. Pierwszy utwór *Dyptyku...*, *Przypatrz się duszo*, niezwykle porusza warstwą tekstową i muzyczną. Chorałowa projekcja podkreśla każde skrupulatnie dobrane słowo i także współbrzmienie. Wyrażają one powagę, skupienie, zmuszają do refleksji nad miłością Boga („Przypatrz się duszo, jak cię Bóg miłuje”⁸) i grzesznością człowieka („Przecież Go bardziej [...] złość twoja męczy”⁹; „Oby się serce we łzy rozplęwało, że Cię mój Jezu sprośnie obrażało”¹⁰). Na spistość warstwy muzycznej i tekstowej wpływa ujednolicona, spokojna, w większości ćwierćnutowa rytmika i niewielkie odległości interwałowe w ruchu melodycznym. Współbrzmienia konsonansowe kompozytor przeplata dysonansami, które następnie rozwiązuje. W tych zmianach akordowych i harmonicznym, raz nieznacznych, konsonansowych, innym razem bardziej widocznych i dysonansowych, kryje się metoda komponowania, która w połączeniu z tekstem słownym pozwala wyrazić głębię uczuć religijnych kompozytora.

⁷ Informacje te pochodzą z rozmów z kompozytorem przeprowadzonych przez autorkę artykułu.

⁸ A. N i k o d e m o w i c z, *Dyptyk pasyjny. Przypatrz się duszo* (z *Gorzkich żalów*), rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz, s. 1 (początek utworu).

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 2.

Drugi utwór *Dyptyku...* – *Niech Ci, mój Jezu, cześć będzie w wieczności* – jest krótki, zaledwie trzynastotaktowy, i ma charakter pochwalny. Stanowi on niedokładną transkrypcję czwartej części wcześniejszego utworu Nikodemowicza, skomponowanego w roku 1965: *Placz u grobu Chrystusa Pana* (z *Gorzkich żalów*). Kompozytor zastosował tekst słowny identyczny z tekstem z utworu z roku 1965 (zaczynający się od słów „Niech Ci, mój Jezu, cześć będzie w wieczności”¹¹), zmienił natomiast obsadę z głosu solowego (barytonu) i orkiestry kameralnej na chór męski bądź mieszany i w nieco większym stopniu zmienił strukturę muzyczną. Zachowane zostało jedynie brzmienie niektórych wersów tekstu słownego (głównie głosu solowego, chociaż i w tym przypadku niekiedy występują zmiany), w innych wersach kompozytor poszerzył fakturę z mniejszej ilości głosów do czterogłosu chóralnego. Ważnym aspektem podporządkowania muzyki słowu jest wprowadzenie w większym stopniu niż w pierwowzorze z roku 1965 polirytmicznej (6₄, 9₄, 7₄), którą wyznacza budowa poszczególnych wersów tekstu. Również i ten zabieg ma na celu przybliżenie – poprzez nieregularność – warstwy słowno-muzycznej do formy modlitwy. Efekt ten osiągnięty został jednak nieco innymi środkami, mianowicie fakturę chorałową kompozytor zastąpił fakturą polifonizującą, z prymatem przebiegu melodycznego w poszczególnych głosach.

Zgoła odmienny charakter ma hymn *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego* (ukończony 28 maja 2013 roku), utwór, który kompozytor opatrzył dedykacją adresowaną do starszego brata: „Kochanemu bratu Olkowi z okazji 90. urodzin 5 VI 2013”¹². Tekst zaczerpnięty został ze zbioru *Hymnów średniowiecznych*¹³ w przekładzie urodzonej w Przemyślu lwowskiej poetki Jadwigi Gamskiej-Lempickiej, wydanego o w roku 1934 we Lwowie¹⁴. Z pochodzącego z dziesiątego wieku hymnu anonimowego autora Nikodemowicz wykorzystał dwie strofy w wersji łacińskiej – pierwszą i piątą. Ich treść odczytana z perspektywy życia kompozytora, ma szczególną wymowę. Pierwsza strofa jest prośbą o przyjście Ducha Świętego wraz z promieniem Jego światłości, ostatnia zaś wyraża prośbę o zesłanie Jego siedmiu darów, zasługę

¹¹ Tamże, s. 3.

¹² T e n ż e, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz (strona tytułowa). Kompozytor wykorzystał tekst w wersji łacińskiej.

¹³ Zob. *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, tłum. J. Gamska-Lempicka, Nakładem Filomaty, Lwów 1934, s. 184n. Każdy hymn w niniejszym wydaniu zawiera zarówno oryginalny tekst po łacinie (na kartkach z lewej strony) i tłumaczenie na język polski Jadwigi Gamskiej-Lempickiej (na kartkach z prawej strony).

¹⁴ Por. E. N i d e c k a, *Zbiór hymnów średniowiecznych wydanych w 1934 roku we Lwowie. Zawartość i przekład*, w: *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 112n.

cnoty oraz – co w tym ujęciu najważniejsze – o „salutis exitum” (w przekładzie Gamskiej-Łempickiej „niebo po żywocie”)¹⁵ i o radość w wieczności. Taki dobór tekstu może być interpretowany jako symboliczne przygotowanie się na odejście i modlitwa o wieczną radość po przekroczeniu bramy ciszy. Teza ta staje się wiarygodna zwłaszcza wobec faktu, że po omawianym utworze kompozytor napisał jeszcze tylko dwie kompozycje: w roku 2014 utwór o znamennym tytule *Epitafium cierpienia*, a w roku 2016 *Tryptyk IV* – trzy psalmy na trzygłosowy chór a cappella op. 138. W ostatnich utworach kompozytor dotyka zatem tematyki śmierci, nawet jeśli nie czyni tego wprost. Śmierć rozumiana jest jako tajemnicza ekstaza przejścia ku Najwyższemu, jako przejście – wzorem Chrystusa – ze świata stworzonego do świata wieczności¹⁶.

Pomimo że utwór *Ad Spiritum Sanctum* skomponowany został na chór mieszany, Nikodemowicz dopuścił możliwość wzmocnienia głosów chóralnych kwintetem smyczkowym. W zakresie języka muzycznego kompozytor zastosował pełną atonalność, w której co jakiś czas pojawiają się uwypuklone przez niego współbrzmienia, wertykalne kwinty i trójdźwięki, najczęściej durowe. Widoczną zasadą konstrukcji materiału dźwiękowego jest wznoszące prowadzenie głosów w równoległych tercjach (najczęściej wielkich) oraz wspomnianych kwintach i trójdźwiękach (najczęściej w drugim przewrocie) prowadzonych w taki sposób, aby całkowicie uniemożliwić jakiegokolwiek osadzenie tonalne. Najważniejszą jednak kwestię w twórczości Nikodemowicza stanowi powiązanie tekstu słownego z muzyką w taki sposób, aby oddać jego treść za pomocą różnych środków muzycznych. W *Ad Spiritum Sanctum* kompozytor wybiórczo i w ograniczonym zakresie posługuje się zasadami barokowej retoryki muzycznej (na przykład figurą anabasis¹⁷), podkreślając znaczenie wybranych słów hymnu. Należy do nich między innymi słowo „caelitus” („niebios”) (takt 25), „lumen” („veni, lumen cordium” – „przybądź, serc jasności”¹⁹), prowadzone pochodami sekundowymi lub skokiem w górę

¹⁵ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, s. 4; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n.

¹⁶ Por. C.S. Bartnik, *Teologiczna interpretacja wydarzenia śmierci*, „Ateneum Kapłańskie” 72(1980) t. 95, nr 1(429), s. 21.

¹⁷ „Anabasis” to figura retoryczna w muzyce, za pomocą której wyrażane są ruch w górę, wywyższenie lub rzeczy wzniosłe i wspaniałe. Por. P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki muzycznej w baroku*, Docplayer, https://docplayer.pl/4378038-Piotr-zawistowski-rozwazania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html#show_full_text, s. 15.

¹⁸ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, s. 1; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n. Wersy 1-3 pierwszej strofy hymnu: „Veni, sancte Spiritus, et emitte caelitus, lucis tuae radium”; w przekładzie Jadwigi Gamskiej-Łempickiej: „Przybądź, Duchu święty, / spuść nam, z niebios zdjęty / promień Twej światłości”.

¹⁹ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps, s. 2; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n. Wersy 4-6 pierwszej

(takt 43, 45, 48-49). Kompozytor powtarza poszczególne wersety tekstu w celu doprowadzenia do kulminacji. Taka kulminacja występuje na zakończenie pierwszej strofy, właśnie na tekście „veni, lumen cordium” (takt 43-49)²⁰. Kompozytor przesuwając równolegle zdwojone tercje wielkie wznoszącymi pochodami chromatycznymi, gdzieś tam zaburzonymi małymi skokami w przeciwnym kierunku. W tym miejscu wyraźnie realizowana jest figura anabasis, w której tercja wielka przypisana do akordu durowego wzmacnia pochwalny charakter kompozycji. Należy jednak zaznaczyć, że Andrzej Nikodemowicz jako kompozytor, dla którego w procesie komponowania najważniejsza jest wolność wypowiedzi twórczej, nigdy nie pisał w oparciu o jakąś restrykcyjną zasadę (jak dodekafonia czy barokowe figury retoryczne). Dobrał różne środki wyrazu muzycznego w zależności od koncepcji dzieła, inspiracji i swego aktualnego stanu ducha. W procesie komponowania dobierał zatem środki wyrazu muzycznego jednostkowo, „tu i teraz”. W hymnie *Ad Spiritum Sanctum* charakter pochwalny tekstu osiągnięty został z jednej strony poprzez prowadzenie współbrzmień pionowych (tercji, trójdźwięków) w technice nota contra notam, rozszerzanie faktury i wolumenu brzmienia, z drugiej zaś poprzez działania odwrotne: redukcję faktury, ograniczenie liczby głosów chóralnych, wprowadzenie techniki polifonizującej z elementami imitacji (od taktu 83). Najmocniejszy akcent stanowi jednak zakończenie utworu. Jest nim patetyczna prośba-zawołanie „da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium” („daj zasługę cnocie, niebo po żywocie, a w wieczności radość”)²¹, wyrażona chromatycznymi wznoszącymi pochodami z zastosowaniem nuty pedałowej, zwieńczona akordem H-dur. To jeden z bardziej wyrazistych przykładów zastosowania barokowej figury retorycznej anabasis. Po silnie dysonansowej sekwencji doprowadzającej do wzrostu napięcia następuje rozwiązanie na wspomnianym akordzie H-dur. Zgodnie z treścią tekstu słownego cały zabieg, przy zastosowaniu wymienionych środków muzycznych prowadzących do wzrostu i rozładowania napięcia, pogłębia uczucia wzniosłości i radości. Jest to najmocniejszy pod względem wyrazowym fragment w utworze. Jak się okazuje, akord (centrum tonalne) H-dur nie tylko w tym dziele symbolizuje właśnie radość, jasność i nadzieję.

strofy hymnu: „Veni, Pater pauperum, veni, dator munerum, veni, lumen cordium”; w przekładzie Jadwigi Gamskiej-Lempickiej: „Przybądź, Ojciec biednych, / dawco darów niebnych, / przybądź, serc jasności”.

²⁰ Andrzej Nikodemowicz nie wszędzie jednak stosuje zasady barokowej retoryki muzycznej, biorąc pod uwagę powtórzenia tych samych wersetów.

²¹ Nikodemowicz, *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*, rps. s. 3n.; *Ad Spiritum Sanctum – Do Ducha Świętego*, w: *Hymny średniowieczne*, s. 184n. Cytowany tekst to wersy 4-6 piątej strofy hymnu.

Interesującym przykładem muzyki, za pomocą której Andrzej Nikodemowicz wyraża własne uczucia religijne, jest *Jubilate Deo* na chór mieszany (z roku 2011). Warstwa tekstowa pochodzi z wybranych wersetów Psalmu 66. Chociaż utwór ma charakter pochwalny, warstwa melodyczna, przesyciona chromatyką, dysonansami, zwłaszcza w pierwszej części utworu w tempie Moderato (o dwuczęściowej budowie), przepojona jest bólem i cierpieniem. W części tej kompozytor zrezygnował z tekstu, projektując warstwę melodyczną na samogłosce „a”. Na charakter modlitewnego „zawodzenia” wpływają naprzemienne pochody sekund małych i wielkich, brak osadzenia tonalnego, zastosowanie nieregularnej rytmiki, a przede wszystkim – pomimo stałego, parzystego metrum i zachowania podziału na takty – budowa fraz muzycznych, które mają tu całkowicie nieregularny przebieg (są dwu-, trzy-, cztero- i więcej taktowe). Dodatkowo uczucia bólu i cierpienia pogłębia występowanie w ruchu melodycznym sekundy zwiększonej (alt, takt 11) oraz interwału trytonu (bas, takt 25; tenor, takt 28), będącego symbolem Krzyża. Ten modlitewny dialog rozpoczynają alty, do których następnie dołączają sopran. Dalej dialog ów przejmują głosy męskie, aby zakończyć pierwszą część utworu tutti, „rozświetlonym” akordem F-dur. Cała pierwsza część jest wyciszona, w większości w stopniowanej dynamice piano, przyjmuje charakter osobistego wyznania.

Pełnię pochwalnego tekstu *Jubilate Deo* ukazuje druga część utworu, przeprowadzona w szybszym tempie Allegretto. Kompozytor wykorzystał pierwsze cztery wersety Psalmu 66²²: „Jubilate Deo, Omnis terra, psalmum dicite, nomini Eius”²³ („Sławcie Boga z radością, wszystkie ziemie, / opiewajcie chwałę Jego imienia, / cześć Mu świętą oddajcie!” – Ps 66, 1-2). Budowa tekstu słownego wprowadza już większą regularność przebiegu muzycznego, chociaż sporadycznie zdarzają się synkopy (basy, takt 26, tenory, takt 33). Kompozytor wprowadził rozszerzoną fakturę, co wiąże się z mniejszą liczbą solowych projekcji w poszczególnych głosach, oraz zwiększył wolumen brzmienia. Pomimo zachowania pełnej atonalności, częściej pojawiają się zwracające w tym kontekście uwagę akordy durowe. Występują one w zakończeniu fraz i w połączeniu z gradacją dynamiki forte (od mezzoforte do fortissimo), wzmacniają pochwalny charakter utworu, zakończonego akordem F-dur z dodaną septymą wielką.

Kolejnym przykładem muzycznego dialogu z Bogiem jest *Epitafium cierpienia* na baryton i fortepian do słów Aliny Jahołkowskiej²⁴. Jest to przedostat-

²² Kompozytor zmienił kolejność wersetów, zamienił werset trzeci z czwartym.

²³ Na cytowanym łacińskim tekście kompozytor oparł cały utwór (por. A. N i k o d e m o w i c z, *Jubilate Deo*, rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz, s. 2n.).

²⁴ Zob. A. J a h o ł k o w s k a, *Epitafium cierpienia*, w: *taż, To jeszcze twój czas*, Polihymnia, Lublin 2013, s. 6.

nia kompozycja, jaka wyszła spod ręki Nikodemowicza. Trudno nie odnieść tematyki utworu do sytuacji zdrowotnej kompozytora, którego kondycja w tym czasie ulegała wyraźnemu pogorszeniu. Głęboko poruszająca jest warstwa tekstowa dzieła, na którą składa się tekst poetycki Jahołkowskiej z tomiku *To jeszcze twój czas* oraz fragment Psalmu 85. Siłę wyrazu wiersza, którego podmiot liryczny rozpamiętuje cierpienie, niepewność, troskę o życie syna i zawiedzioną nadzieję oraz zwątpienie w wierze, pogłębia projekcja tekstu w technice parlando. Ta właśnie technika, oparta na melorecytacji, jest formą najbardziej zbliżoną do recytacji modlitewnej. Redukcji uległa również warstwa instrumentalna kompozycji w partii towarzyszącego fortepianu. Statyczna, ataktowa muzyka, zbudowana z sześciu krótkich sekwencji, z których każda składa się z kilku dźwięków, stanowi tło fragmentu psalmu: „Boże, czyż to nie Ty przywracasz nam życie” (por. Ps 85,7)²⁵, wykonywanego przez głos barytonowy techniką parlando, z wyjątkiem dwóch ostatnich sekwencji. Są one oparte na sześciu dźwiękach: c-H-d-f-gis-h, opatrzonych tekstem: „w głębokim tunelu ich życia aż po światło nadziei”²⁶. W wybranych wysokościach dźwięków uwagę zwraca czterodźwięk zmniejszony, zawierający trójdźwięk zmniejszony, podkreślający interwał trytonu. W swojej twórczości Nikodemowicz wiele razy odwoływał się do wymienionych wyżej struktur dźwiękowych (zwłaszcza trytonu i trójdźwięku zmniejszonego), oddających symbolikę Krzyża, między innymi w kompozycjach: *Placz u grobu Chrystusa Pana* (1965), *Litania Loretańska II* (1985), *Lamentacja „Rythm do Pana Jezusa Ukrzyżowanego Patrząc na Figurę Męki Pańskiej”* (1971), *Antyfona do Najświętszej Maryi Panny* (1982) i *De Christo moriente* (2002). Ostatni dźwięk *Epitafium cierpienia*, śpiewany przez solistę (h), wpisany w dwie tercje wielkie h-dis w zdwojonej oktawie w partii fortepianu tworzące niepełny akord H-dur, wymownie oddaje treść słów ostatniego wersetu: „światło nadziei”. Podobnie zatem jak w hymnie *Ad Spiritum Sanctum*, kompozytor za pomocą centrum tonalnego H-dur buduje w zakończeniu kompozycji optymistyczną aurę, budzącą skojarzenia z jasnością, radością i nadzieją.

Charakteryzując siebie jako kompozytora, Andrzej Nikodemowicz powiedział o swojej twórczości religijnej, że postrzegana z perspektywy czasu odzwierciedla jego własną drogę pogłębiania wiary²⁷. W całej swej twórczości kompozytor wiele utworów poświęcił też różnym obliczom cierpienia. Motyw cierpienia zawarty jest nie tylko w utworach pasywnych, lecz również w pie-

²⁵ A. N i k o d e m o w i c z, *Epitafium cierpienia*, rps, prywatne archiwum kompozytora, obecnie w posiadaniu Małgorzaty Nikodemowicz, s. 1.

²⁶ Tamże, s. 2; por. J a h o ł k o w s k a, dz. cyt., s. 6.

²⁷ Por. A. N i k o d e m o w i c z, *Inspiracja religijna w mojej twórczości*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 39.

śniach, czego przykładem może być omówione wyżej *Epitafium cierpienia*. Przyznał jednak, że zrozumienie cierpienia osiągnął dopiero po latach, kiedy uświadomił sobie, że powinno ono być zjednoczone z cierpieniem „Chrystusowego Krzyża, który jest drogą ku Zmartwychwstaniu”²⁸. Swoją muzykę kompozytor określił jako zespoloną formę: płaczu, modlitwy i nadziei, wyznaczającą „linię wzlotu modlitwy, od cierpienia, poprzez zawierzenie i nadzieję, ku uwielbieniu”²⁹. Nie tylko zatem poprzez własną twórczość, ale również w wypowiedzianych wprost słowach, kompozytor dał wyraz swojej postawie artystycznej, swemu artystycznemu credo.

Różne są oblicza muzycznego dialogu z Bogiem w dziełach Nikodemowicza. Raz jest to muzyka wzniosła, pochwalna, o patetycznym wydźwięku, innym razem osobista, oszczędna, wyciszona, naznaczona cierpieniem, będąca prośbą o miłosierdzie, przebaczenie i wieczną radość. Niezależnie jednak od formy, utwory te są wyrazem potrzeby zarówno komponowania, jak i wyrażania najgłębszych uczuć. Głęboka wiara pozwoliła Andrzejowi Nikodemowiczowi przetrwać najtrudniejsze momenty życia. Twórczość religijna kompozytora, będąca żarliwym dialogiem z Bogiem, stanowi świadectwo postawy zgodnej z wartościami Kościoła katolickiego i przekonania o ponadczasowości jego fundamentów.

Po śmierci Andrzeja Nikodemowicza Olga Pasiiecznik napisała, że był on „wzorem skromności i człowieczeństwa”³⁰. Słowa te w sposób szczególny dopełniają obrazu jego osobowości twórczej. Chociaż kompozytora nie ma już z nami, jego przesłanie, wyrażone za pomocą muzyki religijnej oraz przykład postawy życiowej i artystycznej, jego dialog z Bogiem, nadal rezonują, przemawiając swą siłą.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- “Ad Spiritum Sanctum.” In *Hymny Średniowieczne*. Translated by Jadwiga Gamska-Lempicka. Lwów: Nakładem Filomaty, 1934.
- Bartnik, Czesław Stanisław. “Teologiczna interpretacja wydarzenia śmierci.” *Ateneum Kapłańskie* 72, vol. 95, no. 1 (429) (1980): 16–30.
- Bojarski, Jerzy J. “Papież i lwowski profesor.” *Niecodziennik: Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, no. 1 (7) (2007): 1–2.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ O. Pasiiecznik, „Via Crucis” i „Lamentacje” z Freiburga, w: *Czas i dźwięk – spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, s. 66.

- . “Andrzej Nikodemowicz – profesor znany i nieznan.” *Niecodziennik: Pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, no. 2 (2002): 10–12.
- Cisło, Mieczysław. “Świadek niezłomnej wiary.” In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Ksińska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.
- Jahołkowska, Alina. “Epitafium cierpienia.” In Jahołkowska, *To jeszcze twój czas*. Lublin: Polihymnia, 2013.
- Krzymowska-Szacoń, Kinga. “Twórczość maryjna Andrzeja Nikodemowicza.” *Roczniki Teologiczne* 64, no. 13 (2017): 63–84.
- Nidecka, Ewa. “Andrzej Nikodemowicz: Twórczość i głębia wiary.” *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym: Studia i szkice*. Vol. 2. *Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych*. Edited by Ewa Nidecka and Jolanta Wąsacz-Krztoń. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2020.
- . “Inspiracje artystyczne w dziełach litanijnych Andrzeja Nikodemowicza.” In *Horizonty umenia*. Edited by Matúš Ol’ha. Banská Bystrica: Akademia umeni v Banskej Bystrici 2013.
- . *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- . “Wykorzystanie hymnów średniowiecznych w twórczości sakralnej Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie utworu ‘De Christo moriente.’” *Moderato*, no. 1 (2010) 26–36.
- . “Zbiór hymnów średniowiecznych wydanych w 1934 r. we Lwowie: Zawartość i przekład.” In *Musica Galiciana*. Vol. 12. Edited by Grzegorz Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- Nikodemowicz, Andrzej. *Ad Spiritum Sanctum – Hymn do Ducha Świętego*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- . *Dyptyk pasyjny: Przypatrz się duszo (z Gorzkich żalów)*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- . *Epitafium cierpienia*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- . “Inspiracja religijna w mojej twórczości.” In *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. Edited by Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, and Antoni Zoła. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1992.
- . *Jubilate Deo*. Script. Andrzej Nikodemowicz’s private archive in the possession of Małgorzata Nikodemowicz.
- Nikodemowicz, Andrzej, and Małgorzata Nikodemowicz. “Spis kompozycji.” In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Ksińska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.

- Nikodemowicz, Małgorzata. "Ojciec." In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Księska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.
- "O drodze do Polski i 'Polskiej pasji.'" *Ruch Muzyczny* 45, no. 9 (2001): 10–11.
- Pasiecznik, Olga. "Via Crucis i Lamentacje z Freiburga." In *Czas i dźwięk: Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*. Edited by Teresa Księska-Falger. Lublin: Gaudium, 2018.
- Pazur, Barbara. *Gorzkie żale inspiracją dla współczesnych polskich kompozytorów muzyki chóralnej na przykładzie kompozycji Rafała Rozmusa i Andrzeja Nikodemowicza*. Lublin: Polihymnia, 2013.
- Pociej, Bohdan. "Andrzej Nikodemowicz." *Tygodnik Powszechny* 25, no. 9 (1971): 4.
- . "Psalmy Andrzeja Nikodemowicza." *Ruch Muzyczny* 29, no. 19 (1985): 6–7.
- . "Sacrum w polskiej muzyce współczesnej." In *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70: Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej; Kraków 8-10 grudnia 1983*. Edited by Leszek Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986.
- Zawistowski, Piotr. *Rozważania na temat retoryki muzycznej w baroku*. Docplayer, https://docplayer.pl/4378038-Piotr-zawistowski-rozwazania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html#show_full_text.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Ewa NIDECKA – Muzyka w dialogu z Bogiem. Kompozycje religijne Andrzeja Nikodemowicza

DOI 10.12887/37-2024-3-147-09

Celem artykułu jest ukazanie specyfiki twórczości Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017) jako rezultatu przymysłów kompozytora i jego relacji z Bogiem. Droga twórcza Nikodemowicza od początku kształtowana była przez tradycję Kościoła katolickiego. Muzyka religijna stanowiła jeden z głównych działów jego twórczości, obejmujący kompozycje do współczesnej poezji religijnej, utwory hymniczne, dzieła o tematyce maryjnej, eschatologicznej i hamartologicznej. Znaczna liczba kompozycji tego rodzaju wskazuje na przynależność kompozytora do chrześcijańskiego kręgu wartości, będącego wyznacznikiem jego artystycznej drogi. W tym kontekście szczególnie ważny wydaje się ostatni okres aktywności twórczej Nikodemowicza (lata 2010-2016), skoncentrowany na wierze i modlitwie wyrażanej muzyką. Twórczość religijna kompozytora jawi się jako osobliwy dialog z Bogiem.

Słowa kluczowe: Andrzej Nikodemowicz, polska muzyka religijna, polska muzyka współczesna, wartości chrześcijańskie

Kontakt: Instytut Muzyki, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Dąbrowskiego 83, 35-040 Rzeszów

E-mail: enidecka@ur.edu.pl
Tel. 17 7822801
<https://www.ur.edu.pl/pl/pracownik/strony-pracownicze/ewa-nidecka>
ORCID 0000-0003-1788-3201

Ewa NIDECKA, Music in Dialogue with God: Religious Works of Andrzej Nikodemowicz

DOI 10.12887/37-2024-3-147-09

The aim of the article is to show the specificity of the oeuvre of Andrzej Nikodemowicz (1925-2017) as being a result of his reflection and relationship with God, understanding the meaning of religious texts and bearing witness to the Christian attitude. Nikodemowicz's creative path was shaped by the tradition of the Catholic Church. Religious music accompanied him from the beginning of his work, constituting one of its main sections. His religious compositions comprise hymns and settings of contemporary religious poetry and are inspired by Marian themes, eschatological issues, and the questions pertaining to the condition of man as a fallen creature. A significant number of works of this type testifies to the composer's adherence to a specific set of values which defined his artistic path. In this context, the last period in the composer's creative activity, covering the years 2010-2016, seems to be particularly important, focused on faith and prayer. His deep faith in God allowed Nikodemowicz to endure the most difficult moments of his life, and his religious work invariably appears as a peculiar dialogue with God.

Keywords: Andrzej Nikodemowicz, Polish religious music, Polish contemporary music, Christian values

Contact: Institute of Music, University of Rzeszów, ul. Dąbrowskiego 83, 35-040 Rzeszów, Poland
E-mail: enidecka@ur.edu.pl
Phone: +48 17 7822801
<https://www.ur.edu.pl/pl/pracownik/strony-pracownicze/ewa-nidecka>
ORCID 0000-0003-1788-3201

Krzysztof MEYER

WITOLD LUTOSŁAWSKI WOBEC POWOJENNEJ AWANGARDY Z perspektywy sześciu dekad

Lutosławskiego niewątpliwie cechowała rzeczywista, daleko posunięta tolerancja i szerokie horyzonty pozwalające mu z zainteresowaniem obserwować najnowsze prądy w sztuce. Jednakże jako kompozytor nie był aż tak blisko awangardy, jak mu to przypisywano, nawet gdy włączył do swojej techniki elementy aleatoryzmu. W rzeczywistości do wielu nowych prądów odnosił się co najmniej obojętnie, nie uważając ich ani za ważne, ani za inspirujące.

„Przed każdym z nas staje [teraz – K.M.] problem znalezienia swego miejsca w tym zamęcie, jaki przedstawia sobą sztuka naszej epoki. Szczególnie ostro rysuje się ten problem przed tymi z nas, którzy po kilkuletniej przerwie nawiązali kontakt z muzyką zachodnio-europejską. Wierzę jednak, że jest to tylko kwestią czasu, że nie tylko zdobędziemy jasny pogląd na sytuację, ale odegramy w niej pozytywną i wcale nie najmniejszą rolę – mówił Witold Lutosławski na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich w marcu 1956 roku – To optymistyczne uczucie pozwala mi żywić przede wszystkim fakt, że oddychamy dziś atmosferą prawdziwej wolności twórczej. A to jest pierwszym i nieodzownym warunkiem rozwoju wszelkiej sztuki”¹.

Przez kilka poprzednich lat na muzyce polskiej ciążyła doktryna realizmu socrealistycznego, na szczęście – w odróżnieniu od sąsiednich krajów – ani nie wprowadzona zbyt brutalnie, ani nie przestrzegana zbyt konsekwentnie. Mimo ingerencji polityki w sztukę powstało kilka arcydzieł, przede wszystkim *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego, ale także *Koncert na smyczki* Grażyny Bacewiczówny. Również twórczość tak zwanej Grupy 49, którą założyli trzej wybitnie zdolni młodzi muzycy (Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki i Jan Krenz) wzbogaciła polską muzykę tych czasów. Wszyscy oni posługiwali się jednak językiem tradycyjnym, głównie neoklasycznym, który po wojnie w środowiskach twórczych coraz wyraźniej traktowano jako przestarzały.

Polska stała się pierwszym krajem bloku wschodniego, w którym socrealizm przestał być doktryną obowiązującą. Po roku 1956 zaczęto nadawać przez radio i wykonywać dzieła Arnolda Schönberga, Albana Berga, Antona Weberna oraz Igora Strawińskiego, a także twórców następnych pokoleń: Oliviera Messiaena, Pierre’a Bouleza, Karlheinz Stockhausena i innych ko-

¹ W. Lutosławski, *Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe ZKP*, „Ruch Muzyczny” 1(1957) nr 1, s. 2n.

ryfeuszy zachodniej awangardy, czyli muzykę wcześniej nieznaną, ale demonizowaną, teraz więc pożądaną jak każdy zakazany owoc. Władz nie obchodziło, czy w utworze zastosowano dodekafonię, czy jakąkolwiek inną nową technikę. W pozostałych krajach taka sytuacja długo jeszcze była niewyobrażalna – i stąd słowa Lutosławskiego o „atmosferze prawdziwej wolności twórczej”. Jednakże naciski na artystę wywierać mogą nie tylko politycy, z czego wtedy jeszcze niewielu chyba zdawało sobie sprawę.

Efektownym otwarciem nowego okresu stał się pierwszy festiwal muzyki współczesnej, znany później jako „Warszawska Jesień”, zorganizowany jesienią owego pamiętnego roku 1956. Kompozytorzy i melomani odebrali go jak otwarcie okna na świat. Na kolejnych festiwalach debiutowali przedstawiciele najmłodszego pokolenia, poszukiwacze nowych brzmień i efektów akustycznych (miedzy innymi Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki i Wojciech Kilar). Budzili sensację, a na Zachodzie ukuto pojęcie polskiej szkoły kompozytorskiej, aktualne mniej więcej przez dekadę. Ci młodzi nie naśladowali zachodniej awangardy, przeciwnie – prezentowali własną wizję niekonwencjonalnego świata dźwiękowego. Dwudziestoparolatkowie wchodzili w świat najnowszej muzyki bez uprzedzeń, nie mając za sobą bagażu żadnych przyzwyczajeń.

Znacznie bardziej złożona i dużo trudniejsza była sytuacja średniego i starszego pokolenia, czyli tego, do którego należał czterdziestotrzyletni wówczas Lutosławski. W wielu twórcach tej generacji kontakt z nową muzyką wyzwolił potrzebę odcięcia się od przeszłości. Zerwanie z tradycją wymagało jednak nie tylko zrzucenia powierzchownego zazwyczaj nalotu folklorystycznego z czasów socrealizmu, ale i zasymilowanej w młodości tradycji neoklasycznej. Najlepszym sposobem na uwolnienie się z pęt dawnych przyzwyczajeń wydawała się dodekafonia, budząca najsilniejsze emocje i wywołująca największy rezonans na pierwszych festiwalach. Przyglądając się ówczesnym partyturom i czytając wypowiedzi kompozytorów starszego i średniego pokolenia, można wręcz odnieść wrażenie, że pod koniec lat pięćdziesiątych „pisać lub nie pisać dodekafonicznie” znaczyło niemalże „być albo nie być nowoczesnym kompozytorem”. To natomiast decydowało o utrzymaniu się w głównym nurcie życia muzycznego.

Lutosławski podążył w kierunku innym niż jego rówieśnicy i młodszy o dwadzieścia lat koledzy. Zamiast układać serie albo dźwiękowe freski z klasterów i glissand – próbował restytuować harmonię. W jego muzyce przełom stworzyło *Pięć pieśni do słów Kazimierza Iłakowiczówny*, w których fundament harmonii stanowiły dwunastodźwiękowe akordy budowane z różnych interwałów. Teoretyków muzyki najzarliwiej kibicujących nowoczesności pasjonował fakt, iż akordy te układały się w pewien system. Kompozytor natomiast podkreślał, że tworząc „od nowa” harmonię na potrzeby własnej muzyki miał na uwadze przede wszystkim wyraz, indywidualny charakter używanych akordów.

Pierwszym „prawdziwie nowoczesnym” utworem Lutosławskiego, który wszedł do szerokiego repertuaru, stała się *Muzyka żałobna* na orkiestrę smyczkową. Powstała na zamówienie dyrygenta Jana Krenza, chcącego uczcić dziesiątą rocznicę śmierci Beli Bartóka. Szybką akceptację słuchaczy zapewniła temu parunastominutowemu utworowi uderzająco czytelna dramaturgia. Od ascetycznego *Prologu*, poprzez coraz gęstsze brzmieniowo (i intensywniejsze emocjonalnie) *Metamorfozy* (to tytuł drugiej części) muzyka narasta do dwunastodźwiękowych akordów w *Apogeum*, by potem stopniowo gasnąć w *Epilogu*. Niewygórowane wymagania techniczne sprawiły, że wykonawcy chętnie włączali ten utwór do repertuaru, ścisła technika i rygorystyczny kontrapunkt w niczym nie przeszkodziły emocjonalnej sugestywności dzieła, które szybko stało się wizytówką polskiej muzyki nowoczesnej. Muzykologów natomiast zafascynował wyjątkowy kunszt techniki kompozytorskiej. Cały utwór jest bowiem wyszukaniem przetworzeniem jednego pomysłu. W skrajnych częściach *Muzyki żałobnej*, żeby wspomnieć tylko najłatwiejsze do opisanie cechy, wykorzystane są zaledwie dwa interwały. Pojawia się symetria zwierciadlana początku i końca, bo *Epilog* jest odwróceniem *Prologu*.

Po pierwszym zachłyśnięciu się poczuciem bezgranicznej wolności nastąpiła jednak sytuacja, która wcześniej już dała o sobie znać przede wszystkim w Niemczech Zachodnich, ale także we Francji i Włoszech. Po latach odważono się określić ją mianem „dyktatury awangardy”. W Niemczech odrzucenie sztuki z czasów Trzeciej Rzeszy spowodowało, że najzarliwsi propagatorzy nowoczesności potrafili w dyskusjach utożsamić tonalność z faszyzmem. W Polsce spory nie miały równie drastycznego przebiegu, ale wielu krytyków kojarzyło system dur-moll z niedawnym socrealizmem. Dyskutowano zaś dużo i namietnie, bo po stronie nowoczesności wyraźnie opowiedziała się spora część środowiska opiniotwórczego, w tym media. W Polsce należał do nich zwłaszcza dwutygodnik „Ruch Muzyczny”, który teksty o nowej muzyce publikował niemal w każdym numerze. Wywołało to zresztą ostry protest „towarzyszy” z NRD, którzy drogą polityczną doprowadzili do tego, że polskie Ministerstwo Kultury przeniosło czasopismo z Krakowa do Warszawy, zmieniając przy tej okazji skład osobowy redakcji.

Na kilka aspektów ówczesnej sytuacji zwrócił uwagę ponad pięćdziesięcioletni już wtedy, a przed wojną były w świecie Zygmunt Mycielski. „Istotą każdej awangardy jest jej bezkompromisowość. Jej bojowość. Walka o swoje prawa i o ideały. [...] Każda awangarda złościła sobie z większym czy mniejszym mozołem własną drogę, miejsce na estradzie, zdobywała sobie grupę entuzjastów. [...] U nas nie ma mowy o takim układzie. Wszystko trzeba zrobić od razu i naraz, równocześnie. Całe życie muzyczne ujęte jest jednymi ramami – chce się powiedzieć: w jednym korycie. Mamy jeden festiwal i jedno – w praktyce – wydawnictwo. Jeden związek kompozytorów

i jedno źródło dochodów. [...] Żadna awangarda nie zaczynała od «szerokiego nurtu społecznego». U nas robi się z awangardy zaraz sprawę społeczną²². I kiedy indziej napisał: „Moderniści nie chcą popuścić. [...] Posługują się przy tym swoistym terrorem – opanować chcą zarówno krytykę i publicystykę, jak i dziedzinę festiwalu, ba – nawet deski dostojnych, «zwykłych i normalnych» estrad koncertowych! [...] Działalność kierunków awangardowych powinna być dozowana w rozsądnych ilościowo proporcjach i na właściwym miejscu, na dorocznym festiwalu, w małonakładowym piśmie i, poza owym festiwalem, w ekskluzywnym raczej ruchu koncertowym, o charakterze pokazów muzycznych. Zaprzatanie tym szerokiej opinii i tworzenie narodowego mitu z pierwszych prób kompozycyjnych młodszego pokolenia jest tworzeniem chaosu z rzeczy, których nie umiemy postawić na właściwym miejscu²³. Upłynęło kilka miesięcy po opublikowaniu tych słów o swoistym „terrorze modernistów”, a i sam Mycielski skomponował *Symfonię*, w której radykalnie unowocześnił swój dotychczasowy, tradycyjny styl.

W sukurs tradycjonalistom pospieszył dwudziestosześcioletni krytyk Ludwik Erhardt, publikując obszerny tekst, który na kompozytorach starszego pokolenia, mających jeszcze w pamięci administracyjnie kierowaną inwazję socrealizmu, musiał wywrzeć szczególne wrażenie. „To nieprawda, że w Polsce istnieje dziś wolność przekonań i wolność w sprawach sztuki. Nie może być mowy o wolności w warunkach dyktatury, w warunkach niepodzielnego panowania jednej idei artystycznej, gdy mała grupka ludzi posiada monopol na uprawianie postępu i kształtuje opinię, opierając się na rozumowaniu: kto nie jest z nami, jest przeciw nam. [...] Niesamowity jest fakt zmonopolizowania opinii, podporządkowania sobie tyłu instytucji i opanowania tyłu autorytetów przez stosunkowo niewielką grupę ludzi [...]. Obezwładniono opinię publiczności, której gust się programowo neglizuje, obezwładniono również krytykę: liczą się tylko wypowiedzi entuzjastów i zwolenników, inne są lekceważone lub traktowane jako podstępny cios w plecy postępu, zadawany przez jego obskuranckich wrogów, zaciekłych konserwatystów. [...] Dziś wprawki bez żenady wykonuje się na koncertach, publikuje, a krytycy z punktu dostrzegają w nich niezaprzeczalne wartości, ciekawe osiągnięcia i swoiste piękno, nadając im rangę artystyczną i lokując w historii²⁴.

Wnioskując z tych wypowiedzi, słowa Lutosławskiego o tym, że wreszcie można „oddychać atmosferą prawdziwej wolności twórczej” były nieco na wyrost. Wcześniej już przekonali się o tym kompozytorzy na Zachodzie, a najbar-

²² Z. Mycielski, *Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 5(1961) nr 1, s. 3.

²³ T e n ż e, *Z Nowym Rokiem*, „Ruch Muzyczny” 5(1961) nr 1, s. 1n.

²⁴ L. Erhardt, *Przykręcam śrubę*, „Ruch Muzyczny” 4(1960) nr 24, s. 8.

dziej spektakularnej wolty stylistycznej wynikającej z ekspansji powojennej awangardy dokonał Strawiński, zwracając się na początku lat pięćdziesiątych ku serializmowi. Słuchając *Żywota rozpustnika* i skomponowanych kilka lat później *Threni*, aż trudno uwierzyć, że oba dzieła wyszły spod pióra jednego i tego samego autora. To „odmłodzenie się” twórcy *Święta wiosny* wywołało zresztą kolejną falę zainteresowania jego muzyką, coraz częściej uważaną wtedy za zjawisko historyczne. Dekadę później w analogiczny sposób skręciło z dotychczasowej drogi kilku wybitnych polskich twórców. Wystarczy porównać *IV Symfonię* Bolesława Szabelskiego z jego *Sonetami*, *Koncert na smyczki* Bacewiczówny z jej *VI Kwartetem smyczkowym*, a nawet *Koncert na puzon* i *Segmenti* najmłodszego w tym gronie Serockiego, by przekonać się o radykalizmie tych zmian. Te indywidualne rewolucje stylistyczne kompozytorzy przedstawiali jako rezultat wewnętrznej potrzeby wynikającej z dostrzeżenia walorów nowości. „Stosowanie techniki seryjnej zmusza mnie do większej dyscypliny”⁵ – tłumaczył swą przemianę Strawiński, „Czułem wewnętrzną potrzebę zmiany środków wyrazu”⁶ – podkreślał Szabelski. Lutosławski zaś ujął ten problem szerzej: „Strzegę się pilnie, aby żadna [...] z myśli nie zapanowała nade mną w najmniejszym stopniu i aby żadna z nich nie mogła odebrać mi pełnej swobody sięgania po to wszystko, co wyobraźnia kompozytorska może mi jeszcze przynieść w przyszłości”⁷. Sprawiał bowiem wrażenie, jakby w tej nowej sytuacji poczuł się jak ryba w wodzie, a wprowadzenie elementów aleatoryzmu w *Grach weneckich* (z roku 1961) – także stawiające granicę pomiędzy nowym dziełem a całą jego wcześniejszą twórczością – niemal od razu usytuowało go w gronie koryfeuszy awangardy.

Przez wiele następnych lat Lutosławski publicznie deklarował entuzjazm dla awangardy. Swoim autorytetem wspierał ją w różnorodnych gremiach, przede wszystkim jako przewodniczący Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, mając wpływ na wybór partytur na festiwale Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej zarówno na szczeblu krajowym, jak i międzynarodowym. Od początku związał się z „Warszawską Jesienią”, i to na długie lata. Na jego proawangardową orientację wskazywały liczne deklaracje składane w wywiadach i okolicznościowych wykładach oraz kolejne utwory: po *Grach weneckich* – *Trzy Poematy Henri Michaux*, następnie *Kwartet smyczkowy* i wreszcie *II Symfonia*, dzieła wyraźnie zbieżne z pewnymi poszukiwaniami dokonującymi się w środowisku zachodnich nowatorów.

⁵ I. S t r a w i ń s k i, *Odpowiedzi na pytania Roberta Crafta*, tłum. J. Wierzbička, „Ruch Muzyczny” 1(1957) nr 14, s. 5.

⁶ M. T o m a s z e w s k i, *Nasze muzyczne dwudziestolecie. Reportaż fotograficzny 1944-1964*, oprac. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 28.

⁷ W. L u t o s ł a w s k i, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, „Res Facta” 1966, nr 1, s. 38.

Nadzieję na całkowite odświeżenie zasobu środków wiążano wtedy przede wszystkim z raczkującą jeszcze muzyką na taśmę i elektroniką. W roku 1961 Lutosławski zadeklarował pełne dla nich poparcie, oznajmiając: „Muzyka konkretna i elektronowa stworzyła zupełnie nowe i szerokie możliwości dla tworzenia muzyki poza tradycyjną skalą dźwiękową. Chodzi w niej nie tylko o tworzenie nowych skal, lecz przede wszystkim o rozbudowę i wzbogacenie repertuaru dźwięków o nieokreśloną wysokość. [...] Dźwięk o nieokreślonej wysokości urasta do elementu pełnoprawnego”⁸. Na pytanie rozmówcy, czy zamierza komponować utwory elektroniczne, odparł: „Oczywiście, jest to przecie ogromne wzbogacenie repertuaru środków wyrazu”⁹. Przy innej okazji, zaproszony do udziału w audycji w Polskim Radiu, stwierdził: „Kompozytor dzisiejszy, całkowicie świadomy niedoskonałości, a nawet prymitywności muzyki syntetycznej w dzisiejszym jej stadium, przeczuwa jej przyszły rozwój. Podejrzewa w niej wielkie możliwości, a przede wszystkim spodziewa się, że przyniesie mu ona w przyszłości realizację wizji dźwiękowych narzucających się jego wyobraźni, wizji, które od dawna przekroczyły granice stawiane przez tradycyjną skalę i tradycyjne instrumenty”¹⁰.

Lutosławski miał wśród muzykologów i krytyków entuzjastów, którzy z zachwytem cytowali niemal każde jego słowo. Bohdan Pociąg uważał, że „stosunek *Gier weneckich* do osiągnięć awangardy europejskiej wydaje się być stosunkiem niezależnej równoległości”¹¹, Tadeusz A. Zieliński twierdził, że „Lutosławski jest największym polskim kompozytorem po Chopinie”¹² – i tego rodzaju opinii można by wiele jeszcze zacytować. W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku jego muzykę zaczęły grywać najznakomitsze orkiestry europejskie i amerykańskie, liczba najbardziej prestiżowych nagród, jakie otrzymywał, zwiększała się niemal z każdym rokiem, trudno więc się dziwić, że w środowisku polskich kompozytorów zajmował kluczową pozycję. Tymczasem jego wypowiedzi na temat najnowszych prądów, perspektyw dalszego rozwoju muzyki czy problemów stojących przed kompozytorami często nie miały wiele wspólnego z jego własną twórczością. Wtedy jednak prawie

⁸ B. P i l a r s k i, *Moja muzyka jest grą. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Współczesność” 1961, nr 20, s. 15.

⁹ Tamże.

¹⁰ W. L u t o s ł a w s k i, *Czy to jest muzyka?*, w: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, red. S. Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków. 1967, s. 28.. Tekst jest zapisem audycji radiowej *Czy to jest muzyka?* z cyklu „Horyzonty muzyki”, nadanej na antenie Polskiego Radia 3 marca 1965 roku.

¹¹ B. P o c i ę g, „*Gry weneckie*”. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego, „Ruch Muzyczny” 5(1961) nr 10, s. 4.

¹² T. A. Z i e l i ń s k i, *Perspektywy piękna wyrazu i formy*, „Ruch Muzyczny” 17(1973) nr 18, s. 4.

nikt tego nie zauważał, a młodsze pokolenie niekiedy wręcz bezkrytycznie przyjmowało jego sądy, traktując je jak swoistą busolę dla siebie.

Fundament głoszonego przez niego światopoglądu był bowiem bardzo pociągający. Lutosławski niejednokrotnie opowiadał się za tolerancją dla najbardziej nawet ekscentrycznych pomysłów artystycznych, mówiąc o konieczności poszukiwań w muzyce i podkreślając nieograniczoną wolność sztuki. Po festiwalu SIMC w Kolonii w roku 1960 z entuzjazmem opowiadał znajomym o ekscentrycznym „antyfestiwalu” zorganizowanym przez Sylvana Bussottiego i Heinza-Klausa Metzgera w jednej z tamtejszych pracowni malarskich. Bussotti musiał mu się wydawać na tyle oryginalny, że „odpuścił mu” nawet brak dobrego rzemiosła¹³. Wkrótce potem zapisał w swoim notatniku: „Charakterystyczne i istotne dla naszych czasów jest w sztuce tworzenie indywidualnych sposobów wyrażania się – języków – w przeciwieństwie do dawnych epok (np. baroku), w których istniały mniej lub więcej wspólne, ogólnie obowiązujące sposoby wyrażania się. Dziś, w epoce «wieży Babel» traktowanie cudzej indywidualnej zdobyczy w dziedzinie języka jako wspólnej własności jest nie tylko zapożyczeniem, imitacją, plagiatem, jest poza wszystkim anachronizmem, jest przenoszeniem dawnego sposobu myślenia o tych sprawach w epokę, z którą ten sposób nie ma nic wspólnego”¹⁴. Jako członek Komisji Programowej „Warszawskiej Jesieni” w zasadzie nie dopuszczał głosów podważających sens wykonywania nawet najbardziej ryzykownych eksperymentalnych kompozycji w sali koncertowej. Na pytanie autora tych słów o celowość przedstawiania warszawskiej publiczności utworu Anglika Howarda Skemptona, polegającego głównie na przekładaniu kilku kamyków z jednego miejsca na estradzie na inne, odparł: „Należy pokazywać na «Jesieni» wszystko, bowiem festiwal ma być odbiciem tego, co dzieje się w muzyce współczesnej”. W czasie „Warszawskiej Jesieni” w roku 1964 w notatniku pojawiła się taka uwaga: „Czy [teatr instrumentalny] w ogóle można traktować poważnie? Wszystko można traktować poważnie. Rozumiem przez to pragnienie zrozumienia każdego, nawet na pierwszy rzut oka najbardziej nieprzekonywującego zjawiska. Strzeżmy się zbyt szybkiej dyskwalifikacji, bo ona jest właśnie [rezultatem] niepoważnego traktowania”¹⁵. Przy innej okazji

¹³ Por. S. J a r o c i ń s k i, *Lutosławski*, „Kultura” 17(1979) nr 8(819), s. 13.

¹⁴ W. L u t o s ł a w s k i, zapis z 10 listopada 1961 roku, w: tenże, *Zapiski*, oprac. Z. Skowron, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego – Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2008, s. 24.

¹⁵ Tamże, zapis z 28 września 1964 roku, s. 37n. W archiwum Sachera znajduje się jednakże tekst w postaci maszynopisu, prawdopodobnie nigdy niepublikowany, gdzie Lutosławski za przykład „klasycznej antymuzyki” podaje między innymi właśnie teatr instrumentalny jako twórczość, której „ostatecznym celem jest wyeliminowanie z pojęcia [utworu muzycznego] elementu samej muzyki”.

wyraził pogląd dzisiaj może brzmiący dziwnie, ale wtedy pokrewny opinii głoszonej przez Pierre'a Bouleza: „Możemy [...] wierzyć, że przyjdzie moment, w którym najwięksi nawet mistrzowie poprzednich trzech wieków podzielią los swych poprzedników i dzieła ich z wolna zaczną się zamieniać w obiekty muzealne, będąc przedmiotem zainteresowania samych tylko specjalistów. Dopiero w takim momencie można sobie wyobrazić prawdziwy rozkwit aktualnie tworzonej muzyki”¹⁶. W roku 1968, w nawiązaniu do prawykonania? *II Symfonii* napisał, podając do publicznej wiadomości: „Instrumenty wchodzące w skład orkiestry symfonicznej budzą we mnie więcej respektu niż entuzjazmu. Wprawdzie ze względu na bogactwo i szlachetność ich brzmienia starym instrumentom nie można dziś jeszcze przeciwstawić nic równie wartościowego, z drugiej strony jednak ograniczenia, jakie nakładają one na współczesnego kompozytora, są nieznosnie krępujące. [Wszystko to] utwierdza mnie w przekonaniu, że instrumenty orkiestry symfonicznej są przestarzałe i w małym tylko stopniu nadają się dla współczesnego kompozytora. Nieodparcie też nasuwa mi się myśl o konieczności powstania nowych instrumentów, w pełni odpowiadających potrzebom współczesnej muzycznej wyobraźni. [...] [Już w 1958 roku] zdałem sobie jasno sprawę z tego, że orkiestra symfoniczna nie ma dziś właściwie widoków rozwoju, a okres rozkwitu jest już dawno poza nami”¹⁷.

Czytając zapiski i wypowiedzi Lutosławskiego z tamtych lat, trudno oprzeć się wrażeniu, że wygłaszał je bezwzględny entuzjasta zmian i wszelkich poszukiwań w sztuce. Wszystko wskazywałoby na pełną harmonię między poczynaniami awangardy a osobistymi dążeniami kompozytora, gdyby nie fakt, że jeśli nawet poważnie rozważał – powiedzmy – zerwanie z orkiestrą, to nie wyszło to poza sferę teorii.

Lutosławskiego niewątpliwie cechowała rzeczywistość, daleko posunięta tolerancja i szerokie horyzonty pozwalające mu z zainteresowaniem obserwować najnowsze prądy w sztuce. Jednakże jako kompozytor nie był aż tak blisko awangardy, jak mu to przypisywano, nawet gdy włączył do swojej techniki elementy aleatoryzmu. W rzeczywistości do wielu nowych prądów odnosił się co najmniej obojętnie, nie uważając ich ani za ważne, ani za inspirujące. Elementy dodekafonii stosował oszczędnie i w sposób daleki od schönbergowskiego wzoru. Od webernizmu wręcz się odżegnywał. Aleatoryzmem, zainspirowanym ponoć *Koncertem fortepianowym* Johna Cage'a, posługiwał się w ograniczonym zakresie i w celu zupełnie innym niż główni przedstawiciele tego kierunku. Niekonwencjonalne wykorzystanie tradycyjnych instru-

¹⁶ T e n ż e, *Teoria a praktyka w pracy kompozytora*, w: Witold Lutosławski. *Materiały do monografii*, s. 17n.

¹⁷ T e n ż e, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res facta” 1970, nr 4, s. 6-13.

mentów – tak typowe na przykład dla dzieł Witolda Szalonka czy wczesnego Pendereckiego – było mu z gruntu obce. Zupełnie obojętny pozostał wobec takich zjawisk, jak stosowanie skomplikowanych procedur matematycznych (co czynił na przykład Iannis Xenakis, a co mógłby też robić Lutosławski mający przecież za sobą rok studiów właśnie matematyki), wspomniany w notatniku teatr instrumentalny, a także happening, kolaż, potem minimal music i wiele, wiele innych kierunków.

Do nowszych prądów zbliżył się właściwie tylko w czterech utworach. *Grami weneckimi* otworzył „okres aleatoryczny”. W *Trzech poematach* po raz pierwszy i ostatni niekonwencjonalnie potraktował chór, każąc mu w środkowej części utworu więcej mówić i krzyczeć niż tradycyjnie śpiewać, a ponadto wprowadził częściową niezależność od siebie chóru i orkiestry. W *Kwartecie smyczkowym* w sposób wysoce indywidualny zastosował fakturę związaną z niezależnością gry wszystkich czterech muzyków. W *II Symfonii* – dziele najbardziej aleatorycznym w jego dorobku – połączył wielką, tradycyjną formę epicką ze statyką kolejnych epizodów, wynikającą z rezygnacji z kreski taktowej. Typowy dlań model dwuczęściowej formy, poliwersjonalizm *Preludiów i fugi*, łańcuchowa budowa późnych utworów, niezwykle barwna kolorystyka instrumentalna, a zwłaszcza system harmoniczny wpisywały się w pewne bliskie mu nurty wielowiekowej tradycji muzyki europejskiej, w bardzo niewielkim stopniu wykazując pokrewieństwo z muzyką wówczas najnowszą. Pomimo deklarowanego entuzjazmu dla awangardy, Lutosławski jako kompozytor pozostawał od niej odległy. Jednym z pierwszych, którzy to zauważyli, był włoski muzykolog Paolo Emilio Carapezza. On to, po „Warszawskiej Jesieni” 1969 roku, wypowiadając się na temat nowej polskiej muzyki, stwierdził: „Lutosławskiego cenię bardzo wysoko, ale uważam go za klasyka. Wszelkie jego odkrycia wydają mi się robione na zimno, zaś akces Lutosławskiego do awangardy odczuwam jako akces człowieka pozostającego na zewnątrz”¹⁸. Jeśli bowiem dekadę wcześniej entuzjazm Lutosławskiego dla awangardowych ekscesów (chociażby Bussottiego) mógł być szczery, to z upływem czasu ów dystans stawał się coraz wyraźniejszy.

Mimo to Lutosławskiego przez długie lata utożsamiano z awangardą, choć w gruncie rzeczy jego muzyka już od połowy lat sześćdziesiątych dawała więcej powodów do mówienia o systemie, elegancji, równowadze, klasycznej doskonałości niż o charakterystycznym dla awangardy burzeniu, epatowaniu, destabilizowaniu utartych nawyków. A i jemu samemu coraz częściej zdawało się jednoznacznie dystansować od ideałów awangardy. Pod koniec lat pięćdziesiątych jednym z „dogmatów” nurtu wywodzącego się z Darmstadt

¹⁸ T. K a c z y ŋ s k i, *Wywiad drugi z Paolo Emilio Carapezza*, „Ruch Muzyczny” 13(1969) nr 4, s. 7.

była konieczność nawiązywania do Weberna. Miał on być „jedynym sprawiedliwym” w nowej muzyce i nawet sam Strawiński ostentacyjnie przykładał do jego muzyki najwyższą miarę. Tymczasem Lutosławski już w roku 1963 wskazywał na plagę naśladowców Weberna, „nieudolnych, wulgarnych i wykoślawiających jego idee”¹⁹, publicznie deklarując to, co trzy lata wcześniej zapisał w swoim notatniku: „Być może, że szaleńczym przedsięwzięciem są usiłowania tych nielicznych, którzy szukają nowego w muzyce bez opierania się na tradycji webernowskiej. Tak uważają przynajmniej czołowe «nosorożce» webernizmu. Idą nawet o wiele dalej: ten kto nie przeszedł webernowskiej szkoły – mówią – nie należy w ogóle do naszej epoki. Od Weberna zaczyna się przyszłość, to zaś co nie ma z nim żadnego związku – należy do przeszłości. Zupełnie tak, jakby wpływ Weberna był rodzajem chrztu, bez którego nie ma prawowierności w nowej religii”²⁰.

„Archaiczna i przestarzała” orkiestra symfoniczna pozostawała dla niego głównym środkiem wypowiedzi do końca życia. Co więcej, mało któremu współczesnemu kompozytorowi udało się dokonać aż tylu odkryć w zakresie operowania tradycyjnym zespołem symfonicznym, co jemu. Mimo oficjalnych deklaracji, muzyką elektroniczną nigdy się nie zajął i wprawdzie sugestywnie twierdził, że dzięki niej „dźwięk o nieokreślonej wysokości urasta do elementu pełnoprawnego”, lecz sam pracował nad bardzo precyzyjnym systemem regulującym organizację właśnie wysokości dźwięków, co więcej – opartym na tradycyjnym podziale oktawy. Instrumentów nie preparował i na ten temat nawet dość wcześnie zapisał sobie: „[Preparacja instrumentów – K.M.] budzi we mnie uczucie sprzeciwu: tak jak każde przedsięwzięcie, w którym niewłaściwe przedmioty użyte są do osiągnięcia pewnego celu. [...] W preparacji jest jeszcze inna strona budząca niechęć: to że się używa właśnie fortepianu, aby zeń wydobyć dźwięki (skądinąd często b. ładne!) w sposób «perwersyjny»”²¹.

Jaki był zatem jego rzeczywisty stosunek do awangardy? „Nacechowany przede wszystkim uczuciem sympatii”²² – zanotował w roku 1965 i sformułowanie to stało się gotową odpowiedzią na pytanie, które niejednokrotnie zadawano mu przy różnych okazjach. W jednej z rozmów z Tadeuszem Kaczyńskim powiedział nawet: „Często bywam zaliczany do awangardy, co sprawia mi przyjemność – po czym dodał – ale po głębszym zastanowieniu stwierdzam, że jest to przyjemność dosyć powierzchowna...”²³. Parę lat później rozwinął tę myśl w formie, której trudno byłoby się po nim spodziewać, zna-

¹⁹ W. L u t o s ł a w s k i, *Webern*, w: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, s. 42.

²⁰ Tenże, zapis z 29 kwietnia 1960 roku, w: tenże, *Zapiski*, s. 15.

²¹ Tamże, zapis z 20 grudnia 1964 roku, s. 39.

²² Tamże, zapis z 12 września 1965 roku, s. 42.

²³ T. K a c z y ń s k i, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 95.

jąc jego wcześniejsze wypowiedzi: „Mimo podstawowej roli, jaką w rozwoju każdej sztuki odgrywa awangarda, widzę w tym zjawisku jednocześnie coś smutnego [...]. Awangardowiec angażuje bowiem swe siły przede wszystkim w polemice z zastaną sytuacją, jego twórczość jest głównie dialogiem z innymi twórcami. Dlatego zasięg jej znaczenia jest ograniczony. Mówiąc to, mam oczywiście na myśli postawę awangardowca w czystej postaci. Sam zaliczam się do postępowych twórców i nikt chyba nie zaprzeczy, że w mej muzyce można znaleźć elementy «awangardowości». Jednak elementy a zasadniczy cel to dwie różne rzeczy”²⁴.

W roku 1975, zapytany o eksperyment, wręcz odżegnał się od poszukiwań awangardy, której nadał nazwę „quasi-eksperymentu”²⁵. Optował już wtedy za ważką treścią i poszukiwaniem piękna – a tego pojęcia przez kilkanaście lat od „wybuchu awangardy” bodaj ani razu nie użył w swoich wypowiedziach. Stwierdzając, że te nowe sposoby komponowania „do niczego konkretnego nie służą”²⁶, na kartkach swego notatnika z dziwną pogardą określał „ich”, czyli „awangardzystów”, jako „karłów sztuki”²⁷, a kolegów namawiał wręcz do zbojkotowania awangardy [sic!], tudzież spojrzenia w głąb siebie²⁸. W roku 1976 podczas seminarium w Baranowie wyraźnie opowiedział się za zdrowym konserwatyzmem²⁹ i przestrzegł przed „obsesją nowatorstwa”³⁰. A za wyjątkowo wymowną należałoby uznać opinię wypowiedzianą na początku lat siedemdziesiątych: „Istnieje we mnie jakiś podświadomy odruch, odwracający od [przyszłości muzyki] moją myśl. Dzieje się tak zapewne dlatego, że podejrzewam w tej przyszłości coś, czego nie chciałbym zobaczyć. [...] Myślę o całym zbiorze tendencji, które ogólnie nazwałbym antymuzyką. A więc te wszystkie jej rodzaje, w których to, co słyhać, odgrywa coraz mniejszą rolę, jest efektem czystego przypadku lub ma być zjawiskiem towarzyszącym czemuś, co z muzyką nie ma już nic wspólnego”³¹. Pesymistyczny pogląd na przyszłość muzyki Lutosławski wyrażał wielokrotnie – najpierw w notatniku, potem również publicznie, w wywiadach i podczas wykładów. Nie wchodząc głębiej w to zagadnienie, chciałoby się czasem zapytać: jak można łączyć zapał do poszukiwania nowości z przekonaniem o braku przyszłości?

²⁴ W. J a m r o z i a k, *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Nurt” 1976, nr 1, s. 5.

²⁵ Tamże.

²⁶ T e n ż e, *Notatnik*, zapis z 28 lutego 1974 roku, Fundacja Paula Sachera.

²⁷ Tamże.

²⁸ P o r. t e n ż e, zapis z 28 lutego 1974 roku, w: tenże, *Zapiski*, s. 49.

²⁹ P o r. *Obecność tradycji we współczesności. Dyskusja*, oprac. J. Kempański, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie I. Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 220n.

³⁰ Tamże, s. 220.

³¹ K a c z y Ń s k i, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, s. 154n.

Odpowiedzi na to pytanie należałoby szukać nie tyle w sferze światopoglądu, estetyki czy nawet psychologii, ile w pragmatyzmie kompozytora. Zbliżający się do pięćdziesiątych urodzin Lutosławski doskonale orientował się w sposobie funkcjonowania „świata muzyki”³², który tworzyli organizatorzy festiwali i cykli koncertowych nowej muzyki, publicyści i dziennikarze muzyczni – osoby mające wpływ na instytucje oraz opinię publiczną, dokonujący selekcji wykonywanych utworów i kształtujący środowiskowe hierarchie. To w tych gronach zapadały decyzje pozwalające kompozytorowi zaistnieć w sali koncertowej, w mediach. Jeśli zatem chciał, by jego muzyka weszła do repertuaru, to konieczne było zainteresowanie nią tego właśnie środowiska, co wymagało włączenia się w nurt poszukiwań nowych brzmień, środków wyrazu, technik oraz dostarczania „intelektualnej” obudowy własnej muzyki.

W ciągu swego długiego życia Lutosławski udzielił dziesiątków wywiadów. Po latach okazało się, że przypuszczalnie chcąc ułatwić sobie „obsługę” dziennikarzy, nabrał zwyczaju notowania pewnych spostrzeżeń w parokrotnie przytaczanym już notatniku zaprowadzonym pod koniec 1958 roku. Nie był urodzonym mówcą i niechętnie improwizował wypowiedzi publiczne, praktyka prowadzenia zapisków świadczyła więc o przezorności i praktyczności. Atmosfera towarzysząca ówczesnej muzyce w gruncie rzeczy i tak narzucała pewną grupę zagadnień często dyskutowanych, a i pytania kierowane do kompozytorów bywały przewidywalne. W roku 1973 nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego ukazały się *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, zawierające dwanaście wywiadów przeprowadzonych z nim przez Tadeusza Kaczyńskiego. Publikacja ta stała się dużym wydarzeniem w środowisku muzycznym, gdyż do połowy lat pięćdziesiątych, czyli do momentu ukazania się wywiadu-rzeki Roberta Crafta z Igorem Strawińskim³³ – w Polsce dostępnego zresztą tylko we fragmentach³⁴ – taki sposób prezentacji kompozytora był jeszcze u nas nieznan. Rozmowy dotyczyły twórczości Lutosławskiego z lat 1963-1972 oraz ogólnych zagadnień związanych z muzyką współczesną. Wiele wskazuje, że Lutosławski przykładał do tych tekstów dużą wagę i – podobnie jak własne interpretacje dyrygenckie, które uważał za wzór dla innych wykonawców – traktował jak drogowskaz dla rosnącej liczby badaczy swojej muzyki. O skuteczności przyjętej taktyki przekonuje bibliografia prac teoretycznych na temat jego muzyki, podążająca za tymi właśnie wątkami, które podpowiadał w wywiadach i wykładach na temat swojej muzyki.

³² Użyłbym tego słowa przez analogię do „artworld”, terminu wprowadzonego w środowisku sztuki przez Arthura C. Danto, a oznaczającego osoby kierujące muzeami, galeriami, wypowiadające się w mediach na temat sztuki i generalnie kształtujące opinie.

³³ Zob. R. C r a f t, *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday&Company, Garden City, 1959.

³⁴ Zob. S t r a w i ń s k i, *Odpowiedzi na pytania Roberta Crafta*, s. 2-9.

Sugestywność Lutosławskiego miała kilka źródeł. Przez długie lata ubierał swoje przekonania w słowa nadające im rangę prawd ogólnych. Mówiąc „kompozytor współczesny”, sugerował, że problemy, które rozważa, dotyczą nie tylko jego samego, lecz wszystkich osób poważnie i odpowiedzialnie zajmujących się tworzeniem muzyki. Za bezsporne brano jego słowa o tym, że „żarliwa potrzeba nowych instrumentów, odpowiadających współczesnej wyobraźni kompozytora, jest chyba sprawą oczywistą dla każdego, kto komponuje muzykę i przygląda jej się z bliska”³⁵. Nie protestowano, gdy zapewniał słuchaczy lub czytelników, że „opera w tej formie, w jakiej istnieje, pozostaje dla współczesnego kompozytora zjawiskiem właściwie już niedostępnym, anachronicznym”³⁶, chociaż na scenach operowych coraz to wystawiano nowe dzieła. Dopiero u schyłku życia zaczął podkreślać subiektywny charakter wypowiadanych sądów.

Podobnie jak wielu kompozytorów w tych czasach, on również miał skłonność do formułowania prostych w gruncie rzeczy myśli w sposób zawilży, jakby chcąc nadać im tym sposobem szczególną wagę i podkreślić ich niezwykłość. Zabieg ten stosował przede wszystkim w tekstach poświęconych swojej technice kompozytorskiej. W pierwszych latach po wprowadzeniu aleatoryzmu wiele słów poświęcił na przekonywanie otoczenia o wyjątkowości i trafności tego rozwiązania. Zalety zbiorowego ad libitum najprościej opisać można tak: dzięki wprowadzeniu epizodów aleatorycznych zmniejsza się stopień trudności wykonania, muzycy bowiem – grając częściowo niezależnie od siebie – mogą lepiej skupić się na swoich partiach i swobodniej muzykować. W ten sposób bardzo złożone faktury rytmiczne uzyskać można kosztem niewielkich komplikacji technicznych. Lutosławski natomiast, nazywając muzyków „żywymi istotami ludzkimi”³⁷, tak objaśniał ów zabieg: „To właśnie bogactwo, jakie kryje w sobie indywidualna psychika każdego z wykonawców, stanowi element, jaki pragnę włączyć do repertuaru mych środków kompozytorskich. Myślę, że element ten był dotychczas stosunkowo mało wykorzystany, a do niedawna bardzo często zupełnie pomijany”³⁸.

Nawet pobieżna znajomość dziejów praktyki wykonawczej zmusza do uznania ostatniego zdania za bardzo wątpliwe – chyba, że jedynym punktem odniesienia będzie twórczość postwebernistów. Trudno też wyobrazić sobie, w jaki sposób „indywidualna psychika każdego z wykonawców” może stać się środkiem kompozytorskim, skoro w aleatoryzmie kontrolowanym i tak nie

³⁵ *Eksperyment w twórczości muzycznej. Dyskusja*, oprac. A. Oberc, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie*, s. 118.

³⁶ Cyt. za: J. C e g i e ł ł a, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 15.

³⁷ *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, s. 35.

³⁸ Tamże.

ma ona prawie żadnego znaczenia, gdyż ewentualną rolę w realizacji partytury może odegrać jedynie muzykalność i sprawność techniczna wykonawców, czyli te ich cechy, które i tak zawsze były pożądane. Aleatoryzm kontrolowany w wersji uprawianej przez Lutosławskiego nie zakłada bowiem różnych rezultatów brzmieniowych ani tym bardziej poliwersyjności najdrobniejszych nawet fragmentów. Dodajmy też, że przyszłość nie spełniła optymistycznej nadziei kompozytora, że wykonawcy takich aleatorycznych fragmentów będą swobodniej muzykować. „Wiele jest na świecie orkiestr, nawet bardzo dobrych, które mają trudności z odczytaniem tego zapisu – relacjonuje swoje doświadczenia Antoni Wit – [...] i potrzeba było sporo czasu, by uświadomić tym zespołom, czym powinny się kierować, realizując partie aleatoryczne”³⁹. Tymczasem w piątym tomie *Oxford History of Western Music* Richarda Taruski, poświęconym muzyce dwudziestego wieku, nazwisko Lutosławskiego znalazło się właściwie tylko dzięki aleatoryzmowi⁴⁰. Historie muzyki pisane są bowiem przede wszystkim jako dzieje innowacji technicznych i przełomów estetycznych. Wspomniany „świat muzyki” z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku przeminął, lecz ówczesne preferencje pozostają jeszcze w muzykologicznych opisach tych czasów.

Lutosławski chętnie cytował słowa Claude’a Debussy’ego, że muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa⁴¹, a nawet z niechęcią wyrażał się o Tomaszu Mannie, który podejmował próby pisania o muzyce. Niemniej on sam wielokrotnie i bardzo szczegółowo wprowadzał w swoją „technologię”, rozbudzając nią ciekawość i kierując większość badań nad swoją muzyką. W ten sposób do rangi problemu roztrząsanego przez wielu teoretyków podniósł formę dwuczłonową z finałem jako częścią centralną (pomijając przy tym milczeniem bogatą tradycję tego rozwiązania formalnego), wiązkę tematyczną (będącą w istocie rodzajem heterofonii, a obecną w *Preludiach i fudze*) czy formę łańcuchową.

„Świat muzyki” oczekiwał od kompozytorów tłumaczenia się z tego, co i jak robią (kiedy więc w roku 1973 jeden z kompozytorów opatrzył swój nowy utwór komentarzem: „Powstał na przełomie lat 1970/1971. Jest to pięcioczęściowy utwór, o czasie trwania ok. 18 minut”⁴², parę osób uznało tę powściągliwość nieomal za prowokację). Spodziewano się, że takie objaśnienia

³⁹ Cyt. za: A. L a s k o w s k i, *Lutosławski. Skrywany wulkan*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 53n.

⁴⁰ Por. R. T a r u s k i n, *The Oxford History of Western Music*, t. 5, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 664, 668.

⁴¹ „La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer; la musique est faite pour l’inexprimable”. *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, red. P. Vallery-Radot, Flammarion, Paris 1957, s. 44.

⁴² Program „Warszawskiej Jesieni” 1973, s. 125.

podkreślać będą oryginalność rozwiązań technicznych, a ich język stwarzać będzie pozory naukowości. Uświadamiają to opasłe tomy zapisane przez Stockhausena, Mauricio Kagela, Pierre'a Bouleza, Luigiego Nona i rzesze innych kompozytorów wypowiadających się w rozmaitych sprawach. Szczęśliwie Lutosławski nie miał ani ochoty mieszać muzyki z polityką – jak chociażby Nono, ani ambicji wytyczania muzyce dróg na przyszłość – jak Stockhausen. Mówił o muzyce to, co chciał wyjaśnić, a czasem zasugerować, ulegając ówczesnej presji formułowania myśli w sposób możliwie najbardziej wyszukany.

Przygotowywanie odczytów i artykułów nie należało do ulubionych zajęć Lutosławskiego. Miał jednak świadomość, że jest to istotne, bo sprzyja – mówiąc dzisiejszym językiem – promocji jego muzyki. Zrezygnował z tych działań dopiero w latach osiemdziesiątych, gdy osiągnął taką pozycję w świecie muzycznym, że nie było mu to już potrzebne. Wtedy też wyraźnie uprościł język, jakim rozmawiał z dziennikarzami. Czytając setki stron zadrukowanych artykułami i wywiadami z twórcą *Muzyki żałobnej*, należy więc pamiętać, że dla jego odbiorców i tak ważniejsze od tego, co zostało w nich powiedziane, było to, kto to mówił. A sam Lutosławski, najwidoczniej świadomy swojej strategii, ostrzegał: „Nie przywiązujemy zbyt wielkiej wagi do słownych wypowiedzi kompozytorów o ich własnej czy innej muzyce”⁴³.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Cegiełka, Janusz. *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City: Doubleday & Company, 1959.
- Erhardt, Ludwik. „Przykręcam śrubę.” *Ruch Muzyczny* 4, no. 24 (1960): 8.
- Jamroziak, Wojciech. „Rozmowa z Witoldem Lutosławskim.” *Nurt*, no. 1. (1976): 1.
- Jarociński, Stefan. „Lutosławski.” *Kultura* 17, no. 8 (819) (1979): 7-10.
- Kaczyński, Tadeusz. „Wywiad drugi z Paolo Emilio Carapezza.” *Ruch Muzyczny* 13, no. 4 (1969): 6.
- . *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Kempiński, Janusz, ed. „Obecność tradycji we współczesności: Dyskusja.” In *Spotkania muzyczne w Baranowie I: Muzyka w kontekście kultury*. Edited by Leszek Polony. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.

⁴³ W. L u t o s ł a w s k i, *O muzyce dzisiaj. O własnych utworach*, w: *Witold Lutosławski. Wybór materiałów z Sesji naukowej, Kraków 24-25 kwietnia 1980*, red. L. Polony, PWSM, Kraków 1985, s. 178.

- Laskowski, Aleksander. *Lutosławski: Skrywany wulkan*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013.
- Lutosławski, Witold. "Czy to jest muzyka?" In *Witold Lutosławski: Materiały do monografii*. Edited by Stefan Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- . "Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną." *Res facta*, no. 4 (1970): s. 13.
- . "O muzyce dzisiaj: O własnych utworach." In *Witold Lutosławski: Wybór materiałów z Sesji naukowej; Kraków 24–25 kwietnia 1980*. Edited by Leszek Polony. Kraków: PWSM, 1985.
- . "O roli elementu przypadku w technice komponowania." *Res Facta*, no. 1 (1966): 34–38.
- . "Teoria a praktyka w pracy kompozytora" In *Witold Lutosławski: Materiały do monografii*. Edited by Stefan Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- . "Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe ZKP." *Ruch Muzyczny* 1, no. 1 (1957): 2–3.
- . *Zapiski*. Edited by Zbigniew Skowron. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego and Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2008.
- Mycielski, Zygmunt. "Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich." *Ruch Muzyczny* 5, no. 1 (1961): 1–2.
- . "Z Nowym Rokiem." *Ruch Muzyczny* 5, no. 1 (1961): 3.
- Oberc, Anna, ed. "Eksperyment w twórczości muzycznej: Dyskusja." In *Spotkania muzyczne w Baranowie 1: Muzyka w kontekście kultury*. Edited by Leszek Polony. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- Pilarski, Bohdan. "Moja muzyka jest grą: Rozmowa z Witoldem Lutosławskim." *Współczesność*, no. 20 (1961): 15.
- Pociej, Bohdan. "'Gry weneckie': Nowy utwór Witolda Lutosławskiego." *Ruch Muzyczny* 5, no. 10 (1961): 41.
- Polony, Leszek, ed. *Spotkania muzyczne w Baranowie 1: Muzyka w kontekście kultury*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- "*Warszawska Jesień*" 1973. Festival Program. Warszawa: 1973.
- Strawiński, Igor. "Odpowiedzi na pytania Roberta Crafta." Translated by Janina Wierzbicka. *Ruch Muzyczny* 1, no. 14 (1957): 2–9.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 5. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Tomaszewski, Mieczysław, ed. *Nasze muzyczne dwudziestolecie: Reportaż fotograficzny 1944–1964*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
- Vallery-Radot, Pasteur, ed. *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*. Paris: Flammarion, 1957.
- Witold Lutosławski: Materiały do monografii*. Edited by Stefan Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- Zieliński, Tadeusz Andrzej. "Perspektywy piękna wyrazu i formy." *Ruch Muzyczny* 17, no. 18 (1973): 4–6.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof MEYER – Witold Lutosławski wobec powojennej awangardy. Z perspektywy sześciu dekad

DOI 10.12887/37-2024-3-147-10

Artykuł przedstawia strategie, jakie przyjął Witold Lutosławski po 1956 roku, by zapewnić sobie możliwość zaistnienia w krajowym i międzynarodowym życiu muzycznym. Wymagało to związania się z ówczesną awangardą i eksperymentowania z technikami kompozytorskimi oraz uczestnictwa w dyskursie na temat stanu i przyszłości muzyki. Poza kilkoma utworami z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, zwłaszcza skomponowanymi z wykorzystaniem techniki tak zwanego aleatoryzmu kontrolowanego, muzyka Lutosławskiego wydaje się bliższa tradycji niż ówczesnej twórczości awangardowej. Przesłaniały to jego deklaracje w wywiadach i wykładach, w których opowiadał się za nieomal permanentną rewolucją w muzyce, robiąc to bardzo sugestywnie, o czym świadczą teksty cytowane w artykule.

Słowa kluczowe: awangarda, dodekafonia, serializm, klaster, gra ad libitum, aleatoryzm, muzyka konkretna, kolaż, minimal music

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: ethos@kul.pl

<https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-meyer>; https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Meyer

Krzysztof MEYER, Witold Lutosławski and the Post-war Avant-garde, as Seen from the Perspective of Six Decades

DOI 10.12887/37-2024-3-147-10

This article presents the strategies that Witold Lutosławski adopted after 1956 in order to assert himself in national and international musical life. This involved becoming associated with the avant-garde of the time and experimenting with compositional techniques, as well as participating in the discourse on the condition and the future of music. However, apart from a few pieces composed in the 1960s, especially those using the so-called controlled aleatoric technique, Lutosławski's music seems closer to tradition than to the avant-garde works of the time. This was not clearly seen due to the composer's declarations, in interviews and lectures, in which he advocated an almost permanent revolution in music, doing so very suggestively, as confirmed by his texts cited in the article.

Keywords: avant-garde, dodecaphony, serialism, cluster, *ad libitum* performance practice, aleatoric, concrete music, collage, minimal music

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic
University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
E-mail: ethos@kul.pl
<https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-meyer>; [https://pl.wikipedia.org/wiki/
Krzysztof_Meyer](https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Meyer)

WYPOWIEDZIEĆ NIEWYSŁOWIONE

Marek BERNACKI

TEKST JAKO PARTYTURA O pożytkach płynących z Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła literackiego

Dostrzeżona przez Ingardena potencjalność dzieła literackiego, pozostająca niejako do odkrycia i zagospodarowania w akcie uważnej lektury krytycznoliterackiej, jest pochodną wkodowanego przez autora w strukturę semantyczną tekstu założonego a priori intencjonalnego znaczenia świata przedstawionego. Będąc czymś zastanym w dziele, znaczenie to powinno być zarazem dla czytelnika-interpretatora impulsem, który prowokuje do rozwikłania ukrytej w tekście zagadki.

Roman Ingarden – uczeń Edmunda Husserla, twórcy dwudziestowiecznej fenomenologii – zapisał się w historii nauki o literaturze przede wszystkim jako prekursor badań poświęconych ontologii dzieła literackiego. Swoje poglądy na temat istoty bytowania i funkcjonowania dzieł literackich (przede wszystkim utworów lirycznych i epickich) Ingarden wyłożył w dwóch fundamentalnych pracach: *Das literarische Kunstwerk*¹ oraz *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*². Dokonując ejdetycznych oglądów (konkretyzacji) wybranych utworów (na przykład *Stepów akermiańskich*³ czy *Pana Tadeusza*⁴ Adama Mickiewicza), filozof sformułował kilka ważnych prawideł dotyczących struktury oraz istoty dzieła literackiego. Przede wszystkim określił je – co było aktem prekursorskim – jako twór intersubiektywny, istniejący w sposób intencjonalny. Dzieło literackie – twierdził Ingarden – ma dwóch „sprawców”: autora, który twórczymi aktami intencjonalnymi buduje strukturę tekstu, posługując się materiają słowną (brzmieniami i znaczeniami), oraz czytelnika (za każdym razem innego), który podczas uważnej lektury (nazwanej przez fenomenologa konkretyzacją) niejako powołuje dzieło do pełni życia, odczytując na swój sposób kod zapisany w strukturze tworu językowego. Mając dwoje „rodziców” powołujących je do istnienia, dzieło literackie funkcjonuje przy tym samodzielnie i empirycznie (jako materialna struktura graficzna tekstu),

¹ Zob. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer, Halle 1931. Zob. też: tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.

² Zob. tenże, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer, Tübingen 1968. Zob. też: tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1976.

³ Por. tenże, *O dziele literackim*, s. 57.

⁴ Por. tamże.

choć zawsze tylko potencjalnie⁵. Tym właśnie różni się ono od bytów realnie istniejących (przedmiotów), od bytów idealnych (jak na przykład Platońskie idee) czy od Husserlowskich fenomenów jako korelatów czystej świadomości⁶. Notabene, tworząc zręby ontologii dzieła literackiego, Ingarden polemizował ze swoim mistrzem dążącym, jak wiadomo, do radykalnej redukcji transcendentnej w poznawaniu rzeczy tego świata.

Ponadto według Ingardena ważną cechą dzieła literackiego jest jego dwuwymiarowość, na którą składają się wielowarstwowość oraz fazowość, czyli konstyтуowanie się dzieła podczas jego wnikliwej lektury (konkretyzacji). Utwór literacki przypomina tort – składa się z czterech warstw: (1) warstwy brzmień słownych i tworów brzmieniowych wyższego rzędu, (2) warstwy jednostek znaczeniowych (słów i zdań), (3) warstwy uschematyzowanych wyglądów, dzięki którym pojawiają się w polu percepcji czytającego przedmioty przedstawione, oraz (4) warstwy ukonkretyzowanych przedmiotów przedstawionych, wyznaczonych przez sensy zdań (to tak zwany świat przedstawiony, którego znaczeniowy habitus ujawnia się dzięki intencjonalnym aktom czytelnika)⁷. Co więcej, dzieło literackie (na przykład sonet, poemat, powieść czy tragedia) ma istotę fazową – rozwija się w czasie, i tak też powinno być „konsumowane” przez odbiorcę: krok po kroku, w należnym skupieniu i nieprzerwanej ciągłości. Ingarden zalecał lekturę idealną, czyli w pełni skoncentrowaną na dziele. Każde bowiem przerwanie jego konkretyzacji powoduje nieciągłość w ujawnianiu się intencjonalnego świata w nim przedstawionego, uniemożliwiając jego pełne bytowanie. Pisał: „Bogactwo i złożoność obiektywnych operacji i przeżyć, których należy dokonać przy uchwytowaniu dzieła literackiego, wymaga – o ile w ogóle lektura i uchwycenie dzieła ma się udać – by czytelnik nie dopuszczał do siebie jakichkolwiek wpływów zakłócających”⁸.

Nieprofesjonalne podejście do unaoczniającego się w aktach fenomenologicznego oglądu tekstu powoduje, że podstawowy cel dzieła literackiego jako przedmiotu estetycznego nie zostanie spełniony. „Konkretyzacja przerywana” nie pocznie bowiem ani przeżycia estetycznego, ani nie doprowadzi czytelnika do duchowego uniesienia (ekstazy), jakim powinno być doświadczenie jakości metafizycznych ufundowanych na konkretyzowanym w akcie lektury dziele.

⁵ Por. tamże, s. 410.

⁶ Por. W. Tatarski, *Fenomenologia*, w: tenże, *Historia filozofii*, t. 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 2001, s. 219.

⁷ Por. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 415-423. Por. też: M.P. Markowski, *Fenomenologia*, w: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 94.

⁸ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 412.

Jak ujął to Edmund Husserl: „Fikcja jest źródłem, z którego czerpie swe soki poznanie «prawd wiecznych»”⁹.

Pisząc o istocie jakości metafizycznych, Ingarden zaliczał do nich: wzniosłość, podłość, tragiczność, straszliwość, tajemniczość, demoniczność, świętość, grzeszność, ekstatyczność, groteskowość, jak też wewnętrzne wy-ciszenie¹⁰. „Te, od czasu do czasu pojawiające się jakości «metafizyczne» [...] są tym, co nadaje życiu naszemu wartość «przeżycia», i tym, za czego tajem-niczym, konkretnym objawieniem się w naszym życiu żyje w nas utajona tęsknota, kryjąca się poza wszystkimi naszymi działaniami i czynami. [...] Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego, co istnieje”¹¹.

W innym zaś miejscu pracy *O dziele literackim* stwierdzał: „Dzieło lite-rackie jest prawdziwym cudem. Istnieje, żyje i działa w nas, wzbogaca niepo-miennie nasze życie, użycza nam godzin zachwytu i pozwala zejść w bezdenne głębie bytu, a przecież jest tylko tworem bytowo-heteronomicznym, który w sensie autonomii bytowej jest niemal niczym”¹².

KU KONKRETYZACJI SENSÓW

Po wprowadzeniu teoretycznym czas na bardziej praktyczny wymiar naszych rozważań poświęconych Ingardenowskiej koncepcji dzieła literac-kiego. Nie ukrywam, że dla mnie, jako literaturoznawcy zafascynowanego osiągnięciami krakowskiej szkoły krytyki literackiej zapoczątkowanej przez Kazimierza Wykę i kontynuowanej przez Jana Błońskiego, a współcześnie reprezentowanej przez Mariana Stalę i Andrzeja Franaszka, tym, co najbar-dziej pociągające w teorii autora *Das literarische Kunstwerk*, jest dostrzeżenie w dziele literackim potencjalności ufundowanej na jego wymiarze językowo-znaczeniowym. Ingarden pisał: „Nie można jednak zapominać, że dzieło lite-rackie [...] jest tworem s c h e m a t y c z n y m, w którym ponadto występują różne elementy i momenty w stanie szczególnej p o t e n c j a l n o ś c i. Te dwie okoliczności wiodą do tego, że co najmniej niektóre, jeśli nie wszyst-kie, estetyczne jakości wartościowe i jakości metafizyczne w dziele same nie dochodzą do p e ł n e g o r o z w i n i ę c i a, l e c z p o z o s t a j ą w s t a n i e u t a j o n y m «w y z n a c z e n i a z g ó r y», «t r w a n i a w p o g o t o w i u». Dopiero, gdy dzieło sztuki literackiej w konkretyzacji

⁹ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa, 1967, s. 222.

¹⁰ Por. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 368.

¹¹ Tamże, s. 369.

¹² Tamże, s. 458.

dochodzi do adekwatnego ujawnienia się, to – w idealnym wypadku – wszystkie te jakości ukształtują się w pełni, ukazują się naocznie”¹³.

Owa dostrzeżona przez Ingardena potencjalność dzieła literackiego, pozostająca niejako do odkrycia i zagospodarowania w akcie uważnej lektury krytycznoliterackiej, jest pochodną wkodowanego przez autora w strukturę semantyczną tekstu założonego a priori intencjonalnego znaczenia świata przedstawionego (Zofia Mitosek określa tę konstytutywną cechę dzieła jako „utrwalony zasób intencji semantycznych”¹⁴). Będąc czymś zastanym w dziele, znaczenie to powinno być zarazem dla czytelnika-interpretatora impulsem, który prowokuje do rozwikłania ukrytej w tekście zagadki. Semantyczną aprioryczność tekstu literackiego postrzegam jako coś w istocie inspirującego, a nie prowadzącego na manowce aporii (jak chcieliby dekonstrukcyoniści spod znaku Jacques’a Derridy i Paula de Mana¹⁵). Nie postrzegam jej też jako czegoś opresyjnego i ograniczającego lekturę – jak w przypadku odczytań pragmatycznych, tudzież kulturowych, postulujących de facto daleko idącą dowolność interpretacji ufundowanych na egzystencjalnych doświadczeniach czy konkretnych potrzebach jednostki (jak na przykład w myśli Richarda Rorty’ego¹⁶).

Dostrzeżoną w dziele literackim potencjalność, którą opisał Ingarden, określam mianem *partytury dzieła literackiego*, czyli czegoś, co domaga się realizacji kreatywnej, jakkolwiek dokonywanej w granicach

¹³ Tamże, s. 457.

¹⁴ Z. Mitosek, *Fenomenologia literatury (Ingarden 1893-1971)*, w: *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 154.

¹⁵ Według jednego z klasyków nurtu dekonstruktywistycznego w badaniach literackich Josepha Hillisa Millera „tekst wyraża swoją własną aporię” (cyt. za: M.P. Markowski, *Dekonstrukcja*, w: *Teorie literatury XX wieku*, s. 364; zob. też: J. Hillis Miller, *Theory Now and Then*, Duke University Press, New York 1991). Ową aporetyczność czy też dekonstrukcję Miller określa słowami „linguistic moment” (zob. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton 2014; por. Markowski, *Dekonstrukcja*, s. 364), opisującymi „moment w dziele literackim, gdy jego własne medium ulega zakwestionowaniu” (tamże). Z kolei według innego znanego amerykańskiego teoretyka dekonstruktywizmu Paula de Mana – jak pisze Michał P. Markowski – „aporetyczność oznacza nierozstrzygalność (*undecidability*) między językiem performatywnym («jak») i konstytuującym («co»)” (tamże; zob. też: P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004).

¹⁶ Według Richarda Rorty’ego, jednego z głównych przedstawicieli pragmatyzmu w naukach humanistycznych dwudziestego wieku i tak zwanej kultury postfilozoficznej, język nie jest pośrednikiem między poznającym podmiotem a poznawanym przedmiotem, lecz częścią ludzkiego zachowania, którego celem jest własna autokreacja i dostosowanie się do warunków zewnętrznych (zob. R. Rorty, *Wstęp: pragmatyzm a filozofia*, w: *tenże, Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, tłum. C. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 7-43; por. M.P. Markowski, *Pragmatyzm*, w: *Teorie literatury XX wieku*, s. 478-480).

wyznaczonych przez ramę modalną tekstu. Słusznie zauważa Zofia Mitosek: „Utwór literacki to przedmiot bytowo heteronomiczny. Jednakże Ingarden wielokrotnie zaznacza, że świat przedstawiony nie stanowi «treści» narzuconej utworowi przez czytelnika, ale że konsekwentnie wynika z sensów zdań i porządku ich prezentacji. Świadomość niejako «petryfikuje» przepływ sensów w syntetyczne całości, ale też bez niej sensy te nic nie znaczą. Można by to określić jako swoistą dialektykę podmiotu i przedmiotu: dzieło narzuca «pracę» świadomości, z kolei jednak świadomość tworzy z napisów i brzmień coś takiego, jak świat literacki”¹⁷.

Warto w tym miejscu przywołać muzykologiczną definicję terminu „partytura”. „Partytura – [to] notacyjne zestawienie nad sobą wszystkich partii wokalnych i instrumentalnych utworu zespołowego, w celu przejrzystego utrwalenia całości dzieła, ułatwienia orientacji kompozytorowi, dyrygentowi oraz słuchaczom śledzącym z partyturą wykonanie kompozycji. Partytura eksponuje wertykalne związki między poszczególnymi partiami zestawionymi nad sobą w pewnym określonym porządku”¹⁸.

W tym kontekście przydatne może być też, przeżywające ostatnio swój renesans w naukach humanistycznych, pojęcie partytury teatralnej, o której już w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku pisał Zbigniew Raszewski¹⁹. Jak podaje Wanda Świątkowska, autorka hasła „Partytura teatralna” zamieszczonego w cyfrowej Encyklopedii Teatru Polskiego, pojęcie to można rozpatrywać w dwojaki sposób. W pierwszym znaczeniu partytura teatralna jest materialnym świadectwem konkretnej, historycznej inscenizacji (tak zwanym postzapisem), natomiast w znaczeniu drugim jest ona *i n s t r u k c j ą* wielu możliwych, wariantywnych, *p o t e n c j a l n y c h r e a l i z a c j i*. Partytura teatralna w znaczeniu instrukcji wykonawczej może być dramatem, dramaturgicznym opracowaniem dowolnego tekstu (tekstów), także niedramatycznego (niedramatycznych), bądź opisowym projektem inscenizacyjnym²⁰. Zacytowane definicje, pochodzące z obszarów muzykologii i teatrologii, dyscyplin pokrewnych literaturoznawstwu, dobrze – jak sądzę – przystają do Ingardeńskiego opisu dzieła literackiego jako warstwowego i fazowego przedmiotu artystyczno-estetycznego, którego podstawowym zadaniem jest „angażowanie człowieka w świat wartości”²¹. Dodajmy, że cel ten – zgodnie z założeniami

¹⁷ Mitosek, *Fenomenologia literatury* (Ingarden 1893-1971), s. 154.

¹⁸ Hasło „Partytura”, w: K. Biegański i in., *Mała encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 751.

¹⁹ Zob. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, nr 3-4, s. 380-412.

²⁰ Zob. W. Świątkowska, hasło „Partytura teatralna”, w: Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna>. Wyróżnienia – M.B.

²¹ Mitosek, *Fenomenologia literatury*. (Ingarden 1893-1971), s. 160. W kontekście Ingardeńskiej teorii konkretyzacji dzieła literackiego zastosowane przeze mnie pojęcie tekstu jako

filozofa – zostaje osiągnięty dzięki autotelicznej (estetycznej) funkcji dzieła literackiego jako przedmiotu artystycznego, będącej wypadkową polifonicznych relacji jego poszczególnych warstw (brzmieniowo-znaczeniowej i schematyczno-przedstawieniowej). Roman Ingarden pisał o tym w następujących słowach: „Gdyby w poszczególnych warstwach dzieła literackiego nie było *ż a d n y c h* jakości wartościowych, gdyby w następstwie tego nie mogło dojść do ukonstytuowania się harmonii polifonicznej jakości wartościowych, to twór, którego anatomie starałem się [...] pokazać, nie byłby już dziełem sztuki. Nie znaczy to jednak, że polifoniczna harmonia jakości estetycznie wartościowych i konstytuująca się na nich wartość estetyczna już *s a m a w s o b i e* jest dziełem sztuki. Ona jest tylko tym, co z dzieła literackiego *c z y n i d z i e ł o s z t u k i*, *resp.* przedmiot estetyczny, co jednak jest zespolone w ścisłą jedność z innymi elementami dzieła”²².

POLIFONICZNA HARMONIA

Dotychczasowe spostrzeżenia dotyczące istoty Ingardenowskiej propozycji czytania dzieł literackich rozumianych jako konkretyzacje tekstu-partytury chciałbym przenieść na grunt praktyki krytycznoliterackiej, poddając analizie wiersz Ryszarda Krynickiego.

Utwór, o którym mowa, powstał w drugiej połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Nie posiada tytułu i brzmi następująco:

W tym roku
nie zrodziłem owoców

tylko liście
co nie dają cienia

boję się, Rabbi

boję się, Panie,

że mnie przeklnie głodny

partytury oznaczałoby niejako gotowy i czekający na realizację przepis na rekonstrukcję wszelkich potencjalności zawartych w dziele. Ta zaś, jak wiadomo – i o czym pisał autor *O dziele literackim* – zależy w dużej mierze od wewnętrznych dyspozycji interpretatora jako osoby procesualnie zaangażowanej w lekturę (konkretyzację) danego tekstu podanego jej przez autora w formie schematycznego zapisu.

²² Ingarden, *O dziele literackim*, s. 454.

strudzony
nieskończoną drogą
do Jeruzalem

‘86²³.

Dokonam teraz analitycznego oglądu tego krótkiego, ale zarazem bardzo głębokiego i dającego do myślenia utworu poetyckiego, wychwytyjąc w trakcie konkretyzacji najważniejsze jakości estetyczne i metafizyczne nabudowane na czterech warstwach rzeczoności dzieła. Aby jak najsprawniej uzyskać zamierzony cel, posłużę się analizą syntetyczną, koncentrując się na najważniejszych elementach tekstu i wzajemnych relacjach zachodzących między nimi.

Zacznijmy od kwestii podstawowej, jaką w wypadku analizy utworów poetyckich jest dookreślenie statusu podmiotu lirycznego (inaczej: podmiotu mówiącego w wierszu). W interesującym nas utworze podmiotem nie jest osoba ludzka, ale drzewo, które „nie zrodziło owoców”. Fraza ta w trakcie uważnej lektury budzi uzasadnione skojarzenie z Chrystusową przypowieścią o nieurodzajnym drzewie figowym. W Nowym Testamencie występuje ona w trzech Ewangeliach synoptycznych: św. Mateusza (zob. Mt 21,18-22), św. Marka (zob. Mk 11,12-14) i (w nieco zmienionej formie) św. Łukasza (zob. Łk 6,43-45). Ponieważ przypowieść ta jest fundamentalna dla właściwej interpretacji utworu, warto ją w tym miejscu przytoczyć: „Wracając rano do miasta [Jerozolimy], [Chrystus] uczuł głód. A widząc drzewo figowe przy drodze, podszedł ku niemu, lecz nic na nim nie znalazł oprócz liści. I rzekł do niego: «Niechże już nigdy nie rodzi się z ciebie owoc!» I drzewo figowe natychmiast uschło” (Mt 21,18-20).

Powróćmy do analizowanego tekstu. Adresatem słów wypowiedzianych przez drzewo jest „Rabbi”. W kulturze żydowskiej tytuł ten przysługiwał uczonym w Piśmie, nauczycielom i przywódcom religijnym. Wiadomo też, że w taki sposób zwracali się do Jezusa jego uczniowie, między innymi Piotr Apostoł, ale także Maria Magdalena, która w niedzielę wielkanocną, widząc zmartwychwstałego Pana, powodowana emocjami, posłużyła się zdrobniałą formą „Rabbuni” (J 20,16).

Zasadniczym tematem rozmowy drzewa z Nauczycielem jest jego lęk, płynący z wewnętrznego przekonania, że „nie zrodziło owoców”. Poczucie winy drzewa wynika z doznania własnej bezużyteczności, a dosadniej rzecz ujmując – bezpłodności. Drzewo wie, że w tym roku nie wydało plonu, jest nieurodzajne, jałowe. Jest też nieprzydatne, bo pod jego liśćmi, które „nie dają cienia”, nie można będzie spocząć podczas uciążliwej drogi „do Jeruzalem”.

²³ R. Krynicki, *** [W tym roku], w: tenże, *Niepodlegli nicości*, Znak, Kraków 1989, s. 136.

Wszystko, co powiedziane zostało do tej pory, odnosi się do dosłownego (literalnego) znaczenia analizowanego utworu. Skoro jednak wiersz Krynickiego stanowi wyraźną parafrazę tekstu biblijnego, niezbędne jest odczytanie jego ukrytego, alegorycznego sensu, który odsłania dalsze poziomy znaczeniowe. (Jak wiadomo, w tradycyjnej egzegezie biblijnej wyróżnia się cztery poziomy sensu: dosłowny, alegoryczny, moralistyczny i eschatologiczny).

Zastosowana przez poetę odmiana liryki bezpośredniej, zwana liryką maski, pozwala stwierdzić, że tematem wiersza jest rozmowa człowieka z Bogiem. To dialog bardzo intymny, utrzymany w tonacji modlitewnej, na co wskazuje litanijny charakter powtórzeń („boję się, Rabbi”, „boję się, Panie”). Wiele przemawia za tym, że dialog ten to rachunek sumienia, dokonywany przez podmiot u schyłku roku, a więc w czasie Adwentu. W kalendarzu liturgicznym Kościoła katolickiego okres ten (którego nazwa pochodzi od łacińskiego słowa „adventus”, oznaczającego przyjsie) obejmuje cztery tygodnie poprzedzające Boże Narodzenie, święto przypadające 25 grudnia. Jest to czas tradycyjnie przeznaczony na rekolekcje (łac. *recolletio* – „wewnętrzne skupienie”), które mają pomóc człowiekowi w przygotowaniu się na spotkanie z nowo narodzonym Jezusem. Jednocześnie w wymiarze symbolicznym każdy Adwent oznacza zapowiedź ponownego, chwalebego przyjsia Mesjasza na ziemię w dniu ostatecznym, przypomina o zapowiedzianej i oczekiwanej Paruzji.

Dlaczego osoba mówiąca jest załęknioma? Bo czuje wyrzuty sumienia. To głos wewnętrzny podpowiada jej, że była „w tym roku” beżyteczna, bezwartościowa. Z jakiego powodu? Zapewne dlatego, że nie służyła we właściwy sposób (czyli w sposób odpowiadający jej przeznaczeniu, powołaniu) innym ludziom („głodnym i strudzonym”), podążającym „nieskończoną drogą do Jeruzalem”. Zastanówmy się nad znaczeniem słów „głodny” i „strudzony”. Pierwsze z nich stanowi aluzję do przypowieści Chrystusa o Sądzie Ostatecznym, która zapisana została w Ewangelii według św. Mateusza. (zob. Mt 25,31-46). Chrystus ukazał w niej wizję czasów ostatecznych, kiedy to wszyscy sprawiedliwi i błogosławieni przeznaczeni zostaną do życia wiecznego w nagrodę za właściwe postępowanie na ziemi: „Wtedy odezwie się Król do tych po prawej stronie: «Pójdźcie, błogosławieni Ojca mego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane wam od założenia świata! Bo byłem głodny, a daliście Mi jeść; byłem spragniony, a daliście Mi pić; byłem przybyszem, a przyjęliście Mnie; byłem nagi, a przyodzialiście Mnie; byłem chory, a odwiedziliście Mnie; byłem w więzieniu, a przyszliście do Mnie»” (Mt 25,34-36). Na pytanie zdumionych ludzi: „Panie, kiedy widzieliśmy Cię głodnym i nakarmiliśmy ciebie?” (Mt 25,37), Król (Jezus) odpowiada: „Zaprawdę, powiadam wam: Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili” (Mt 25,40).

Słowo „strudzony” uruchamia natomiast skojarzenie ze związkiem frazeologicznym: „strudzony (utrudzony) pielgrzym”. Potwierdzają to słowa

padające w końcówce wiersza: „strudzony / nieskończoną drogą / do Jeruzalem” (czyli „podążający”, „zmierający”, „peregrynujący”). Szczególnego wyjaśnienia wymaga zastosowana przez Krynickiego w zakończeniu wiersza archaiczna i patetyczna forma „Jeruzalem”, znana choćby z utworu barokowego poety Piotra Kochanowskiego *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona*²⁴, będącego parafrazą poematu Torquata Tassa *Gerusalemme Liberata* [„Jerozolima wyzwolona”] z roku 1581 (jego przekład na język polski dokonany został w roku 1618). Warto przypomnieć, że forma ta pojawia się także we współczesnym tłumaczeniu dwudziestego pierwszego rozdziału Apokalipsy św. Jana, gdzie mowa jest o „Jeruzalem Nowym” (Ap 21,2), symbolizującym „Miasto Święte” (Ap 21,2) i będącym eschatologiczną prefiguracją królestwa Bożego. Dopiero w tym poszerzonym kontekście interpretacyjnym docieramy do ukrytego, głębokiego sensu wpisanego w analizowany utwór Krynickiego. Człowiek, udręczony wyrzutami sumienia, obawia się, że zostanie pominięty, odrzucony, wykluczony z grona zbawionych. Jego winą jest to, że nie wspierał innych w drodze do celu życia, czyli osiągnięcia stanu nieba. Innymi słowy, lęka się, że może zostać potępiony, nie pomnożył bowiem swojego „talentu” (por. Mt 25,14-30), był beużyteczny, zmarnował i zaprzepaścił życiowe powołanie. Notabene, ów głos wewnętrzny przypomina udrękę innego podmiotu lirycznego – tego z wiersza Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*²⁵, choć przyczyna lęku i obawa przed potępieniem są w tych dwóch przypadkach całkowicie różne.

Krótki wiersz Krynickiego ma charakter uniwersalny i ponadczasowy, a jego przesłanie zrozumiałe jest nie tylko w wymiarze moralnym, ale także eschatologicznym. Dowód na to stanowi kolejna przypowieść Chrystusa, tym razem o „owocującym drzewie figowym”, zapisana na kartach Nowego Testamentu: „I powiedział im przypowieść: «Patrzcie na drzewo figowe i na inne drzewa. Gdy widzicie, że wypuszczają pączki, sami poznajecie, że już blisko jest lato. Tak i wy, gdy ujrzycie, że to się dzieje, wieście, że blisko jest królestwo Boże. Zaprawdę, powiadam wam: Nie przeminie to pokolenie, aż się wszystko stanie»” (Łk 21,29-32).

Drzewa wydające owoc, będące alegorycznymi odpowiednikami ludzi realizujących swe powołanie wobec bliźnich, przyspieszają niejako moment wypełnienia się dziejów. Natomiast drzewa nieurodzajne (w domyśle ludzie marnujący swój „talent”, nierealizujący swojego powołania) w pewnym sensie opóźniają nadejście królestwa Bożego na ziemi.

²⁴ Zob. T. T a s s o, *Jerozolima wyzwolona*, t. 1. tłum. P. Kochanowski, Beskidzka Oficyna Wydawnicza, Bielsko-Biała 1995.

²⁵ Zob. C. M i ł o s z, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, red. A. Fiut, Znak, Kraków 2001, s. 213.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania: wydobyte w trakcie analitycznego oglądu istotne elementy występujące w warstwie brzmieniowo-semantycznej tekstu wiersza Krynickiego, takie jak liryka maski, litanijna stylizacja biblijna, czytelne aluzje do przypowieści znanych z Nowego Testamentu czy też specyficzny klimat duchowej ekspiacji podmiotu mówiącego, przyczyniają się do unaocznienia w przestrzeni świata przedstawionego tego utworu „polifonicznej harmonii jakości estetycznie wartościowych”. Innymi słowy, analizowany wiersz postrzegamy jako twór kompletny, spełniający wymogi domkniętego pod względem strukturalnym dzieła literackiego. Jako taki zaś, wypełnia on warunek wzbudzenia u czytelnika i doświadczenia przez niego w akcie uważnej lektury jakości metafizycznych, które – przypomnijmy słowa Ingardena – odsłaniają „głębszy sens» życia i bytu w ogóle”²⁶. Koniec końców, wiersz Ryszarda Krynickiego, poddany zabiegom unaoczniającej konkretyzacji, określić można mianem paraboli, czyli współczesnej przypowieści, adresowanej do ludzi żyjących na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego stulecia.

KONKRETYZACJA JAKO INTERPRETACJA?

Pożytki płynące z Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła literackiego rozważmy, koncentrując się na czterech najistotniejszych kwestiach. Po pierwsze, zaproponowana przez polskiego fenomenologa strategia czytania unaoczniającego dowartościowuje autoteliczny wymiar tekstu literackiego. Roman Ingarden – przeciwnik wykorzystywania w badaniach literaturoznawczych metod egzocentrycznych, takich jak pozytywistyczna metoda genetyczna czy psychologiczny biografizm, dostrzegał i doceniał autonomiczny charakter dzieła literackiego jako tworu językowego utkanego z materii słownej. W tej optyce każda próba odczytania utworu bagatelizująca prymarną rolę obu pierwszych warstw dzieła literackiego musi dla jego interpretatora zakończyć się fiaskiem. Nie da się bowiem odczytać wyższych znaczeń tekstu literackiego, pomijając to, co jest tego tekstu fundamentem. Wydaje się, że warunek ten, sine qua non, skutecznie zapobiega instrumentalnemu traktowaniu literatury, broni ją przed banalnym wykorzystaniem czy ideologizacją.

Po drugie, w swoich analitycznych opisach Ingarden nie zatrzymuje się na formalnej ani też strukturalnej wykładni dzieła literackiego. Jako fenomenolog doceniający rolę świadomości podmiotu poznającego, w której dochodzi do ukonstytuowania się istoty postrzeganego przedmiotu, idzie o krok dalej, podkreślając kluczowe znaczenie konkretyzacji (i to bynajmniej nie tej jednej,

²⁶ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 369.

idealnej czy wzorcowej, ale wielu różnych konkretyzacji): „Konkretyzacje są właśnie tym, co się konstytuuje w czasie lektury i co stanowi niejako sposób przejawiania się dzieła, tę konkretną postać, pod którą samo dzieło zostaje przez nas uchwycone”²⁷. Dywagując na temat roli, jaką spełniła Ingardenowska idea konkretyzacji dzieła literackiego, stając się de facto pomostem dla późniejszych, hermeneutycznych postulatów interpretacyjnych, Michał Januszkiewicz zauważył: „Znaczenia dane w dziele nie istnieją przecież niezależnie od ich interpretacji. Dlatego uważam, że konkretyzacja warstwy znaczeniowej utworu jest interpretacją *par excellence*”²⁸.

Po trzecie, niezwykle trafne i brzemiennie w skutki było dostrzeżenie przez Ingardena schematycznego, czyli z natury swej potencjalnego charakteru dzieła literackiego. Będąc swoistą partyturą stworzoną przez autora, nie może ono w pełni zaistnieć bez powtarzanych wielokrotnie i na różne sposoby aktów unaoczniającego oglądu (konkretyzacji). Takie postawienie sprawy w okresie, kiedy Ingarden ogłaszał drukiem swoje prace, czyli w latach trzydziestych dwudziestego wieku, było nowatorskie i prekursorskie – przenosiło bowiem ciężar w badaniach literaturoznawczych z autora i przedmiotu (jakim jest utwór literacki) na czytelnika, czyli na podmiot czynności poznawczych (interpretacyjnych)²⁹. Tym samym Ingardenowska koncepcja uważnej konkretyzacji dzieła literackiego torowała drogę metodom hermeneutycznym. Najbardziej jej pokrewną stała się Gadamerowska koncepcja „fuzji horyzontów”³⁰, zakładająca konieczność zbliżenia się w akcie interpretacji dwóch oddalonych od siebie w wymiarze czasowym podmiotów: autora i czytelnika. Ten drugi, odczytując wpisany w tekst „pre-sens” i szanując jego prymarną strukturalno-semenatyczną autonomię, jednocześnie dokonuje przyswojenia i własnego przekładu znaczeń wynikających z odmiennych kontekstów historycznych i kulturowych. Pisząc o istocie Gadamerowskiej hermeneutyki dzieła sztuki (w tym dzieła literackiego), Januszkiewicz stwierdza: „Zrozumienie tego, co mówi dzieło, jest tylko – tak jak w sztuce przekładu – punktem wyjścia do sformułowania przekazu na nowo – w języku przekładu, interpretacji. Można więc powiedzieć, że zachodzi tu szczególnego rodzaju koincydencja, transakcyjność dzieła i interpretatora. [...] Tożsamość hermeneutyczna dzieła rodzi

²⁷ Tamże, s. 410.

²⁸ M. Januszkiewicz, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki*, w: tenże, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z hermeneutyki humanistycznej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017, s. 143.

²⁹ Zwraca na to uwagę Januszkiewicz, pisząc: „Przełomowość koncepcji konkretyzacji dzieła sztuki Ingardena polega na tym, że po raz pierwszy postawiony i przeanalizowany zostaje problem spotkania dzieła i jego odbiorcy” (t e n ż e, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki*, s. 143).

³⁰ H.G. G a d a m e r, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 362.

się w dialogicznym spotkaniu dzieła sztuki i jego odbiorcy”³¹. W innym miejscu, analizując dialektykę transakcyjnego spotkania interpretatora z tekstem, Januszkiewicz dodaje: „Spotkanie dzieła i interpretacji wiedzie ku przekonaniu, że dzieło posiada tożsamość zmienną i wariacyjną, gdyż – jak powiada Gadamer w *Aktualności piękna* – «dzieło pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić»”³².

Czyż przywołana przez Januszkiewicza Gadamerowska konstatacja nie odnosi się pośrednio do Ingardenowskiej koncepcji schematycznej budowy warstwy świata przedstawionego w dziele literackim? Czyż, wskazując na miejsca niedookreślenia występujące w trzeciej (i de facto także w czwartej) warstwie dzieła literackiego, Ingarden nie otwierał przed swoimi następcami możliwości transakcyjnej interpretacji utworów literackich, z jednej strony zakładając a priori mnogość potencjalnych konkretyzacji, a z drugiej pamiętając o konstytutywnej cesze języka, jaką jest polisemia, czyli wieloznaczność umożliwiającą semantyczne gry z tekstem? Prawdą jest, że autor *O poznawaniu dzieła literackiego* pozostał zwolennikiem metody ergocentrycznej, co oznacza – jak ujął to Michał P. Markowski – iż „ostatecznym kryterium prawomocności odczytania pozostaje [dla niego] samo dzieło, którego zarówno idealna struktura, jak i konkretny sens wymuszają na czytelniku odpowiednie procedury badawcze”³³. A jednak takie ujęcie tematu wcale nie musi narzucać jednej poprawnej interpretacji. Wszystko zależy bowiem od stopnia zaangażowania tego, kto dokonuje konkretyzacji i od uważności, z jaką wczytuje się on w dzieło. Zakładam, że zmierzenie się z zagadką ukrytego (zakodowanego) w badanym utworze sensu może być równie ekscytujące, jak mnogość wariantywnych interpretacji, dla których tekst staje się przede wszystkim „pre-tekstem”, niejako potwierdzając Derridiańską koncepcję dysseminacji sensów³⁴. Przyjęcie takiej postawy, która w dzisiejszej nauce o literaturze (czy raczej o jej kulturowych uwikłaniach) wydaje się dominować, powoduje, że najważniejszym punktem odniesienia staje się jednostkowe doświadczenie egzystencjalne interpretatora lub pragmatyczne zastosowanie przez niego jednej z modnych metod interpretacji, jakie pojawiły się po kulturowym zwrocie

³¹ Januszkiewicz, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki*, s. 156.

³² Tenże, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1-2(133-134), s. 83. Por. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 34.

³³ Markowski, dz. cyt., s. 94.

³⁴ Zob. J. Derrida, *La dissémination*, Seuil, Paris 1972. Por. tenże, *Ojciec logosu*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3 (36-38), s. 305-311; zob. też: Z. Mitosek, *Literatura i dekonstrukcja (Derrida ur. 1930)*, w: taż, *Teorie badań literackich*, s. 397-422.

literatury, na przykład krytyki feministycznej, interpretacji z pozycji gender i queer, postkolonializmu czy posthumanizmu.

„Habent sua fata libelli”³⁵, ale podobnie jest w wypadku tekstów. Podczas pracy nad niniejszymi rozważaniami w sukurs przyszedł mi nieoczekiwane Jan Zieliński, autor intrygującej książki *Magiczne Oświecenie*³⁶. W jednym z jej rozdziałów autor aż na dziewięćdziesięciu sześciu stronach dokonuje erudycyjnej, fenomenologiczno-hermeneutycznej wykładni wiersza Franciszka Karpińskiego *Na obraz tryumfu Śmierci*, który powstał w latach siedemdziesiątych osiemnastego wieku³⁷. Utwór ten, zbudowany z ośmiu kunsztownie ułożonych czterowierszowych strof, napisany wierszem jedenastozgłoskowym, kończy się zaskakującą – wzięwszy pod uwagę młody wiek autora (był to jeden z jego najwcześniejszych wierszy) – apologią tytułowej Śmierci: „Tyś jest najlepszą mistrzynią mej wiary, / Ty kończysz życia ziemskiego przykrości, / Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary, / Otwierając mi wielkie drzwi Wieczności”³⁸. Podsumowując swoje – zapewne długotrwałe – zmagania interpretacyjne z wierszem Karpińskiego, podczas których udało mu się wydobyć ukryty sens utworu, unaoczniony w procesie deszyfracji zakamuflowanego w magicznym kwadracie hapaksu, Zieliński konkluduje: „Jak wynika z dotychczasowych rozważań, wczesny wiersz Franciszka Karpińskiego *Na obraz tryumfu Śmierci* wpisuje się w bogatą tradycję ikonograficzną, literacką i teologiczną, pozostając zarazem utworem głęboko osobistym, świadectwem wyjątkowego przeżycia duchowego, zaszyfrowanego i ukrytego w tkance wiersza, w literach, z których został zbudowany”³⁹.

Po czwarte, ogromną, a jakby dziś niedocenianą korzyść płynącą z fenomenologicznego postulatu konkretyzacji dzieła literackiego dostrzegam w podkreśleniu estetycznych i metafizycznych potencji tekstów literackich. Ingardenowska koncepcja dzieła literackiego jako przedmiotu estetycznego dowartościowuje nie tylko akty jego wytwarzania (autor postrzegany jest jako rzemieślnik budujący z materii słownej formy harmonijne i piękne), ale także akt unaoczniającej konkretyzacji, dzięki której czytelnik, stając się współ-

³⁵ Terentiani Mauri *De litteris syllabis et metris liber*, w. 1286, Reimer, Berolini 1836.

³⁶ Zob. J. Zi e l i ń s k i, *Magiczne Oświecenie*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.

³⁷ Por. tamże, s. 66-163.

³⁸ Cyt. za: Zi e l i ń s k i, *Magiczne triady i kwadraty*. „Na obraz tryumfu Śmierci” Franciszka Karpińskiego, w: tenże, *Magiczne Oświecenie*, s. 67.

³⁹ Tamże, s. 163. Hapaks to określenie występujące na kartach Biblii, przejęte współcześnie przez Vladimira Jankélévitcha w badaniach psychologicznych jako „hapaks egzystencjalny”, oddający istotę jakiegoś niezwykle wydarzenia, czegoś bez precedensu, co się zdarza i jest nieodwracalne, jak na przykład przeżycie mistyczne Blaise’a Pascala doznane wieczorem 23 listopada 1654 roku i uwiecznione enigmatycznym zdaniem zapisanym na kartce: „Radość, radość, radość, łzy radości” (cyt. za: T. Ż e l e ń s k i (Boy), *Od tłumacza*, w: [B.] Pascal, *Mysli*, Księgarnia św. Wojciecha, Warszawa 1921, s. 12). Por. Zi e l i ń s k i, *Magiczne Oświecenie*, s. 143, 158.

twórcą dzieła, partycypuje w przeżywaniu wartości estetycznych. Ale na tym przecież nie koniec, gdyż kontemplacji unaocznionego piękna towarzyszyć może jeszcze doznanie wartości transcendentnych, nazwanych przez filozofa jakościami metafizycznymi. Te ostatnie określić należałoby mianem epifanii, są bowiem w naszym doczesnym życiu przejawem Tajemnicy, która nas absolutnie przerasta, a jednocześnie domaga się, aby jej szukać i wciąż na nowo ją odsłaniać⁴⁰.

*

Na początku dwudziestego wieku Edmund Husserl twierdził: „Musimy wysłuchać samych rzeczy”⁴¹. Jak powszechnie wiadomo, postulat ten zapoczątkował ożywczy ferment fenomenologiczny w naukach humanistycznych. Czy obecnie, w dobie postępującego rozproszenia metodologicznego literaturoznawstwa, nie byłoby warto wysłuchać na nowo tego, co o sposobach istnienia i poznawania dzieła literackiego ma nam do powiedzenia Roman Ingarden?

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Biegański, Krzysztof, et al. *Mała encyklopedia muzyki*, s.v. „partytura.” Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1981.
- Bernacki, Marek. *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety*. Kraków: Universitas, 2019.
- Derrida, Jacques. *La dissemination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Ojciec logosu*. Translated by Bogdan Banasiak. *Colloquia Communia*, nos. 1–3 (36–38) (1988): 305–11.
- Encyklopedia Teatru Polskiego, s.v. „partytura teatralna” (by Wanda Świątkowska). <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna>.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- . *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Translated by Bogdan Baran. Kraków: Inter esse, 1993.
- Hillis Miller, Joseph. *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

⁴⁰ Zob. M. Bernacki, *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety*, Universitas, Kraków 2019, s. 171-202 („Od epifanii do apokatastazy”).

⁴¹ E. Husserl, *Filozofia jako ścisła nauka*, tłum. W. Galewicz, Aletheia, Warszawa 1992, s. 30.

- . *Theory Now and Then*. New York: Duke University Press, 1991.
- Husserl, Edmund. *Filozofia jako ścisła nauka*. Translated by Włodzimierz Galewicz. Warszawa: Aletheia, 1992.
- . *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Translated by Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1961.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer, 1931.
- . *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Translated by Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1988.
- . *O poznawaniu dzieła literackiego*. Translated by Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1976.
- . *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer, 1968.
- Januszkiewicz, Michał. "Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki." In Januszkiewicz, *Być i rozumieć: Rozprawy i szkice z hermeneutyki humanistycznej*. Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2017.
- . "Wczytywanie (się) w tekst: O interpretacji transakcyjnej." *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, nos. 1–2 (133–134) (2012): 74–86.
- Krynicki, Ryszard. "W tym roku." In Krynicki, *Niepodlegli nicości*. Kraków: Znak, 1989.
- de Man, Paul. *Alegorie czytania: Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Translated by Artur Przybysławski. Kraków: Universitas, 2004.
- Markowski, Michał Paweł. "Dekonstrukcja." In *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*. Edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- . "Fenomenologia." In *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*. Edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- . "Pragmatyzm." In *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*. Edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- Miłosz, Czesław. "Biedny chrześcijanin patrzy na getto." In Miłosz, *Wiersze*. Vol. 1. Edited by Aleksander Fiut. Kraków: Znak, 2001.
- Mitosek, Zofia. "Fenomenologia literatury (Ingarden 1893-1971)." In Mitosek, *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- . "Literatura i dekonstrukcja (Derrida ur. 1930)." In Mitosek, *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Raszewski, Zbigniew. "Partytura teatralna." *Pamiętnik Teatralny*, nos. 3–4 (1958): 380–412.
- Rorty, Richard. "Wstęp: Pragmatyzm a filozofia." In Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu: Eseje z lat 1972-1980*. Translated by Czesław Karkowski. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1998.
- Tasso, Torquato. *Jerozolima wyzwolona*. Vol. 1. Translated by Piotr Kochanowski. Bielsko-Biała: Beskidzka Oficyna Wydawnicza, 1995

- Tatarkiewicz, Władysław. "Fenomenologia." In Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. Vol. 3. *Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa: PWN, 2001.
- Terentiani Mauri *De litteris syllabis et metris liber*. Berolini: Reimer, 1836.
- Zieliński, Jan. *Magiczne Oświecenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2022.
- Żeleński (Boy), Tadeusz. "Od tłumacza." In [Blaise] Pascal, *Mysli*. Translated by Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: Księgarnia św. Wojciecha, 1921.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Marek BERNACKI, – Tekst jako partytura. O korzyściach płynących z Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła literackiego

DOI 10.12887/37-2024-3-147-11

Wiodącym tematem artykułu jest Ingardenowska koncepcja konkretyzacji dzieła literackiego postrzegana jako prekursorski punkt odniesienia dla hermeneutycznej wykładni utworów literackich. Dokonując analizy strukturalnej wiersza Ryszarda Krynickiego *** [W tym roku], autor wskazuje na korzyści płynące z zastosowania Ingardenowskiej koncepcji zaangażowanej i uważnej lektury dzieła literackiego. W artykule znalazły się ponadto intertekstualne odwołania do transakcyjnej metody interpretacji tekstów literackich Michała Januszkiewicza oraz do książki Jana Zielińskiego *Magiczne Oświecenie*.

Słowa kluczowe: Roman Ingarden, fenomenologia, konkretyzacja dzieła literackiego, hermeneutyka literacko-filozoficzna, poezja Ryszarda Krynickiego, poezja Franciszka Karpińskiego

Kontakt: Katedra Polonistyki, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Uniwersytet Bielsko-Bialski, ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
E-mail: mbernacki@ubb.edu.pl
ORCID: 0000-0001-8986-0733

Marek BERNACKI, Text as a Score: On the Benefits of Ingarden's Concept of the Concretization of a Literary Work

DOI 10.12887/37-2024-3-147-11

The main goal of the article is to reexamine Roman Ingarden's concept of the concretization of a literary work which can be perceived as a pioneering from the vantage point of the hermeneutical interpretation of literary works. By providing a structural analysis of Ryszard Krynicki's poem "W tym roku" (This year), the author points to the benefits of using Ingarden's concept of engaged and careful reading of a literary work. The article also includes intertextual references to the transactional method of interpreting literary texts, as it is

expounded by Michał Januszkiewicz, and to Jan Zieliński's book *Magiczne Oświecenie* (Magical Enlightenment).

Keywords: Roman Ingarden, phenomenology, concretization of a literary work, literary and philosophical hermeneutics, poetry of Ryszard Krynicki, poetry of Franciszek Karpiński

Contact: Katedra Polonistyki, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Uniwersytet Bielsko-Bialski, ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała, Poland
E-mail: mbernacki@ubb.edu.pl
ORCID: 0000-0001-8986-0733

Halszka LELEŃ

NA PERYFERIACH ZWYKŁYCH SPRAW Dysharmonia świata a poetyckie dociekanie prawdy w liryce George’a Mackaya Browna

W wierszach poety znajdujemy odniesienie zasad ludzkiego, archipelagicznie ukanowanego życia, do prawdy o szerszym sensie istnienia, co pozwala dostrzegać w rzeczach małych dodatkowo, transcendentny wymiar. Mackay Brown konsekwentnie unika jednak wielkich słów i terminologii teologicznej. Definiuje kluczowe i najbardziej podstawowe aksjomaty antropocenu, aby przełożyć je na symbolicznie budowane obrazy wartości podstawowych. W ten sposób przywraca uogólnionym znakom ludzkiej egzystencji swego rodzaju liturgiczność.

Niniejsze rozważania mają na celu prześledzenie, jak działa i czemu służy prawda poetyckiego słowa w utworach ważnego, ale mało znanego w Polsce pisarza szkockiego George’a Mackaya Browna¹. W twórczości tego orkadyjskiego poety, wyrastającej z nurtu szkockiego renesansu i zarazem założeń anglo-amerykańskiego imagizmu², widoczne jest skupienie na wielorakim dziedzictwie kulturowym i na świadomym dążeniu do jego ocalenia. Choć Mackay Brown zmarł w roku 1996, a więc nie mógł czytać *Listu do artystów* z roku 1999, to jednak jego twórczość, a w szczególności poezja, zdaje się realizować zawarte w tym tekście przesłanie, kierowane przez Jana Pawła II w pierwszej kolejności do „artystów słowa pisanego”³. W aktywności twórczej szkockiego pisarza widać zwłaszcza realizację wyrażonego w *Liście...* przekonania, że artysta „nieustannie poszukuje ukrytego sensu rzeczy, z wielkim trudem stara się wyrazić rzeczywistość niewysłowioną”⁴. W toku poniższej dyskusji wykazane zostanie, że Mackay Brown wykorzystuje elementy dysharmonii świata w sposób dialogiczny, prowokując czytelnika do pogłębionej (auto)refleksji, a stosowane przez niego sposoby obrazowania redynamizują proces odbioru poezji. Ostatecznie szkocki poeta

¹ George Mackay Brown (1921-1996) nazywany był przez przyjaciół GBM, również swoje prace zazwyczaj podpisywał tymi inicjałami.

² O Mackayu Browne jako spóźnionym imagiście, uwzględniającym w swojej poezji wskazania Ezry Pounda na potrzebę bezpośredniego opisu świata przedstawianego w celu oddania jego witalności, pisał Michael Stachura (zob. M. S t a c h u r a, *Making It New: Imagism and George Mackay Brown’s Runic Poetry*, „International Journal of Scottish Literature” 2011, nr 8, <https://www.ijsl.stir.ac.uk/issue8/stachura.htm>).

³ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, nr 14, „L’Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 5-6(213), s. 10.

⁴ Tamże, nr 13, s. 10.

niezmiennie skłania czytelnika do przyjęcia aktywnej postawy odbiorczej i czyni to poprzez ukształtowanie komunikatu poetyckiego w sposób, który pozwala postawę taką wywołać. Tym samym Mackay Brown kreuje kulturę duchową, o której mówił Jan Paweł II, opisując naturę twórczości artystycznej: „Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas, gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie”⁵.

W liryce Mackaya Browna można wyróżnić kilka grup tematycznych⁶, w których kluczową rolę odgrywa kwestia dysharmonii życia ukazywana poprzez odkrywanie prawdy o człowieku – prawdy niekiedy trudnej i bolesnej, bo świadczącej o uwikłanych w wielorakie problemy relacjach międzyludzkich i o nieidealnym charakterze ludzkiej wspólnoty. Śledząc różne aspekty życia jednostkowego i społecznego, Mackay Brown oddaje się obserwacji rzeczy na pozór błahych i nieważnych. Wybrane przez niego elementy świata przedstawionego to często z pozoru drobne i nieistotne szczegóły, które jednak w utworze zaczynają grać rolę pierwszoplanową. Na poziomie symbolicznym pisarz ukazuje, czego ludziom brakuje do życia w harmonii ze światem. Jest tak na przykład w tekście *Siedem wersji zaginionego wiersza*⁷, gdzie droga deprawacji zaczynająca się „za drzwiami z napisem Burdel”⁸ wiedzie do „[...] domu [gdzie – H.L.] / Kryje się harfa”⁹. Wśród utworów poetyckich pisarza dominują wiersze wyrastające z rolno-rybackich krajobrazów preindustrialnych Orkadów, ukazujące pewną uogólnioną prawdę o życiu człowieka, prawdę zarazem panregionalną i egzystencjalną, którą można również określić jako prawdę globalną¹⁰. Ilustrują to utwory takie, jak *Żeglarz*¹¹, *Królowa fal*¹² czy *Antologia z wyspy fok*¹³ – wiersz, którego tytuł Andrzej Szuba, polski tłumacz wybranych tekstów poetyckich Mackaya Browna, przyjął dla całego tomiku.

⁵ Tamże, nr 10, s. 9.

⁶ Próbę taką podjęła Anna Węgrzyniakowa (por. A. Węgrzyniakowa, *Browna poezja ku czci chleba*, w: G. Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*, tłum. A. Szuba, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 145n.).

⁷ Zob. G. Mackay Brown, *Siedem wersji zaginionego wiersza*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 106-108.

⁸ Tamże, s. 106.

⁹ Tamże, s. 108.

¹⁰ Na temat globalności Mackaya Browna zob. H. Lelc, „Orcadian Poetics of Hope: Lyrical Dimensions and (Ex)tensions of the Topos in the Poetry of George Mackay Brown”, „Ethos” 32(2019) nr 4(128), s. 168.

¹¹ Zob. G. Mackay Brown, *Żeglarz*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 123n.

¹² Zob. tenże, *Królowa fal*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 18n.

¹³ Zob. tenże, *Antologia z wyspy fok*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 114-122.

Uwagę przyciągają też liczne wiersze Mackaya Browna inspirowane motywami biblijnymi – teksty o charakterze teofanicznym i (lub) epifanicznym. Budują one swoistą nowotestamentalną wizję wyspiarskiej rzeczywistości, gdzie Logos i logos ukazywane są obok siebie. Fakt ich współistnienia odkrywa szerszy sens ludzkiego losu jawiący się w perspektywie osobowej i wspólnotowej, jak również obejmujący znaczenie i cel istnienia, cyklu życia, biegu historii, a także tworzenia oraz rozpoznawania wartości w świecie. Mackay Brown dąży więc nie tylko do uwypuklenia prawd egzystencjalnych, ale również do bardzo subtelnego komunikowania prawd epistemicznych oraz duchowych.

W wierszach poety znajdujemy odniesienie zasad ludzkiego, archipelagicznie ukazanego życia¹⁴ do prawdy o szerszym sensie istnienia, co pozwala dostrzegać w rzeczach małych dodatkowy, transcendentny wymiar. Mackay Brown konsekwentnie unika jednak wielkich słów i terminologii teologicznej. Definiuje kluczowe i najbardziej podstawowe aksjomaty antropocenu, jak wpływ człowieka na środowisko i jego relacja ze środowiskiem, aby następnie przełożyć je na symbolicznie budowane obrazy wartości podstawowych. W ten sposób pisarz przywraca uogólnionym znakom ludzkiej egzystencji swego rodzaju liturgiczność¹⁵. Czas życia jednostkowego i czas historii niejako się stapiają, stając się czasem uniwersalnym, mimo że zachowana zostaje świadomość istnienia sfery sacrum i profanum. Mackay Brown podejmuje, choć często niebezpośrednio, rozważania na temat potrzeby harmonijnego łączenia tych sfer, ukazując raczej, niż omawiając, to zagadnienie poprzez obraz świata poetyckiego obecny w jego wierszach.

W twórczości autora znajdziemy również utwory odtwarzające kluczowe z perspektywy szkockiej wydarzenia historyczne. Mackay Brown ukazuje je w nieoczywistym ujęciu historiograficznym, poszerzając ogląd wielkich spraw o pozorne peryferia zdarzeń, o rzeczy małe, które mogą rzucić na te zdarzenia inne, nowe światło. W wierszu *Orkadyjczycy pod Clontarf*¹⁶ początkowe pytanie podmiotu wypowiadającego: „Co tu robisz Finn?”¹⁷, i wizja wołu szczypiącego słodką trawkę¹⁸ podważają sens wojny, skutek której przebiły

¹⁴ Na temat zjawiska archipelagiczności u Mackaya Browna zob. H. L e l e Ń, „Semiotics of Archipelago in George Mackay Brown's Narratives”, w: *Boundless Scotland: Space in Contemporary Scottish Fiction*, red. M. Szuba, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015, s. 137-155. Por. t a ż, *Littoral Impressionism in „The Wreck of the Archangel” by George Mackay Brown*, „Acta Neophilologica” 25(2023) nr 1, s. 101, 103, 108n., 112.

¹⁵ Sam Mackay Brown mówił o liturgicznych znakach chrześcijańskich jako źródle swoich inspiracji poetyckich (por. G. M a c k a y B r o w n, *Unlocking Time's Labyrinth*, w: *Fivefathers: Interviews with Late Twentieth-Century Scottish Poets*, red. C. Nicholson, Humanities-Ebooks, Penrith 2007, s. 93, 103).

¹⁶ Zob. t e n ż e, *Orkadyjczycy pod Clontarf*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 128-131.

¹⁷ Tamże, s. 128.

¹⁸ Por. tamże.

strzałą bohater doświadcza bliskości śmierci. Utwory te dociekają prawdy o trudnej, historycznie ukształtowanej wyspiarskiej tożsamości narodowej, w jakiejś mierze harmonijnej, ale jednocześnie w pewnym sensie rozdartej między szkockością a orkadyjskością¹⁹. Jest to tożsamość hybrydalna, północna, w pewnym sensie bardziej (staro)skandynawska niż szkocka. Niezwykle skutecznym narzędziem jej konstruowania okazuje się oszczędne użycie języka w oddawaniu reakcji postaci na dramatyczne wydarzenia będące ich udziałem. Mackay Brown nieczęsto mówi o emocjach, choć chętnie posługuje się jakąś uschematyzowaną perspektywą osobową, ludzką lub antropomorficzną. Jego wizja człowieka to wizja jednostki jako części wspólnoty, o cechach archetypowych raczej niż indywidualnych. Dlatego interesujący jest fakt, że wśród jego utworów znajduje się duża grupa wierszy, które można określić jako liryki wyznania bądź liryki spotkania osobowego. Kreują one oszczędny pod względem wyrazu obraz prawdy emocjonalnej postaci i (lub) podmiotu czynności twórczych.

Lektura wierszy poety, jak również różnych jego zapisków i esejów, nie pozostawia wątpliwości, że Mackay Brown zawsze zachowywał świadomość swoich celów artystycznych. Odwołując się do wspólnych kodów kulturowych tradycji grecko-rzymskiej, judeochrześcijańskiej i staroskandynawskiej, zmierzał do aktywowania w swoim docelowym odbiorcy procesu wzrostu duchowego. Czynił to przez ciągle pobudzanie jego poetyckiej wrażliwości, przede wszystkim poprzez aktywowanie struktur pamięci (stgr. anamnesis), przeciwdziałające kulturowej amnezji²⁰. W eseju z roku 1993 Mackay Brown pisze: „Czasem widzę, że moje zadanie jako poety i pisarza opowiadającego historie to ocalanie skarbów wieków, zanim będzie za późno. To tak, jakby przeszłość była wielkim statkiem, który osiadł na mieliźnie, a archiwista i pisarz musi zebrać, ile się da, z porozrzucanego, bogatego ładunku”²¹. Realizując swój cel artystyczny, Mackay Brown ma poczucie misji. Z pewnością można mówić o jego postromantycznej²² wizji poezji jako najlepszego środka bezpośredniego przekazu prawdy o świecie, a także o obecności w jego zakorzenionej

¹⁹ Na temat tożsamości orkadyjskiej z perspektywy historycznej i kulturowej por. Węgrzyńska i Kowal, dz. cyt., s. 143-146.

²⁰ Tezę tę stawiam, sięgając do myśli Glenna Hughesa (por. G. Hughes, *A More Beautiful Question: The Spiritual in Poetry and Art*, University of Missouri Press, Columbia-London 2011, s. 112 – rozdz. 6, „Art and Spiritual Growth”).

²¹ G. Mackay Brown, *Enchantment of Islands*, w: tenże, *Northern Lights: A Poet's Sources*, red. A. Bevan, B. Murray, John Murray, London 1999, s. 4. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – H.L.

²² Postromantycznej w sensie zakorzenienia w dziele nie tyle angielskich poetów romantycznych, ile twórców identyfikowanych z odrodzeniem literatury irlandzkiej, jak William Butler Yeats i John Millington Synge. W szczególności można wskazać – i warto byłoby szerzej prześledzić – wpływ, jaki wywarły na Mackaya Browna podejmowane przez nich próby przekształcania pry-

we wcześniejszych wiekach, humanistycznej wizji twórczości jako dziedziny komunikacji umożliwiającej szerszy i głębszy, wieloaspektowy ogląd rzeczywistości. Krytycy twierdzą, że splatał on przeszłość z teraźniejszością, a elementy mityczne ze współczesnymi. Doceniają też jednak bezpośredniość jego poetyckiej wypowiedzi oraz sposób, w jaki łączył w niej intrygującą formę z wyszukаныmi zestrojeniami wewnętrznych rymów²³.

W posłowie do *Antologii z wyspy fok* – jedyne go polskiego wyboru wierszy Mackaya Browna – Anna Węgrzyniakowa wskazuje na uwidaczniające się w jego utworach zacięcie folklorysty, który komponuje utwory „na wzór [...] ludowych pieśni”²⁴, przy czym „oddając głos postaciom [...] przemawia w imieniu zbiorowości”²⁵. Mackay Brown zdecydowanie jednak był również humanistą w takim sensie, jak na przykład Czesław Miłosz, do którego badacz jego życia i dzieła Michael E. Moore odniósł następującą definicję: „Humanista to specjalista od unikalnych fragmentów, które odzyskuje z odległej przeszłości, układa i wyjaśnia niczym piękne muszle”²⁶. Krytyk ten łączy takie właśnie walory humanisty z poetycką postawą kontemplacji rzeczywistości²⁷. Zarówno w przypadku twórczości polskiego noblisty, jak i Mackaya Browna, efektem owej postawy jest klarowność obrazowania, dzięki której słowo liryczne różni się od słowa potocznego tym, że „poezja jest prawdą”²⁸.

W wierszu *Toast* Miłosz wskazuje, że ostrość i dobitność postrzegania osiągalne są niejako poprzez tekst. Wzbudzone w trakcie lektury tekstu poetyckiego takie właśnie odnowione postrzeganie rzeczywistości staje się sposobem odzyskiwania kontaktu z rzeczywistością oraz przywracania utraconego ładu

mityzmu romantycznego (por. S. Garrigan Mattar, *Primitivism, Science, and the Irish Revival*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 3-6).

²³ Na te właśnie cechy twórczości George’a Mackaya Browna wskazuje Trevor Royale (zob. T. Royale, hasło „Brown, George Mackay”, w: tenże, *The Macmillan Companion to Scottish Literature*, Palgrave Macmillan, London–Basingstoke 1983, s. 43n.). Trudno jednak zgodzić się z Royale’em, że wiersze Mackaya Browna cechuje ozdobność formy („ornate form” – tamże, s. 43), w przypadku tego poety kompozycja i cechy systemowe tekstu wyraźnie służą bowiem treści, a treść wzmacnia sposób działania wyborów kompozycyjnych. W tym sensie nie można mówić o „dwoistej wartości estetycznej” (E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 263) jego wierszy – „tej, którą warunkuje forma, i tej, którą warunkuje treść” (tamże). Ma raczej miejsce ich wzajemne dopełnianie się, podążające za wskazaniem retoryki średniowiecznej, według której „dopiero zjednoczenie obu rodzajów ozdobności gwarantuje wypowiedzi poetyckiej pełnię doskonałości” (tamże).

²⁴ Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 146.

²⁵ Tamże.

²⁶ M.E. Moore, *An Historian’s Notes for a Miloszan Humanism*, „Journal of Narrative Theory” 37, nr 2, s. 192.

²⁷ Por. J.A. Pérez-Rioja, *Leer para vivir*, C.E.G.A.L., Madrid 1993, s. 5.

²⁸ C. Miłosz, *Toast*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 252.

świata. Czytelnik zaproszony zostaje do uważności i uwrażliwienia się na zabiegi artystyczne, ale zarazem do uczestnictwa w przekształconej artystycznie percepcji, również percepcji zmysłowej. Skutkiem ukształtowanego w ten sposób odbioru aktywnego jest zaprojektowany artystycznie proces „wejścia” w wiersz i doświadczenia tego, co wiersz ów proponuje. Tego rodzaju myślenie o poezji niewątpliwie można dostrzec również w przypadku Mackaya Browna, w obecnych w jego utworach zestrojeniach rozmaitych archipelagicznych oglądów rzeczywistości. Jego wiersze ukazują świat postrzegany oczyma różnych grup czy indywiduów pozostających na marginesie wspólnoty: dzieci²⁹, przybyszów z kontynentu³⁰, wikingów poszukujących łupów³¹, owdowiałych kobiet³² czy uważanych za wyrzutek społecznych druciarzy³³. Niekiedy ukazuje też rzeczywistość z punktu widzenia elementów krajobrazu, takich jak kamień³⁴ czy płatek śniegu³⁵. W ten sposób autor zdaje się skłaniać czytelnika do dostrzegania odmiennych stanów rzeczywistości. Zachętę tego rodzaju znaleźć można również w innych wierszach Miłosza³⁶ oraz w pracach George’a Steinera³⁷.

Na początku eseju *Rzeczywiste obecności* Steiner wskazuje na konieczność nowej refleksji nad transcendencją i stwierdza, że dwudziestowieczne zadanie „uczenia się człowieczeństwa od nowa”³⁸ obejmuje też ważny aspekt dociekania istoty sztuki i jej sposobów oddziaływania. Píše: „Musimy się ponownie dowiedzieć, co skrywa doświadczenie tworzonego znaczenia, tajemnica tworzenia wykuwana w wierszu, obrazie, wypowiedzi muzycznej”³⁹. Potrzeba uzyskania tej wiedzy jest w jego przekonaniu konsekwencją tego, jak

²⁹ Zob. np. G. Mackay Brown, *Island School*, w: tenże, *The Collected Poems of George Mackay Brown*, red. A. Bevan, B. Murray, John Murray, London 2005, s. 228; t e n ż e, *The Horse Fair*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 259.

³⁰ Zob. np. t e n ż e, *Ships of Julius Agricola Sail into the Pentland Firth*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 229.

³¹ Zob. np. t e n ż e, *Voyager*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 207n.

³² Zob. np. t e n ż e, *Sea Widow*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 175n.

³³ Zob. np. t e n ż e, *Daffodil Time*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 352-355.

³⁴ Zob. np. t e n ż e, *Song of the Stone*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 268.

³⁵ Zob. np. t e n ż e, *A Boy in a Snow Shower*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. 319. Żaden z przywołanych tutaj wierszy nie został jeszcze przetłumaczony na język polski.

³⁶ Zob. np. C. Miłosz, *W Mediolanie*, w: tenże, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Znak, Kraków 1980, s. 36; t e n ż e, *Sens*, w: tenże, *Dalsze okolice*, Znak, Kraków 1991, s. 16; t e n ż e, *Toast*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 252.

³⁷ Zob. np. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

³⁸ Tamże, s. 8.

³⁹ Tamże.

działa „doświadczenie znaczenia estetycznego”⁴⁰ i na jaką „konieczną możliwość”⁴¹ wskazuje. Stawką tego sporu, jak podkreśla Steiner, jest „znaczenie znaczenia”⁴², a „zastawem jest transcendencja.”⁴³ Część owej tajemnicy stanowi obecność w poezji rzeczy najmniejszych lub tego, co efemeryczne, ulotne i co nie daje się uchwycić w historii.

Esencję tego właśnie aspektu humanizmu Miłosza jego badacz Moore ilustruje osobistymi przemyśleniami Mackaya Browna. Cytuje on przemyślenia orkadyjskiego poety nad naturą przemijającej historii życia: „Mam głęboko zakorzenione przekonanie, że coś, co kiedyś istniało, nie może nigdy umrzeć, nawet te najbardziej kruche rzeczy: czy to pył wodny, czy to zapach koni-czyny, czy też odbłask gwiazdy na mokrym kamieniu. Wszystko wplecione zostało w sieć stworzenia – ponoć więc istnieje, a jednak być może jest jedynie marzeniem odwiecznego umysłu; mimo to my również wypracowujemy kształt stworzenia poprzez każde słowo, każdą myśl i każdy czyn w naszym życiu”⁴⁴. W powyższej refleksji uwagę zwraca użycie przez Mackaya Browna pierwszej osoby liczby mnogiej w słowie „wypracowujemy” (ang. *we work*), co silnie łączy perspektywę kształtującego tworzywo słowa nadawcy – autora, z perspektywą odbiorcy, który rzeczywistość tę dopełnić ma swoją myślą. Dookreślając wiersz poprzez swoją własną interpretację słowa, czytelnik ma odwołać się do swoich wielozmysłowych doświadczeń na mocy mechanizmu poznania ucieleśnionego⁴⁵ (ang. *embodied cognition*) w celu nadania znaczeń opisanym elementom wykreowanego świata poetyckiego. Taka właśnie idea wybrzmiewa w Jana Pawła II *Liście do artystów*: „Musi zatem [twórca – H.L.] wyrażać w zrozumiałych formułach to, co samo w sobie jest niewyraźne”⁴⁶, i przekładać to „na język barw, kształtów i dźwięków, które wspomagają intuicje człowieka [odbiorcy – H.L.]”⁴⁷. W wizji Jana Pawła II, ale też Miłosza i Mackaya Browna, percepcja odbiorcy dzieła ma zostać obudzona, pobudzona

⁴⁰ Tamże, s. 7.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Michael E. Moore cytuje ten fragment za pracą Maggie Fergusson (zob. M. Fergusson, *George Mackay Brown: The Life*, John Murray, London 2006, s. 289). Pierwotnym źródłem przytoczonych słów jest esej George’a Mackaya Browna poświęcony jego matce (zob. G. Mackay Brown, *Mary Jane Mackay 1891-1967 (A Memoir)*, w: tenże, *Northern Lights*, s. 141n.).

⁴⁵ Francisco J. Varela, Evan Thompson i Eleanor Rosch łączą termin „ucieleśnienie” (ang. *embodiment*) z pojęciem poznania ucieleśnionego (ang. *embodied cognition*). Pojęcie ucieleśnienia obejmuje zarówno doświadczenie, jak i postrzeganie: „Obejmuje zarówno ciało jako żyjącą, doświadczającą strukturę i ciało jako kontekst lub środowisko mechanizmów kognitywnych” (F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2017, s. lxii).

⁴⁶ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, nr 12, s. 9.

⁴⁷ Tamże.

i ukształtowana przez kontakt z poetyckim słowem pozwalającym doświadczyć rzeczy w ich istocie.

Artystyczna wrażliwość Mackaya Browna przekształca elementy wyspiarskiego świata szkockich Orkadów w sensy bardziej ogólne poprzez poetyckie przetwarzanie rozmaitych „rzeczy najmniejszych”⁴⁸: zwyczajnych, codziennych, czasami nawet nieświętych – elementów ulotnych i pozornie nienamacalnych, takich jak wodny pył, zapach polnego kwiatu czy refleksy świetlne. Niejako na marginesie tych rozważań warto dodać, że wybór Orkadów przez Mackaya Browna to nie tylko wybór życiowy w sensie wyboru miejsca zamieszkania czy uprawiania zawodu. Decydował się on tym samym na pozostanie w ograniczających bądź co bądź kręgach literatury regionalnej, co zresztą do dziś znajduje odzwierciedlenie w obszarze krytyki literackiej, pisarz jest bowiem nadal niedoceniany, a jego twórczość zasadniczo pomijana w historii literatury brytyjskiej. Dokonując swojego wyboru, kierował się raczej świadomym zamysłem artystycznym, wyznaczonym przez odkrycie uniwersalnych znaczeń generowanych przez rybacko-rolne motywy archipelagiczne. Tym samym wpisał się w nurt utrwalaonych w kulturze i literaturze alegorycznych przedstawień wyspy jako świata⁴⁹. Traktując rzeczywistość poetycką w taki właśnie sposób, Mackay Brown świadomie wszedł w rolę człowieka, który poprzez wysiłek twórczy uczestniczy w realizacji „transcendentnej mądrości”⁵⁰. Opisany przez niego świat doświadczany (współczesny mu, a niekiedy wyobrażony świat epok minionych) jest „niczym ogromne pole, na którym może wyrażać swoje twórcze zdolności”⁵¹. Kruchość czy ulotność zjawisk, na które pisarz tak często wskazuje w swoich utworach, jest zatem zarówno narzędziem zwielokrotnienia ekspresji, jak i sposobem głębszego oddziaływania na odbiorcę.

Innym spośród często stosowanych przez Mackaya Browna środków literackich jest figura głosu – prozopopeja, utrwalona w poezji angielskiej od czasów staroangielskiej literatury elegijnej. Jak wskazuje Małgorzata Grzegorzewska, polska badaczka tropu „innego głosu” w angielskiej poezji epok dawnych, jest to zabieg poetycki mający na celu budzenie refleksji o teofanicznie pojmowanym Słowie. Grzegorzewska ilustruje swoją refleksję

⁴⁸ Por. H. L e l e ń, *Nieświętość rzeczy najmniejszych a aksjologiczna poetyka codzienności* w „Antologii z wyspy fok” George’a Mackaya Browna, w: *Święci i świętość w języku, literaturze i kulturze*, red. H. Leleń, T. Żurawlew, Universitas, Kraków 2018, s. 311-312, 330.

⁴⁹ Na temat alegorii wyspy i kodów gatunkowo-kulturowych związanych z tym toposem por. E.M. D e L o u g h r e y, *Allegories of the Anthropocene*, Duke University Press, Durham 2016, s. 116n. Na temat wyspy jako mikrokosmosu oraz wyspy jako przestrzeni liminalnej por. E. M c M a h o n, B. A n d r é, *Literature and the Literary Gaze*, w: *The Routledge International Handbook of Island Studies: A World of Islands*, red. G. Baldacchino, Routledge, London 2018, s. 297.

⁵⁰ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, nr 1, s. 4.

⁵¹ Tamże.

„o Słowie, słowach i głosie” fragmentem wiersza Adama Mickiewicza *Arcy-Mistrz*⁵². U Mickiewicza świat wprawdzie wzgardził Słowem Wcielonym i nie rozpoznał go, lecz „przyjmując ludzkie ciało, Bóg objawia się i ogłasza światu, dokonuje aktu Nowego Stworzenia”⁵³, przy tym „wcielenie nie jest jednoznaczne z rozpoznaniem niewidzialnego Boga”⁵⁴. Ten sam temat często podejmuje również Mackay Brown. Ukazuje – niemal zawsze w ornamentyce orkadyjskiej – prawdę duchową, że nikt tego centralnego faktu Odkupienia nie zauważa⁵⁵. Centralne wydarzenie Wcielenia odbywa się na peryferiach zwykłych ludzkich, codziennych spraw.

W wierszu *Stróż nocnej bramy*⁵⁶ podmiot wypowiadający to narzekający odźwierny, którego komentarze wskazują na usytuowanie sytuacji narracyjnej pod drzwiami piwiarni. Liryczność utworu nabudowana jest na mowie potocznej, zorganizowanej na sposób wolnego wiersza o różnej liczbie sylab w wersie i wersów w strofie, przez co wybrzmiewa jego dialogiczność. Rubaszne odpowiedzi stróża wskazują na niewypowiedziane kwestie przybyśzów, komunikując też jego irytację:

Czego chcą ci ludzie ze wzgórz
Pod drzwiami piwiarni,
I ten stary z jagniątkiem w ramionach?
Pewnie piwa i kobiet⁵⁷.

Cechy języka potocznego, bezpośredniego i zorientowanego na kontrolowanie sytuacji w celu wyciągnięcia z niej doraźnych korzyści materialnych, stopniowo ujawniają też czytelnikowi inną, duchową wagę przedstawionej sceny. Stawianie kolejnych pytań ma na celu zarówno ustalanie tożsamości przybyśzów przez stróża miejsca, jak i wzbudzenie ciekawości odbiorcy. Ma on wers po wersie składać w całość elementy mozaiki i rozpoznać przybywające do piwiarni postacie jako bohaterów ewangelicznej sceny Bożego Narodzenia.

⁵² Por. M. Grzegorzewska, *Trop innego głosu w angielskiej poezji religijnej epok dawnych*, Universitas, Kraków 2011, s. 35. Zob. A. Mickiewicz, *Arcy-Mistrz*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1. *Wiersze*, red. W. Borowy, L. Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 254.

⁵³ Grzegorzewska, dz. cyt., s. 36.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tego rodzaju tropy nierozpoznanej teofanii czy też obecności rzeczywistości transcendentnej, przeniesionej na narracyjne obrzeża akcji, znajdujemy też często w opowiadaniach Mackaya Browna (zob. H. Leleń, *Narrative Displacement and Paradigms of Sanctity in Selected Short Stories of George Mackay Brown*, w: *Sanctity as a Story: Narrative (In)Variants of the Saint*, red. H. Leleń, Peter Lang, Berlin 2020, s. 59-84).

⁵⁶ Zob. G. Mackay Brown, *Stróż nocnej bramy*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 103n.

⁵⁷ Tamże, s. 103n.

Sam utwór stopniowo ujawnia swoją wymowę jako intertekstualne nawiązanie do biblijnych opisów Wcielenia.

Jak jednak można sądzić, Mackayowi Brownowi nie chodzi wyłącznie o opowiedzenie tej historii w nowej ornamentyce. Jako że w oczach stróża przybysze to uzurpatorzy, na jego pytanie o tożsamość przybyłych, wypowiedziane w ramach eliptycznie i jednostronnie przedstawionego dialogu, musi też odpowiedzieć sobie czytelnik: „Kim jesteście? Zbliżcie się, przebierańcy. / Melchior, Kasper, Baltazar. / Nie ma takich imion w okolicy”⁵⁸. W kontekście swojej własnej odpowiedzi na to pytanie odbiorca będzie różnie interpretował kolejny zwrot akcji w świecie przedstawionym wiersza. Mackay Brown buduje swoją wypowiedź poetycką w taki sposób, że można jedynie domniemywać, co dzieje się z „brzemienną” i z człowiekiem, któremu niechętny odzwierny obiecuje, że „może znajdzie się kął”⁵⁹. To oczywista implikacja mającego zaistnieć w tym miejscu wydarzenia narodzin. W wierszu nie jest powiedziane, czyje będą to narodziny, i czytelnik sam musi dociec tej prawdy. Kontekst sytuacyjny celowo daleki jest od wyidealizowanych i utrwalonych w tradycji wizji sceny betlejemskiej.

W następnej strofie wspomniane zostają bogactwa karczmarza, a dalej pojawiają się – w rozmowie z dowódcą wojsk Heroda – drwiny z rodzących gdzieś w pobliżu licznych kobiet o imionach przywodzących na myśl genealogię Jezusa i ważne postaci biblijne: „Rachel, Tamar, Debora, / Rut, Ester, / Sara, Jemima, Judyt”⁶⁰. Sugestie dotyczące niemoralnego zachowywania się kobiet oraz wskazówki demaskujące kolaborację stróża z wysłannikami Heroda ukazują uczestników akcji jako ludzi zdecydowanie nieświętych, co stanowi mocny kontrast etyczny wobec dokonującego się w tle wydarzenia. Szereg motywów wysokich przeniesiony zostaje na sfery niskie, co ilustrują kpiny podmiotu wypowiadającego z aniołów – mówiące, że w rękawach ich sukni są dziury i że wokół nich unosi się smród. Obraz robaków uczujących („Wokół ognia w sercu ziemi dziś wieczór”⁶¹) przenosi tę sytuację w jakieś szersze konteksty ludzkie i nieludzkie, realizujące się w pewnym celowo nieodookreślonym czasoprzestrzennie „teraz”. Pokazuje to aktualność sytuacji – zachodzącej w każdym czasie i w każdym miejscu – gdy transcendencja pozostaje nierozpoznana. W oparciu o przykład ten dostrzec można, że proponowany czytelnikowi system znaczeń nie jest u Mackaya Browna jednoznaczny. Komunikacja poetycka, jak i snuta w jej ramach poetycka narracja, nabierają wielokrotnej złożoności, a zasadą tego procesu jest dysharmonia. Kończąca

⁵⁸ Tamże, s. 103.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże, s. 104.

wiersz niespodziewana obietnica stróża, że poczęstuje jakiegoś niezidentyfikowanego ptaka okruczem ze swojej bułki⁶², wskazuje, że w każdym człowieku obecny jest jakiś ślad dobra i że skutek wydarzenia dokonującego się w tle akcji wiersza – choć zarazem na pierwszym jego planie – „świat jest odkupiony [...] odkupione jest całe stworzenie”⁶³. Mackay Brown realizuje zatem w swojej poezji wskazania *Listu do artystów*, gdzie padają słowa: „Obcując z dziełami sztuki, ludzkość wszystkich epok – także współczesna – spodziewa się, że dzięki nim pozna lepiej swoją drogę i swoje przeznaczenie”⁶⁴.

Znamienne jest, że wiersze Mackaya Browna nie dają zdecydowanych odpowiedzi na stawiane przez niego pytania o sens i interpretacje zdarzeń. To czytelnik wiersza *Stróż nocnej bramy* ma rozpoznać, gdzie ma miejsce wydarzenie najważniejsze. Poetycko przedstawione zdarzenia współlistnieją z jakąś ukrytą, subtelnie implikowaną, lecz zarazem czytelną głębszą rzeczywistością. Odbiorca jest prowokowany na mocy mechanizmu intersubiektywności, aby decydować o perspektywach, które przyjmuje lub odrzuca⁶⁵. Pierwszoosobowy podmiot wypowiadający wiersza niejako narzuca swoją zaburzoną perspektywę odbiorcy, aby zarazem unaocznić mu paradoksy związane z niedostrzeganiem przez człowieka rzeczy takimi, jakimi one są. Strategia ta często powraca w utworach Mackaya Browna. Czytelnik jest na przykład w podobny sposób prowokowany w polifonicznym wierszu *Betlejem*⁶⁶, który choć opowiada historię narodzin Chrystusa z perspektywy właściciela zajazdu, to implikuje też inne sposoby myślenia: anioła, Matki Bożej, kapitana gwardii Heroda, pasterza i Mędrca Wschodu. Fakt narodzin odnotowany jest przez serię pytań, na które Mackay Brown zostawia odpowiedź czytelnikowi: „Poród? W oborze? Czyje dziecko?”⁶⁷. Jednocześnie uwagę przyciągają motywy intertekstualne, czyli obecność innych tekstów w tekście. W świecie przedstawionym utworu pojawia się inny, rozpoznawalny kulturowo i znaczący liturgicznie tekst, który powraca

⁶² Por. tamże.

⁶³ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, nr 14, s. 10n. Jan Paweł II sformułował te słowa jako wezwanie do artystów, aby to właśnie ten fakt ukazywali w swojej twórczości. Można powiedzieć, że w tym samym duchu wypowiadał się Mackay Brown, który przeszedł na katolicyzm w wieku czterdziestu lat. Jego postawa twórcza nie była jednak wyrazem prozelityzmu, lecz konsekwencją przekonania o tym, gdzie leży prawda.

⁶⁴ Tamże, nr 14, s. 11.

⁶⁵ O intersubiektywności jako mechanizmie automatycznego procesu odbioru wieloperspektywnego, zakodowanym zarówno w języku, jak i w komunikacji literackiej, pisze Magdalena Rembowska-Płuciennik. Badaczka definiuje intersubiektywność jako „dynamikę rozpoznawania i przyjmowania odmiennych od własnej perspektyw poznawczych” (M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 98), wskazując na źródło tej kognitywnej zdolności ludzkiego mózgu w wykształconych ewolucyjnie mechanizmach ludzkiej interakcji i współpracy.

⁶⁶ Zob. G. Mackay Brown, *Betlejem*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 98n.

⁶⁷ Tamże, s. 99.

we fragmentach w każdej kolejnej strofie. Jest to tekst łaciński, a wypowiada go gwiazda dostrzeżona przez gospodarza na niebie. Czytelnik rozpoznaje w nim słowa katolickiego hymnu *Gloria in excelsis Deo*, które przypominają o ciągłym współistnieniu niebiańskiej i ziemskiej rzeczywistości, jak również zaświadczać o prawdzie duchowej zdarzeń. W świecie poetyckim obecne są też inne, niebezpośrednio przywołane, ale rozpoznawalne teksty, takie jak dokumenty wojskowe czy teksty prorocze. Wspomniany w trzeciej strofie rozkaz „opatrzone stemplem «ściśle tajne, pilne»”⁶⁸ wskazuje na nakaz zgładzenia narodzonego dziecięcia, teksty przepowiedni wcześniejszych implikowane są zaś przez umieszczone „W słojach zakurzone starożytne zwoje”⁶⁹. Ponadto, w słowach karczmarza zakodowane są słowa innych postaci. Do końca nie wiadomo, kto wypowiada które słowa w tej scenie, chociaż można się tego domyślać. Opowieść rozwija się w rozmaitych odbiciach przeplatającego się wielogłosu.

Duża rola wpisanej w poezję aktywnej postawy czytelnika, którą Mackay Brown nieodmiennie zakłada, widoczna jest też w jego innych utworach, na przykład w wierszu *Wioska nad morzem*⁷⁰, gdzie przeplatają się miniatury naturalistycznie przedstawionego życia wspólnoty, przywołujące rozmaite tropy życia i śmierci. Galerię postaci otwiera społecznie i emocjonalnie oddalony od wspólnoty posiadacz ziemski na koniu. Dalej przewijają się wszystkie warstwy miejscowego społeczeństwa, reprezentowane zarówno przez pracujące jednostki, jak i przez ludzi zniewolonych nałogami, uwikłanych w nierząd czy też po prostu mniej zaradnych niż inni. Choć mozaikowe wglądy w świat przedstawiony są nieco schematyczne, można w nich dostrzec rys indywidualizujący. Na przykład rys charakterologiczny stolarza, konkretnego człowieka, znanego z imienia i nazwiska, również nosi cechy uogólnienia: „*L. Smith, stolarz. Zawsze trumna w robocie. / Lowrie nigdy się nie uśmiecha, / Chyba że w jakiejś zagrodzie ślepnie okno*”⁷¹. Wyraźnie widoczne jest tu podejście antysielankowe, uwypuklone przez ukazywanie wad i słabości ludzi oraz niedostatków ich świata społecznego. Można powiedzieć, że w pewnym sensie jest to również przedstawienie postsielankowe, koncentrujące się na dysharmonii, nie zaś harmonii życia: „*A wysoko, między polami, kościół / Zimny jak zatopiony węgierz. / W dzień Pański głosy morza wstrząsają kamieniem*”⁷². Natura, którą oddają fale i elementy nieożywione świata, oraz kultura (także kultura duchowa), reprezentowana przez kościół, reagują na kryzys społeczny,

⁶⁸ Tamże, s. 98.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Zob. tenże, *Wioska nad morzem*, w: tenże, *Antologia z wyspy fok*, s. 78n.

⁷¹ Tamże, s. 79.

⁷² Tamże.

moralny i duchowy wspólnoty. Sama wspólnota jednak nie zwraca nań żadnej uwagi.

Jak widać na przykładzie przywołanych fragmentów wiersza, słowo poetyckie w utworach Mackaya Browna działa w kierunku zwielokrotnienia siły znaków przez ich wzajemne wzmocnienia. Zastosowane harmonie i dysharmonie znaczeniowe wybrzmiewają jeszcze silniej przez oszczędne użycie słów. Mackay Brown wywołuje wielokierunkowy proces czytania – często dopiero pod koniec utworu jasne stają się znaczenia jego niedopowiedzianych partii początkowych, co wywołuje chęć i konieczność czytania tekstu wstecz i na wskroś. W przypadku wiersza *Wioska nad morzem* pojawiające się, fragmentaryczne obrazy życia widzianego w mikrozblizeniach zostają przekształcone w komunikaty o podstawowych prawdach doczesnej i duchowej egzystencji ludzkiej. Antysielankowe cechy wykorzystane są w celu dokonania korygującej krytyki sielankowej idealizacji⁷³. Natomiast elementy postsielankowe (jak pisze Terry Gifford, przedrostek „post” nie znaczy w tym kontekście „po”, lecz wskazuje na „sięganie poza”⁷⁴) przeciwdziałają ograniczeniom sielankowej tradycji, w jakimś jednak sensie z niej wyrastając, co pozwala na wyprowadzenie dalszych wniosków z lektury⁷⁵. Mackay Brown niejako ustawicznie pobudza czytelnika do – nieograniczonego zasadą konsekwencji – namysłu nad wykreowaną rzeczywistością świata poetyckiego.

W przywołanym już zakończeniu wiersza *Wioska nad morzem* prawda dotycząca rzeczywistych powodów dysharmonii we wspólnocie nie jest sugerowana wprost. Jest też jednak bardzo namacalnie pokazana – zdiagnozowana jako dysonans wynikający z odejścia od wiary i zerwania relacji z transcendencją. Kościół jest opustoszały, „zimny” i „zatopiony”, grają w nim tylko głosy fal morskich, a efekt ich aktywności to „wstrząsanie kamieniem”. Metaforyczne odniesienie do fal i ich bicia o brzeg ma w jakimś sensie potrząsnąć „zatopionym” sumieniem wspólnoty, która uległa iluzjom nowych ideologii. Fatum ciężące nad mieszkańcami wioski wyraża się w słowach przekleństwa: „Szlag trafił żagle!”⁷⁶, emocjonalnie wypowiedzianych przez kogoś podczas wyciągania uszkodzonego statku na brzeg. Na poziomie takiego właśnie postsielankowego, rozszerzonego odbioru implikowana jest zdecydowana diagnoza faktu, że porzuciwszy duchowość, człowiek traci w swoim życiu siłę napędową i nie jest w stanie funkcjonować w harmonii z innymi ludźmi ani ze światem. W efekcie tego procesu członkowie wspólnoty doświadczają

⁷³ Por. T. G i f f o r d, „Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral”, w: *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, red. L. Westling, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 20.

⁷⁴ Por. tamże, s. 26.

⁷⁵ Por. tamże.

⁷⁶ M a c k a y B r o w n, *Wioska nad morzem*, s. 79.

różnorakich zniewoleń i naznaczeni są podziałami. Chyli się ona wówczas ku upadkowi, a jej trwanie w dysharmonii to efekt porzucenia duchowości, nie zaś jego przyczyna. Do tej komunikowanej nie wprost prawdy czytelnik ma dojść poprzez wkroczenie w świat poetycki.

Interesujące jest, że wiersz ten – a w spuściźnie Mackaya Browna jest takich wiele – przeczy powracającej w krytyce literackiej opinii o traktowaniu przez poetę Orkadów jako swego rodzaju Arkadii⁷⁷ i ukazuje, że twórca odchodzi od zbiorowej fantazji kultury północnoeuropejskiej o istnieniu swoistego Edenu sprzed upadku, gdzie mieszkańcy wysp żyją w harmonii z naturą⁷⁸. Wiersz *Wioska nad morzem* i jemu podobne należy raczej traktować jako poetycką diagnozę dysharmonii obecnej w świecie i jej wszechobecných skutków. Poszukiwanie tego rodzaju stanowi ostatecznie pewną drogę duchową, podobnie jak miało to miejsce w twórczości Thomasa S. Eliota⁷⁹, którego utwory Mackay Brown czytał i podziwiał.

Zmierzając do podsumowania dotychczasowych ustaleń, trzeba wspomnieć, że Mackay Brown bywa niekiedy nazwany poetą ciszy, na co wpływ ma stosowana przez niego zasada oszczędności środków poetyckich. Krytycy mówią o runiczności i heraldyczności jego przekazu poetyckiego, wskazując również, że fascynacja twórcy staroskandynawskimi sagami i ich stylistyką wywarła wpływ na jego ekonomię środków wyrazu i sposobu tworzenia znaczeń⁸⁰. W istocie w poezji Mackaya Browna znaki zyskują zwielokrotnioną siłę wyrazu właśnie wskutek oszczędnego używania słów przez autora. Znaczną rolę odgrywa w niej zabieg niedopowiedzenia, sprawiający, że konotacje i denotacje znaków wzajemnie się wzmacniają. Korzystając z ustaleń semiologii, można by powiedzieć – za teoretykami takimi, jak autor *Mitologii*⁸¹ Roland Barthes – że Mackay Brown chce przeciwdziałać sposobowi, w jaki kultura masowa traktuje mit, wchodząc na drogę powierzchownych mistyfikacji⁸².

⁷⁷ Por. S. Schmid, *Keeping the Sources Pure: The Making of George Mackay Brown*, Peter Lang, Oxford–Berlin 2003, s. 76.

⁷⁸ Por. DeLonghrey, dz. cyt., s. 168.

⁷⁹ Mimo że, podobnie jak Eliot, Mackay Brown pragnął komunikować uogólnione doświadczenie człowieka umiejscowionego niejako poza historycznym czasem i uwypuklać sensory uniwersalne (por. Hughes, dz. cyt., s. 102), to posługiwał się on mniejszymi, oszczędniejszymi formatami. Stosowana przez niego technika przywodzi na myśl technikę wspomnianych na wstępie tych rozważań modernistycznych imagistów, którzy zresztą również mieli wyraźny wpływ na Eliota.

⁸⁰ Por. A. Bevan, B. Murray, *Introduction*, w: *The Collected Poems of George Mackay Brown*, s. xvii.

⁸¹ Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2000. Dzieło Barthesa ukazało się w roku 1957, gdy Mackay Brown odnosił już sukcesy jako poeta – pierwszy tomik jego wierszy, *The Storm*, ukazał się w roku 1954, drugi, *Loaves and Fishes*, w 1959. Zob. G. Mackay Brown, *The Storm*, Orkney Press, [Kirkwall] 1954; tenże, *Loaves and Fishes*, Hogarth Press, London 1959.

⁸² Por. Barthes, dz. cyt., s. 250, 278.

W dziele Mackaya Browna mit zyskuje nowe oblicze, nowy zwielokrotniony wymiar, gdzie znak działa nie tylko poprzez znaczące (franc. *signifiant*) i znaczone (franc. *signifié*), ale również przez wzajemny ich stosunek, wytworzony na drodze zestrojenia sąsiadujących ze sobą oszczędnych zabiegów i środków poetyckich skoncentrowanych na eliptycznej, niedopowiedzianej opowieści. W pewnym sensie Mackay Brown rozwija i uwypukla właściwości mitu jako konstytuowanego przez narrację, w tym również przez opowieść poetycką na drodze szczególnego użycia słowa, odnosząc się przy tym do „spraw najbardziej elementarnych i podstawowych”⁸³ w celu odzyskania czy też ukonstytuowania energii wspólnoty w oparciu o poetyckie przekształcenie „tajemnicy bytu”⁸⁴.

Orkadyjskiemu poecie zależało na przywracaniu sensów słów i znaków. Pragnął odzyskać i urzeczywistniać wcześniejszą, anagogeniczną wizję życia i kultury, typową dla czasów, kiedy wymiar duchowy stanowił element oczywisty ludzkiej egzystencji oraz źródło odniesienia dla prawd codziennych i prawd ostatecznych. Twórczość poetycka George’a Mackaya Browna uwrażliwia odbiorcę na konotacje i denotacje sensów, na poziom brzmienia i poziom znaczeń. Wykorzystanie w niej zabiegów fonetyczno-semantycznych zestrza te dwa poziomy i buduje trzecią, naddaną jakość (stosowane przez poetę techniki brzmieniowe jako takie domagają się analizy w odrębnej pracy). Narracyjność i liryczność wierszy Mackaya Browna dopełniają się wzajemnie, a wielogłosowość wprowadza do nich element dramatyczności. Obraz człowieka, jaki komunikuje, rozpięty jest między jego wielkością a małością, przy dominacji tej drugiej.

Dysharmonie świata przezwyciężone zostają w dziele Mackaya Browna przez wskazanie na możliwość dotarcia do prawdy o celu i sensie życia. Twórca nie daje jednak łatwych odpowiedzi ani recept, pozostawiając czytelnikowi wolność interpretacji jego wierszy, niezmiennie zachęcając go do wejścia w postawę aktywnego odbioru.

⁸³ Por. J. Spina, *Mit w literaturze*, w: tenże, *Formy rzeczywistości. Typy świata przedstawionego w literaturze*, Pomorze, Bydgoszcz 1990, s. 5.

⁸⁴ Tamże.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland. *Mitologie*. Translated by Adam Dziadek. Warszawa: Aletheia, 2000.
- Bevan, Archie, and Brian Murray. "Introduction." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- DeLoughrey, Elizabeth M. *Allegories of the Anthropocene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Fergusson, Maggie. *George Mackay Brown: The Life*. London: John Murray, 2006.
- Garrigan Mattar, Sinéad. *Primitivism, Science, and the Irish Revival*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Gifford, Terry. "Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral." In *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Edited by Louise Westling. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Grzegorzewska, Małgorzata. *Trop innego głosu w angielskiej poezji religijnej epok dawnych*. Kraków: Universitas, 2011.
- Hughes, Glenn. *A More Beautiful Question: The Spiritual in Poetry and Art*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2011.
- [Jan Paweł II]. "List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów." *L'Osservatore Romano*, The Polish Edition, 20, nos. 5-6 (213) (1999): 4–11.
- Leleń, Halszka. "Littoral Impressionism in *The Wreck of the Archangel* by George Mackay Brown." *Acta Neophilologica* 25, no. 1 (2023): 99–116.
- . "Orcadian Poetics of Hope: Lyrical Dimensions and (Ex)tensions of the Topos in the Poetry of George Mackay Brown." *Ethos* 32, no. 4 (128) (2019): 157–80.
- . "Narrative Displacement and Paradigms of Sanctity in Selected Short Stories of George Mackay Brown." In *Sanctity as a Story: Narrative (In)Variants of the Saint*. Edited by Halszka Leleń. Berlin: Peter Lang, 2020.
- . "Nieświętość rzeczy najmniejszych a aksjologiczna poetyka codzienności w *Antologii z wyspy fok* George'a Mackaya Browna." In *Święci i świętość w języku, literaturze i kulturze*. Edited by Halszka Leleń and Tomasz Żurawlew. Kraków: Universitas, 2018.
- . "Semiotics of Archipelago in George Mackay Brown's Narratives." In *Boundless Scotland: Space in Contemporary Scottish Fiction*. Edited by Monika Szuba. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015.
- Mackay Brown, George. *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Antologia z wyspy fok." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Betlejem." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "A Boy in a Snow Shower." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.

- . "Daffodil Time." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . "Enchantment of Islands." In Mackay Brown, *Northern Lights: A Poet's Sources*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 1999.
- . "The Horse Fair." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . "Island School." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . "Królowa fal." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . *Loaves and Fishes*. London: Hogarth Press, 1959.
- . "Mary Jane Mackay 1891–1967 (A Memoir)." In Mackay Brown, *Northern Lights: A Poet's Sources*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 1999.
- . "Orkadyjczycy pod Clontarf." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Sea Widow." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . "Siedem wersji zaginionego wiersza." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Ships of Julius Agricola Sail into the Pentland Firth." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . "Song of the Stone." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . *The Storm*. [Kirkwall]: Orkney Press, 1954.
- . "Stróż nocnej bramy." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Voyager." In *The Collected Poems of George Mackay Brown*. Edited by Archie Bevan and Brian Murray. London: John Murray, 2005.
- . "Wioska nad morzem." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Żeglarz." In Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- . "Unlocking Time's Labyrinth." In *Fivefathers: Interviews with Late Twentieth-Century Scottish Poets*. Edited by Colin Nicholson. Penrith: Humanities–Ebooks, 2007.
- McMahon, Elizabeth, and Bénédicte André. "Literature and the Literary Gaze." In *The Routledge International Handbook of Island Studies: A World of Islands*. Edited by Godfrey Baldacchino. London: Routledge, 2018.
- Mickiewicz, Adam. "Arcy-Mistrz." In Mickiewicz, *Dzieła*. Vol. 1. *Wiersze*. Edited by Waław Borowy and Leon Płoszewski. Warszawa: Czytelnik, 1949.
- Miłosz, Czesław. "Sens." In Miłosz, *Dalsze okolice*. Kraków: Znak, 1991.

- . “Toast.” In Miłosz, *Wiersze*. Vol 1. Kraków and Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- . “W Mediolanie.” In Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Kraków: Znak, 1980.
- Moore, Michael Edward. “An Historian’s Notes for a Miloszan Humanism.” *Journal of Narrative Theory* 37, no. 2 (2007): 191–216.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Leer para vivir*. Madrid: C.E.G.A.L., 1993.
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena. *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Royale, Trevor. *The Macmillan Companion to Scottish Literature*, s.v. “Brown, George Mackay.” London and Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1983.
- Sarnowska-Temeriusz, Elżbieta. *Zarys dziejów poetyki: Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- Schmid, Sabine. *Keeping the Sources Pure: The Making of George Mackay Brown*. Oxford and Berlin: Peter Lang, 2003.
- Speina, Jerzy. *Formy rzeczywistości: Typy świata przedstawionego w literaturze*. Bydgoszcz: Pomorze, 1990.
- Stachura, Michael. “Making it New: Imagism and George Mackay Brown’s Runic Poetry.” *International Journal of Scottish Literature*, no. 8 (2011): <https://www.ijsl.stir.ac.uk/issue8/stachura.htm>.
- Steiner, George. *Rzeczywiste obecności*. Translated by Olga Kubińska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2023.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017.
- Węgrzyniakowa, Anna. “Brownia poezja ku czci chleba.” In George Mackay Brown, *Antologia z wyspy fok*. Translated by Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Halszka LELEŃ – Na peryferiach zwykłych spraw. Dysharmonia świata a poetyckie dociekanie prawdy w liryce George’a Mackaya Browna

DOI 10.12887/37-2024-3-147-12

W artykule rozważam postromantyczną wizję poezji czołowego, ale mało znanego w Polsce szkockiego poety George’a Mackaya Browna jako wyraz jego poszukiwań najlepszego środka w przekazywaniu prawdy o świecie. W swojej twórczości Mackay Brown ukazywał jednostkowe życie różnych ludzi, członków orkadyskiej wspólnoty, wykonujących rozmaite zawody i zanurzonych w niezupełnie harmonijny cykl życia wyspiarskiego. Staram się wykazać, że poeta skupiał się na archetypowych cechach ich życia, aby móc przekazać

czytelnikowi głębszą wiedzę o człowieku w ogóle, a więc także o nim samym. Twórcą nie kierowało wyłącznie pragnienie utrwalenia odchodzącego świata nieskażonej wyspiarskiej rzeczywistości, co niekiedy przypisują mu krytycy. Prowokuje on swego odbiorcę do poszukiwania szerszego sensu przedstawianych kalejdoskopowo wglądów w lokalną wyspiarską rzeczywistość, splatając w nienarzucający się sposób uogólnione znaczenia kulturowe z bardzo subtelnie implikowanymi treściami lokalnymi, zaczerpniętymi z rzeczywistości rolniczo-rybackiej. Tego rodzaju poszukiwanie jest dla Mackaya Browna w ostatecznym rozrachunku pewną drogą duchową. Szczególnie jego poezja ukazuje, że cel twórcy stanowi komunikowanie uogólnionego doświadczenia człowieka umiejscowionego niejako poza czasem historycznym, tak aby uwypuklić sensy uniwersalne. Dokonane analizy wykazują, że autor świadomie podejmuje i rozwija zakorzenioną we wcześniejszych wiekach humanistyczną wizję twórczości poetyckiej jako dziedziny komunikacji umożliwiającej szerszy i głębszy, wieloaspektowy ogląd rzeczywistości. Pobudzając czytelnika do poszerzonej, nie tylko estetycznej, percepcji artystycznej i dociekając prawd globalnych, Mackay Brown stara się aktywować w nim struktury pamięci umożliwiające poetycką refleksję nad transcendencją. Realizuje przy tym wizję, która była również programem wielu współczesnych twórców, poetów i myślicieli, takich jak Czesław Miłosz, Jan Paweł II, Thomas S. Eliot czy George Steiner.

Słowa kluczowe: George Mackay Brown, humanizm, poszerzona percepcja artystyczna, poetycka refleksja nad transcendencją, prawda globalna, aktywowanie struktur pamięci

Kontakt: Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski,
ul. Kurta Obizta 1, 10-725 Olsztyn
E-mail: halszka.lelen@uwm.edu.pl
Tel. 89 5352012
<https://wh.uwm.edu.pl/anglistyka/katedra-literatur-i-kultur-anglojezycznych/dr-halszka-lelen>
ORCID 0000-0002-2603-751X

Halszka LELEŃ, *On the Peripheries of Little Things: World's Disharmony and the Search for Truth in George Mackay Brown's Poetry*

DOI 10.12887/37-2024-3-147-12

In the article, I scrutinize the post-Romantic vision of poetry in the works of George Mackay Brown, a major Scottish writer who is still unfamiliar to many Polish readers. The vision in question is an outcome of Mackay Brown's search for the best means of communicating direct truths about the world. In his output, Brown described the lives of various individuals, members of the Orkney community working in all sorts of trades and immersed in not always harmonious cycles of island life. He focused on the archetypal features and occupations of his protagonists with the intention

to tell the readers something about humankind in general and also about themselves. He was guided not only by a desire to commemorate the disappearing world of some more pure insular reality, which is often repeated about him in literary criticism. On top of that, the writer provokes his readers to search for a broader meaning of his kaleidoscopic insights into the local insular reality. He unobtrusively weaves together the generalized cultural meanings with very subtly implied primary denotations derived from the agriculture- and fisheries-based way of life. Ultimately, his literary peregrinations would translate into a spiritual journey. His poems unravel that Mackay Brown was striving to communicate generalized human experience situated outside of any historical time and to bring out its universal meanings. The analysis of Mackay Brown's poems undertaken in the paper shows that he consciously advanced a humanistic vision of writing rooted in the culture of the past, simultaneously pointing to poetry as a means of communication which facilitates a broader and deeper, multifaceted insight into reality. The aim is to establish what it is that Brown tries to achieve when he inspires the reader with a broadened and not just aesthetic artistic perception. In his poems, the writer searches for some global truths and through them he activates in his addressee the structures of memory so as to induce the necessity of some poetic reflection on transcendence. He thus advances, in his own way, the program shared by many contemporary artists, thinkers and poets, such as Czesław Miłosz, John Paul II, T. S. Eliot, and George Steiner.

Keywords: George Mackay Brown, humanism, broadened artistic perception, poetic reflection on transcendence, global truth, activating memory structures

Contact: Institute of Literary Studies, University of Warmia and Mazury,
ul. Kurta Obiży 1, 10-725 Olsztyn, Poland

E-mail: halszka.lelen@uwm.edu.pl

Phone +48 89 5352012

[https://wh.uwm.edu.pl/anglistyka/katedra-literatur-i-kultur-anglojezycznych/
dr-halszka-lelen](https://wh.uwm.edu.pl/anglistyka/katedra-literatur-i-kultur-anglojezycznych/dr-halszka-lelen)

ORCID 0000-0002-2603-751X

Marek NALEPA

„O, KTÓREJ SERCA DOBROĆ GŁOSZĄ WIEKI” Jezuici tarnopolscy i starowiejscy jako autorzy pieśni maryjnych

W działalności jezuitów galicyjskich na rzecz szerzenia pobożności maryjnej wyróżniały się trzy aspekty. Po pierwsze, repertuar pieśni związany z osobą Najświętszej Marii Panny. Po drugie, wzbogacenie „geografii” pielgrzymkowej o miejsca kultu związanego z cudownymi obrazami oraz figurami maryjnymi pozostające pod kuratelą Towarzystwa Jezusowego. Po trzecie, wprowadzenie na stałe do kalendarza obrzędowego nabożeństw majowych ku czci Matki Bożej. Ich kolebką były wprawdzie osiemnastowieczne Włochy, ale popularność zawdzięczają przede wszystkim polskiej pobożności maryjnej

Mamie Helenie i śp. Tacie Bronisławowi

Studwudziestotrzyletni okres niewoli narodowej w Polsce skutkował niewątpliwie rozbudzeniem kultu maryjnego, który w osiemnastym wieku – stuleciu filozofów i rozumu – z pewnymi wyjątkami (jak poezja barska czy poszerzona sieć miejsc pielgrzymkowych) został nieco wyciszony¹. Dość wspomnieć, że w wydany w roku 1792 najważniejszym zbiorze pieśni religijnych tej epoki i „pierwszym kancjonale katolickim ściśle autorskim”² Franciszka Karpińskiego, w którym – obok dwudziestu przekładów psalmów – znalazło się dwadzieścia dziewięć utworów oryginalnych, w tym śpiewane do dzisiaj *Pieśń poranna*³, *Pieśń wieczorna*⁴, *Pieśń o Narodzeniu Pańskim*⁵

¹ Zob. *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1995; M. Nalepa, *Uwagi o religijności polskiego oświecenia*, w: tenże, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793-1806)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 210-228.

² A. Reginek, „*Pieśni nabożne*” Franciszka Karpińskiego: „*Pieśń poranna*” i „*Pieśń wieczorna*” – świadectwo ponadczasowej żywotności, w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. K. Turek, B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, t. 2, s. 59. Zob. T. Chachulski, *O „Pieśniach nabożnych” Franciszka Karpińskiego*, w: *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, red. A. Czyż, S. Szczęsny, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 1997, s. 131-145.

³ Zob. [F. Karpiński], *Pieśń poranna*, w: *Pieśni nabożne*, Drukarnia Bazylianów, Supraśl 1792, s. 1. Pisownia tytułów i fragmentów dzieł dawnych została uwspółcześniona.

⁴ Zob. tenże, *Pieśń wieczorna*, w: *Pieśni nabożne*, s. 83.

⁵ Zob. tenże, *Pieśń o Narodzeniu Pańskim*, w: *Pieśni nabożne*, s. 4.

(czyli kołęda *Bóg się rodzi*), *Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim*⁶ („Nie zna śmierci Pan żywota”⁷), *Pieśń na procesję Bożego Ciała*⁸ („Zróbcie mu miejsce, Pan idzie z nieba”⁹), pojawia się zaledwie jedna trzywrotkowa pieśń maryjna: *Pieśń do Najświętszej Panny*¹⁰.

Brak lub jedynie szczątkową obecność motywów maryjnych zauważyć można zwłaszcza w poematach i wierszach porozbiorowych (z lat 1795-1806), pisanych w reakcji na utratę niepodległości przez Polskę, co może nieco zaskakiwać, zważywszy na funkcje, jakie Najświętszej Marii Pannie powierzyła teologia katolicka i tradycja narodowa Polaków: Matki miłosierdzia, Matki łaski Bożej, Matki nadziei, Pocieszycielki strapionych, Wspomożenia wiernych czy Królowej Polski. Poezję modlitewną w tym okresie zdominowały hymny, ody i elegie kierowane bezpośrednio do Boga.

Liczba utworów maryjnych zwiększyła się zdecydowanie w literaturze romantycznej, co widać przede wszystkim w tekstach poetów minorum gentium, ale też w dziełach wiodących twórców epoki: Adama Mickiewicza (na przykład *Hymn na dzień zwiastowania N.P. Maryi*¹¹), Juliusza Słowackiego (na przykład *Hymn*¹² zaczynający się od słów „Bogurodzico, Dziewico!”), Zygmunta Krasińskiego (na przykład *Hymn*¹³ zaczynający się od słów „Królowo Polski, Królowo aniołów!”), Cypriana Norwida (na przykład *Do Najświętszej Panny Marii. Litania*¹⁴), Seweryna Goszczyńskiego (*Wyimki z poematu „Bogurodzica”*¹⁵), Wincentego Pola (na przykład *Do Najświętszej Panny Maryi Częstochowskiej. Ofiarowanie*¹⁶), Teofila Lenartowicza (na przykład *Stabat Mater*¹⁷), Kornela Ujejskiego (na przykład *Modlitwa* – fragment „Dawna nasza

⁶ Zob. t e n ż e, *Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim*, w: *Pieśni nabożne*, s. 9.

⁷ Tamże.

⁸ Zob. t e n ż e, *Pieśń na Procesję Bożego Ciała*, w: *Pieśni nabożne*, s. 73.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. t e n ż e, *Pieśń do Najświętszej Panny*, w: *Pieśni nabożne*, s. 81.

¹¹ Zob. A. M i c k i e w i c z, *Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 83n.

¹² Zob. J. S ł o w a c k i, *Hymn*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, *Liryki i inne wiersze*, oprac. J. Krzyżanowski, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1949, s. 40n.

¹³ Zob. Z. K r a s i ń s k i, *Hymn*, w: *Modlitwy za ojczyznę*, wybór H.M., Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1916, s. 45n.

¹⁴ Zob. C. N o r w i d, *Do Najświętszej Panny Marii. Litania*, w: tenże, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wiersze*, oprac. J. Gomulicki, PIW, Warszawa 1980, s. 356-366.

¹⁵ Zob. S. G o s z c z y ń s k i, *Wyimki z poematu „Bogurodzica”*, w: *Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, oprac. Z. Wasilewski, t. 1, *Poezje liryczne*, Nakładem H. Altenberga, Lwów [1910], s. 256-273.

¹⁶ Zob. W. P o ł, *Do Najświętszej Panny Maryi Częstochowskiej. Ofiarowanie*, w: *Panno święta co Jasnej bronisz Góry. Antologia polskiej twórczości poetyckiej o Matce Bożej Jasnogórskiej*, oprac. S.J. Rożej, Pallottinum, Poznań 1982, s. 62.

¹⁷ Zob. T. L e n a r t o w i c z, *Stabat Mater*, w: *Poezje Teofila Lenartowicza*, t. 1, Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego, Poznań 1863, s. 121-124.

Ty Królowo”¹⁸), Władysława Syrokomli (na przykład *Hymn do Najświętszej Panny w Ostrej Bramie*¹⁹)²⁰.

Równolegle rozwijali i pogłębiali kult maryjny zakonnicy Towarzystwa Jezusowego, które 7 sierpnia 1814 roku decyzją papieża Piusa VII formalnie przywrócone zostało do istnienia w całym świecie katolickim. Formalnie, gdyż dekretowi kasacyjnemu z roku 1773 nie podporządkowali się jezuici białoruscy, którzy wbrew decyzji Klemensa IV, pod skrzydłami moskiewskich carów: najpierw Katarzyny II, a następnie jej syna Pawła I i wnuka Aleksandra I, nieprzerwanie prowadzili działalność duszpasterską, wydawniczą i oświatową, a także – jak wykazały badania Ireny Kadulskiej – społeczno-patriotyczną²¹. Ogłoszona przez papieża restytucja zakonu nie spotkała się jednak z przychylnym przyjęciem ze strony Aleksandra I. W związku z formułowanymi między innymi przez petersburskie środowiska masońskie oskarżeniami białoruskich zakonników o działalność konkurencyjną wobec moskiewskiego prawosławia car wydał w roku 1820 edykt banicyjny nakazujący wszystkim duchownym jezuickim opuszczenie imperium. W tymże roku wyjechało więc z Rosji trzystu pięćdziesięciu ośmiu zakonników Prowincji Białoruskiej. Stu pięćdziesięciu ośmiu z nich rozpoczęło działalność w Galicji²². „Władze austriackie – pisze historyk zakonu – ulokowały ich w klasztorach przejętych przez państwo w wyniku reform cesarza Józefa II – po dominikanach w Tarnopolu (1820), po paulinach w Starej Wsi (1821), po benedyktynach w Tyńcu (1826), po norbertanach w Nowym Sączu (1831) czy po trynitarzach we Lwowie (1837). Dwa wyjątki od tej niepisanej reguły to odzyskany w 1836 roku – ale bez budynku kolegium – kościół św. Piotra i Pawła we Lwowie oraz w 1874 roku kościół św. Barbary w Krakowie, przy czym przylegające do kościoła zabudowania dawnego domu profesów udało się jezuitom zakupić dopiero w 1908 roku”²³.

¹⁸ Zob. K. Ujejski, *Modlitwa*, w: *Poezje Kornela Ujejskiego*, nowe wydanie z wyboru autora, t. 1, F.A. Brockhaus, Lipsk 1866, s. 49.

¹⁹ Zob. W. Syrokomla, *Hymn do Najświętszej Panny w Ostrej Bramie*, w: *Pisma epiczne i dramatyczne Władysława Syrokomli*, t. 7, M. Jagielski, Poznań 1868, s. 28-30.

²⁰ Zob. A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji czasów stanisławowskich i okresu romantyzmu*, w: *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1, *Szkice o dziejach motywu*, oprac. M. Jasińska i in., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1959, s. 62-115; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2003 (por. zvl. s. 46-69). Por. J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Świat Książki, Warszawa 2000, s. 223-230; D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Instytut Wydawniczy Pax – Instytut Tomistyczny Ojców Dominikanów, Warszawa 1996, s. 270.

²¹ Zob. I. Kadulsk, *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812-1820*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.

²² Por. M. Inglot, *Jezuici w Imperium Rosyjskim (1772-1820) i przywrócenie Towarzystwa Jezusowego*, „Studia Bobolanum” 1(2015), s. 40.

²³ A.P. Bieś, *Reaktywacja. Jezuici między ciągłością a zmianą po 1814 roku*, „Studia Bobolanum” 1(2015), s. 46.

W działalności jezuitów galicyjskich na rzecz szerzenia pobożności maryjnej wyróżniały się trzy aspekty. Po pierwsze, repertuar pieśni związany z osobą Najświętszej Marii Panny, który stanowi najważniejszą część niniejszych rozważań. Po drugie, wzbogacenie „geografii” pielgrzymkowej o miejsca kultu związane z cudownymi obrazami oraz figurami maryjnymi (takimi jak Matka Boska Różańcowa „Nasza Pani Tarnopolska”, Matka Boża Miłosierdzia w Starej Wsi, Lwowska Matka Boża Pocieszenia, Matka Boża Bolesna w Staniątkach, Matka Boża Pocieszenia w Nowym Sączu, a także śląska Matka Boża Piekarska) pozostające pod kuratelą Towarzystwa Jezusowego. Po trzecie, wprowadzenie na stałe do kalendarza obrzędowego nabożeństw majowych ku czci Matki Bożej²⁴. Ich kolebką były wprawdzie osiemnastowieczne Włochy²⁵, ale popularność zawdzięczają przede wszystkim polskiej pobożności maryjnej. Nad Wisłą stały się znane już w czasach oświecenia, wyłącznie jednak w sodalicjach i nowicjatch zakonnych. Z myślą o uczniach i wiernych wprowadzili je na terenach Galicji właśnie „żołnierze Ignacego Loyoli”: w Tarnopolu (w roku 1827), w Starej Wsi (w 1836), we Lwowie (w 1837), w Nowym Sączu (w 1842)²⁶.

Wśród polskich zakonników Towarzystwa Jezusowego krzewiących pobożność w dziewiętnastym stuleciu wyróżniali się posługą duszpasterską, zwłaszcza misyjną i kaznodziejską, osiągnięciami edukacyjnymi i literackimi przedstawiciele trzech kolejnych generacji: Józef Morelowski (1777-1845), Karol Bołoz Antoniewicz (1807-1852) i Iwo Czeżowski (1814-1889). Tych dwóch ostatnich uznać można za najważniejszych piewców kultu Najświętszej Marii Panny wśród jezuitów galicyjskich. Sprawili oni, że Stara Wieś, mała miejscowość pod Brzozowem, która na krótko ich połączyła – stała się ważnym centrum kultury maryjnej i pielgrzymkowej.

Podopieczni Morelowskiego – autora maryjnego hymnu żeglarzy i marynarzy²⁷ – scholastycy i nowicjusze starowiejscy, tworzyli poświęcone Najświętszej Marii Pannie pieśni, które do dziś pozostają w katolickim repertu-

²⁴ Wspomnieć należy ponadto o jezuickich sodalicjach mariańskich, zakładanych w Galicji w drugiej połowie dziewiętnastego wieku. Wspierały one działalność oświatowo-wychowawczą Towarzystwa. Zwracano w nich szczególną uwagę na kult Maryi wyrażający się między innymi we wspólnych adoracjach i modlitwach Jej poświęconych.

²⁵ Zob. [I. C z e ż o w s k i], *Majowe nabożeństwo w Galicji. List o. Iwona Czeżowskiego z dn. 8 października 1855 r. do Waleriana Mrowińskiego*, „Nasze Wiadomości” 1(1904) nr 3, s. 73; por. J. J a c k o w s k i, *Nabożeństwa majowe przy kapliczkach i krzyżach przydrożnych*, w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, s. 262.

²⁶ Zob. hasło „Majowe nabożeństwo”, w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, red. L. Grzebień i in., Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 401.

²⁷ Zob. J. M o r e l o w s k i, *Do Najświętszej Marii Panny, w: Wiersze Józefa Morelowskiego*, oprac. E. Aleksandrowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1983, s. 146 (na temat odmian pieśni por. s. 312). Jeśli nie podano inaczej, przywołania utworu odnoszą się do tego wydania.

arze liturgicznym i obrzędowym²⁸, na przykład Iwa Czeżowskiego [Idźmy, tulmy się jak dziatki]²⁹; Bazylego Arciszewskiego [Matko potężna na niebie i ziemi]³⁰, Karola Błoza Antoniewicza [Biedny, kto Ciebie nie zna od powicia]³¹, *Pieśń majowa*³² („Chwalcie, łąki umajone”), *Nie opuszczaj nas*³³. Można powiedzieć, że spełniały one cel wyznaczony literaturze przez wielkich romantyków – mianowicie trafiały „pod strzechy”.

Rozwojowi pieśni maryjnej towarzyszyło ogólne ożywienie twórczości muzycznej zakonników Towarzystwa Jezusowego, wpisujące się w szerszy obszar zjawisk: „Epoka romantyzmu – zdaniem Małgorzaty Lubienieckiej – jest okresem, w którym pieśń religijna, zwłaszcza w Polsce, spełniała szczególną rolę, podtrzymując pobożność w czasach niewoli, jak i narodową świadomość. Doceniali ją szczególnie duchowni diecezjalni, jak i zakonnicy kompozytorzy muzyki kościelnej”³⁴.

HYMN ŻEGLARZY

Józefa Morelowskiego pieśń *Do Najświętszej Marii Panny*

Biografia Józefa Morelowskiego, poety, tłumacza i pedagoga, stanowi typowy przykład życia jezuity „w drodze”. Praca nauczyciela i wychowawcy

²⁸ Mariusz Pleszak sporządził listę najpopularniejszych pieśni maryjnych dziewiętnastego wieku. Są nimi: *Biedny, kto Ciebie; Chwalcie łąki umajone; Huczą lasy; Nie opuszczaj nas...*, *Matko; O, Maryjo, przyjm w ofierze; Panie, w ofierze Tobie dzisiaj składam; Wysokich niebiosów Pani; Z dawna Polski Tyś Królową*. Na liście tej znalazły się więc przede wszystkim utwory autorów jezuickich (por. M. P l e s z a k, *Polska pieśń nabożna w obrzędowości katolickiej XIX wieku, w: Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 4, red. M. Piechota, J. Ryba, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 132).

²⁹ Zob. I. C z e ż o w s k i, [Idźmy, tulmy się jak dziatki], w: *Miesiąc maj poświęcony Najświętszej Pannie Maryi*, W.L. Anczyc i Spółka, Kraków 1896, s. 154n.

³⁰ Zob. [B. A r c i s z e w s k i], [Matko potężna na niebie i ziemi], w: *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodiami dla użytku młodzieży szkolnej*, wybór J. Siedlecki, Nakładem Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1908, s. 224n.

³¹ Zob. K. A n t o n i e w i c z, [Biedny, kto Ciebie nie zna od powicia], w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1. *Poezje religijne*, wydał J. Badeni, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1895, s. 94.

³² Zob. t e n ż e, *Pieśń majowa*, w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 104.

³³ Zob. t e n ż e, *Nie opuszczaj nas*, w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 101-103.

³⁴ M. L u b i e n i e c k a, *Między paradoksem a rzeczywistą koniecznością. Pieśń religijna w muzycznej twórczości jezuitów*, w: *Polska kultura religijna. Studia o polskiej religijności na przestrzeni wieków*, red. Ł. Burkiewicz, I. Kaczmarzyk, J. Łukaszewska-Haberkowa, L. Zinkow, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2019, s. 395. Zob. K. M r o w i e c, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1964; Z. W i t, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, cz. 3, red. W. Schenk, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1980.

młodzieży oraz inne funkcje zakonne sprawiły, że – wbrew dość powszechnemu przekonaniu o jego szczególnych i wieloletnich związkach z Połockiem – Morelowski nie był przywiązany do jednego miejsca. Przebywał czasowo w różnych ośrodkach zakonnych: w Mścisławiu, Mohylewie, Orszy, Petersburgu, Romanowie, Krakowie, Tyńcu, Nowym Sączu, Lwowie i Tarnopolu. Po wypędzeniu jezuitów z Rosji przyjechał na Podkarpacie, gdzie początkowo (w latach 1821-1822) sprawował w Brzozowie funkcję sekretarza arcybiskupa Ignacego Raczyńskiego, zabiegającego o przekazanie Towarzystwu Jezusowemu opustoszałego popaulińskiego klasztoru w Starej Wsi. Ostatecznie nastąpiło ono w roku 1821, na mocy decyzji metropolity przemyskiego Antoniego Gołaszewskiego. W ośrodku tym Morelowski mieszkał od roku 1836, pełniąc, do roku 1840, kolejno funkcje rektora i mistrza nowicjatu, a następnie – aż do śmierci (zmarł w roku 1845) – duchownego i spowiednika domu³⁵. O szacunku i autorytecie, jakim cieszył się wśród nowicjuszy nie tylko jako poeta, ale przede wszystkim jako życzliwy dla młodzieży jezuickiej mentor, świadczą chociażby dedykowane mu wiersze imieninowe³⁶.

W poezji Morelowskiego nie brakuje „kluczowych” dla piśmiennictwa jezuickiego motywów, także maryjnych. Jego najbardziej znanym utworem z tego nurtu okazała się pieśń *Do Najświętszej Marii Panny* („O, której berła ląd i morze słucha!”³⁷) napisana prawdopodobnie na początku lat trzydziestych (będąca zatem „rówieśniczką” wspomnianego *Hymnu* Słowackiego), kiedy to Morelowski był rektorem kolegium w Tyńcu (w latach 1828-1831). Uznać ją można za poprzedniczkę innych, znanych i śpiewanych do dziś jezuickich pieśni maryjnych powstałych na Podkarpaciu i w Nowym Sączu. Niewykluczone, że pierwsze publiczne wykonanie tego utworu odbyło się właśnie w Starej Wsi przy cudownym obrazie Zaśnięcia i Wniebowzięcia Matki Bożej, którego kult nowi właściciele sanktuarium znacząco ożywili. Najważniejszymi przejawami dziewiętnastowiecznej duchowości maryjnej tego podkarpackiego zakątka stały się dwie uroczystości zorganizowane przez zakonników Towarzystwa Jezusowego. Pierwsza z nich

³⁵ Informacje biograficzne dotyczące Morelowskiego odnaleźć można w następujących opracowaniach: J. P e r k o w s k i, *Wiadomość o naukowym żywocie śp. ks. Józefa Morelowskiego*, „Przegląd Poznański” 19(1854) nr 5; S. Z a ł ę s k i, *Jezuici w Polsce*, t. 5, *Jezuici w Polsce porozbiorowej 1773-1905*, cz. 1, 1773-1820, Nakładem Drukarni W.L. Anczyca, Kraków 1906; B. N a t o Ń s k i, hasło „Józef Morelowski”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, red. E. Rostworowski i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1976, s. 764n.; E. A l e k s a n d r o w s k a, *Józef Morelowski (1777-1845)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 53-63; A. O c h e n k o w s k a, *Józef Morelowski (1777-1845) jako poeta późnego oświecenia. Zarys monograficzny*, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2021.

³⁶ Zob. M. N a l e p a, Iwo Czeżowski (1814-1889) – zapomniany pisarz Towarzystwa Jezusowego. *Studia i teksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021 (por. zwl. rozdz. „Po śladach starowiejskiego rektora”, s. 62-91).

³⁷ M o r e l o w s k i, dz. cyt., s. 146.

związana była z przyozdobieniem obrazu starowiejskiego koronami papieskimi we wrześniu 1877 roku przez arcybiskupa Ludwika Jacobiniego, legata Piusa IX. Uczestniczyło w niej ponad sto tysięcy wiernych: Polaków z trzech zaborów, Rusinów i Słowaków. Druga zaś to powtórna koronacja wizerunku we wrześniu 1899 roku, dokonana przez biskupa przemyskiego Józefa Sebastiana Pelczara³⁸.

Ze względu na wartości artystyczne i łatwo wpadającą w ucho linię melodyczną omawiana pieśń Morelowskiego stała się hymnem marynarzy i żeglarzy (dziś taką funkcję pełni), choć powstała daleko od brzegów i portów morskich, a jej autor nigdy nie przebywał nad otwartym morzem; znał jedynie Zatokę Fińską, nad którą położony jest Petersburg.

Po raz pierwszy pieśń *Do Najś. Bogarodzicy Maryi* ukazała się w krakowskim *Kalendarzu dla rodzin katolickich na rok 1857* Walerego Wielogłowskiego³⁹ (obok utworów Karola Bołoz Antoniewicza i Bohdana Zaleskiego)⁴⁰. W roku 1904 wiersz umieszczono w jezuickiej antologii *Ku czci Maryi*⁴¹, wydanej nakładem oficyny Władysława Ludwika Anczyca. Ostatni bodajże raz został przedrukowany w zbiorze „*Przedziwna Matko Stworzyciela Swego*”. *Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*⁴².

Wskazówkę interpretacyjną stanowi znajdująca się pod tytułem utworu adnotacja: „Z tych słów *Ave Maris Stella*”⁴³, nawiązująca do nazwy łacińskiej antyfony z ósmego wieku (najstarszy jej zapis pochodzi z wieku dziewiątego), popularnej w średniowieczu i później, w kilku kolejnych stuleciach. Na tym wczesnochrześcijańskim tytule Maryi – Gwiazdy Morskiej⁴⁴ – i na związanym z nim kontekście marynistycznym Morelowski nabudowuje nadrzędną ideę

³⁸ Zob. W. M r o w i ń s k i, *Cudowny obraz Matki Boskiej Starowiejskiej w ziemi sanockiej*, Nakładem x. Michała Mycielskiego, Kraków 1895; J. P a c h u c k i, *Matka Miłosierdzia. W 50-lecie koronacji cudownego obrazu Matki Boskiej w Starej Wsi Sanockiej*, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1927; A. C h m u r a, *Matka Boża Starowiejska*, „Skarby Podkarpackie” 7(2007) nr 6, s. 36-38; B. N a t o ń s k i, *W setną rocznicę koronacji obrazu Zaśnięcia i Wniebowzięcia NMP w Starej Wsi (1877-1977)*, „Nasza Przyszłość” 51(1979), s. 119-139.

³⁹ J. M o r e l o w s k i, *Do Najś. Bogarodzicy Maryi*, w: *Kalendarz dla rodzin katolickich na rok 1857*, Księgarnia i Wydawnictwo Dziel Katolickich, Kraków 1875, s. 55.

⁴⁰ Por. E. A l e k s a n d r o w s k a, *O spuściźnie poetyckiej Józefa Morelowskiego (1777-1845)*, w: *Wiersze Józefa Morelowskiego*, s. 11; O c h e n k o w s k a, dz. cyt., s. 33, 52.

⁴¹ Zob. J. M o r e l o w s k i, [O, której berła ląd i morze słucha!], w: *Ku czci Maryi. Zbiór pieśni i wierszy ułożonych przez Ojców i Braci Towarzystwa Jezusowego Prowincji Galicyjskiej*, W.L. Anczyk, Kraków 1904, s. 36.

⁴² Zob. t e n ż e, *Do Najświętszej Marii Panny*, w: „*Przedziwna Matko Stworzyciela Swego*”. *Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*, wybór i oprac. R. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Księży Marianów MIC, Warszawa 2008, s. 499.

⁴³ T e n ż e, *Do Najświętszej Marii Panny*, s. 146.

⁴⁴ „O gwiazdo morska! [...]”. Tamże. Por. J. R u t k o w s k a, „Językowy obraz Bożej Matki w XIX- i XX-wiecznych czytankach i kazaniach majowych”, praca doktorska, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, Poznań 2012, s. 164n.

hymnu i metaforę życia ludzkiego jako żeglugi. Wykorzystanie tego motywu podyktowane zostało przede wszystkim pobożnością maryjną autora, ale także potrzebą poetyckiego wskazania na transcendencję, którą przestrzeń morska w oczywisty sposób wyraża. „Niemające granic przestrzenie morskie – podkreśla Anna Czabanowska-Wróbel – to nie tylko symbol życia i jego potęgi, poszukiwania i odkrywania tego, co nowe. To także obraz tęsknoty człowieka za nieskończonością, za wartościami metafizycznymi. Na dnie marzenia o morzu kryje się pragnienie transcendencji”⁴⁵. W omawianej pieśni jednak wyobrażenie morza nie tylko sugeruje metafizyczno-mistyczne pragnienie połączenia duszy z rzeczywistością transcendentną, ale jest także wyrazem treści egzystencjalnych, podobnie jak ma to miejsce w *Żeglarzu*⁴⁶ Mickiewicza czy w sonecie o takim samym tytule przyszłego jezuity Antoniewicza⁴⁷, gdzie konfrontacja człowieka i wodnego żywiołu tworzy ideę przewodnią wypowiedzi „ja” lirycznego i gdzie pominięty jest motyw poszukiwanej przystani. Ów brak odniesienia do portu w pieśni Morelowskiego nie oznacza jednak „bezpornego ludzkiego żeglowania”⁴⁸. W utworze jezuity cel żeglugi jest implikowany; bezpiecznie prowadzi do niego Gwiazda Morska, będąca równocześnie kotwicą chroniącą łódkę przed roztrzaskaniem się o skały. Inne określenie Najświętszej Marii Panny: „Jedyna [...] po Bogu otucha”⁴⁹ wskazuje, z jednej strony, na hierarchię Osób w przestrzeni zbawczej, z drugiej zaś na jedność sprawczą Ich działania. Maryja to „wtóra” pociecha człowieka wrzuconego w świat żywiołów („błédnego żeglarza”⁵⁰), morze zaś wyobraża theatrum walki o zbawienie, różnorakie przeszkody i utrudnienia symbolizowane przez „srogie gniewy fal”⁵¹. Wielu rozbitków legło na morskim dnie, nie tylko bowiem brak szlaku i burze utrudniają żeglugę, ale przede wszystkim spowijająca przestrzeń żeglugi ciemność nocy. W przypadku pisarza chrześcijańskiego, jakim jest twórca omawianej pieśni, ciemność ta przywodzi na myśl refleksje św. Jana od Krzyża o kondycji człowieka i jego relacji do sacrum. W ciemności pojawia się jednak Stella Maris i spuszcza na wątlą łódź zatrwózonego żeglarza promienie łaski, a jej blask, rozświetlający nawet cienie, budzi nadzieję wybawienia z życiowych opresji.

⁴⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 46.

⁴⁶ Zob. A. Mickiewicz, *Żeglarz*, w: tenże, *Dziela*, t. 1, s. 84-86.

⁴⁷ Zob. K. Bołoz Antoniewicz, *Żeglarz*, w: *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ*, t. 2, *Poezje różne*, wydał J. Badeni, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1896, s. 74n.

⁴⁸ M. Sę p S z a r z y ń s k i, *Pieśń IX. Iż próżne człowiecze staranie bez bożej pomocy*, w: tenże, *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, oprac. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 22.

⁴⁹ M o r e l o w s k i, *Do Najświętszej Marii Panny*, s. 146.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

STROFY ZAUFANIA I ZAWIERZENIA

Karola Antoniewicza pieśń [Matko, u stóp Twych składam moje dzięki]

Karol Bołoz Antoniewicz pochodził ze spolszczonej rodziny ormiańskiej⁵². Do dwuletniego nowicjatu starowiejskiego wstąpił we wrześniu 1839 roku. Był już wtedy dość znanym poetą, którego duszę ukształtował – i egzystencjalnie, i literacko – romantyzm (zadebiutował w 1828 roku tomikiem *Sonety*⁵³), tak że nawet po złożeniu profesji zakonnej nie zdołał się od niego uwolnić. Tradycja romantyczna stała się mu bliższa od klasycyzującego szlif środowiskowego przejętego przez uczniów szkół jezuickich: tarnopolskiej, nowosądeckiej czy starowiejskiej. Antoniewicz był żywiołowy i empatyczny, pisał i wygłaszał płomienne mowy⁵⁴, tworzył przeniknięte liryzmem pieśni religijne.

Jako twórca jezuicki zasłynął z żarliwych kazań – utrzymanych w tonie jeremiad i przestróg Piotra Skargi czy Jana Pawła Woronicza – oraz śpiewanych po dziś dzień pieśni: [Biedny, kto Ciebie nie zna od powicia], *Pieśń majowa* („Chwalcie, łąki umajone”), [Panie! w ofierze Tobie dzisiaj składam]⁵⁵, [Huczą lasy, szumią zdroje]⁵⁶, [Do Betlejemowi pełni radości]⁵⁷, [Zawitał do nas majowy poranek]⁵⁸, *Kolęda* („Usnąłeś, Jezu, na Maryi łonie”)⁵⁹, czy *Nie opuszczaj nas*⁶⁰.

Ze względu na swe tragiczne doświadczenia (wstąpił do Towarzystwa Jezusowego, gdy zmarła jego małżonka, a wcześniej przeżył śmierć pięciorga własnych dzieci i adoptowanego znajdy) Antoniewicz nazywany był „polskim

⁵² Informacje biograficzne dotyczące zakonnika odnaleźć można w następujących opracowaniach: M. I n g l o t, *Karol Antoniewicz*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2001; F. Z i e j k a, *Przedziwne losy Karola Antoniewicza, polskiego Ormianina ze Lwowa*, w: *Polscy Ormianie w drodze do niepodległej Polski. Materiały z konferencji naukowej. Kraków, 9-10 października 2018 r.*, red. S. Dziedzic, J. Paluch, Biblioteka Kraków, Kraków 2018, s. 69-92; B. L e s z c z y Ń s k a, „W Krzyżu – miłości nauka...”. *Życie i twórczość ks. Karola Antoniewicza (1808-1852)*, Wydawnictwo Księży Sercanów Dehon, Kraków 2017.

⁵³ Zob. [K. B o ł o z A n t o n i e w i c z], *Sonety Karola Bołoz Antoniewicza*, Drukiem Józefa Schnaydera, Lwów 1828.

⁵⁴ Zob. [K. A n t o n i e w i c z], *Kazania księdza Karola Antoniewicza Towarzystwa Jezusowego*, t. 2: *Kazania o Matce Boskiej*, zebrał J. Badeni, Wydawnictwo Towarzystwa Jezusowego, Kraków 1906.

⁵⁵ Zob. t e n ż e, [Panie! w ofierze Tobie dzisiaj składam], w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 87.

⁵⁶ Zob. t e n ż e, [Huczą lasy, szumią zdroje], w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 83.

⁵⁷ Zob. t e n ż e, [Do Betlejemowi pełni radości], w: J. Badeni, *Ksiądz Karol Antoniewicz Tow. Jez.*, W.L. Anczyc i Spółka, Kraków 1896, s. 65.

⁵⁸ Zob. t e n ż e, [Zawitał do nas majowy poranek], w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 99.

⁵⁹ Zob. t e n ż e, *Kolęda*, w: *Poezje ks. Karola Antoniewicza poprzedzone krótką wiadomością o życiu i pismach autora*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1861, s. 135.

⁶⁰ Zob. t e n ż e, *Nie opuszczaj nas*, w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 101.

Hiobem”, a z uwagi na szczególnie zapal w posłudze misyjnej, rekolekcyjnej i kapłańskiej – „apostolem Galicji”⁶¹. Całe jego krótkie, zaledwie czterdziestopięcioletnie życie wypełniały wędrówki. Jeszcze przed złożeniem ślubów zakonnych podróżował po Europie i po Polsce: do Wiednia, Siedmiogrodu i Bukowiny, był na Huculszczyźnie i w Sudetach), co pozwoliło mu potem bez przeszkód wpisać się w pielgrzymi paradygmat duchowości jezuickiej. Odbywał misje w Galicji, na Podkarpaciu, Górnym i Dolnym Śląsku oraz w Wielkopolsce, pielgrzymował do Starej Wsi, Staniątek, Piekar Śląskich, do Zuckmantel i Greiffenbergu. Kilkukrotnie skazywany był na banicję (z Krakowa i z całej Galicji). Przez pół roku (1846) w piętnastu misjach (obejmujących miejscowości: Brzany, Bobowa, Bruśnik, Ciężkowice, Lipnica, Gromnik, Wilczyśka, Podole, Rożnów, Korzenna, Tropie, Staniątki, Brzeźnica, Nagoszyn i Wiewiórka) wygłosił ponad dwieście kazań, odwiedzając równocześnie wiejskie chaty, by wyciszać rewolucyjne nastroje wśród zbuntowanych włościan.

Ważnymi motywami w dość obfitej i różnorodnej twórczości Antoniewicza stały się artefakty należące do wyposażenia pielgrzyma, traktowane albo dosłownie – jako elementy ekwipunku człowieka podróżującego, albo metaforycznie – jako atrybuty zbłąkanego tułacza lub pewnie stąpającego po obranej drodze wędrowcy czy żeglarza zmierzającego do trwałych portów i pewnych brzegów. Patronką i opiekunką zarówno duchowych, jak i „fizycznych” wędrówek człowieka uczynił Antoniewicz Maryję. Wielokrotnie podkreślał, że w wielkich i małych podróżach życia – celowych i nieplanowanych, wymodlonych i nieświadomych – jest ona współpomocniczką, niezawodnym drogowskazem i busolą, przewodniczką kierującą grzeszników z bezdroży na sprawdzone szlaki. W takiej właśnie intencji – z dziękczynieniem oraz prośbą o opiekę i wskazanie właściwej drogi pośród wielu możliwych – zanosił do niej poetycką i bardzo osobistą modlitwę: „Matko, u stóp Twych składam moje dzięki”⁶².

Ów szczególny kult Najświętszej Marii Panny w życiu i twórczości Antoniewicza powodowany był kilkoma okolicznościami. Przede wszystkim bliska mu była idea macierzyństwa – doświadczył miłości matczynej od matki Józefy z Nikorowiczów (ostatnie lata życia spędziła ona w celi lwowskiego klasztoru panien benedyktynek), a jako mąż Zofii z Nikorowiczów był świadkiem bólu „nieszczęśliwej Niobe”, która w ciągu pięciu lat straciła wszystkie dzieci i na krótko przed śmiercią – zmarła w wieku dwudziestu siedmiu lat – wstąpiła do zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego a Paulo. Niewątpliwie na

⁶¹ B.S. Kaspr ow i c z, *Apostoł Śląska. Misja ks. Karola Bołoz Antoniewicza na Śląsku a świadomość narodowa Górnolęzaków*, „Awedis” 11(2012), s. 9.

⁶² Zob. K. A n t o n i e w i c z, [Matko, u stóp Twych składam moje dzięki], w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 72-74.

pobożność maryjną Antoniewicza wpłynął też jego pobyt w klasztorze w Starej Wsi, a zwłaszcza kształtowały ją kontakty z Józefem Morelowskim, który w swej poezji kilkakrotnie dawał świadectwo zawierzenia Matce Chrystusa.

Antoniewicz, podobnie jak Karpiński, starał się w swych wierszach, także maryjnych, eksponować religijność ludową. Chętnie posługiwał się motywami wiejskimi – roślinnymi, krajobrazowymi i kulturowymi. W jego pieśniach pojawiają się podkarpackie obrzędy, drogi, zabudowania, kapliczki i krzyże przydrożne. Tendencja ta ujawnia się szczególnie w lirykach majówkowych, co pozwala przypuszczać, że zainicjował ją pobyt w Starej Wsi. Wiosenne piękno wzgórz i łąk podbrzozowskich zauroczyło niemłodego już nowicjusza. Dał temu wyraz w kilku przynajmniej wierszach z cyklu *Wianeczek majowy*⁶³, choćby w słynnej apostrofie „Chwalcie łąki umajone”⁶⁴.

Domyślać się też można, że utwór [Matko, u stóp Twych składam moje dzięki] powstał w okresie starowiejskim Antoniewicza albo wkrótce po opuszczeniu przez niego Podkarpacia. Tekst ten zawiera bowiem swoisty program posługi duszpasterskiej, której symbolami młody zakonnik uczynił krzyż Chrystusa i pielgrzymi kostur, Matkę Bożą ustanowił zaś gwarantką wypełnienia przez niego powziętych zobowiązań, składanych u Jej stóp. Wiersz ten ma więc charakter modlitwy osobistej i intymnej, typowy dla pisarstwa religijnego Antoniewicza. Owa perspektywa potrzeb duchowych autora nie wypływa jednak z egocentryzmu, lecz z pragnieniem bycia dobrym kapłanem i misjonarzem. Wybór tej drogi rozstrzyga się zaś w dialogu z Matką Jezusa.

Nie sposób nie zauważyć zakorzenienia omawianej pieśni w tradycji romantycznej. Chociaż autor jest reprezentantem środowiska jezuickiego, pierwszoosobowe „ja” liryczne wiersza co rusz podkreśla swój indywidualizm, pragnąc u czytelnika wywołać wrażenie człowieka doświadczonego cierpieniem („[...] nie wart szczęścia, kto nie znał cierpienia”⁶⁵) i owładniętego misją. Chciałby „serca zwiędnięte w nowy byt odradzać”⁶⁶, marzy o tym, by uczynić chłopów przodownikami w świecie idei – tak aby lud polski „jak słońce jaśniał wpośród innych ludów”⁶⁷. Swoje zobowiązanie misyjne zamierza zaś łączyć z konspiracją patriotyczną („Będę [...] / Łzami polewał ojczyście zagony / I słowo Boskie niósł z wioski do wioski”⁶⁸), przekonując obojętnych, „Że miłość kraju jest z miłością Boga / Ścisłemi węzły od wieków spojona”⁶⁹. Równocześnie pragnie być narodowym bardem – na wzór wędrującego po pol-

⁶³ T e n ż e, *Wianeczek majowy*, w: *Poezje O. Karola Antoniewicza TJ*, t. 1, s. 81-105.

⁶⁴ T e n ż e, *Pieśń majowa*, s. 104.

⁶⁵ T e n ż e, [Matko, u stóp Twych składam moje dzięki], s. 74.

⁶⁶ Tamże, s. 73.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

skim piekle nieszczęść i katastrof bohatera poematu Adama Jerzego Czartoryskiego⁷⁰ – oraz podjąć posłannictwo Irydiona – pielgrzymstwa po ziemi mogił i krzyżów („Będę rodzinny, drogi kraj oglądał, / Ziemię bolesnych wspomnień i cierpienia”⁷¹). Z kolei na podstawie innych literackich zapożyczeń wiersza Antoniewicza można wysnuć wniosek, że spośród wieszczów emigracyjnych najbliższy był mu Słowacki, po którego śmierci w roku 1849 odprawił we Lwowie nabożeństwo i wygłosił podniosłą mowę.

Równocześnie – w przeciwieństwie do twórczości wymienionych poetów – modlitwa Antonowicza pozbawiona jest jakichkolwiek oznak wątpliwości, żalów i roszczeń, które nierzadko towarzyszą refleksjom religijnym poetów romantycznych. Pokornie podporządkowuje się on wyrokowi Boskim i opiece Maryi, łącząc w jedno idee pątnictwa środowiskowego (jezuickiego), narodowego i romantycznego. Przestrzenią owej pielgrzymki ma stać się ojczyzna, a przystankami – chałupy włościan.

W INTERTEKSTUALNEJ SIECI MODLITW

Bazylego Arciszewskiego pieśń [Matko potężna na niebie i ziemi]

Pieśń ta⁷², publikowana w wielu śpiewnikach, nadal wykorzystywana jest podczas nabożeństw religijnych⁷³. Jej autor⁷⁴, kolejny jezuita z otoczenia Józefa Morelowskiego, należał do grupy zakonników Prowincji Białoruskiej, którzy musieli opuścić Rosję w związku z edyktem Aleksandra I z 13 marca 1820 roku. Przez Podkarpacie, Austrię, Włochy i Szwajcarię dotarł do Francji, gdzie uczył w tamtejszych kolegiach. Wcześniej, w latach 1817-1820,

⁷⁰ Zob. A.[J.] Czartoryski, *Bard polski 1795 R.*, oprac. J. Kallenbach, Nakładem Księgarni Feliksa Westa, Brody [1912].

⁷¹ Antoniewicz, [Matko, u stóp Twych składam moje dzięki], s. 72.

⁷² Pieśń [Matko potężna na niebie i ziemi] miała kilka odmian. Omawiam ją na podstawie wersji opublikowanej (bez podania nazwiska autora) w *Śpiewniczku zawierającym pieśni kościelne z melodiami dla użytku młodzieży szkolnej*.

⁷³ Zalecano, aby pieśń ta wykonywana była w święto Matki Boskiej Nieustającej Pomocy przypadające 27 czerwca.

⁷⁴ Informacje biograficzne dotyczące Arciszewskiego odnaleźć można w następujących opracowaniach: [J. Brown], *Biblioteka pisarzy asystencji polskiej Towarzystwa Jezusowego powiększona dwoma dodatkami, z których pierwszy zawiera polskie i rosyjskie tłumaczenia, drugi wydania pisarzy Towarzystwa Jezusowego do innych asystencji należących w Polsce i Rosji. Napisana we Lwowie od r. 1852-1855 przez X. Józefa Brown, prowincji naprzód białoruskiej, potem galicyjskiej kapłana*, tłum. W. Kiejnowski, Ludwik Merzbach, Poznań 1862, s. 105; T. B z o w s k i, *Ojcowie i bracia Towarzystwa Jezusowego zmarli w polskich prowincjach od r. 1820*, Zakon Towarzystwa Jezusowego, Kraków-Warszawa 1932, s. 23; L. G r z e b i e ń, hasło „Bazyli Arciszewski (1795-1856)”, w: *Słownik polskich teologów katolickich*, t. 1, red. H.E. Wyczawski, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1981, s. 62n.

prowadził zajęcia z języka francuskiego w Połocku, Witebsku i Mścisławiu. Do Galicji przybył w roku 1831. Wykładał filozofię w Tarnopolu (w latach 1833-1836) i retorykę w Starej Wsi (1836-1839). Następnie był kaznodzieją w lwowskim kościele św. Piotra i Pawła (1839-1842), profesorem języka francuskiego w gimnazjum w Tarnopolu (1842-1844) i w konwiktie szlacheckim we Lwowie (1844-1848). W czasie rozproszenia jezuitów, w latach 1848-1852, przebywał jako kapelan i nauczyciel domowy we dworze rodziny Vivien w Wysocku koło Brodów. Ostatnie trzy lata życia spędził zaś w opactwie benedyktynów w Staniątkach jako ich spowiednik.

Arciszewski znany był w środowiskach zakonnych i kościelnych jako autor prac naukowych, między innymi *Prawideł gramatyki francuskiej ułożonych nową metodą dla pilnych uczniów, którzy w siedmiu lekcjach gramatykę francuską chcą poznać*⁷⁵. Największe uznanie zdobył dzięki książce popularyzującej święta katolickiego roku liturgicznego oraz chrześcijańskie uroczystości domowo-rodzinne, zatytułowanej *Wykład historyczny i moralny świąt, obrzędów i zwyczajów Kościoła katolickiego*⁷⁶.

W pieśni [Matko potężna na niebie i ziemi] jezuicki zakonnik określa Maryję jako „czystsza nad kryształ”⁷⁷ i „niepokalaną”⁷⁸, podkreślając tym samym, że o Jej „potędzie” i miejscu w historii zbawienia zdecydowało uwolnienie od skutków grzechu pierworodnego ze względu na świętość Syna Bożego, którego porodziła. Tym samym dostąpiła łaski szczególnego kontaktu z Bogiem oraz stała się zwiastunką odkupienia ludzi⁷⁹. Siła sprawcza Maryi oficjalnie uznana została w dogmacie o Jej Niepokalanym Poczęciu, ogłoszonym 8 grudnia

⁷⁵ Zob. B. Arciszewski, *Prawidła gramatyki francuskiej ułożone nową metodą dla pilnych uczniów, którzy w siedmiu lekcjach gramatykę francuską chcą poznać*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1849.

⁷⁶ Zob. tenże, *Wykład historyczny i moralny świąt, obrzędów i zwyczajów Kościoła katolickiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1852. Kultowi maryjnemu są tu poświęcone części: „Niepokalane Poczęcie N. Maryi Panny, 8 grudnia” (zob. s. 28-31); „Oczyszczenie Najświętszej Maryi Panny, 2 lutego” (zob. s. 47-53); „Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny, 25 marca” (zob. s. 59-61); „Najświętszej Maryi Panny Bolesnej” (zob. s. 62-64); „Nawiedzenie N. Maryi Panny, 2 lipca” (zob. s. 145-147); „Najświętszej Maryi Panny Szkaplerznej, 16 lipca” (zob. s. 147-152); „Wniebowzięcie N. Maryi Panny, 15 sierpnia” (zob. s. 152-158); „Narodzenie N. Maryi Panny, 8 września” (zob. s. 158n.); „Najświętszej Maryi Panny Różańcowej, 1 października” (zob. s. 167-169); „Ofiarowanie Najśw. Maryi Panny, 2 listopada” (zob. s. 173n.); „Różaniec i Koronka” (zob. s. 320-322).

⁷⁷ [Arciszewski], [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Zob. S.C. Napiórkowski, *Podstawy prawdy o Niepokalanym Poczęciu i podanie jej przez Kościół do wierzenia*, w: *Niepokalane poczęcie i życie chrześcijańskie*, red. D. Mastalska, Polskie Towarzystwo Mariologiczne, Częstochowa–Niepokalanów 2005, s. 17-41; J. Bolewski, *Początek w Bogu. Jedność dziewiczego i niepokalanego poczęcia*, Wydawnictwo WAM, Kraków 1998.

1854 roku przez papieża Piusa IX bullą *Ineffabilis Deus*⁸⁰. Galicyjscy jezuici włączyli się w upowszechnianie tego dogmatu, co uwidacznia się w różnych modlitwach, wierszach i instrukcjach ich autorstwa⁸¹.

Maryi – kochającej Matce – przypisana została w omawianym wierszu Arciszewskiego rola mediatora łagodzącej i uśmierzającej gniew Boga Ojca na grzeszników, odsuwającej w czasie możliwe jego skutki, powstrzymującej wykonanie wyroków Bożych i sprowadzającej Boże miłosierdzie („Zagniewanego błagaj niebios Pana!”⁸²). Starowiejski poeta posłużył się ciekawym zabiegiem wtórnej aktualizacji pierwszej zwrotki *Pieśni o wielkości Boga, a nikczemności człowieka* Franciszka Karpińskiego⁸³. W utwór Arciszewskiego wpisane zostały także przekształcone zapożyczenia z wierszy jezuitów tarnopolskich i starowiejskich oraz modlitw kościelnych: „O, której Serca dobroć głoszą wieki”⁸⁴ („O, której berła ląd i morze słucha!”⁸⁵); „Strzeż nas, Maryjo, i we dnie, i w nocy”⁸⁶ („Rano, wieczór, we dnie, w nocy bądź mi zawsze ku pomocy”⁸⁷); „Ucieczko grzesznych, przyczyn się za nimi!”⁸⁸ („Ucieczko

⁸⁰ Zob. P i o IX, *Costituzione Apostolica Ineffabilis Deus*, The Holy See, vatican.va, <https://www.vatican.va/content/pius-ix/it/documents/18541208-costituzione-apostolica-ineffabilis-deus.html>. Jeszcze przed ustanowieniem dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny pisał Arciszewski: „Wielkie to było szczęście Maryi Panny, że jedna z ludzi ani na chwilę nie była przedmiotem gniewu boskiego, że zawsze ozdobiona łaską poświęcającą była wolna od skazy, jaką grzech pierworodny na duszy, umyśle i sercu człowieka sprawuje” (A r c i s z e w s k i, *Wykład historyczny i moralny świąt, obrzędów i zwyczajów*, s. 29).

⁸¹ Zob. np. K. B o ł o z A n t o n i e w i c z, *Przewodnik dusz pobożnych w nabożeństwie do Najświętszego i Niepokalanego Serca Maryi*, Drukarnia Pillera, Lwów 1856; I. C z e ż o w s k i, *Pieśni do Niepokalanego Serca NMP*, rkps, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, sygn. 916, k. 68r-69r; t e n ż e, *Nabożeństwo w czasie odpustu jubileuszowego przez O.Ś. Piusa IX nadane, które w Archidiecezji Lwowskiej obrządku łacińskiego od d. 15 października 1854 do d. 15 stycz. 1855 obchodzić się będzie. Z dodatkiem nauk o odpustach i Jubileuszu i wyjaśnieniem kwestii o Niepokalanym Poczęciu N.M. Panny*, Drukarnia Pillera, Lwów 1854; t e n ż e, *Modlitwa do najczystszej Bogarodzicy na uproszenie zwyciężenia wszelkich pokus*, T. Haneczek, Nowe Piekary [b.r.] (druk ulotny); *Sposób odmawiania koroneczki o N.M.P.*, Drukarnia Michała Franciszka Poremby, Lwów 1855.

⁸² [A r c i s z e w s k i], [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

⁸³ Por. K a r p i ŋ s k i, *Pieśń o wielkości Boga, a nikczemności człowieka*, w: *Pieśni nabożne*, s. 14.

⁸⁴ A r c i s z e w s k i, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

⁸⁵ M o r e ł o w s k i, *Do Najświętszej Marii Panny*, s. 146.

⁸⁶ A r c i s z e w s k i, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

⁸⁷ [K. A n t o n i e w i c z], *Do św. Anioła Stróża*, w: *Żłobek. Kolęda dla dzieci. Dzielko ostatnie ks. Karola Antoniewicza Tow. Jezusowego przez jednego z współbraci tegoż dokończone*, Zakład Narod. im. Ossolińskich, Lwów 1863, s. 72. Najprawdopodobniej zbiorek uzupełnił Iwo Czeżowski.

⁸⁸ A r c i s z e w s k i, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

grzesznych, módl się za nami!”⁸⁹); „W Twe ręce, Matko, wszystkie nasze sprawy / Składamy”⁹⁰ („Wszystkie nasze codzienne sprawy / Przyjm litośnie, Boże prawy”⁹¹); „Tę miłość zjednaj w życiu i przy skonie”⁹² („[...] módl się za nami grzesznymi, teraz i w godzinę śmierci naszej”⁹³); „Pan dobry stworzył ten świat niezmierzony” („[...] niezmierzony / Ten świat stworzony [...]”⁹⁴); „Nad ziemię niską, nad gwiazdy wzniesieni, / Przy Twoim tronie wieńcem ozdobi”⁹⁵ („Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi”⁹⁶).

Można zatem mówić o ukrytej w omawianym liryku sieci intertekstualnej, na którą składają się cytaty lub naśladowania fragmentów pochodzących z modlitw kanonicznych i pieśni religijnych. Ale jest też odwrotnie, utwór Arciszewskiego zaciąga nową sieć zapożyczeń. Pojawiające się tu oryginalne określenia „potężna”⁹⁷ i „najlepsza z matek”⁹⁸ będą bowiem wykorzystywane w wielu późniejszych modlitwach, pieśniach i piosenkach religijnych, na przykład w utworze Marcina Chudego *Maryja, cudne imię* („Jest jedna Matka, która kocha wszystkie dzieci / Najlepsza z Matek [...]”⁹⁹).

⁸⁹ *Pieśń do Najświętszego Serca Marii Panny*, w: *Miesiąc maj poświęcony Bogurodzicy i Niepokalanej Dziewicy Maryi przez ks. Jakuba Nowakowskiego*, Nakładem Księgarni Katolickiej Władysława Miłkowskiego, Kraków 1881, s. 220-222.

⁹⁰ Arciszewski, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225

⁹¹ Karpiński, *Pieśń wieczorna*, s. 83.

⁹² Arciszewski, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225

⁹³ *Pozdrowienie Anielskie*, w: *Altarzyk polski katolickiego nabożeństwa zawierający najużywańsze modlitwy, pieśni i rozmyślenia*, oprac. J. Chociszewski, Nakładem G. Jakubowskiego, Poznań 1889, s. 11.

⁹⁴ J. Kochanowski, *Psalm 8. Domine Dominus noster, quam admirabile*, w: tenże, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1989, s. 310.

⁹⁵ Arciszewski, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

⁹⁶ J. Kochanowski, *Pieśń XXV*, w: tenże, *Dzieła polskie*, s. 280.

⁹⁷ Wyszukiwarka Google udostępnia 186 wyników wezwania „Potężna Matko” w następujących konfiguracjach: „Potężna Matko Boża”; „Módl się za nami, oręduj za nami, Panno Niepokalana, miłosierna i potężna Matko nasza, Maryjo!”; „Panno Niepokalana, miłosierna i potężna Matko nasza, Maryjo”; „Potężna Matko, opiekunko ludzi”; „Potężna Matko Boża i Współdopicielko nas, grzeszników”; „Wierzmy, potężna Matko Boga, że jesteś Królową nieba i ziemi oraz Pośredniczką nieskończonej dobroci Twego Boskiego Syna Jezusa Chrystusa”; „Mężna i potężna Matko”; „O, potężna Matko Boża Desterro, Matko naszego Pana Jezusa Chrystusa”; „Potężna Matko Boża i Współdopicielko nas, grzeszników”; „Potężna Matko Boża, kochająca nas Opiekunko”; „Matko Potężna, Matko łaski Bożej”; „Przez wspaniałe przywileje Twego Serca pełnego słodyczy wyjednaj mi, o Mario, potężna Matko Boga i Matko moja, nabożeństwo szczere i trwałe do Najświętszego Serca Twego Syna Jezusa”; „Osoba i cały dom mój, niech będzie podnóżkiem Tobie, o Potężna Matko Boża!”; „Wierna i potężna Matko, módl się z nami”.

⁹⁸ Arciszewski, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 225.

⁹⁹ M. Chudy, *Maryja, cudne imię*, w: *Laudate Dominum. Śpiewnik pielgrzymkowy Złotej Grupy Radomskiej*, oprac. L. Gralak, Księży Oratorianie, Radom 1986, s. 111.

Swój wiersz organizuje jednak Arciszewski przede wszystkim na zmodyfikowanej opozycji, jaką zastosował Karpiński w *Pieśni o wielkości Boga...* Widać to już w pierwszych zwrotkach obydwu utworów:

Potężny Boże na ziemi i w niebie!	Matko potężna na niebie i ziemi,
Gdy spojrzę na dzieł Twoich widowisko,	Ty, co nie gardzisz prośbami naszymi!
A potym oczy obrócę na siebie,	Oto Twe dzieci głos wznoszą do Ciebie;
Jak mię Twa wielkość upokarza nisko! ¹⁰⁰	Wspieraj, Maryjo, wspieraj nas w potrzebie ¹⁰¹ .

Pieśń o wielkości Boga... skomponowana została na bardzo ostrym kontraście człowiek – jego Stwórcą, w warstwie stylistycznej do wierszy Kochanowskiego (takich, jak na przykład fraszka *O żywocie ludzkim*¹⁰²) i refleksji Blaise’a Pascala. Podmiot liryczny jako reprezentant gatunku ludzkiego umniejsza tu siebie do poziomu zwierząt i przedmiotów („[...] jestem niedołężnym płazem, / Zbitym naczyniem, o które nie stoją”¹⁰³), podkreślając równocześnie, że człowieka wśród istot rozumnych degradowuje zarówno słabość fizyczna, jak i skłonność do grzechu. Stąd intencją modlitewnego komunikatu jest nie tyle zapewnienie sobie szczęścia po przekroczeniu granicy doczesności, ile pilna potrzeba wyznania win:

Potem przed tronem Twym padnę i powiem:
Z dalekich krajów przyszedłem w te strony
Za moim skarbem, weselem i zdrowiem,
Ubogi, smutny, na siłach zniszczony¹⁰⁴.

Ów pielgrzym do Bożego tronu nie ma jednak pewności, że grzechy zostaną mu odpuszczone. Nie zwraca się w tym celu o mediację i pośrednictwo ani do świętych, ani do Maryi. To Bóg jest bowiem przede wszystkim gwarantem sprawiedliwego wyroku na zmiennego i występnego człowieka. Nie znajdziemy też w wierszu Karpińskiego wskazania na bezpośredni kontakt podmiotu lirycznego z Bogiem, które obecne jest w dziewiętnastowiecznych jezuickich wierszach maryjnych, ani tonu bezgranicznego zaufania i zawierzenia.

Z kolei w pieśni Arciszewskiego kontrast dotyczy przede wszystkim Maryi i ludzi. Nie jest już tak ostro zarysowany, jak w utworze autora *Pieśni nabożnych*, choć i w tym przypadku grzeszność definiuje egzystencjalne i metafizyczne umiejscowienie człowieka. Kontrast między nim a Maryją w tym aspekcie łągodzi w utworze idea macierzyństwa, albowiem Najświętsza Maria

¹⁰⁰ K a r p i ń s k i, *Pieśń o wielkości Boga, a nikczemności człowieka*, s. 14.

¹⁰¹ A r c i s z e w s k i, [Matko potężna na niebie i ziemi], s. 224.

¹⁰² Zob. J. K o c h a n o w s k i, *O żywocie ludzkim*, w: tenże, *Dzieła polskie*, s. 133n.

¹⁰³ K a r p i ń s k i, *Pieśń o wielkości Boga, a nikczemności człowieka*, s. 14.

¹⁰⁴ Tamże.

Panna obdarowana została atrybutami wielkości i potęgi. Stała się przedmiotem uwielbienia wszystkich stworzeń, okazując im empatię, współczucie, a przede wszystkim miłość, dlatego powierzono Jej zadanie wyciszania srogości Boga i zbliżania do Niego ludzi. Stoi pośród nich jako przewodniczka, animatorka ludzkich wysiłków w dążeniu do osiągnięcia wiecznego szczęścia i nie ma w niej cienia rygoryzmu, oschłości czy nieczułości.

Kreując taki portret Maryi, Arciszewski kierował się przede wszystkim wskazaniem Ignacego Loyoli, który zalecał, by najpierw rozmawiać właśnie z Nią, prosić Ją o pośrednictwo, a następnie podjąć komunikację z Bogiem Ojcem. Ów pierwszy dialog miał bowiem stać się gwarancją przystępności Stwórcy, a w konsekwencji osiągnięcia przez człowieka celów duchowych: równowagi ducha, spełnienia i spokoju oraz wiecznej szczęśliwości.

MATKA MATEK

Iwa Czeżowskiego pieśń [Idźmy, tulmy się jak dziatki]

Iwo Czeżowski należał do grona najbardziej oddanych kultowi maryjnemu zakonników jezuickich czasów niewoli narodowej, czego wyrazem jest jego dorobek piśmienniczy, obejmujący bogatą pod względem liczby tekstów i różnorodności form twórczość poświęconą Najświętszej Marii Pannie. Składają się na nią modlitwy poetyckie, kazania, wiersze dla dzieci, pieśni, westchnienia, miracula, historie cudownych wizerunków, koronki, nowenny, felietony i zbiory poświęcone nabożeństwu majowym.

Urodzony w roku 1814 w Kołodziejówce przysły poeta pobierał pierwsze nauki w gimnazjum w Tarnopolu. Do Towarzystwa Jezusowego wstąpił 19 lipca 1832 roku w Starej Wsi¹⁰⁵. Na początku edukacji formacyjnej, tak jak Antoniewicz i inni nowicjusze, uczestniczył w wykładach reguł zakonnych oraz w publicznych i prywatnych konferencjach Józefa Morelowskiego.

W życiu zakonnym Czeżowski łączył posługę kapłańską z obowiązkami pedagogicznymi i zajęciami pisarskimi. Ze szczególnym zaangażowaniem prowadził działalność misyjną i kaznodziejską, zwłaszcza na Podhalu w okresie tak zwanej rzezi galicyjskiej, kiedy to wraz z Antoniewiczem wygaszał rewolucyjne nastroje oraz przywracał zbuntowanych chłopów społeczeństwu i Kościołowi¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Twórczość Czeżowskiego nie doczekała się należytej jej literatury przedmiotu. Traktują o niej i o życiu zakonnika opracowania: S. B e d n a r s k i, hasło „Czeżowski Iwo (1814-1889)”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 4, red. W. Konopczyński i in., Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1938, s. 368; N a l e p a, *Iwo Czeżowski (1814-1889)*.

¹⁰⁶ Nieznany autor nekrologu Czeżowskiego tak o nim pisał: „Wspólnie z o. Karolem Antoniewiczem rozpoczął misyjną wędrówkę po miejscach zlanых krwią bratnią, po zgłiszczach i ruinach

Po wydaniu przez Ferdynanda I edyktu banicyjnego (w roku 1848), nakazującego jezuitom opuszczenie Galicji, podjął działalność duszpasterską między innymi na ziemiach zaboru pruskiego. Prawdopodobnie był jednym z inicjatorów misji jezuickich na Śląsku, a z pewnością należał do grupy pierwszych zakonników tego zgromadzenia obecnych na tych terenach po roku 1848.

Czeżowski był „modelowym” reprezentantem Prowincji Galicyjskiej dziewiętnastowiecznego Towarzystwa Jezusowego: wykształconym humanistą, znającym kilka języków poetą i tłumaczem, redaktorem, publicystą, autorem pieśni religijnych, kaznodzieją, misjonarzem i rekolekcjonistą, inicjatorem i animatorem akcji dobroczynnych, zwłaszcza na rzecz sierot, założycielem bractw trzeźwościowych, propagatorem nabożeństw majowych, kultu maryjnego i kultu jezuickich świętych młodzieniaszków, obrońcą wiary chrześcijańskiej i katolicyzmu, pedagogiem o znaczących osiągnięciach, mentorem, regionalistą wspierającym ideę polskiego Śląska i miłośnikiem krajobrazów podkarpackich. Pobożność łączył z erudycją, dyscypliną duchową oraz życzliwością wobec drugiego człowieka, ideały humanistyczne z wartościami chrześcijańskimi. Utwierdzał w powołaniu zakonników i zakonnice, pocieszał słabych duchem, uspokajał i wyciszał zbuntowanych chłopów, opowiadając się za kulturą spotkania i dialogu. Był propagatorem solidaryzmu – środowiskowego, regionalnego i narodowego. W swej działalności kaznodziejskiej ważnym aspektem pozyskiwania przychylności wiernych uczynił odwoływanie się do reprezentowanej przez nich regionalnej tradycji i obyczaju. Pod tym względem jego posługę z pewnością określić można jako nowoczesną.

Pisarstwo Czeżowskiego zakorzenione jest w tradycji klasycznej, ponieważ przychodzącej w sukurs duchowości ignacjańskiej, która unikała wszelkiego ekstremizmu także na poziomie przeżyć i doświadczeń, wystrzegała się zarówno oziębłości, jak i nadmiernego entuzjazmu. Jako autor wierszy wykazywał się nienagannym stylem, prostotą myśli i silnym akcentowaniem fatyczno-komunikacyjnej funkcji swoich pism. Był autorem najważniejszych do dziś tekstów poświęconych obrazowi Matki Bożej Miłosierdzia (zwanej też Ozdobą Pogórza, Matką Bożą Starowiejską) w Starej Wsi, katalogujących wymodlone przed tym wizerunkiem cuda¹⁰⁷.

spalonych dworów i miasteczek, wśród band rozpasanego i pijanego chłopstwa. Łaska Boża i gorące słowo misjonarzy dokonały cudu – lud zbłąkany bił się w piersi, żałował za swe zbrodnie i powracał gromadnie do Boga” (*Nekrologia*, „Czas” 42(1889) nr 185, s. 2).

¹⁰⁷ Zob. I. Czeżowski, *Koronacja cudownego obrazu Najświętszej Maryji Panny pod wezwaniem Matki Miłosierdzia w kościele OO. Jezuitów w Starejwsi pod Brzozowem*, Nakładem OO. Jezuitów, Lwów 1877; t e n ż e, *Nabożeństwo do Matki Boskiej Starowiejskiej poprzedzone historią cudownego Jej obrazu pod wezwaniem Matki Miłosierdzia oraz uroczystego obrzędu koronacji tegoż obrazu*

Idea miłosierdzia i opieki Matki Bożej wyraźnie wybrzmiewa w najbardziej znanej pieśni maryjnej Czeżowskiego [Idźmy, tulmy się jak dziatki], kojarzonej przede wszystkim z nabożeństwami majowymi oraz z rozpowszechnionym na szeroką skalę od dziewiętnastego wieku kultem Niepokalanego Serca Maryi. Pieśń ta funkcjonowała w kilku wersjach¹⁰⁸, a jej fragmenty cytowane były w innych utworach; uzyskała też czeską parafrazę („Ó Maria, v každé době vyvolime stánek sobě”¹⁰⁹).

W pieśni tej Maryja ukazana została jako idealny wzór „zwykłego” macierzyństwa: matczyzna obecność łagodzi niepokoje i rozterki duchowe, a gest przytulenia goi egzystencjalne i moralne rany. Maryja, niczym ziemská matka, doskonale rozumie potrzeby swoich dzieci. Jest ostoją w życiu doczesnym i szafarką łask, które jej dzieciom zapewnić mają szczęśliwość wieczną. Wizerunek ten stanowi w pewnym sensie „udomowiony”, zintymizowany wariant Stella Maris – Matki budzącej w dziecku poczucie bezpieczeństwa, troskliwej opiekunki i towarzyski. Jest to jednak zarazem Matka bliska przede wszystkim mieszkańcom wsi galicyjskiej, wrażliwa na krzywdy i niesprawiedliwości, „najczulsza z córek Adama”¹¹⁰.

W Starej Wsi zakonnicy jezuicy modlili się przed figurą Matki Boskiej Nowicjackiej, niewielką, wykonaną z drewna lipowego kopią figury loretańskiej, sprowadzoną na początku siedemnastego wieku do Wilna przez Mikołaja Łęczyckiego. Do kolegium starowiejskiego przywiózł ją w roku 1823 Jan Lubiewicz na życzenie pierwszego rektora tutejszego nowicjatu Alojzego Landesa, który na Podkarpaciu wprowadził wśród zakonników zwyczaje i rytuały białoruskie. Nowicjusze ozdabiali statuetkę wotami błagalnymi i dziękczynnymi. Karol Antoniewicz ofiarował jej ślubną obrączką; często kontemlował oblicze Najświętszej Marii Panny. „Przed tą statua – napisał – przez dwa lata modliłem się, codziennie odprawiałem rozmyślenia i nieraz walczyłem i po-

dokonanej 8 września 1877 przez JExc. Nuncjusza papieskiego Ludwika Jacobini, terażniejszego kardynała-sekretarza stanu, Drukarnia Ludowa, Lwów 1881.

¹⁰⁸ Podaje się błędnie także autorstwo Karola Bołoz Antoniewicza. Por. *Zdrój pociechy, czyli ćwiczenia pobożne dla osób płci obojej zostających w Arcybractwie Paska Rzemennego Zakonu Braci Pustelników Augustyna świętego ułożone celem pomnożenia chwały Boga w Trójcy Świętej jedynej, ku czci Najświętszej Maryi Panny Pocieszenia, tudzież na uwielbianie SS. Ojca Augustyna i Matki Moniki, zebrał na pożytek duchowny braci i siostr tegoż Arcybractwa, a następnie wszystkich wiernych Chrystusowych ks. Władysław Jan Weissenbach*, Księgarnia J.A. Pelara, Rzeszów 1872, s. 231; B. L e s z c z y Ń s k a, *Wincenty Pol i ks. Karol Antoniewicz – wspólnota ducha i twórczości*, „Zeszyty Naukowe KUL” 61(2020) nr 1, s. 529.

¹⁰⁹ Por. A. N o w a k, „Polsko-niemiecko-czeska pieśń religijna w tradycji liturgicznej na Śląsku”, praca magisterska, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1996, s. 91; K. D o l a, *Pieśń kościelna pogranicza śląsko-morawskiego*, w: *Pogranicze – kultura – religia*, red. J. Tutaj, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania i Przedsiębiorczości, Wałbrzych 2004, s. 277.

¹¹⁰ C z e ż o w s k i, [Idźmy, tulmy się jak dziatki], s. 154.

plakałem gorzką łzą, nie łzą żalu za światem, ale łzą żalu za grzechy, które tyle, tyle Boga obrażałem”¹¹¹.

Czeżowski z kolei po wypędzeniu jezuitów z granic Cesarstwa Austriackiego przez sześć lat opiekował się tą cudowną figurą nowicjacką. Gdyby nie jego starania, nie pozostałby po niej nawet ślad, gdyż w roku 1849 klasztor starowiejski zajęli żołnierze rosyjscy sprowadzeni do Galicji w związku z powstaniem na Węgrzech, traktujący interwencję zbrojną jako okazję do grabieży i dewastacji.

Z pewnością zarówno te okoliczności, jak i inne przyczyny religijnych wzruszeń inspirowały Czeżowskiego do pisarstwa maryjnego. Z gorliwością zabiegał on o wznowienie dzieła *O naśladowaniu Najświętszej Maryi Panny*¹¹², a także umacniał kult maryjny własną twórczością jako autor nie tylko słynnej *Pieśni majowej*, ale też innych utworów z tego nurtu, choćby *Pieśni do Niepokalanego Serca NMP*¹¹³ czy napisanej po pierwszej koronacji obrazu *Pieśni do N.P.M. Starowiejskiej*¹¹⁴, w zakończeniu nawiązującej do *Bogurodzicy*¹¹⁵. Najbardziej interesującym literacko tekstem w tej grupie jest wolny przekład wiersza Franciszka Renata Rapina, z powodzeniem łączący cechy sielanki antycznej i poetyckiego apokryfu o dzieciństwie Chrystusa, mianowicie liryk zatytułowany *Jezus bawiący się z N. Matką na wsi. Pieśń pasterska, w której się życia wiejskiego szczęście zaleca*¹¹⁶. Zabawy Chrystusa z Najświętszą Marią Panną przedstawił autor na tle rustykalnego pejzażu, częstokroć występującego w jego poezjach, a przypominającego krajobraz starowiejski.

PRZEDŚWIT NARODOWEJ WOLNOŚCI

Franciszka Szmyda pieśń *Polska Królowa*

O autorze tej pieśni milczą kompendia jezuickie. Nie wymieniają jego nazwiska w swoich opublikowanych pracach ani Stanisław Załęski, ani Ludwik

¹¹¹ Cyt. za: J. B a d e n i, dz. cyt., s. 242.

¹¹² Zob. A. J. de R o u v i l l e, *O naśladowaniu Najświętszej Maryi Panny*, tłum. T. Brzozowski, Wydawnictwo Matris, Warszawa 2020.

¹¹³ Zob. C z e ż o w s k i, *Pieśń do Niepokalanego Serca NMP*.

¹¹⁴ Zob. t e n ż e, *Pieśń do N.P.M. Starowiejskiej*, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, rkps, sygn. 916, k. 59r-60v.

¹¹⁵ Zob. t e n ż e, *Pieśń Bogarodzicy*, w: *Lutnia. Piosennik polski. Zbiór pierwszy*, F.A. Brockhaus, Lipsk 1864, s. 7.

¹¹⁶ Zob. t e n ż e, *Jezus bawiący się z N. Matką na wsi. Pieśń pasterska, w której się życia wiejskiego szczęście zaleca, wolnie tłumaczona z XX. Renata Rapina Soc. Jesu*, w: *Utwory literackie naszych Scholastyków*, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, rkps, sygn. 974 I, k. 51v-53r.

Grzebień, nie pojawia się ono też w *Encyklopedii wiedzy o jezuitach*¹¹⁷. Utwór zamieszczony został w zbiorze rękopiśmiennych wierszy „scholastyków” starowiejskich, czyli zakonników tego zgromadzenia będących w trakcie formacji.

przed Tronem

Za grzechy ojców jęczym w niewoli,
Z serc naszych płynie żałosny śpiew;
Nieś nam, Maryjo, pomoc w niedoli
I Boży od nas powstrzymaj gniew.

Przed tronem Twoim klęczym wiek cały,
Zabrakło głosu i brak nam łez,
Już prawie serca bić nam przestały,
A jeszcze kaźni nie nadszedł kres.

Na rękach naszych brzęczą kajdany,
Żelazne pęta nogi nam trą,
Knut wciąż nam nowe zadaje rany
I jeszcze ducha uwieźć chcą.

Zapomnieć każą ojczystej mowy,
Wygasić wiary gorącej skry;
W serce zapuścić chcą jad żmijowy,
Grobowym okryć całunem mgły.

Wśród nieustannej tej walki naszej
Ku Tobie, Pani, podnosim dłoń,
Zwycięskim laurem uwieńcz ród Laszy
I dumną wrogów daj ugiąć skroń!

Wiara i zgoda niech będą bronią,
W Bogu i zgodzie nąbędziem sił,
I znów zabłyśnie Orzeł z Pogonią,
Tak jak na polach grunwaldzkich lśnił.

Więc zgodę, Pani, złącz węzłem wiary
I w swą opiekę nas, Matko, weź,
Niechaj wolności błysną sztandary.
Królowo Polski, Polskę Twą wskrześ!...¹¹⁸

¹¹⁷ O autorze wiersza Ludwik Grzebień podaje następujące informacje: „Franciszek Szmyd – ur. 14 X 1873 w Starej Wsi, wst. 15 X 1898 r. w Starej Wsi, dym. 3 XI 1904 w Nowym Sączu” (hasło „Szmyd Franciszek”, w: L. Grzebień, *Słownik jezuitów polskich 1564-1990*, t. 11, Kraków 1993, s. 49, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, mps).

¹¹⁸ F. S z m y d, *Polska Królowa*, w: *Utwory literackie naszych Scholastyków i różnych Domów z różnych lat*, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, rkps, sygn. 909, k. 80.

Pieśń tę uznać można za „punkt dojścia” poświęconej Maryi jezuickiej twórczości pieśniowej czasów niewoli narodowej. Utwór powstał 23 października 1902 roku w Starej Wsi, o czym zaświadcza znajdująca się przy jego zapisie adnotacja: „Przysłał ks. Czencz ze Starej Wsi”¹¹⁹. Mowa tu o Władysławie Czenczu, który w latach 1901-1906 był nauczycielem historii, geografii i literatury polskiej w kolegium starowiejskim. Liryk ów, w którym komunikat osadzony został w konkretnym czasie historycznym („Przed trómem Twoim klęczęm wiek cały”), bliski jest poetyce wierszy Morelowskiego. Autor pieśni wykorzystuje obecną w trenach z roku 1795 tego poety ideę odwetu zbrojnego, a równocześnie wyraźnym tonem pobrzmiwają w utworze idee romantyczne ze specyficzną stylistyką patriotyzmu martyrologicznego („knuć”, „każń”, „pęta”).

Ten mało znany tekst poetycki wart jest uwagi choćby ze względu na to, że stanowi kwintesencję jezuickiej maryjności okresu niewoli narodowej, łącząc w sobie trzy jej podstawowe nurty: narodowy, formacyjny i romantyczny. Podsumowuje wysiłki i aspiracje niepodległościowe Polaków oraz – w sposób życzeniowy – zapowiada to, co się stanie z mapą Europy środkowej za kilkanaście lat. Przypomina wreszcie podstawowe dystynkcje Maryi bliskie charakterowi religijności Polaków i posłannictwu środowiska, do którego autor pieśni należał. Podobnie jak inni przywołani wyżej poeci jezuickcy, Szmyd wzbogaca maryjność ignacjańską pierwiastkami ludowymi i narodowymi. Wskazuje na to choćby tytuł Maryi, którym się posługuje i na którym buduje swój monolog liryczny: „Królowa”. Modlitwę kieruje do Jej tronu, nawiązując w ten sposób do lwowskich ślubów Jana Kazimierza, potwierdzonych licznymi koronacjami wizerunku Matki Bożej w wieku osiemnastym i kilkoma, zwłaszcza starowiejskimi, w stuleciu następnym. Autor wiersza odsyła równocześnie do refleksji teologicznej założyciela Towarzystwa¹²⁰, który uznawał Maryję za matkę wewnętrznej przemiany i drogi życiowej (Matkę Bożą Przydrożną, Matkę Bożą Drogę)¹²¹ – swojej i wielu pokoleń swoich uczniów – oraz ogłosił Ją Królową Towarzystwa Jezusowego (pamiętka tej uroczystości przypada w roku liturgicznym 22 kwietnia).

Warto przywołać jeszcze jeden interesujący aspekt czerpania przez Szmyda z tradycji, tym razem literackiej. Wskazanie na Polaków jako winnych niewoli narodowej, w którą popadli, związane z poruszaniem przez niego problemem

¹¹⁹ Tamże, k. 80v.

¹²⁰ Zob. [I. L o y o l a], *Exercitia Spiritualia Ignatii de Loyola*, [M.K. Radziwiłł], Vilnae 1583; zob. też: t e n ż e, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ożóg, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003; t e n ż e, *Opowieść pielgrzyma. Autobiografia*, tłum. i oprac. M. Bednarz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.

¹²¹ Zob. M. L i s, *Maryja – Matka duchowej drogi św. Ignacego Loyoli*, Fundacja Militia Immaculatae, Warszawa 2021.

teodycei, ma swoje analogie w poezji lat 1793-1806, na przykład w *Trenie X* Józefa Morelowskiego¹²², natomiast żarliwy ton modlitwy o wolność nawiązuje do romantycznej liryki patriotycznej. Wskazać można nawet konkretny tekst, który mógł zainspirować jezuickiego poetę, a mianowicie pieśń z 1838 roku zaczynającą się od słów „Boże Ojcze! Twoje dzieci”, posiadającą kilka wersji i różne tytuły. Autorem tej modlitwy, wykonywanej z melodią *Pieśni porannej* lub *Pieśni wieczornej* Karpińskiego, był prawdopodobnie Marceli Skałkowski¹²³, konspirator, działacz niepodległościowy i więzień polityczny, zamordowany przez chłopów w czasie rzezi galicyjskiej, w której tłumienie mocno zaangażowani byli jezuici, zwłaszcza Antoniewicz, Czeżowski i Ignacy Skrocki. Prawdopodobnie, gdyż utwór ów, chętnie przepisywany i przedrukowywany, występuje też w śpiewnikach jako anonimowy lub autorstwa Karola Bołoz Antoniewicza¹²⁴.

Wydaje się, że pieśń Szmyda wzorowana była na tym tekście, autor dokonał jednak zamiany adresatów komunikatów lirycznych, zastępując odwołanie do Boga Ojca adresem do Królowej Korony Polskiej i Królowej Towarzystwa Jezusowego¹²⁵.

*

Mariusz Pleszak zarzuca dziewiętnastowiecznym kompozycjom kościelnym dyletantyzm i „zaściankową – w większości wypadków – nieporadność techniczną”¹²⁶. Tej, może nieco przesadnie surowej, ocenie polskiej kultury religijnej czasów niewoli narodowej zdają się przeczyć pieśni jezuickie poświęcone Najświętszej Marii Pannie, których autorami byli niekiedy znani pisarze i kompozytorzy. Poszerzały i pogłębiały one pobożność maryjną w nowych

¹²² Zob. J. Morelowski, *Tren X*, w: *Wiersze Józefa Morelowskiego*, s. 42n..

¹²³ Autorstwo Skałkowskiego potwierdza między innymi Robert Nabelak (por. [R. Nabelak], *Pamiętnik więźnia stanu. W dwóch częściach*, Nakładem „Gazety Wiejskiej”, Lwów 1875, s. 152).

¹²⁴ Zob. [K.] Antoniewicz, [Boże Ojcze, Twoje dzieci!], w: *Pieśni i piosenki Legionów Polskich: dawne i współczesne na fortepian*, oprac. B. Wallek-Walewski, Antoni Piwarski i Spółka. Księgarnia Muzyczna i Wypożyczalnia Nut, Kraków [1915], s. 3; t e n ż e, [Boże Ojcze! Twoje dzieci], w: *Na swojską nutę. Wybór pieśni, piosenek i dumek z naszej przeszłości z towarzyszeniem fortepianu*, L. Idzikowski, Kijów 1910, s. 30; t e n ż e, *Modlitwa narodowa*, w: *Śpiewnik narodowy*, wybór W. Jeziorski, Księgarnia „Stella”, Cieszyn 1914, s. 8n.; t e n ż e, *Modlitwa codzienna*, w: *„Jeszcze Polska nie zginęła!” Pieśni patriotyczne i narodowe*, nr 2, wybór F. Barański, The Polish Book Importing Co., New York 1944.

¹²⁵ Nie wiemy, na jaką melodię pieśń Szmyda miała być śpiewana – oryginalną czy też przejętą. Z układu wersyfikacyjnego wynika jednak, że nie mogła to być muzyka do *Pieśni porannej* Karpińskiego.

¹²⁶ Pleszak, dz. cyt., s. 128.

odslonach obrzędowych (ku czci Serca Najświętszej Marii Panny, Niepokalanego Poczęcia Maryi czy Matki Bożej Różańcowej) i w różnorodnych formach piśmienniczych. Stanowiły też przestrzeń pielęgnowania języka, kontynuacji tradycji narodowych, ekspresji uczuć patriotycznych i pracy u podstaw. Tworzyli je dobrze wykształceni zakonnicy z otoczenia księdza Józefa Morelowskiego, poety, wykładowcy poetyki oraz retoryki. Pieśni te przyciągały uwagę dzięki obecności w nich nie tylko wartości ideowych, ale także niebanalnego obrazowania, klasycznych i nowoczesnych wzorców metryki oraz bogatej stylistyki.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Aleksandrowska, Elżbieta. “Józef Morelowski (1777–1845).” In *Pisarze polskiego oświecenia*. Vol. 3. Edited by Teresa Kostkiewiczowa and Zbigniew Goliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- . “O spuściźnie poetyckiej Józefa Morelowskiego (1777-1845).” In *Wiersze Józefa Morelowskiego*. Edited by Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław, Warszawa, Kraków, and Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- [Arciszewski, Bazyli]. “[Matko potężna na niebie i ziemi].” In *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodiami dla użytku młodzieży szkolnej*. Edited by J.[Jan] Siedlecki. Kraków: Nakładem Księży Misjonarzy na Kleparzu, 1908.
- . *Prawidła gramatyki francuskiej ułożone nową metodą dla pilnych uczniów, którzy w siedmiu lekcjach gramatykę francuską chcą poznać*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1849.
- . *Wykład historyczny i moralny świąt, obrzędów i zwyczajów Kościoła katolickiego*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1852.
- Badeni, Jan. *Ksiądz Karol Antoniewicz Tow. Jez.* Kraków: W.L. Anczyc i Spółka, 1896.
- Bieś, Andrzej Paweł. “Reaktywacja: Jezuici między ciągłością a zmianą po 1814 roku.” *Studia Bobolanum* 1 (2015): 41–62.
- Bolewski, Jacek. *Początek w Bogu: Jedność dziewiczego i niepokalanego poczęcia*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 1998.
- Bołoz Antoniewicz, Karol. “[Biedny, kto Ciebie nie zna od powicia].” In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ*. Vol. 1. *Poezje religijne*. Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . “...Boże Ojcie! Twoje dzieci...” In *Na swojską nutę: Wybór pieśni, piosenek i dumek z naszej przeszłości z towarzyszeniem fortepianu*. Edited by Leon Idzikowski. Kijów: Leon Idzikowski, 1910.
- . “...Boże Ojcie! Twoje dzieci...” In *Pieśni i piosenki Legionów Polskich: Dawne i współczesne na fortepian*. Edited by Bolesław Wallek-Walewski. Kraków: Antoni Piwarski i Spółka, Księgarnia Muzyczna i Wypożyczalnia Nut, [1915].

- . "...Do Betlejemu pełni radości..." In Jan Badeni. *Ksiądz Karol Antoniewicz Tow. Jez.* Kraków: W.L. Anczyc i Spółka, 1896.
- . "Do św. Anioła Stróża." In *Żłobek: Kolęda dla dzieci; Dziełko ostatnie ks. Karola Antoniewicza Tow. Jezusowego przez jednego z współpracowników dokończone.* Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1863.
- . "...Huczą lasy, szumią zdroje..." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- [———]. *Kazania księdza Karola Antoniewicza Towarzystwa Jezusowego.* Vol. 2. *Kazania o Matce Boskiej.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Jezusowego, 1906.
- . "Kolęda." In *Poezje ks. Karola Antoniewicza poprzedzone krótką wiadomością o życiu i pismach autora.* Kraków: Drukarnia "Czasu", 1861.
- . "...Matko, u stóp Twych składam moje dzięki..." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . "Modlitwa codzienna." In *"Jeszcze Polska nie zginęła!" Pieśni patriotyczne i narodowe.* No. 2. Edited by Franciszek Barański. New York: The Polish Book Importing Co., 1944.
- . "Modlitwa narodowa." In *Śpiewnik narodowy.* Edited by Władysław Jeziorski. Cieszyn: Księgarnia Stella, 1914.
- . "Nie opuszczaj nas." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . "...Panie! w ofierze Tobie dzisiaj składam..." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . "Pieśń majowa." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by J. Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . *Przewodnik dusz pobożnych w nabożeństwie do Najświętszego i Niepokalanego Serca Maryi.* Lwów: Drukarnia Pillera, 1856.
- [———]. *Sonety Karola Bołoz Antoniewicza.* Lwów: Drukiem Józefa Schnaydera, 1828.
- . "Wianeczek majowy." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . "...Zawitał do nas majowy poranek..." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 1. *Poezje religijne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1895.
- . "Żeglarz." In *Poezje o. Karola Antoniewicza TJ.* Vol. 2. *Poezje różne.* Edited by Jan Badeni. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1896.
- [Brown, Józef]. *Biblioteka pisarzy asystencji polskiej Towarzystwa Jezusowego powiększona dwoma dodatkami, z których pierwszy zawiera polskie i rosyjskie tu-*

- maczenia, drugi wydania pisarzy Towarzystwa Jezusowego do innych asystencji należących w Polsce i Rosji: Napisana we Lwowie od r. 1852–1855 przez X. Józefa Brown, prowincji naprzód białoruskiej, potem galicyjskiej kapłana. Translated by Władysław Kiejnowski. Poznań: Ludwik Merzbach, 1862.
- Bzowski, Teofil. *Ojcowie i bracia Towarzystwa Jezusowego zmarli w polskich prowincjach od r. 1820*. Kraków and Warszawa: Zakon Towarzystwa Jezusowego, 1932.
- Chachulski, Tomasz. “O Pieśniach nabożnych Franciszka Karpińskiego.” In *Wśród pisarzy oświecenia: Studia i portrety*. Edited by Antoni Czyż and Stanisław Szczęsnny. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 1997.
- Chmura, Agata. “Matka Boża Starowiejska.” *Skarby Podkarpackie* 7, no. 6 (2007): 36–38.
- Chudy, Marcin. “Maryja, cudne imię.” In *Laudate Dominum: Śpiewnik pielgrzymkowy Złotej Grupy Radomskiej*. Edited by Lech Gralak. Radom: Księża Oratorianie, 1986.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. *Sprzeczne żywioły: Młoda Polska i okolice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Czartoryski, Adam [J.]. *Bard polski 1795 R.* Edited by Józef Kallenbach. Brody: Nakładem Księgarni Kaliksta Westa, [1912].
- Czeżowski, Iwo. “...Idźmy, tulmy się jak dziatki...” In *Miesiąc maj poświęcony Najświętszej Pannie Maryi*. Kraków: W. L. Anczyc i Spółka, 1896.
- . “Jezus bawiący się z N. Matką na wsi: Pieśń pasterska, w której się życia wiejskiego szczęście zaleca, wolnie tłumaczona z XX. Renata Rapina Soc. Jesu.” In *Utwory literackie naszych Scholastyków*. Manuscript in Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, reference number APPPTJ 974 I.
- [———]. “Majowe nabożeństwo w Galicyi: List o. Iwona Czeżowskiego z dn. 8 października 1855 r. do Waleriana Mrowińskiego.” *Nasze Wiadomości* 1, no. 3 (1904): 73.
- [———]. *Modlitwa do najczystszej Bogarodzicy na uproszenie zwyciężenia wszelkich pokus*. Nowe Piekary: T. Heneczek, nd.
- [———]. *Nabożeństwo do Matki Boskiej Starowiejskiej poprzedzone historią cudownego Jej obrazu pod wezwaniem Matki Miłosierdzia oraz uroczystego obrzędu koronacji tegoż obrazu dokonanej 8 września 1877 przez JExc. Nuncjusza papieskiego Ludwika Jacobini, teraźniejszego kardynała-sekretarza stanu*. Lwów: Drukarnia Ludowa, 1881.
- [———]. *Nabożeństwo w czasie odpustu jubileuszowego przez O.Ś. Piusa IX nadane, które w Archidiecezji Lwowskiej obrządku łacińskiego od d. 15 października 1854 do d. 15 stycz. 1855 obchodzić się będzie: Z dodatkiem nauk o odpustach i Jubileuszu i wyjaśnieniem kwestii o Niepokalanym Poczęciu N.M. Panny*. Lwów: Drukarnia P. Pillera, 1854.
- . “Pieśń Bogarodzicy.” In *Lutnia: Piosennik polski; Zbiór pierwszy*. Lipsk: F.A. Brockhaus, 1864.
- . “Pieśni do Niepokalanego Serca NMP.” Manuscript in Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, reference number APPPTJ 916.

- . “Pieśń do N.P.M. Starowiejskiej.” Manuscript in Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, reference number APPPTJ 916, k. 59r–60v.
- . *Sposób odmawiania koroneczki o N.M.P.* Lwów: Drukarnia Michała Franciszka Poremby, 1855.
- Dola, Kazimierz. “Pieśń kościelna pogranicza śląsko-morawskiego”. In *Pogranicze – kultura – religia*. Edited by Jerzy Tutaj. Wałbrzych: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania i Przedsiębiorczości, 2004.
- Goszczyński, Seweryn. “Wyimki z poematu: Bogurodzica.” In *Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*. Edited by Zygmunt Wasilewski. Vol 1. *Poezje liryczne*. Lwów: H. Altenberg, [1910].
- Grzebień, Ludwik. *Słownik jezuitów polskich 1564–1990*. Vol. 11, s.v. “Szmyd Franciszek.” Typescript in Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, Kraków: 1993.
- Grzebień, Ludwik, et al., eds. *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, s.v. “Majowe nabożeństwo.” Kraków: Wydawnictwo WAM, 2004.
- Inglot, Marek. “Jezuici w Imperium Rosyjskim (1772–1820) i przywrócenie Towarzystwa Jezusowego.” *Studia Bobolanum* 1 (2015): 23–40.
- . *Karol Antoniewicz*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2001.
- Jackowski, Jacek. “Nabożeństwa majowe przy kapliczkach i krzyżach przydrożnych.” In *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Vol. 2. Edited by Katarzyna Turek and Bogumiła Mika. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Kadulski, Irena. *Akademia Połocka: Ośrodek kultury na Kresach 1812–1820*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004.
- [Karpiński, Franciszek]. “Pieśń do Najświętszej Panny.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- [———]. “Pieśń na Procesję Bożego Ciała.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- [———]. “Pieśń o Narodzeniu Pańskim.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- . “Pieśń o wielkości Boga, a nikczemności człowieka.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- [———]. “Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- [———]. “Pieśń poranna.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- [———]. “Pieśń wieczorna.” In [Karpiński], *Pieśni nabożne*. Supraśl: Drukarnia Bazylianów, 1792.
- Kasprowicz, Bogdan Stanisław. “Apostoł Śląska: Misja ks. Karola Bołoz Antoniewicza na Śląsku a świadomość narodowa Górnoślązaków.” *Awedis* 11 (2012): 9.

- Kłoczowski, Jerzy. *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*. Warszawa: Świat Książki, 2000.
- Kochanowski, Jan. “O żywocie ludzkim.” In Kochanowski, *Dzieła polskie*. Edited by Julian Krzyżanowski. Warszawa: PIW, 1989.
- . “Pieśń XXV.” In Kochanowski, *Dzieła polskie*. Edited by Julian Krzyżanowski. Warszawa: PIW, 1989.
- . “Psalm 8: Domine Dominus noster, quam admirabile.” In Kochanowski, *Dzieła polskie*. Edited by Julian Krzyżanowski. Warszawa: PIW, 1989.
- Konopczyński, Władysław, ed. *Polski słownik biograficzny*. Vol. 4, s.v. “Czeżowski Iwo (1814–1889)” (by Stanisław Bednarski). Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1938.
- Kostkiewiczowa, Teresa, ed. *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1995.
- Kraśiński, Zygmunt. “Hymn.” In *Modlitwy za ojczyznę*. Edited by H.M. Warszawa, Lublin, Łódź and Kraków: Nakład Gebethnera i Wolfa, 1916.
- Lenartowicz, Teofil. “Stabat Mater.” In *Poezje Teofila Lenartowicza*. Vol. 1. Poznań: Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego, 1863.
- Leszczyńska, Bożena. “*W Krzyżu – miłości nauka...*.” *Życie i twórczość ks. Karola Antoniewicza (1808–1852)*. Kraków: Wydawnictwo Księży Sercanów Dehon, 2017.
- . “Wincenty Pol i ks. Karol Antoniewicz – wspólnota ducha i twórczości.” *Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego* 61, no. 1 (2020): 511–32.
- Lis, Małgorzata. *Maryja – Matka duchowej drogi św. Ignacego Loyoli*. Warszawa: Fundacja Militia Immaculatae, 2021.
- Loyola, Ignacy. *Ćwiczenia duchowne*. Translated by Jan Ożóg. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2003.
- [———]. *Exercitia Spiritualia Ignatii de Loyola*. Vilnae: [Mikołaj Krzysztof Radziwiłł], 1583.
- . *Opowieść pielgrzyma: Autobiografia*. Edited and translated by Mieczysław Bednarz. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2002.
- Lubieniecka, Małgorzata. “Między paradoksem a rzeczywistością koniecznością: Pieśń religijna w muzycznej twórczości jezuitów.” In *Polska kultura religijna: Studia o polskiej religijności na przestrzeni wieków*. Edited by Łukasz Burkiewicz, Izabela Kaczmarczyk, Justyna Łukaszewska-Haberkowa, and Leszek Zinkow. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, 2019.
- Ławski, Jarosław. *Marie romantyków: Metafizyczne wizje kobiecości; Mickiewicz – Malczewski – Kraśiński*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2003.
- Mickiewicz, Adam. “Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi.” In Mickiewicz, *Dzieła*. Vol. 1. *Wiersze*. Edited by Waław Borowy and Leon Płoszewski. Warszawa: Czytelnik, 1949.

- . “Żeglarz.” In Mickiewicz, *Dziela*. Vol. 1. *Wiersze*. Edited by Waław Borowy and Leon Płoszewski. Warszawa: Czytelnik, 1949.
- Morelowski, Józef. “Do Najświętszej Bogarodzicy Maryi.” In *Kalendarz dla rodzin katolickich na rok 1857*. Kraków: Księgarnia i Wydawnictwo Dziel Katolickich, 1875.
- . “Do Najświętszej Marii Panny.” In “*Przedziwna Matko Stworzyciela Swego*”: *Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*. Edited by Roman Mazurkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów, 2008.
- . “Do Najświętszej Marii Panny.” In *Wiersze Józefa Morelowskiego*. Edited by Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław, Warszawa, Kraków, and Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- . “...O, której berła ląd i morze słucha!...” In *Ku czci Maryi: Zbiór pieśni i wierszy ułożonych przez Ojców i Braci Towarzystwa Jezusowego Prowincji Galicyjskiej*. Kraków: W.L. Anczyc, 1904.
- . “Tren X.” In *Wiersze Józefa Morelowskiego*. Edited by Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław, Warszawa, Kraków, and Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Mrowiec, Karol. *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1964.
- Mrowiński, Walerian. *Cudowny obraz Matki Boskiej Starowiejskiej w ziemi sanockiej*. Kraków: Nakładem x. Michała Mycielskiego, 1895.
- [Nabielak, Robert]. *Pamiętnik więźnia stanu: W dwóch częściach*. Lwów: Nakładem Gazety Wiejskiej, 1875.
- Nalepa, Marek. *Iwo Czeżowski (1814–1889) – zapomniany pisarz Towarzystwa Jezusowego: Studia i teksty*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021.
- . “Uwagi o religijności polskiego oświecenia.” In Nalepa, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porzeczowej (1793–1806)*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.
- Napiórkowski, Stanisław Celestyn. “Podstawy prawdy o Niepokalanym Poczęciu i podanie jej przez Kościół do wierzenia.” In *Niepokalone poczęcie i życie chrześcijańskie*. Edited by Danuta Mastalska. Częstochowa and Niepokalanów: Polskie Towarzystwo Mariologiczne, 2005.
- Natoński, Bronisław. “W setną rocznicę koronacji obrazu Zaśnięcia i Wniebowzięcia NMP w Starej Wsi (1877–1977).” *Nasza Przyszłość* 52 (1979): 119–39.
- “Nekrologia.” *Czas* 42, no. 185 (1889): 2.
- Norwid, Cyprian. “Do Najświętszej Panny Marii: Litania.” In Norwid, *Pisma wybrane*. Vol. 1. *Wiersze*. Edited by Juliusz Gomulicki. Warszawa: PIW, 1980.
- Ochenkowska, Agnieszka. *Józef Morelowski (1777–1845) jako poeta późnego oświecenia: Zarys monograficzny*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe Tygiel, 2021.
- Olszewski, Daniel. *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax and Instytut Tomistyczny Ojców Dominikanów, 1996.

- Pachucki, Józef. *Matka Miłosierdzia: W 50-lecie koronacji cudownego obrazu Matki Boskiej w Starej Wsi Sanockiej*. Kraków: Wydawnictwo Księży Jezuitów, 1927.
- Paluchowski, Andrzej. “Matka Boska w poezji czasów stanisławowskich i okresu romantyzmu.” In *Matka Boska w poezji polskiej*. Vol. 1. *Szkice o dziejach motywu*. Edited by Maria Jasińska et al. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1959.
- Perkowski, Józef. “Wiadomość o naukowym żywocie śp. ks. Józefa Morelowskiego.” *Przegląd Poznański* 19, no. 5 (1854): 3–15.
- “Pieśń do Najświętszego Serca Marii Panny.” In *Miesiąc maj poświęcony Bogurodzicy i Niepokalanej Dziewicy Maryi przez ks. Jakuba Nowakowskiego*. Kraków: Nakładem Księgarni Katolickiej Władysława Miłkowskiego, 1881.
- Pio IX. *Costituzione Apostolica Ineffabilis Deus*. The Holy See, <https://www.vatican.va/content/pius-ix/it/documents/18541208-costituzione-apostolica-ineffabilis-deus.html>.
- Pleszak, Mariusz. “Polska pieśń nabożna w obrzędowości katolickiej XIX wieku.” In *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Part 4. Edited by Marek Piechota and Janusz Ryba. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Pol, Wincenty. “Do Najświętszej Panny Maryi Częstochowskiej: Ofiarowanie.” In *Panno święta co Jasnej bronisz Góry: Antologia polskiej twórczości poetyckiej o Matce Bożej Jasnogórskiej*. Edited by Stefan Jan Rożej. Poznań: Pallottinum, 1982.
- “Pozdrowienie Anielskie.” In *Ółtarzyk polski katolickiego nabożeństwa zawierający najużywানে modlitwy, pieśni i rozmyślenia*. Edited by J[ózef] Chociszewski. Poznań: Nakładem G. Jakubowskiego, 1889.
- Reginek, Antoni. “Pieśni nabożne Franciszka Karpińskiego: ‘Pieśń poranna’ i ‘Pieśń wieczorna’ – świadectwo ponadczasowej żywotności.” In *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Vol. 2. Edited by Katarzyna Turek and Bogumiła Mika. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Rostworowski, Emanuel et al., eds. *Polski słownik biograficzny*. Vol. 21, s.v. “Józef Morelowski” (by Bronisław Natoński). Wrocław and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- de Rouville, Alexandre Joseph. *O naśladowaniu Najświętszej Maryi Panny*. Translated by Tadeusz Brzozowski. Warszawa: Wydawnictwo Matris, Warszawa 2020.
- Rutkowska, Joanna. “Językowy obraz Bożej Matki w XIX- i XX-wiecznych czytaniach i kazaniach majowych.” PhD diss, Faculty of Polish and Classical Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland, 2012.
- Sęp Szarzyński, Mikołaj. “Pieśń IX: Iż próżne człowiecze staranie bez bożej pomocy.” In Sęp Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*. Edited by Julian Krzyżanowski. Wrocław, Warszawa, Kraków and Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Słowacki, Juliusz. “Hymn.” In Słowacki, *Dzieła*. Vol. 1. *Liryki i inne wiersze*. Edited by Julian Krzyżanowski. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1949.

- Syrokomla, Władysław. "Hymn do Najświętszej Panny w Ostrej Bramie." In *Pisma epiczne i dramatyczne Władysława Syrokomli*. Vol. 7. Poznań: M. Jagielski, 1868.
- Szmyd, Franciszek. "Polska Królowa." In *Utwory literackie naszych Scholastyków i różnych Domów z różnych lat*. Manuscript in Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, reference number APPPTJ 909.
- Ujejski, Kornel. "Modlitwa." In *Poezje Kornela Ujejskiego*. Vol. 1. Lipsk: F.A. Brockhaus, 1866.
- [Weissenbach, Władysław Jan, ed.] *Zródło pociechy, czyli ćwiczenia pobożne dla osób płci obojczy zostających w Arcybractwie Paska Rzemieennego Zakonu Braci Puśelników Augustyna świętego ułożone celem pomnożenia chwały Boga w Trójcy Świętej jedynej, ku czci Najświętszej Maryi Panny Pocieszenia, tudzież na uwielbianie SS. Ojca Augustyna i Matki Moniki, zebrał na pożytek duchowny braci i siostr tegoż Arcybractwa, a następnie wszystkich wiernych Chrystusowych ks. Władysław Jan Weissenbach*. Rzeszów: Księgarnia Jana Andrzeja Pelara, 1872.
- Wit, Zbigniew. "Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku." In *Studia z dziejów liturgii w Polsce*. Part 3. Edited by Waław Schenk. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1980.
- Wyczawski, Hieronim Eugeniusz, ed. *Słownik polskich teologów katolickich*. Vol. 1, s.v. "Bazyli Arciszewski (1795–1856)" (by Ludwik Grzebień). Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1981.
- Żałęski, Stanisław. *Jezuici w Polsce*. Vol. 5. *Jezuici w Polsce porozbiorowej 1773–1905*. Part 1. 1773–1820. Kraków: Nakładem Drukarni W. L. Anczyca, 1906.
- Ziejka, Franciszek. "Przedziwne losy Karola Antoniewicza, polskiego Ormianina ze Lwowa." In: *Polscy Ormianie w drodze do niepodległej Polski: Materiały z konferencji naukowej; Kraków, 9-10 października 2018 r.* Edited by Stanisław Dziedzic and Janusz Paluch. Kraków: Biblioteka Kraków, 2018.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Marek NALEPA – „O, której serca dobroć głoszą wieki”. Jezuici tarnopolscy i starowiejscy jako autorzy pieśni maryjnych

DOI 10.12887/37-2024-3-147-13

Studwudziestotrzyletni okres niewoli narodowej znacząco rozbudził kult maryjny w Polsce. Duże zasługi mieli w tym jezuici, od roku 1820 prowadzący działalność duszpasterską i wychowawczą w zaborze austriackim. W szeregach przez nich pobożności maryjnej szczególne znaczenie miały: tworzenie repertuaru pieśni związanych tematycznie z Maryją, aktualizacja geografii pielgrzymkowej wyróżniającej miejsca kultu Matki Bożej pozostające pod kuratelą jezuitów oraz wprowadzenie na stałe do kalendarza obrzędowego nabożeństw majowych ku Jej czci. Wśród polskich jezuitów tworzących w dziewiętnastym stuleciu pieśni maryjne na szczególną uwagę zasługują Józef Morełowski (1777-1845), Bazyli Arciszewski (1795-1856), a zwłaszcza Karol Bołoz An-

toniewicz (1807-1852) i Iwo Czeżowski (1814-1889), których utwory są do dziś obecne w katolickim repertuarze liturgicznym i obrzędowym. W artykule przedstawiono postacie owych czterech jezuitów i omówiono teksty wybranych pieśni ich autorstwa.

Słowa kluczowe: jezuici, Stara Wieś, kult maryjny, pieśń kościelna, niewola narodowa, klasycyzm późnooświeceniowy, romantyzm

Kontakt: Zakład Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia, Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa, Kolegium Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Tadeusza Rejtana 16 C, budynek A1, p. 121, 35–310 Rzeszów

E-mail: mnalepa@ur.edu.pl

Tel. 17 8721231

<https://www.ur.edu.pl/pl/pracownik/strony-pracownicze/marek-nalepa>

ORCID 0000-0001-9632-1033

Marek NALEPA, “Thou, whose goodness of heart is praised by ages”: The Jesuit Fathers of Tarnopol and Stara Wieś as Authors of Marian Religious Hymns

DOI 10.12887/37-2024-3-147-13

During the 123 years when Poland did not exist as a sovereign country, Marian devotion proliferated throughout its territory partitioned between Austria, Prussia, and Russia. A significant role in the process was played by the Jesuit Fathers conducting, since 1820, pastoral and educational service in the Polish lands acquired by Austria. Three aspects of the activity of the Society of Jesus in Galicia were crucial in its promotion of Marian piety, i.e., the contribution of the Jesuit Fathers to the growing repertoire of songs related to the Virgin Mary, the emphasis on highlighting and prioritizing Marian cult sites in the care of Societas Iesu in the pilgrimage geography, and permanently introducing the May devotions to honor the Virgin Mary into the liturgical calendar. Those who stood out among the Jesuit Fathers in the nineteenth century advanced Mariology, were dedicated to their pastoral service, in particular to the missions and to preaching. Apart from providing educational services, they wrote pieces of poetry as well as religious songs and hymns. Representatives of several generations, including Józef Morełowski (1777–1845), Bazyli Arciszewski (1795–1856), Karol Bołoz Antoniewicz (1807–1852), and Iwo Czeżowski (1814–1889), were prominent in this regard. The pieces they authored have been continually present in the Catholic liturgical and popular repertoire to this day. The paper discusses the biographies of the four Jesuit Fathers in question and their contribution to Marian devotion, in particular the lyrics of selected songs and hymns they wrote.

Keywords: Jesuit Fathers, Stara Wieś, Marian devotion, church song, hymns, partitions of Poland, late Enlightenment classicism, romanticism

Contact: Zakład Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia, Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa, Kolegium Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Rzeszowski, ul. Tadeusza Rejtana 16 C, budynek A1, p. 121, 35–310 Rzeszów, Poland

E-mail: mnalepa@ur.edu.pl

Phone: +48 17 8721231

<https://www.ur.edu.pl/pl/pracownik/strony-pracownicze/marek-nalepa>

ORCID 0000-0001-9632-1033

KAROL WOJTYŁA – JAN PAWEŁ II
INSPIRACJE

Agata SKAŁA

KIEDY NARCYZ STAJE SIĘ PASTERZEM Metamorfozy i świetlistość świata w twórczości Karola Wojtyły

Przemiany Narcyza nie są w poezji Wojtyły ani proste, ani oczywiste, co ujawnia się zwłaszcza, gdy prześledzimy ich drogę do konfrontacji z obliczem Pasterza. Metamorfoza Narcyza w Pasterza dokonuje się w samotności, milczeniu i cierpieniu. Podmiot przyjmuje ciężar obowiązku poznawania samego siebie i wypełniania pustki, która go przenika, treścią stanowiącą istotę człowieczeństwa i boskości zarazem.

„Potok się nie zdumiewa, gdy spada w dół / i lasy milcząco zstępują w rytmie potoku / – lecz zdumiewa się człowiek!”¹ – czytamy w *Tryptyku rzymskim*. Zdumienie jest odczuciem, które sprzyja aktualizowaniu zagadnień ontologicznych i egzystencjalnych, wyznacza jakoś duchowej aktywności człowieka, na przykład dając asumpt do transcendowania rzeczywistości. Wiadać to zwłaszcza w sytuacji, gdy po takim rozpoznaniu pojawia się uporczywe i pełne niepokoju pytanie o początek: „Gdzie jesteś, źródło?... Gdzie jesteś, źródło?! / Cisza... / Strumieniu, leśny strumieniu, / odśłoń mi tajemnicę / swego początku! // / (Cisza – dlaczego milczysz? / [...])”².

Twórczość Andrzeja Jawienia, Stanisława Andrzeja Grudy i Piotra Jasienia, czyli Karola Wojtyły, reprezentuje nurt dyskursywno-medytacyjny, lub inaczej – filozoficzno-mistyczny³, w wariacie intelektualistycznym, różnym od typu pisarstwa emocjonalno-wyobrażeniowego⁴. Dla poety-księdza

¹ K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, w: tenże, *Dziela literackie i teatralne*, t. 2, *Utwory poetyckie (1946-2003)*, red. Z. Zarębianka i in., Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2020, s. 197.

² Tamże, s. 197-199.

³ Zob. K. Dybciak, *Poetycka fenomenologia człowieka religijnego (O literackiej twórczości Karola Wojtyły)*, „Roczniki Humanistyczne” 28(1980) nr 1, s. 149-166.

⁴ Krzysztof Dybciak dostrzega w poematach Wojtyły pokrewieństwo z formą traktatową, na co jego zdaniem wskazują takie wyznaczniki, jak: oszczędność w pożytkowaniu figur myśli i stylu, dokładność i staranność wykładu, obecność terminów filozoficznych i teologicznych oraz refleksyjność obejmująca materię z obszaru niewyraźności (por. tamże, dz. cyt., s. 152). Nieco inaczej kwestię obrazowania i wyobrażeniowości w tych utworach rozstrzygał Giovanni Reale, widzący w Karolu Wojtyłe poetę-wizjonera. Włoski filozof jego twórczość ujmował w kategoriach obrazowej wyobraźni poetyckiej o specyficznie filozoficznym wymiarze (zob. G. Reale, *Teologia ludzkiego losu. Komentarz krytycznoliteracki*, „Ethos” 16(2003) nr 1-2(61-62), s. 401-407). Reale opisywał intuicję poetycką Wojtyły jako szczególną „wyobraźnię wzrokowca” (t e n ż e, *Karol Wojtyła. Pielgrzym Absolutu*, tłum. M. Gajda, Centrum Myśli Jana Pawła II, Warszawa 2008, s. 27).

meritum refleksji od samego początku stanowiło doświadczenie człowieka, w tym doświadczenie tajemnicy istnienia oraz samotności i transcendencji. Zdaniem Bolesława Taborskiego nie jest to jednak poezja antropocentryczna, lecz teocentryczna, skierowana ku Bogu⁵. Wydawać się więc może, że do problematyki ściśle wiążącej się z sacrum konterfekt Narcyza, zapowiedziany tytułem niniejszego tekstu, niekoniecznie dobrze pasuje. Faktem jest, że nie znajdziemy w twórczości Wojtyły odwołań, nawet w szczątkowej formie, do niebianki Liriope – matki Narcyza, do przepowiedni Terezjasza, do historii o nieszczęśliwej Echo i innych nimfach oczarowanych urodą Narcyza, do śmierci bohatera będącej konsekwencją zauroczenia własnym odbiciem czy do przeobrażenia młodzieńca w kwiat. Otóż nieobecność tych treści jest skutkiem tego, że poeta eksploatuje mit nie w perspektywie jednostkowej opowieści, lecz w jego warstwie najbardziej nośnej, ogólnej – plastycznej i ontologicznej. Intryguje go motyw pochylenia się nad lustrem wody i wpatrywania w odbicie, a także poznanie (samego siebie, własnej ludzkiej kondycji, Tajemnicy, Boga) jako rezultat wnikania w zwierciadlaną głębię. Wojtyła korzysta z mitu, dokonując jego prefiguracji, to znaczy posługuje się nim w takim tylko zakresie, w jakim pewien uniwersalny obraz potrzebny mu będzie na przykład do wyakcentowania analogii do sytuacji realnych lub zrozumienia znaczenia przypowieści biblijnych⁶. Figura Narcyza została przez Wojtyłę wprowadzona do obrazów poetyckich zresztą w sposób bardzo naturalny, co wynika z faktu, że metafory w tej twórczości znajdowały ukonstytuowanie najczęściej w polach semantycznych dwu pojęć: wody i światła (w bliskości znaczeń „zwierciadła” i „odbicia”)⁷. Strukturę metafor „wodnych” organizują w utworach poety takie wyrazy, jak: „fala”, „nurt”, „prąd”, „woda”, „źródło”, „studnia”, „strumień”, „potok”, „rzeka”, „jezioro”, „morze”, „tafla”, „kropla”, „zwierciadło”, „kładka”, „łódź”, „mielizna”, „toń”, „dno”, „przystań”, „głębina”, „ka-

⁵ Por. B. T a b o r s k i, „Tryptyk rzymski” – *wspaniały dar dla nas*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, red. A.M. Wierzbicki, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 120. Marian Kisiel, objaśniając istotę „religijności” poezji Wojtyły, wiąże ją z mową, „będącą nie tylko głoszeniem, ale i słuchaniem” (M. K i s i e l, *Kairos. Szkice o poematach Karola Wojtyły*, Instytut Literatury, Kraków 2022, s. 49).

⁶ Terminu „prefiguracja” używam w znaczeniu, jakie nadał pojęciu temu Stanisław Stabryła w klasyfikacji sposobów wyzyskiwania wątków mitycznych w literaturze; w owej systematyzacji wyróżnia się jeszcze rewokacje, reinterpretacje i fabulae fictae (por. S. S t a b r y ł a, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 23-25; zob. też: H. K o b u s - Z a l e w s k a, *Rola prefiguracji mitycznych w epigramach „Antologii Palatyńskiej”*, „Collectanea Philologica” 1995 nr 1, 119-130).

⁷ Szerzej na temat soteriologicznego charakteru wody i jej symboliki odnoszącej się do Ducha Świętego oraz mądrości objawionej przez Chrystusa zob. D. H a w r y ł o k, *O kategoriach biblijnych w poemacie Karola Wojtyły „Pieśń o blasku wody”*, „Zeszyty Naukowe KUL” 60(2017) nr 2(238), s. 351-372.

skada”, „odpływ”, „wzbierać”, „przepływać”, „zanurzać”. Metaforykę solarną zaś projektują obrazy wyzyskujące między innymi słowa: „słońce”, „blask”, „odbłask”, „jasność”, „światłość”, „promień”, „odbicie”, „cień”, „mrok”, „płomień”, „iskra”, „ogień”, „rozszczerzenie”, „błyszcząć”, „świecić”, „oświecać”, „prześwietlony”, „oświetlający”. Oto kilka przykładów ich użycia:

Fali serca, gdy cicho wzbiera za spojrzaniem,
nie obniżaj [...]⁸;

(oto myśl: składa się raczej z wielu prądów niż z niezliczonej liczby
kropeł)⁹;

Jakże się mam narodzić?
Czy pójdę światłem płynącym jak górski nurt¹⁰;

[...] zwierciadło życia i śmierci wpatrzone w ludzki nurt,
Do Ciebie – Człowieku – stale docieram przez płytką rzekę historii¹¹;

Miał zwierciadło... jak studnia... świecące głęboko¹²;

Człowiek przechodzi w równowagę wewnętrzną wody,
w której łączy się bieg przeznaczeń właściwy każdej fali
i pokój całości – ten pokój nie jest zastojem

woda mówi bardziej o trwaniu niżeli o przemijaniu –
trwaj w biegu swoich przeznaczeń wodo!
mówię tobie człowiecze ogarniony wodą –
że ty jesteś przeznaczeniem ziemi¹³;

Człowiek ima się światła oburącz jak wioślarz, który prowadzi łódź,
[...]
odczuwa mrok, odczuwa cień, kruchą warstewkę światła
nosi czasami w dłoniach
jak narodzone dziecię, jak niemowlę,
śpiewa światłu piosenki podobne piosenkom piastunek –
potem milknie, piosenki świecą, dopokąd nie ogarnie
dziecięcia cień istnienia¹⁴;

Nurtów mijania nie zatrzymasz. [...]

⁸ Wojtyła – Jan Paweł II, *Matka*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 45.

⁹ Tenże, *Narodziny wynawców*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 83.

¹⁰ Tamże, s. 87.

¹¹ Tenże, *Wigilia wielkanocna 1966*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 129-131.

¹² Tenże, *Pieśń o blasku wody*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 33.

¹³ Tenże, *Wigilia wielkanocna 1966*, s. 147-149.

¹⁴ Tamże, s. 149.

[...]
 I we mnie
 coś zostaje z dziedzictwa i coś z zapowiedzi:
 Nurt mijania jest też nurtem wzbierania.
 Tych nurtów nie wytrzymasz do końca,
 pójdą dalej [...]¹⁵;

Stworzenia pytać będą o życiodajne źródło, które bije z twojej postaci,
 Weroniko, siostró –¹⁶;

Widziana jestem do głębi, przejrzana jestem łaskawie –
 jakże wzbieram od tego widzenia i jak się w nim zanurzam¹⁷;

Organy szeleściły zaledwie stanowiąc dziwne potoczyste dno śpiewu,
 które jak strumień górski dźwięczy na kamieniach¹⁸;

Fala serca zalewa nas często, bywają przypływy, odpływy –
 ja czuję, gdy wspina się fala, a potem znów, jak opada.
 [...]
 Lepiej, gdy fala drzemie, a ja tylko wiem, że jest –
 bo gdy ruszy, wówczas znów się czuję jak trzcina albo sitowie,
 i nie czuję tak mocno brzegów całego mojego istnienia¹⁹;

Idź lepiej falą! Idź falą i nie rań stóp –
 fala ogarnie cię tak, że nie poczujesz, jak toniesz²⁰.

Poezja, z której pochodzą te wyimki, nie należy do przystępnej w odbiorze. Wnikliwy badacz dostrzeże w obrazowaniu wpływ trudnej metaforyki awangardy krakowskiej²¹, ale nie mniejsze skomplikowanie wynika też zapewne z faktu ukonstytuowania tej poezji w paradygmacie łacińskości²². Mniej zaskakujące są metafory opisujące Boga, mimo że pozostają odległe od spetryfikowanych formuł. Chociaż obejmować będą oczekiwane odnie-

¹⁵ T e n ż e, *Rozważanie o śmierci*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 160.

¹⁶ T e n ż e, *Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 183.

¹⁷ T e n ż e, *Matka*, s. 51.

¹⁸ T e n ż e, [Ciągłe jestem na tym samym brzegu], w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *Juwenilia (1938-1946)*, red. J. Popiel i in., Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2019, s. 314.

¹⁹ T e n ż e, *Promieniowanie ojcostwa. Misterium*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 3, *Dramaty. Szkice*, red. J. Popiel i in., Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2022, s. 206.

²⁰ T e n ż e, *Profile Cyrenejczyka*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 71.

²¹ Por. D y b c i a k, dz. cyt., s. 153.

²² O chrześcijańskim prymacie ducha nad materią, prawdzie teologicznej oraz cnotach sprawiedliwości i miłości jako aspektach łacińskości pisał Tomasz Garbol (zob. T. G a r b o l, *Polskość łacińska. O twórczości literackiej Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Instytut Literatury, Kraków 2023).

sienia do prawdy, życia, drogi, miłości czy światła, to jednak metonimiczne treści boskości (mówiąc językiem teologii – metafory eklezjologiczne) zostaną ukształtowane jako konstrukty mniej oczywiste, bardziej jednak subtelne poetycko, a w konsekwencji – przekazujące wnikliwiej ujętą istotę intymnej relacji podmiotu z Bogiem. Bóg Wojtyły jest na przykład „samą Ciszą, wielkim Milczeniem”²³, stąd, by być bliżej Niego, podmiot prosi: „uwolnij mnie już od głosu”²⁴. Według Joanny Tebień milczenie okazuje się „adekwatnym językiem nadnatury”²⁵, ucieszenie w Bogu należy więc traktować jako metaforę egzystencjalną, symbolizującą doświadczenie mistyczne: „Jest to poznanie, którego nie można w żaden sposób wyrazić, ponieważ nie jest to kwestia doboru słów, ale niewyraźności Bożej istoty. [...] Jest to więc milczenie człowieka wewnątrz Słowa Boga”²⁶. Pragnienie mistycznego zjednoczenia wyraża się poszukiwaniem „dreszczu” istnienia Boga, który objawiać się ma „dreszczem wiatru w dojrzałych kłosach”²⁷. Immanencji Boga doświadcza podmiot w bytach przyrody: w bujnej fali niezmaconej dotknięciem wiosła, wonnym sianie, cieniu wyniosłych kłosów, surowym drzewie, potoku, skarłowaciałych drzewach oliwkowych, świetle pszenicznym. Wstępując w realną przestrzeń, autor *Tryptyku rzymskiego* stwierdza: „Jest tożsamość odnajdywania się w krajobrazie”²⁸, i wyznaje: „Pielgrzymuję do tożsamości”²⁹. Tożsamości miejsc i krajobrazu są dla Wojtyły w jakiejś mierze równoznaczne z tożsamością widoków – tych samych widoków, które otaczały wędrującego Jezusa³⁰. Wchłanianie krajobrazu staje się więc doświadczeniem Chrystusa, krajobraz jest bowiem Jego hierofanią³¹.

²³ K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśń o Bogu ukrytym*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, s. 329. Doświadczenie milczącego Chrystusa jest też udziałem kobiety u studni wiedzy: „I milcząc tylu ludzi przeprowadziłeś przeze mnie” (Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśń o blasku wody*, s. 33).

²⁴ Tenże, *Pieśń o Bogu ukrytym*, s. 329. Jerzy Świąch, interpretując *Tryptyk rzymski*, ujmuje owo milczenie, przez które przemawia Bóg, w lapidarną formułę „języka paradoksów typowego dla kontemplacji” (J. Świąch, *Przekroczyć sens*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, s. 61).

²⁵ J. Tebień, *Taka milcząca wzajemność. „Pieśń o Bogu ukrytym” Karola Wojtyły w świetle doktryny św. Jana od Krzyża*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, Kraków 2011, s. 129.

²⁶ Tamże, s. 112.

²⁷ Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśń o Bogu ukrytym*, s. 239.

²⁸ Tenże, *Wędrowka do miejsc świętych*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 113.

²⁹ Tamże.

³⁰ Przestrzenie geograficzne w dziełach Wojtyły analizował Zbigniew Chojnowski w artykule *Geopoetyka chrześcijańska* (zob. Z. Chojnowski, *Geopoetyka chrześcijańska. Zarys pojęcia na podstawie poezji Karola Wojtyły*, w: *Karol Wojtyła – Jan Paweł II artysta słowa*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, W. Kaczmarek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 163-184).

³¹ Mirosława Ołdakowska-Kuflowa przekonuje, że „Wojtyła daleki jest od naiwnego myślenia, że ogląda oraz dotyka dłońmi czy stopami tej samej materii, po której chodzili patriarchowie, sama-

Przemiany Narcyza nie są w poezji Wojtyły ani proste, ani oczywiste, co ujawnia się zwłaszcza, gdy prześledzimy ich drogę do konfrontacji z obliczem Pasterza, skutkującą użyczeniem człowiekowi przez Osobę Boską swego istnienia na sposób absolutny. Skomplikowanie wynika nie tylko z faktu, że przeobrażenia te nie dokonują się w sposób bezpośredni i jednoznaczny, lecz także z nieprzystających do siebie form i stadiów metamorfoz. Wcielenia Narcyza zostają zobrazowane między innymi w wizerunkach Jakuba, ewangelicznej Samarytanki czy Cyrenejczyka, rozszczepiającego się z kolei na szereg różnorodnych profili³². Chronologicznie pierwszy konterfekt Narcyza aktualizuje się w poemacie *Pieśń o blasku wody* (z roku 1950). Narcyzem jest Samarytanką, źródłem-zwierciadłem – studnia w Sychem. Osoba mówiąca wyznaje:

Owa studnia złączyła mnie z Tobą,
owa studnia wprowadziła mnie w Ciebie.
[...]
ona mnie w oczy twoje przeniosła
i w nich zamknęła³³.

Zwierciadlane odbicie jest świadectwem theopoiesis – w odbiciu dokonuje się przeobstwienie natury ludzkiej. Mistyczne zjednoczenie niewiasty z Chrystusem odbywa się za pośrednictwem studni, która przenosi spoglądającą w głębię wodną kobietę w oczy Boskie i tam jej oczy umieszcza³⁴. Odtąd, jak można wnioskować, niewiasta widzi więcej, gdyż Bóg pozwala jej na uczestnictwo w Jego boskim życiu i boskiej naturze³⁵. Za komentarz do tej sakralnej transgresji może posłużyć ustęp z *Medytacji o sakramencie chrztu*³⁶ zawarty

rytańska kobieta, wreszcie sam Jezus” (M. Ołdakowska-Kuflowa, „*Stopy szukają w trawie – jest ziemia*”. *Ziemia w twórczości poetyckiej Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, „Roczniki Humanistyczne” 68(2020) nr 1, s. 41), gdyż nie o materialną tożsamość miejsc świętych chodziło Autorowi, lecz o sens głębszy, transcendentny wobec tego, co ów krajobraz czy miejsce geograficzne wypełnia.

³² Zob. Z. Kubiak, *Wędrownica Andrzeja Jawienia*, w: tenże, *Jak w zwierciadle*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1985, s. 161-173.

³³ Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśń o blasku wody*, s. 35.

³⁴ O widzeniu jako rodzaju poznania wnikliwie pisał Wojciech Chudy, za Jacques’em Maritainem przyjmując, że jest to typ relacji, „w której osoba, kontaktując się za pomocą umysłu z jakimś przedmiotem, staje się nim intelektualnie” (W. Chudy, *Sensy widzenia*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, s. 196). Jest to założenie podstawowe także dla moich badań, w których łączę Narcyza z obliczem Pasterza.

³⁵ Bernadetta Kuczera-Chachulska, analizując *Tryptyk rzymski*, wnioskuje, że widzenie Pierwszego Widzącego „tworzy jedność z wiedzą (świadomością, kontemplacją) aksjologiczną, w widzenie zatem zaangażowana jest największa głębia Tego, Który widzi” (B. Kuczeńska-Chachulska, *Pierwszy Widzący. O części II „Tryptyku rzymskiego” – rozpoznania wstępne*, „Roczniki Humanistyczne” 68(2020) nr 1, s. 97).

³⁶ Zob. K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Medytacja o sakramencie chrztu*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 3, s. 437-483. Ten wczesny utwór po raz pierwszy opublikowano w całości na

w czwartej części „Monologu Adama”. Bohater-narrator o imieniu Adam – czyli człowiek, everyman, każdy³⁷ – kieruje swe myśli do Matki (w domyśle – Chrystusowej), wyrażając pełen zdumienia i uszanowania podziw dla Tego, który podjął ryzyko miłości ojcowskiej „w stosunku do wszystkiego, co nie jest Nim samym”³⁸. Mówi Adam: „Z przerażeniem myślę o wysiłku i trudzie Twego Syna, o ogromie Jego miłości. Ileż wziął na Siebie? Do iluż przeniknął próżni? Ileż musi Sobą zapełnić? Bo przecież w nas wszystkich zastaje tylko ów wspólny mianownik, a w nim, wbrew wszelkiej logice istnienia, «moje» wciąż stara się wyprzeć «Twoje»”³⁹.

Droga od egocentryzmu, obojętności i miłości własnej⁴⁰ do doświadczenia postawy budzącej zaufanie, obdarzającej dobrocią, troskliwością i łagodnością prowadzi przez wątpliwości, zadziwienia, skupione i pełne determinacji dociekanie istoty bytu. Przesunięcie staje się możliwe dzięki medytacyjnemu sięganiu w głąb⁴¹.

Mistyczny wymiar przeżycia Samarytanki-Narcyza⁴² pełniej rozwinięty został w czwartym fragmencie *Pieśni o blasku wody*. W wierszu tym głęboki

podstawie maszynopisu w roku 2022. Fragmenty *Medytacji o sakramencie chrztu* zostały przez poetę włączone do dzieła *Promieniowanie ojcostwa*, publikowanego częściowo w „Znaku” już w roku 1964 (zob. A.J., *Rozważania o ojcostwie*, „Znak” 16(1964) nr 5(119), s. 610-613).

³⁷ „Nie na darmo noszę imię Adam. W tym imieniu można spotkać każdego człowieka, a równocześnie – w tym imieniu – to wszystko, co wnosi z sobą człowiek, może zezwyczaćnieć” (W o j t y ł a – J a n P a w e ł II, *Medytacja o sakramencie chrztu*, s. 438n.).

³⁸ Tamże, s. 444.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Dzieje człowieka – jak nauczał św. Augustyn – streszczają się w walce między miłością własną a miłością Boga. Przypomina to rozpoznanie Wojciech Chudy (por. C h u d y, dz. cyt., s. 198).

⁴¹ Nie sposób nie ulec wrażeniu, że wiele intymnych medytacji autora mogło znaleźć przełożenie na myśli podmiotów mówiących jego dzieł. W liście do Mieczysława Kotlarczyka, pisanym na Wielkanoc 1940 roku, Wojtyła tak oto ujmował swą medytacyjną postawę: „Ja w siebie zachodzę i w sobie się rozbudowuję” (K. W o j t y ł a – J a n P a w e ł II, *Listy do Mieczysława Kotlarczyka z okresu wojny i okupacji*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, s. 356). W takie właśnie procesy wpisywał autor *Tryptyku rzymskiego* swoich bohaterów. To, w jakiej mierze odcisnął rys własnej osobowości w ich kształcie, jest już jednak nieweryfikowalne.

⁴² Mając w pamięci mitologiczną wersję legendy o bliźniaczej siostrze Narcyza przedstawioną przez Pauzaniasa (por. P a u z a n i a s z, *Wędrowka po Helladzie. U stóp boga Apollona*, ks. IX, rozdz. 31, 7-9, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – De Agostini, Wrocław–Warszawa 2005, s. 305n.), z premedytacją pomijam ją, gdyż w utworach Wojtyły Narcyz zyskuje pełnię nie przez zespolenie z utraconą żeńską częścią swego jestestwa, lecz przez zjednoczenie z Chrystusem – tutaj aktualizuje się idea coincidentia oppositorum w odświeżeniu chrześcijańskiej: scalenie wszystkich przeciwieństw dokonuje się w Bogu. Jeśli chodzi o tę kwestię, wyjątek stanowiłby chyba dramat *Promieniowanie ojcostwa*. Zofia Zarebianka dowodzi, że Adam, dokonując integracji własnej osobowości, odkrywa i scala w swym wnętrzu elementy męskie i żeńskie, jako konsekwencję odnalezienia w sobie wewnętrznego dziecka i zaakceptowania go przez miłość. Badaczka przekonuje: „Bez dokonania duchowej adopcji siebie samego jako dziecka, bez stania się kochającym ojcem swego wewnętrznego dziecka nie jest możliwe żadne

blask studni odtwarza dla przeglądającej się w tafli wodnej niewiasty obraz oczu Chrystusa – oczu mówiących, na które kobieta reaguje emocjonalnie, z wdzięcznością: „Jaka dobroć poznania!”⁴³. Jej doświadczenie owego spotkania jest nad wyraz przejmujące, bo też konstytuują je uczucia i doznania takie, jakie znamy z tradycji piśmienniczej prezentującej wizerunki Oblubieńca i Oblubienicy. Wolno domniemywać, że w przypadku utworu Wojtyły interpretacja otwiera się jednak nie tylko na kontekst Pieśni nad Pieśniami. Zasadne wydaje się skonfrontowanie owego dzieła również z mistyczną afekcją Teresy z Ávila, która w autobiografii *Księga mojego życia*⁴⁴ zawarła ów niezwykle sugestywny opis mistycznego zjednoczenia z Bogiem, który posłużył barokowemu artyście Giovanniemu Lorenzowi Berniniemu do wykonania (w latach 1647-1652) dla rzymskiego kościoła Santa Maria della Vittoria dzieła *Ekstaza świętej Teresy*. W dwudziestym dziewiątym rozdziale autobiografii hiszpańska karmelitanka dla zilustrowania swojego mistycznego uniesienia użyła słów zdradzających żarliwą namiętność: ujrzała anioła, który był „bardzo uroczy”⁴⁵, a „jego oblicze [...] tak rozpalone”⁴⁶, że wydawało się, iż cały płonie. Za sprawą anioła doświadczyła niezwyklego uczucia, gdy ten wbijał w jej serce złotą strzałę, której grot żarzył się płomieniem – miała wrażenie, że strzałę „docierał [...] aż do wnętrzości”⁴⁷. Mistyczka zanotowała: „Gdy ją [strzałę – A.S.] wyciągał, wydawało mi się, że wyciąga je [wnętrzości – A.S.] wraz z nią, a mnie pozostawiał całą rozpaloną wielką miłością Boga. Ten ból był tak wielki, że wyzwał we mnie owe pojękiwania, a słodycz, którą wzbudza we mnie ten przeogromny ból, jest tak przewyższająca wszystko, że nie ma w tym pragnienia, aby on ustał [...]. Nie jest to ból cielesny, ale duchowy, choć i ciało nie przestaje w nim nieco uczestniczyć, a nawet dość znacznie. Są to takie słodkie zaloty, dokonujące się między duszą i Bogiem”⁴⁸.

W utworze Wojtyły przeżycie mistyczne również zyskało zmysłowe kształty⁴⁹:

ojcostwo. Pośrednikiem koniecznym w tym wewnętrznym procesie dorastania do tak rozumianego ojcostwa jest matka, czy szerzej – niewiasta, również jednak nie matka czy kobieta zewnętrzna, rzeczywista, ale matka zinterioryzowana, anima, czułość, żeńskość ujrzana jako aspekt tego, co męskie” (Z. Zarębianka, *Adam w poszukiwaniu tożsamości*, „Ethos” 16(2003) nr 3-4(63-64), s. 460).

⁴³ Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśni o blasku wody*, s. 34.

⁴⁴ Zob. św. Teresa od Jezusa, *Księga mojego życia. Autobiografia*, tłum. D. Wandzioch, W. Ciak, oprac. T. Álvarez, D. Wandzioch, Flos Carmeli, Poznań 2015.

⁴⁵ Tamże, 29,13, s. 307.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 307n.

⁴⁹ Hawryluk mistyczną tajemnicę poznania Samarytanki komentuje, odwołując się do problematyki wstydu, która znalazła swą wykładnię w teologicznym dziele Karola Wojtyły *Miłość i odpowiedzialność*, w rozdziale „Metafizyka wstydu” (por. Hawryluk, dz. cyt., s. 362;

Widział mnie w sobie. Posiadał mnie w sobie.
 Przenikał we mnie bez trudu
 i wstydem wytryskał we mnie i myślą stłumioną od dawna.
 Jakby dotykał rytmu w moich skroniach
 i znużenie ogromne dźwigał we mnie nagle...
 i pieczołowicie...
 [...]
 Był cały w moim grzechu i w mej tajemnicy.
 Powiedz, to musiało boleć – to musiało ciążyć
 [...]
 Milczysz – lecz dzisiaj już wiem, otwarta na zawsze Twym słowem –
 że wtedy nie docierpiałam w Tobie właściwych rozmiarów.

Powiedz... dziś miłość chciałaby sobie przywrócić ten ból...
 Odebrać go Tobie i w siebie jak taśmę ostrą przewinąć...⁵⁰.

Jeśli w mitologicznej opowieści szukanie własnego odbicia w lustrze wody czyniło z Narcyza niewolnika tegoż odbicia, w wersji transponowanej na chrześcijańskie poznanie mistyczne przemożna potrzeba spojrzenia w wodną taflę zwierciadlaną osiąga cel i przeznaczenie każdej ludzkiej egzystencji, oferując wyzwolenie i spokój życia wynikający z doświadczenia boskości⁵¹. Potrzeba wnikanania wzrokiem w toń wodną staje się imperatywem, ponieważ „człowiek najbardziej cierpi z braku «widzenia»”⁵². Dla Teresy z Ávila widzenie było blaskiem. Nie takim jednak, który męczy wzrok, lecz takim, który daje oczom rozkosz. Ten blask święta Teresa kojarzyła z łagodną bielą. Aby wyrazić istotę owej jasności, jaka „uobecnia się we wzroku”⁵³, porównywała ją ze światłem słońca, tę drugą jasność oceniając jako pozbawioną blasku. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że hiszpańska karmelitanka skonstruowała jeszcze jedno porównanie (bardziej rozbudowane) dla zobrazowania różnicy między świetlistością mistycznego widzenia a świetlistością słoneczną, rzeczywistą. I właśnie to kolejne objaśnienie może dać interpretatorowi większą pewność,

K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1982, s. 156-172).

⁵⁰ Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśń o blasku wody*, s. 33n.

⁵¹ Na przewodnią obecność metafory lustra w twórczości Wojtyły zwracał uwagę Rocco Buttiglione, akcentując różne możliwe konstrukcje obrazowe: oglądanie swego odbicia w wodzie, w szybie lub oczach drugiego człowieka (por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, tłum. J. Merecki, Instytut Jana Pawła II KUL – Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1996, s. 336). Kwestie związane z motywem zwierciadła (lustra) i błyszczących powierzchni podejmuje też Magdalena Dziugiel-Łaguna w szkicu *Motyw oczu „widzących” i „wiedzących” w poezji Karola Wojtyły* (zob. M. Dziugiel-Łaguna, *Motyw oczu „widzących” i „wiedzących” w poezji Karola Wojtyły*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, red. J. Gładzowski, W. Sadowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 223-233).

⁵² Wojtyła – Jan Paweł II, *Myśl jest przestrzenią dziwną*, w: *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 56.

⁵³ Św. Teresa od Jezusa, dz. cyt., 28,5, s. 289.

że zasadne jest wskazanie na paralełę mistycznych treści wiersza Wojtyły z doświadczeniami mistycznymi świętej Teresy, która tak oto doprecyzowała swoją deskrypcję tych dwu rodzajów jasności: „Jest to jak wpatrywanie się w klarowną wodę, która płynie po kryształach, a słońce odbija się w niej, w porównaniu z wpatrywaniem się przy wielkim zachmurzeniu w bardzo mętną wodę, która płynie tuż przy mulistym dnie”⁵⁴.

Przywołany obraz wpatrywania się w przejrzystą wodę, na którą transponowane jest odbicie słonecznego światła, współgra z impresyjno-ilustracyjnym charakterem doznań podmiotów-Narcyzów w liryce Wojtyły⁵⁵. W *Pieśni o blasku wody* „studni głęboki blask”⁵⁶ ma moc odtwarzania oczu Chrystusa. Lustro wody jest dla Samarytanki-Narcyza miejscem wnikania w oblicze Chrystusowe, lub dokładniej – źródłem nasycenia pustej przestrzeni duszy Chrystusem:

Znalazłam w odbiciu tej studni tyle pustej w sobie przestrzeni.
[...]
O jak dobrze! Nie zdołam Cię całego przenieść w siebie –
ale pragnę, byś pozostał jak w zwierciadle studni
zostają liście i kwiaty z wysoka zdjęte
spojrzeniem zdumionych oczu
– oczu bardziej prześwieconych niż smutnych⁵⁷.

Należy zatem wnioskować, że woda w studni pozwala przeglądającemu się w niej Narcyzowi uświadomić sobie własne niedokonanie. Nie bez powodu zatem stara się on usilnie sięgnąć dna własnej głębi. „Przytomny własnemu odbiciu”⁵⁸ w przejrzystej wodzie, czyli dokonujący projekcji przenikania swojego wnętrza, pragnie utrwalenia oblicza Boga w odkrytej próżni swego jestestwa. Widzenie jego nie ma charakteru naoczności zmysłowej, lecz jest naocznością intelektualną, bo tylko ona pozwala doświadczyć tego, co niewidzialne⁵⁹.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Doniosły wymiar ma mistyczne znaczenie światła, aktualizowane w wierszach Wojtyły między innymi przez to, co Agata Przybylska ujmując metaforycznie jako „kontemplację słońca” (A. Przybylska, *Samotność możliwa w człowieku. Mistyczny aspekt „Poezji i dramatów” Karola Wojtyły*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2002, s. 107), prowadzącą do przekraczania granicy „swojego świata” (tamże). Co ciekawe, motyw światła obecny w dziełach Wojtyły badaczka kojarzy również z obrazowaniem i mistyką Juliusza Słowackiego oraz platońsko-plotyńską filozofią idealistyczną wykładaną w modernistycznych wizjach poetyckich, na przykład w *Mniszkach* Kazimierzy Zawistowskiej (zob. K. Zawistowska, *Mniszki*, w: tamże, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kazikowska-Kowalik, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 118).

⁵⁶ Wojtyła – Jan Paweł II, *Pieśń o blasku wody*, s. 34.

⁵⁷ Tamże, s. 37.

⁵⁸ Tamże, s. 36.

⁵⁹ Na temat naoczności aktów poznawczych w *Tryptyku rzymskim* por. Chudy, dz. cyt., s. 200.

Co ciekawe, w poezji autora *Kamieniolołu*⁶⁰ poznanie dokonuje się nie tylko poprzez wejrzenie w głębi wodnej czeluści. Oczy skierowane w przepastne lustro wody same w końcu stają się bezdennym zwierciadłem, wypełnionym kaskadą powietrza i niezgłębionej tajemnicy, dającym blask. Agata Przybylska określa tę zdolność ludzkiego wnętrza do intuicyjnego rozpoznawania Boga mianem „poznania w błysku”⁶¹. W części poematu *Kościół* zatytułowanej „Pasterze i źródła” medytujący podmiot apeluje:

Proszę, byś po raz pierwszy dostrzegł również tę przepaść,
która bije odbłaskami oczu. Człowiek każdy nosi ją w sobie,
a ludzie razem zebrani przesuwają tę przepaść jak łódź na swoich barkach.

I nie ma w tym wielkim ruchu niczego, co mógłbyś ominąć,
promieniem otwartych oczu jakby piórem pisząc swój znak.
Kiedy umysł nie dźwiga przepaści,
nie sądz, że już się zamknęła.
Chociaż odbłask oczu twych nie sięga, przecież Łódź na barki się wspina:
Wraz z nią Przepaść przyobleka się w ciało, aby przez to w każdym
człowieku stanowić Fakt⁶².

Metamorfoza Narcyza w Pasterza dokonuje się w samotności, milczeniu i cierpieniu. Podmiot przyjmuje ciężar obowiązku poznawania samego siebie i wypełniania pustki, która go przenika, treścią stanowiącą istotę człowieczeństwa i boskości zarazem. Oczywiście treść tę wyznaczać będzie wiara chrześcijańska, której ekwiwalentem w wierszu jest łódź. Łódź, czyli barka to symbol odnoszący się do samego Chrystusa. Jest ona oznaką nadziei i zmartwychwstania – na pamiątkę uciszenia burzy przez Chrystusa, płynącego łodzią wraz z uczniami (por. Mt 8,22-27; Mk 4,35-41; Łk 8,22-25). W utworze Wojtyły łódź skojarzona jest z barkami ludzkimi, które mają przyjąć ciężar wiary i nadziei. Nie krzyż, lecz właśnie łódź – brzemień i wyzwanie – zapowiada perspektywę odrodzenia do życia pełnego. W ten sposób „Fakt”⁶³ zostanie usankcjonowany – fakt, czyli wiara. Chrystus mówi: „Nigdy, ani na chwilę nie odłącza się od was mój profil, / który w was staje się prawdą”⁶⁴.

Metaforyka oczu-widzenia-poznania aktualizuje się również w obrazach patrzenia z zamkniętymi oczami, stwarzającego warunki widzenia pełniejszego: „A kiedy przymkniesz oczy, przestrzeń znowu staje się pełniejsza / wprost

⁶⁰ Zob. K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Kamienioloł*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 61-67.

⁶¹ Przybylska, dz. cyt., s. 275.

⁶² K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Kościół*, w: tenże, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2, s. 93-95.

⁶³ Tamże, s. 95.

⁶⁴ Tenże, *Pieśń o blasku wody*, s. 35.

niepojętych treści [...]”⁶⁵. I trzeba być czujnym, oczy „otworzyć inaczej niż zwykle / i nie zapomnieć widzenia, którym wówczas wzrok się napawał”⁶⁶. Tam, gdzie nie aktualizuje się obraz spojrzenia w wodę, najczęściej myśl traktowana jest w kategoriach wodnego nurtu: „Myśl, która przez chwilę wzbijała się i podnosiła/zawisała tak jak wzbijają się energie morza, aby zawisnąć przez chwilę długim falistym okapem, który pryska i pieni się tłukąc błękit niezliczoną ilością kropel i strug swawolnego dżdżu, aż runie zmiażdżona niewidzialnym brzemieniem powietrza, rozpruwa sobą głębiny i powoli rozpogodzi się jak jednostajne, dalekie zwierciadło. Tak było z myślą”⁶⁷.

Człowiek często zatrzymuje się nad tym dziwnym nurtem – myślą. I nie panuje nad nim, nurt go porywa. W świadomym doświadczeniu tego nurtu przychodzi zastanowienie: „Patrzysz i patrzysz w jednostajną ciągle powierzchnię. Czy to, co tam widzisz jest odbiciem tylko własnej postaci”⁶⁸. Dokonując wglądu w swój własny nurt, człowiek trafia na odbicie swego oblicza, co rodzi dylemat: czy jest on w stanie wnikać w swe jestestwo tak głęboko, by przekroczyć samego siebie? Zgodnie z zaproponowaną w niniejszym artykule ideą transponowania mitycznej opowieści na Wojtyłowe metafory poznania, można by sformułować problem tak: Czy ów człowiek władny jest przekroczyć w sobie Narcyza? Badaczka, której eksploracje doprowadziły do odnalezienia cytowanego wyżej poematu, stwierdza: „Metafora rzeki, jej głębi, dna, dwóch brzegów, podobnie jak wiele innych metafor związanych z wodą w poezji Karola Wojtyły, jest metaforą życia wewnętrznego, duchowego, kontemplacyjnego”⁶⁹.

Nie zawsze w tej poezji woda, nawet pojęta metaforycznie, warunkować będzie ową mistyczną płaszczyznę porozumienia i wzajemnego przenikania, mimo że zaistnieć mogą warunki do kontaktu poprzez lustro wody⁷⁰. Czasem wystarczy skupienie pozwalające sięgać własnej głębi i odczuwać obecność

⁶⁵ Tamże, s. 32. Rezygnację z natężania wzroku Jarosław Kupczak wyjaśnia, wskazując na myśl teologiczną św. Jana od Krzyża, który przekonywał, że nadprzyrodzone poznanie dokonuje się w mroku. Zamykanie oczu ma stwarzać przestrzeń duchową dla działania Boga (por. J. K u p c z a k, *Od poznania do spotkania. O „Pieśni o Bogu ukrytym” Karola Wojtyły*, „Ethos” 30(2017) nr 3(119), s. 342; zob. ś w. J a n o d K r z y ż a, *Noc ciemna*, w: tenże, *Dziela*, cz. 1, tłum. B. Smyrak, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2004, s. 463-631).

⁶⁶ W o j t y ł a – J a n P a w e ł II, *Pieśń o blasku wody*, s. 33.

⁶⁷ T e n ż e, [Ciągle jestem na tym samym brzegu], s. 313n.

⁶⁸ Tamże, s. 315.

⁶⁹ A. K a r o Ń - O s t r o w s k a, *Wizja miłości w odnalezionym młodzieńczym utworze Karola Wojtyły „Wciąż jestem na tym samym brzegu”*, „Roczniki Humanistyczne” 68(2020) nr 1, s. 69. Zdaniem edytorki i autorki tego szkicu odnaleziony rękopis tekstu w literackim „dzienniku” medytacyjnym przyszłego Papieża (tak właśnie chyba można potraktować całą jego twórczość) wypełnia lukę pomiędzy obrazem miłości ludzkiej a wizją miłości w Chrystusie, stanowiąc świadectwo kształtowania się decyzji o rezygnacji z tej pierwszej na rzecz powołania kapłańskiego.

⁷⁰ Chociaż Jakub ze stadem swych owiec znajdował się nad strumieniem, nie odczuł potrzeby spojrzenia w lustro wody: „Jakub odchodził z wolna, znał bowiem siłę wody / [...] / Na próżno w stru-

przenikania w ową przepastną przestrzeń przemożnej mocy Boga, który otworzy „świadomość do dna”⁷¹. W tym duchu przebiega spotkanie Narcyza-Jakuba (pasterza) z Bogiem. Wystarczy czujność i oczy niezgaszone snem, by myśl spowodowała głębokie wnikanie „w światłość rzeczy”⁷², w „jasność przedmiotów”⁷³ i nasycenie się światłem poznania.

Widzenie jest czymś wyjątkowym, ale nie każdy go potrzebuje. „Intelektualiści chyba nigdy nie mają żadnych widzeń, zjaw, ekstaz”⁷⁴ – takie przypuszczenie wysuwa podmiot medytacji [Ciągłe jestem na tym samym brzegu]. Bo też i nic nie daje gwarancji, że widzenie w ogóle zaistnieje, nawet dla tego, kto go pożąda:

Te oczy znużone to znak,
że ciemne wody nocy płynęły w słowach modlitwy,
[...]
a teraz światło studni pulsuje głęboko w tych łzach,
[...]
ta studnia otwiera w twym wzroku tylko migot liści
I łuską odbitej zieleni zasnuwa miękko twą twarz
tam – w głębi.

Czy daleko jeszcze do źródła?⁷⁵

Oczekiwanie widzenia, z oczyma prześwieconymi blaskiem wody, może nie mieć żadnych skutków, poza znużeniem i odbiciem liści unoszących się na wodzie. Nawet wówczas, gdy sprzyjać temu będą cisza i samotność.

W związku z doświadczeniem samotności pozostają różne profile człowieka⁷⁶ wyodrębnione z sekwencji zatytułowanej *Profile Cyrenejczyka*. Interpretator tłumaczy: „Ludzka nędza nosi różne imiona, ma wiele profili. Jest nędza pasywna, jak w sytuacji ludzi niewidomych skazanych na przewodnictwo białej laski, czy w sytuacji cierpienia dziewczyny zawiedzionej w miłości. Istnieje również nędza aktywna, jej emblematycznym uosobieniem jest aktor”⁷⁷.

Ludzie o różnych obliczach i różnym usytuowaniu w obrębie rzeczywistości – melancholik, schizotypik, niewidomi, aktor, dziewczyna zawiedziona w miłości,

mieniu, nad którym stanęli on i trzody, / szukał jakiegoś miejsca, które by przejść mogli w bród” (Wojtyła – Jan Paweł II, *Myśl jest przestrzenią dziwną*, s. 56).

⁷¹ Tamże, s. 57.

⁷² Tamże, s. 58.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tenże, [Ciągłe jestem na tym samym brzegu], s. 314.

⁷⁵ Tenże, *Pieśń o blasku wody*, s. 31.

⁷⁶ Na zależność profilów od samotności zwraca uwagę Alfred M. Wierzbicki (por. A.M. Wierzbicki, *Karola Wojtyły „Promieniowanie ojcostwa” jako dzieło otwarte*, „Ethos” 28(2015) nr 4(112), s. 302.

⁷⁷ Tenże, *Antropologia Karola Wojtyły odczytana w jego poezji*, „Ethos” 19(2006) nr 4(76), s. 111.

dzieci, robotnik z fabryki samochodów, robotnik z fabryki broni, Magdalena, człowiek emocji, człowiek intelektu, człowiek woli czy wreszcie Szymon z Cyreny – konfrontują się z wyzwaniem, by zanadto nie stać się osią swoich spraw, a w siebie wchodzić na tyle, by wiedzieć o własnej pysze, czyli też: pokonywać w sobie przemożną naturę Narcyza, co oznaczałoby wyjście poza samotność.

Figury Narcyzów, zagubionych w pojmowaniu egzystencji i niepewnych swej tożsamości oraz pozycji pośród tego, co otwiera się na tajemnicę, zostają skonfrontowane z mistycznym doświadczeniem boskości za sprawą zwierciadlanego odbicia. Czy Narcyzami są w równej mierze Teresa i Andrzej z dramatu *Przed sklepem jubilera*⁷⁸? Oboje stali przed witryną sklepu złotnika, zanim zamówili dla siebie obrączki. Kim był jubiler, którego Andrzej tak oto wspominał: „Całe nasze istnienie stanęło wobec niego”⁷⁹? Teresa, po latach, przechodząc obok sklepu jubilera, zamyśliła się:

Pamiętam – okno tego sklepu niegdyś stało się dziwnym zwierciadłem,
chłonęło naszą przyszłość aż do tego momentu, w którym
zaczynała się tajemnica. Tajemnica czy niewiadoma?⁸⁰

Wcześniej zdarzyło się obojgu spotkać niespodzianie przed inną witryną – sklepu
obuwniczego. Andrzej tak oto utrwalił w pamięci tę scenę:

Stałem obok niej cicho i nieoczekiwanie
– i nagle byliśmy razem
po obu stronach wielkiej przeźroczystej tafli
nasyconej jarzącym się światłem.
I ujrzeliśmy swoje odbicie razem,
wystawa bowiem zamknięta jest od tyłu
wielkim, olbrzymim lustrem,
które odbija zarówno modele obuwia,
jak i ludzi przechodzących trotuarem,
[...].
Gdy więc znaleźliśmy się nagle
po obu stronach wielkiego zwierciadła
– tu żywi i realni, a tam odbici –
ja – nie wiem dlaczego,
[...]
zapytałem [...]”⁸¹.

⁷⁸ Zob. K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat*, w: *Dzieła literackie i teatralne*, t. 3, *Dramaty. Szkice*, s. 127-179.

⁷⁹ Tamże, s. 144.

⁸⁰ Tamże, s. 175.

⁸¹ Tamże, s. 134.

Zwierciadlane odbicie w tafla okna, rozświetlone jarzącym się światłem, stanowi niepokojący sygnał czegoś, co niepewne, niezrozumiałe, osłonięte niedopowiedzeniem, a naznaczone przecuciem („w zwierciadle chwytającym przyszłość”⁸²). Czy jest to już doświadczenie transcendencji? Być może to jakaś zapowiedź obecności sacrum, wszak sacrum może objawiać się także poprzez przeżycie bliżej nieokreślonej tajemnicy i taką postawę wobec rzeczywistości, która ma charakter kontemplacyjny (wiąże się z wnikaniem w rzeczywistość i próbami zespolenia się z nią), może wreszcie manifestować się za sprawą humanistycznych postaw i wartości⁸³. Dla obojga zresztą, Teresy i Andrzeja, witryna jubilera nie była zwykłym, płaskim zwierciadłem. Andrzej dostrzegał w niej rodzaj soczewki: „Byliśmy nie tylko odbici, lecz wchłonięci. Odnosiłem także wrażenie, jakbym był widziany i poznany przez kogoś, kto się ukrył w głębi tej witryny”⁸⁴. Teresa natomiast rozmyślała: „Mam też takie przeświadczenie, iż odbicie nasze w głębi zwierciadła pozostało już na zawsze i nie można go stamtąd wydobyć ani usunąć. W chwilę później pomyślałam, że byliśmy obecni w głębi tego zwierciadła od początku – w każdym razie o wiele wcześniej niż stanęliśmy przed sklepem jubilera”⁸⁵.

Nie dla każdego okno sklepu jubilera inicjowało nowe sensory wyznaczające dalszą egzystencję (i nie dla wszystkich inicjował je sam jubiler). Dwudziestosiedmioletni Krzysztof (syn Teresy i Andrzeja) i jego przyszła żona Monika (córnka Anny i Stefana), kupując obrączki ślubne, nie odnaleźli w sklepie jubilera niczego, co mogłoby ich zdumiewać lub zajmować ich myśli. Dziwność osoby i profesji jubilera poznała jednakże Anna (matka Moniki), chcąc sprzedać obrączkę ślubną w sytuacji rozbicia związku małżeńskiego i doświadczenia obojętności wobec męża. Jej złota obrączka na wadze jubilera nie wskazywała żadnej wartości, co ten wyjaśniał:

Widocznie mąż pani żyje –
wtedy żadna obrączka z osobna
nic nie waży – waży tylko obie.
Moja waga jubilerska
ma tę właściwość,
że nie odważa metalu,
lecz cały byt człowieka i los⁸⁶.

⁸² Tamże, s. 140.

⁸³ Zob. S. S a w i c k i, *Sacrum w literaturze*, w: tenże, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, PWN, Warszawa 1981, s. 172-192.

⁸⁴ W o j t y ł a – J a n P a w e ł II, *Przed sklepem jubilera*, s. 143.

⁸⁵ Tamże, s. 143n.

⁸⁶ Tamże, s. 150.

Równie dziwny, a zarazem obdarzający łaodem, jest Adam, poznany osobno przez Annę, Teresę, Stefana, wcześniej – jako przyjaciel – przez Andrzeja. Adam był świadkiem jego śmierci na wojnie i Krzysztofowi, synowi Andrzeja, zastępował utraconego ojca. Sam o sobie mówi: „ja jestem chyba po to, by na miejscu każdego człowieka / podejmować dalszy jego los, bo wcześniejszy też we mnie się zaczął”⁸⁷. W Adamie przeglądają się wszyscy. Byłbyż on źródłem dającym odbicie wszystkim pogubionym we własnym istnieniu (Narcyzom?), skoro w jego głębi szukają oni własnej głębi? Odpowiedzi na tak postawione pytanie dostarcza pośrednio interpretacja Wojciecha Kaczmarskiego, który podejmując analizę utworów dramaturgicznych Wojtyły, tytułem swego artykułu zapowiada możliwość spotkania Boga w człowieku, a w dziele *Przed sklepem jubilera* odnajduje obraz Boga „pełnego miłości, ustawicznie szukającego dostępu do zamkniętego egoizmem wnętrza człowieczej duszy”⁸⁸. Krzysztof, bohater tego dramatu, przekonuje: „Ludzie mają swe głębie, nie tylko maski na twarzach”⁸⁹. W innym dramacie znajdziemy słowa, które można by uznać za dalszą część tego zdania: „Każdy [...] niesie w sobie nieuświadomioną treść, która nazywa się człowieczeństwem”⁹⁰. Egocentryczny, skupiony na sobie Narcyz (w innym czasie i w różnych sytuacjach: Teresa, Andrzej, Anna lub Stefan) dostrzega w obliczu Adama drugiego człowieka, nie zwykłego i nie Każdego (Everymena), lecz samego siebie – nieświadomego jeszcze, co kryje się w jego własnej głębi. Ponieważ Adam okazuje się bohaterem-spoiwem dzieł Wojtyły (występuje w wielu jego utworach), i wolno sądzić, że w każdej odsłonie jest w jakiejś mierze wciąż tym samym Adamem⁹¹, jego istotą w dramacie *Przed sklepem jubilera* należy dookreślać poprzez zaktualizowanie sensów innych tekstów. „Trudne mam imię”⁹² – mówi o sobie w *Promieniowaniu ojcostwa*. Konstatuje też krótko: „«Ja» i metamorfozy tyłu ludzi. Zawsze przed tym stoję”⁹³. Adam próbuje dać wszystkim, z którymi zostaje skonfrontowany, poczucie zbliżania się do ich własnej głębi i do tajemnicy, inicjując w nich poznanie samych siebie. Sam wyklucza się ze współtworzenia szczęścia z innymi⁹⁴, przygląda się z boku metamorfozom innych: „Chociaż

⁸⁷ Tamże, s. 174.

⁸⁸ W. K a c m a r s k i, *Spotkać Boga w człowieku. Jeszcze o „trylogii dramatycznej” Karola Wojtyły*, w: *Karol Wojtyła – Jan Paweł II artysta słowa*, s. 124.

⁸⁹ W o j t y ł a – J a n P a w e ł I I, *Przed sklepem jubilera*, s. 173.

⁹⁰ T e n ż e, *Promieniowanie ojcostwa*, s. 184.

⁹¹ Nie przeczy to, rzecz jasna, mniemaniu, że w wizerunku Adama dokonuje się ewolucja.

⁹² W o j t y ł a – J a n P a w e ł I I, *Promieniowanie ojcostwa*, s. 183.

⁹³ Tamże, s. 184.

⁹⁴ Ta decyzja bohatera, wynikająca z błędnego założenia, że rezygnacji ze współtworzenia szczęścia z innymi oczekuje od niego Bóg, zostanie później skorygowana jako prowadząca do dezintegracji i oddalenia od Boga (zob. Z a r ę b i a n k a, dz. cyt., s. 461). Alfred M. Wierzbicki stwierdza: „Adam z dramatu Wojtyły jest [...] człowiekiem, przeżywającym pokusę zamknięcia się w sobie

jestem jak człowiek, którego można wyłączyć przed nawias i znów podstawić pod dzieje wszystkich ludzi, jakby ich wspólny mianownik – to jednak pozostaje samotny”⁹⁵.

W tej misji ucłowieczania i w rozpoznaniu, że wszyscy przechodzą przez niego i mimo niego, Adam ma poczucie wnikania w oblicze Boga właśnie poprzez samotność, czyniącą go bardziej do Niego podobnym. Znaczące, że słowo „Bóg” w ogóle nie zostaje wyartykułowane, Adam myśli i mówi, operując zaimkami: „Niego”, „Mu”, „Ciebie”, „Ci”, „Ty”, „Tobie”, „Twojego”. Czując się częścią Boga, pozwala innym za swoim pośrednictwem korzystać z tajemnicy Bożej miłości i łaski. Zastanawiające, że sam wobec Boga ma poczucie uchylania się od „spełnienia”, które stanowi istotę Boskiej natury. Czyni sobie wyrzuty, że zawodzi, bo jakby na przekór własnej misji, do której zobowiązuje go imię Adam (niosące ideę Ojca), pielęgnuje w sobie swoją osobność – ego: „Lękam się słowa «moje», choć równocześnie miłuję to, co w nim się zawiera. Lękam się jednak, gdyż słowo to stawia mnie zawsze wobec Ciebie. Analiza słowa «moje» prowadzi mnie zawsze do Ciebie. I oto ja wolę nawet zrezygnować z posługiwania się nim, niż odnajdować w Tobie ostateczny jego sens. Chcę bowiem wszystko mieć przez siebie, a nie przez Ciebie. [...] Czyż mogę po tym wszystkim powiedzieć: daruj, że z takim uporem ja przeprowadzam mój plan? – że uchylam się stale od Twego Ojcostwa i ciągnę ku mej samotności – tak że Ty musisz się objawiać jakby w zewnętrznej próżni?”⁹⁶.

W potrzebie zmanifestowania tej własnej osobności, swoistości, indywidualności, gdy w jego przestrzeni znów pojawiają się ludzie, sprawiając wrażenie, jakby chcieli go otoczyć, Adam krzyknie: „Zostawcie mnie! Nie trafiajcie do mnie wciąż! Jestem tylko wspólnym mianownikiem was wszystkich – i niczego innego nie starajcie się we mnie doszukać!”⁹⁷. Zarębianka ten etap niedojrzałości Adama ujmuje w słowach: „Do [...] poznania Adam musi jednak dopiero dorosnąć, najpierw godząc się na opuszczenie szklanej twierdzy zapatrzenia w siebie”⁹⁸. Badaczka eksponuje narcystyczną osobowość bohatera dramatu: „Póki Adam koncentruje się wyłącznie na swoim wnętrzu w przekonaniu, iż w ten sposób zbliży się do Boga, jego relacja wobec Naj-

i absolutyzacji swej jednostkowości. [...] Zanim Adam wkroczy na drogę misteryjnej wędrówki ku Trójcy, pokonać musi w samym sobie nonsens ucieczki od siebie do egotycznej kryjówki. Dramat myśli przechodzi w misterium w momencie, w którym Adam odkrywa, że nie sposób myśleć o swoim «ja» jako o bycie zamkniętym w sobie” (W i e r z b i c k i, *Karola Wojtyły „Promieniowanie ojcostwa” jako dzieło otwarte*, s. 297).

⁹⁵ W o j t y ł a – J a n P a w e ł II, *Promieniowanie ojcostwa*, s. 185.

⁹⁶ Tamże, s. 187.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Z a r ę b i a n k a, dz. cyt., s. 461.

wyższego jest w jakiś nieuświadomiony dla niego samego sposób fałszywa i podszyta duchowym narcyzmem”⁹⁹. Ta konstatacja dobitnie podkreśla fakt, że Adam również był Narcyzem. Ale warto uściślić: Narcyzem zawierającym w sobie obrazy innych Narcyzów¹⁰⁰. Z tej perspektywy można by zatem wnioskować, że w dramatach *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie ojcostwa* zrealizowana zostaje poliikoniczna struktura Narcyza¹⁰¹. Ten przypadek zmultiplikowania figury Narcyza i nakładania na siebie skomplikowanych, bo w jakimś zakresie odmiennych konterfektów oraz złączenia ich z osobą Boga-Pasterza wydaje się jedną z najbardziej intrygujących prefiguracji mitu w twórczości Wojtyły. Zastosowanie techniki poliikoniczności jest tu również szczególne, dokonuje się bowiem przez nakładanie na siebie obrazów Narcyzów przedstawionych nie wyłącznie tradycyjną metodą opisowo-sprawozdawczą (jeśli wolno tak rzec), lecz z wykorzystaniem właśnie motywu wtórnego obrazu odbitego w szybie lub oczach¹⁰² (w utworach poetyckich powielanego najczęściej w zwierciadle wody)¹⁰³.

W poetyckich medytacjach Wojtyły – naznaczonych mistycyzmem w duchu karmelitańskim, w koincydencji z zakotwiczonym w greckim micie uniwersalnym obrazem spoglądania w głębię (sięgania dna), wzmocnionym wykładnią psychologiczną „narcyzmu”, a zarazem w równej mierze ukonstytuowanym

⁹⁹ T a ż, *Tradycje mistyczne w twórczości literackiej Karola Wojtyły*, w: *taż, Gdzie jesteś, źródło? Zagadnienia tradycji w twórczości literackiej Karola Wojtyły*, Wydawnictwo Unum, Kraków 2022, s. 67.

¹⁰⁰ Pomijam tu niezwykle istotny przekaz sensów symbolicznych *Promieniowania ojcostwa*, jako misterium oraz dramatu myśli, wykładającego filozoficzno-teologiczną ideę ojcostwa, ponieważ pozostaje to poza obrębem moich poszukiwań. Pozostawiam również na uboczu fakt, że dramat ten w istocie posiada jednego tylko bohatera (Adama), wszystkie zaś wprowadzone w przestrzeń sceniczną postaci są wyimaginowanymi twórcami myśli i emocji tegoż, stymulującymi wewnętrzny dialog z samym sobą w obliczu Boga. Kwestię jedyne go bohatera sygnalizowała Zofia Zarębianka w szkicu *Adam w poszukiwaniu tożsamości* (Z a r ę b i a n k a, *Adam w poszukiwaniu tożsamości*, s. 459). Niewykluczone, że strategię tę wyprowadził Wojtyła z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, w którym to dramacie w akcie drugim Konrad osaczony rojowiskiem masek (które można traktować jako projekcje jego własnych wątpliwości) prowadzi z nimi dialog (por. S. W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, akt II, nakładem autora, Księgarnia Gebethnera, Kraków 1903, s. 57-146).

¹⁰¹ Pojęciem poliikoniczności posługuję się tu w znaczeniu, jakie nadał mu Maciej T. Kociuba, kierujący uwagę nie tylko na dzieła plastyczne, lecz również literackie: „Poliikoniczność oznacza, że jeden obraz zawiera w sobie wiele obrazów, które są wzajemnie ściśle powiązane” (M. T. K o c i u b a, *Fotokompozycje Ryszarda Horowitza. Obraz jako struktura holistyczna*, „Ethos” 32(2019) nr 2(126), s. 151).

¹⁰² Zachodzi konieczność odróżnienia oczu od źrenic, zważywszy na rozbieżną ich symbolikę, o której przypomina Hawryluk: „O ile oko w interpretacji biblijnej stanowi symbol ludzkich aktów duchowych i jest obrazem wewnętrznego poznania, to źrenica oka, której w terminologii greckiej odpowiada określenie kore, oznacza córkę oka. W znaczeniu biblijnym termin „źrenica” zarezerwowany jest zatem dla tych, którzy są szczególnie drodzy Bogu, i których pragnie On, jak Ojciec otaczać swoją wyłączną troską” (H a w r y l u k, dz. cyt., s. 356).

¹⁰³ Na temat obrazu wtórnego, odbitego, por. K o c i u b a, dz. cyt., s. 155.

„w najgłębszym środku istnienia [...] duszy”¹⁰⁴, czyli mistycznym ego¹⁰⁵ – zawiera się przekaz, że „każda droga człowiecza prowadzi w kierunku myśli”¹⁰⁶. Podmiot liryczny tych filozoficzno-poetyckich refleksji przekonuje:

nie oddzielaj się od blasku przedmiotów [...], pozostań w zdumieniu!
[...] To przez nią [myśl – A.S.] właśnie jesteś
tak głęboko w światłości rzeczy,
że musisz w sobie szukać coraz głębszej dla nich przestrzeni¹⁰⁷.

To zrozumiałe, że myśl pełni tak doniosłą rolę – wszak na początku było Słowo.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- A.J. [Karol Wojtyła]. „Rozważania o ojcostwie.” *Znak* 16, no. 5 (119) (1964): 610–13.
- Buttiglione, Rocco. *Myśl Karola Wojtyły*. Translated by Jarosław Merecki. Lublin: Instytut Jana Pawła II KUL and Towarzystwo Naukowe KUL, 1996.
- Chojnowski, Zbigniew. „Geopoetyka chrześcijańska: Zarys pojęcia na podstawie poezji Karola Wojtyły.” In *Karol Wojtyła – Jan Paweł II artysta słowa*. Edited by Mirosława Ołdakowska-Kufłowa and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- Chudy, Wojciech. „Sensy widzenia.” In *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*. Edited by Alfred Marek Wierzbicki. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003.
- Dybciak, Krzysztof. „Poetycka fenomenologia człowieka religijnego (O literackiej twórczości Karola Wojtyły).” *Roczniki Humanistyczne* 28, no. 1 (1980): 149–66.
- Dziugiel-Laguna, Magdalena. „Motyw oczu ‘widzących’ i ‘wiedzących’ w poezji Karola Wojtyły.” In *Karol Wojtyła – poeta*. Edited by Jacek Głazewski and Witold Sadowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Garbol, Tomasz. *Polskość łacińska: O twórczości literackiej Karola Wojtyły – Jana Pawła II*. Kraków: Instytut Literatury, 2023.
- Hawryluk, Dorota. „O kategoriach biblijnych w poemacie Karola Wojtyły ‘Pieśń o blasku wody.’” *Zeszyty Naukowe KUL* 60, no. 2 (238) (2017): 351–72.
- Jan od Krzyża. „Noc ciemna.” Jan od Krzyża, *Dzieła*. Vol. 1. Translated by Bernard Smyrak. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2004.

¹⁰⁴ Ś w. J a n o d K r z y ż a, *Żywy płomień miłości*, w: tenże, *Dzieła*, cz. 2, tłum. B. Smyrak, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2004, s. 296.

¹⁰⁵ Por. T e b i e ń, dz. cyt., s. 124.

¹⁰⁶ K. W o j t y ł a – J a n P a w e ł I I, *Profile Cyrenejczyka*, s. 77.

¹⁰⁷ T e n z e, *Myśl jest przestrzenią dziwną*, s. 58.

- . “Żywy płomień miłości.” Jan od Krzyża, *Dzieła*. Vol. 2. Translated by Bernard Smyrak. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2004.
- Kaczmarek, Wojciech. “Spotkać Boga w człowieku. Jeszcze o ‘trylogii dramatycznej’ Karola Wojtyły,” In *Karol Wojtyła – Jan Paweł II artysta słowa*. Edited by Mirosława Ołdakowska-Kufłowa and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- Karoń-Ostrowska, Anna. “Wizja miłości w odnalezionym młodzieńczym utworze Karola Wojtyły ‘Wciąż jestem na tym samym brzegu.’” *Roczniki Humanistyczne* 68, no. 1 (2020): 65–78.
- Kisiel, Marian. *Kairos: Szkice o poematach Karola Wojtyły*. Kraków: Instytut Literatury, 2022.
- Kobus-Zalewska, Hanna. “Rola prefiguracji mitycznych w epigramach *Antologii Palatyńskiej*.” *Collectanea Philologica*, no. 1 (1995): 119–30.
- Kociuba, Maciej T. “Fotokompozycje Ryszarda Horowitza: Obraz jako struktura ho-listyczna.” *Ethos* 32, no. 2 (126) (2019): 148–64.
- Kubiak, Zygmunt. “Wędrówka Andrzeja Jawienia.” In Kubiak, *Jak w zwierciadle*. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1985.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta. “Pierwszy Widzący: O części II *Tryptyku rzymskiego* – rozpoznania wstępne.” *Roczniki Humanistyczne* 68, no. 1 (2020): 95–104.
- Kupczak, Jarosław. “Od poznania do spotkania: O ‘Pieśni o Bogu ukrytym’ Karola Wojtyły.” *Ethos* 30, no. 3 (119) (2017): 333–54.
- Ołdakowska-Kufłowa, Mirosława. “‘Stopy szukają w trawie – jest ziemia.’ Ziemia w twórczości poetyckiej Karola Wojtyły – Jana Pawła II.” *Roczniki Humanistyczne* 68, no. 1 (2020): 33–49.
- Pauzanasz. *Wędrówka po Helladzie: U stóp boga Apollona*. Edited by Henryk Podbielski. Translated by Janina Niemirska-Pliszczyńska and Henryk Podbielski. Wrocław and Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich and De Agostini, 2005.
- Przybylska, Agata. *Samotność możliwa w człowieku: Mistyczny aspekt “Poezji i dramatów” Karola Wojtyły*. Kraków: Arcana, 2002.
- Reale, Giovanni. *Karol Wojtyła: Pielgrzym Absolutu*. Translated by Małgorzata Gajda. Warszawa: Centrum Myśli Jana Pawła II, 2008.
- . “Teologia ludzkiego losu: Komentarz krytycznoliteracki.” *Ethos* 16, (2003) no. 1–2 (61–62): 401–7.
- Sawicki, Stefan. “Sacrum w literaturze.” In Sawicki, *Poetyka, interpretacja, sacrum*. Warszawa: PWN, 1981.
- Stabryła, Stanisław. *Hellada i Roma w Polsce Ludowej: Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Świąch, Jerzy. “Przekroczyć sens.” In *Wokół “Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*. Edited by Alfred Marek Wierzbicki. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003.

- Taborski, Bolesław. “‘Tryptyk rzymski’ – wspaniały dar dla nas.” In *Wokół “Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*. Edited by Alfred Marek Wierzbicki. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003.
- Tebień Joanna. *Taka milcząca wzajemność: “Pieśń o Bogu ukrytym” Karola Wojtyły w świetle doktryny św. Jana od Krzyża*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, 2011.
- Teresa od Jezusa. *Księga mojego życia: Autobiografia*. Edited by Tomás Álvarez and Dariusz Wandzioch. Translated by Dariusz Wandzioch and Wojciech Ciak. Poznań: Flos Carmeli, 2015.
- Wierzbicki, Alfred Marek. “Antropologia Karola Wojtyły odczytana w jego poezji.” *Ethos* 19, no. 4 (76) (2006): 103–13.
- . “Karol Wojtyła ‘Promieniowanie ojcostwa’ jako dzieło otwarte.” *Ethos* 28, no. 4 (112) (2015): 291–310.
- Wojtyła, Karol. *Miłość i odpowiedzialność*. Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, 1982.
- Wojtyła, Karol, and Jan Paweł II. “[Ciagle jestem na tym samym brzegu].” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 1. *Juwenilia (1938–1946)*. Edited by Jacek Popiel et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2019.
- . “Kamieniólom.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Kościół.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Listy do Mieczysława Kotlarczyka z okresu wojny i okupacji.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 1. *Juwenilia (1938–1946)*. Edited by Jacek Popiel et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2019.
- . “Matka.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Medytacja o sakramencie chrztu.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 3. *Dramaty. Szkice*. Edited by Jacek Popiel et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2022.
- . “Myśl jest przestrzenią dziwną.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Narodziny wyznawców.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory*

- poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Pieśń o blasku wody.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Pieśń o Bogu ukrytym.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 1. *Juwenilia (1938–1946)*. Edited by Jacek Popiel et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2019.
- . “Profile Cyrenejczyka.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Promieniowanie ojcostwa: Misterium.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 3. *Dramaty. Szkice*. Edited by Jacek Popiel et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2022.
- . “Przed sklepem jubilerza: Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 3. *Dramaty. Szkice*. Edited by Jacek Popiel et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2022.
- . “Rozważanie o śmierci.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Tryptyk rzymski: Medytacje.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Wędrowka do miejsc świętych.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- . “Wigilia wielkanocna 1966.” In Karol Wojtyła and Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Vol. 2. *Utwory poetyckie (1946–2003)*. Edited by Zofia Zarębianka et al. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2020.
- Wyspiański, Stanisław. *Wyzwolenie*. Kraków: Księgarnia Gebethnera, 1903.
- Zarębianka, Zofia. “Adam w poszukiwaniu tożsamości.” *Ethos* 16, nos. 3–4 (63–64) (2003): 458–65.
- . “Tradycje mistyczne w twórczości literackiej Karola Wojtyły.” In Zarębianka, *Gdzie jesteś, źródło? Zagadnienia tradycji w twórczości literackiej Karola Wojtyły*. Kraków: Wydawnictwo Unum, 2022.
- Zawistowska, Kazimiera. “Mniszki.” In Zawistowska, *Utwory zebrane*. Edited by Lucyna Kazikowska-Kowalik, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Agata SKAŁA – Kiedy Narcyz staje się Pasterzem. Metamorfozy i świetlistość świata w twórczości Karola Wojtyły

DOI 10.12887/37-2024-3-147-14

W artykule podjęto próbę opisu poetyckich medytacji Karola Wojtyły, kierując uwagę na doświadczenie mistyczne w połączeniu z uniwersalnym obrazem spoglądania w głębię (sięgania dna), wywiedzionym z greckiego mitu o Narcyzie i wzmocnionym wykładnią psychologiczną „narcyzmu”. Sensy filozoficznych refleksji w twórczości autora *Tryptyku rzymskiego* zostały wyeksponowane na tle metaforyki akwaticznej i solarnej.

Słowa kluczowe: Karol Wojtyła, mit, Narcyz, mistycyzm, medytacja poetycka

Kontakt: Katedra Historii Literatury Polskiej, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin

E-mail: agata.skala@mail.umcs.pl

Tel. 81 5375198

<https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,2476,pl.html>

Agata SKAŁA, When Narcissus becomes the Shepherd: Metamorphoses and Luminosity of the World, as Seen in Karol Wojtyła's works

DOI 10.12887/37-2024-3-147-14

The article is an attempt at describing the poetic meditations of Karol Wojtyła. The author focuses her attention on mystical experience combined with the universal image of looking into the depth (reaching the bottom), drawn from the Greek myth of Narcissus and reinforced by the psychological explanation of „narcissism.” The meanings of philosophical reflections contained in the works of the author of *The Roman Triptych* were highlighted against the background of aquatic and solar metaphors.

Keywords: Karol Wojtyła; myth; Narcissus; mysticism; the poetic meditation

Contact: Katedra Historii Literatury Polskiej, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, Poland

E-mail: agata.skala@mail.umcs.pl

Phone: +48 81 5375198

<https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,2476,pl.html>

MYŚLAĆ OJCZYZNA...

Teresa KSIĘSKA-FALGER

DOŚWIADCZENIE PIĘKNA

Dzieje muzyki są obrazem ciągłego odkrywania piękna i możliwości wyrazowych. Jeden śmiały krok wyzwala kolejne, a wartości, które dla jednego pokolenia są zjawiskiem nowym i zaskakującym, następnemu jawią się już jako coś naturalnego, co stanowi punkt wyjścia dalszych poszukiwań. W istocie rozwój twórczości muzycznej wyraża się nie tylko w tym, co określamy mianem przełomu, ale także w kształtowaniu stabilizujących zasad i stylów.

Przychodzi samo, gromadząc się w duszy, sercu, pamięci... w palcach. Często nienazwane, zdobi codzienność, nie pytając, czy mu wolno, czy ktoś je zaprasza, czy go oczekuje.

Doświadczenie piękna jest wierne – wypełnia całe nasze życie, kształtuje wrażliwość, poczucie estetyki, zachęca, by stale szukać tego, co ma wartość, wzbogaca, daje poczucie kroczenia właściwą drogą prowadzącą ku miłości. W istocie jest wyrazem naszego człowieczeństwa.

Świat muzyki jest wszystkim, co jest faktem¹. Faktami, poprzez które piękno przejawiało się w dziejach muzyki, są: najstarsze śpiewy wczesnego chrześcijaństwa, tradycja żydowskiej muzyki świątynnej czy muzyka późnego antyku związana z helleńskim obszarem śródziemnomorskim. Starotestamentowa Księga Psalmów – zbiór stu pięćdziesięciu poetyckich, natchnionych tekstów – kiedyś, bardzo dawno temu, miała także swoją ścieżkę dźwiękową. Umuzycznione niejako ze swej natury, psalmy wyraźnie sugerowały sposób ich wykonywania, wskazywały na symbiozę słowa i melodii, ducha i materii. W Liście do Kolosan święty Paweł napisał: „Słowo Chrystusa niech w was mieszka w [całym swym] bogactwie: z całą mądrością nauczajcie i napominajcie siebie, psalmami, hymnami, pieśniami pełnymi ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach. A cokolwiek mówicie lub czynicie, wszystko [niech będzie] w imię Pana Jezusa, dziękując Bogu Ojcu przez Niego” (Kol 3,16-17).

W historii muzyki europejskiej w szczególny sposób zapisały się: chorał gregoriański i działalność benedyktynów klasztoru w Sankt Gallen (by ułatwić zapamiętywanie długich melizmatów zdobiących *Alleluja*, wprowadzili oni tekst, tworząc tym samym nową jakość: sekwencję), monumentalna *Msza No-*

¹ Stwierdzenie to nawiązuje do początku dzieła Ludwiga Wittgensteina *Tractatus logico-philosophicus*: „Świat jest wszystkim, co jest faktem”. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 5.

tre Dame Guillaume'a de Machaut, najwybitniejszego kompozytora czternastowiecznej Francji, renesansowe motet i chanson, twórczość kompozytorów franko-flamandzkich, madrygał, wenecka polichóralność, muzyka na dworze Jagiellonów. Wciąż żywe są dokonania Cameraty florenckiej (opera i monodia akompaniowana), sztuka Claudia Monteverdiego, tradycja wykonawcza Girolama Frescobaldiego, Johanna Frobergera, Johanna Pachelbela, Dietricha Buxtehudego, twórczość Johanna Sebastiana Bacha i jego utalentowanych synów, Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Richarda Wagnera, Johannes Brahmsa, Gustava Mahlera, Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Krzysztofa Pendereckiego, Andrzeja Nikodemowicza i wielu innych, którzy swój talent, który jest darem, wzmocnili systematyczną, odpowiedzialną pracą.

Dzieje muzyki są obrazem ciągłego odkrywania piękna i możliwości wyrazowych. Jeden śmiały krok wyzwała kolejne, a wartości, które dla jednego pokolenia są zjawiskiem nowym i zaskakującym, następnemu jawią się już jako coś naturalnego, co stanowi punkt wyjścia dalszych poszukiwań. W istocie rozwój twórczości muzycznej wyraża się nie tylko w tym, co określamy mianem przełomu, ale także w kształtowaniu stabilizujących zasad i stylów. Sama linia przełomów, podział na „stare” i „nowe”, to kwestie umowne: w dziejach muzyki niezwykle częste i silne są powroty do przeszłości, do dawnych środków wyrazu, ekspresji i schematów formalnych, do pomysłów które – ubrane w nową szatę harmonii, instrumentacji – nagle odzyskują świeżość i artystyczny urok.

Czym zatem jest muzyka? Z pewnością niepowtarzalnym zjawiskiem artystycznym i wspaniałym spoiwem łączącym społeczności i narody. Jej oddziaływanie zaczyna się wówczas, gdy słuchamy uczciwie, otwarcie, poddając się brzmieniu, harmonii, melodyce, atmosferze dźwiękowej narracji. Zadania wykonawcy sięgają jeszcze dalej: szuka on sensu dzieła, by umiejscowić je w polu wartości, a ponadto stara się odkryć intencje kompozytora – organiczne zespolenie jego muzyki z osobowością twórczą. Józef Chomiński mazurki Chopina nazywa „dziennikiem intymnym”². Krzysztof Penderecki swoje działania kompozytorskie określa jako „dążenie do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku”³.

Kompozytorzy zwykle potrzebują czasu i niemal absolutnej ciszy – proces twórczy angażuje wszystkie ich zmysły, wymaga skupienia i samotności. Igor Strawiński, jak wiadomo, zawsze pracował przy fortepianie. Nigdy nie

² J. Chomiński, *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 97.

³ K. Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 1, s. 3.

przystępował od razu do pisania partytury, najczęściej tworzył szkic dźwiękowy umiejscowiony w przestrzeni ulubionego instrumentu, zapis pomysłów, które tylko w jego wyobraźni miały gotową szatę orkiestrową. Arnold Schönberg, przeciwnie, dzielił pracę kompozytorską na dwa etapy: komponowanie (zwykle bez pomocy jakiegokolwiek instrumentu) i instrumentowanie. Tworząc w nagłych przypływach natchnienia, pierwszy etap pracy wykonywał niezwykle szybko i skutecznie, drugi – rozciągał na wiele miesięcy, a nawet lat. Jeszcze inną technikę stosował Krzysztof Penderecki, który mając wyjątkowy dar koncentracji, potrafił rozwiązywać problemy muzyczne zarówno w kawiarni, jak i w samolocie, w porze rodzinnych wakacji nad morzem czy o świcie w swoim ukochanym domu w Lusławicach. Rękopisy tego artysty zawierają niewiele nut, są to notatki wypełnione układami kolorowych figur geometrycznych – trójkątów, kwadratów, rozmaitych kresek – oraz skrótów. Każde z tych oznaczeń ma jemu tylko wiadomą treść, oznacza dźwięk, motyw czy symbol – i prowadzi do piękna. Studiując biografie wielu kompozytorów, dotykamy tajemnicy talentu, natrafiamy na rozmaitość typów osobowości, temperamentów twórczych, metod pracy. Co zaskakujące, genialny Ludwig van Beethoven komponował powoli i z pewnym trudem. Felix Mendelssohn – ceniony kompozytor epoki romantyzmu – posiadał jeden z Beethovenowskich rękopisów, w którym artysta, kreśląc i wciąż zmieniając nieudany (jego zdaniem!) fragment, naklejał nań kolejne wersje. Po odklejeniu dwunastu zapisanych skrawków papieru, twórca słynnego *Marsza weselnego* odsłonił wersję najwcześniejszą i porównał z ostatnią: były identyczne!

Joseph Haydn skomponował ponad sto symfonii – był w istocie tytanem pracy. Wolfgang Amadeus Mozart – nieco ponad czterdzieści, choć zważywszy na przeszło sześćset dzieł różnych form i gatunków, które stworzył, jest to nadal liczba imponująca.

W wieku dziewiętnastym prace nad dziełem symfonicznym trwały długie miesiące, a niekiedy lata. Ludwig van Beethoven stworzył dziewięć symfonii, Robert Schumann i Johannes Brahms – po cztery, a Piotr Czajkowski sześć. W ich czasach zmieniły się forma, faktura, obsada wykonawcza (orkiestra rozrosła się do nieznanych w klasycyzmie rozmiarów), wyraz emocjonalny, artystyczne przesłanie i czas trwania poszczególnych kompozycji. Symfonie romantyków są niepowtarzalne, ich struktury zmienne, każdy z artystów snuje własną opowieść, jednocześnie z odwagą wyznaczając nowe drogi stylistyczne.

Narodziny każdej nowej epoki w dziejach muzyki obejmują wiele równoległych zjawisk. Tak było choćby w fascynującym okresie przełomu szesnastego i siedemnastego wieku, gdy trwały spory między zwolennikami *prima prattica* i *seconda prattica*, Monteverdi tworzył swoje księgi madrygałowe, przechodząc od stylistyki renesansowej do barokowego stylu koncertującego i orkiestrowego (sławny *stile concitato*) oraz powstawały nowe formy wokál-

no-instrumentalne, jak kantata i oratorium. W Cameracie florenckiej Giovanniego de' Bardi i Jacopo Corsiego, w gronie humanistów o zainteresowaniach ściśle historycznych, uznano, że skoro ideał artystyczny – antyczny dramat grecki – był formą śpiewaną na sposób melodramatyczny, to jedyną właściwą drogą rozwoju muzyki jest monodia, a docelowo – opera. Renesansowy ideał sztuki oznaczał wyważone, szlachetne piękno, doskonałość formy i prostotę środków. Sztuka baroku wniosła natomiast nową jakość: bogactwo i różnorodność detali, obfitość kontrastów, nadzwyczajną dekoracyjność i przepych. Głównym zadaniem artysty było wywoływanie silnych emocji, skojarzeń, obrazów. Muzyka stała się zrozumiałą mową dźwięków.

21 marca 1685 roku w Eisenach urodził się Johann Sebastian Bach, genialny muzyk i uczony, człowiek o wielkiej wrażliwości etycznej i teologicznej, artysta, który w każdym człowieku widział część Boga. Ukoronowaniem długiej, sięgającej trzynastego wieku historii rozwoju różnorodnych form kanonu (a szczególnie twórczości wokalne mistrzów renesansowego stylu franko-flamandzkiego) są Bachowskie organowe *Wariacje kanoniczne* na temat popularnej luterńskiej kolędy *Vom Himmel hoch da komm' ich her* [„Z nieba na ziemię przychodzę”]. Powstały z okazji przyjęcia Bacha do założonego przez Lorenza Christopha Mitzlera de Kolof towarzystwa muzycznego o nazwie Societät der musikalischen Wissenschaften. Mitzler był profesorem lipskiego uniwersytetu, człowiekiem licznych talentów, wykładał filozofię i muzykę. Wzorem wielu naukowców swej epoki traktował sztukę dźwięku jako pokrewną matematyce i – zgodnie z tradycją pitagorską – jej piękno dostrzegał w liczbach, proporcjach i harmonii. Wolno sądzić, że poznawszy *Wariacje kanoniczne* odczuł głęboką satysfakcję, tego bowiem właśnie oczekiwał. Utwór Bacha składa się z pięciu wariacji, a formalnie – z pięciu różnych kanonów, które stanowią wspaniały obraz pracy kompozytorskiej. Kanony te są dwugłosowe, pozostałe dwa głosy natomiast to cantus firmus (śpiew stały), którym jest melodia kolędy, oraz osobny głos melodyczno-kontrapunktyczny (rodzaj ornamentu). Tak wyrafinowana forma wydaje się trudna i – co oczywiste – „umyka” przy pierwszym słuchaniu, ale każde kolejne wielkimi krokami zbliża nas do ponadczasowej sztuki wielkiego kantora lipskiego, którego muzyka łączy przeżycie estetycznego zachwyty z doświadczeniem intelektualnym. Bach był mistrzem wpisującym zasadę sztuki imitacji w dzieła instrumentalne, wokально-instrumentalne, kantaty religijne i świeckie, msze, oratoria oraz utwory solowe na instrumenty klawiszowe i smyczkowe. Historyczną wartość mają dwa tomy: biblia Bachowskiej sztuki dźwięku *Das Wohltemperierte Klavier* oraz niedokończony cykl *Die Kunst der Fuge*, będący syntezą europejskiej polifonii. W wokально-instrumentalnych dziełach Bacha kunszt kompozytorski łączy się z obrazową i niezwykle sugestywną retoryką, czego przykładem są zarówno kantaty, jak i dwa najwspanialsze dzieła w całej historii luterńskiej

muzyki pasyjnej: *Pasja według świętego Jana* oraz *Pasja według świętego Mateusza*. Obejmując w maju 1723 roku stanowiska kantora przy kościele św. Tomasza i miejskiego dyrektora muzyki w Lipsku, Bach zobowiązał się do tworzenia kantat na cotygodniowe nabożeństwa, a w okresie świąt także na kolejne dni świąteczne, czyli do przygotowania około sześćdziesięciu kompozycji rocznie. Synowie Bacha odnotowali w jego nekrologu, że ich ojciec skomponował pięć roczników kantat (obecnie dysponujemy, niestety, niespełna trzema z nich). Dzieła kantora lipskiego są różnorodne, bogate wyrazowo, oryginalne. W ich klimat wspaniale wpisuje się także *Magnificat Es-dur*, z grudnia 1723 roku. Ukończona pod koniec życia Bacha *Wielka Msza h-moll* należy do największych skarbów ludzkiej kultury. Jest perłą w koronie jego twórczych dokonań, owocem genialnego talentu, wiedzy i głębokiej wiary.

Trzydzieści dwie sonaty fortepianowe Ludwiga van Beethovena to kulminacja rozwoju tego gatunku w epoce klasycznej, a jednocześnie jedno z najwspanialszych osiągnięć kompozytorskich w całej historii muzyki. Dla Beethovena – twórcy, a zarazem jednego z najwybitniejszych pianistów swoich czasów – sonaty fortepianowe były najbardziej naturalnym środkiem artystycznej wypowiedzi. Artysta tworzył je z myślą o sobie jako wykonawcy, toteż z całym przekonaniem decydował się na łamanie zasad, przekraczanie granic konwencji epoki, skali emocji i wyrazistości dźwiękowej narracji, otwierając tym samym drogę romantycznym utworom fortepianowym. Twórczość sonatowa Beethovena (przypadająca na lata 1795-1822) zmieniła w sposób zasadniczy oblicze tego gatunku, a wprowadzone nowości formalne, fakturalne i wyrazowe okazały się brzemienne w skutki: ostatnie sonaty (*A-dur* op. 101, *B-dur* op. 106, *E-dur* op. 109, *As-dur* op. 110 i *c-moll* op. 111) w niczym nie przypominają pierwszych (z op. 2 czy op. 10), przeciwnie, sprawiają wrażenie napisanych przez kilku zupełnie różnych autorów. Podobne zjawisko ewolucji zauważamy w dziewięciu symfoniach – między pierwszą, *C-dur* op. 21, a ostatnią, *d-moll* op. 125, istnieje formalna i wyrazowa przepaść; gdyby nie kolejne dzieła Beethovena (między innymi późne kwartety smyczkowe), trudno byłoby uwierzyć, że wszystkie te utwory są owocem talentu i pracy tego samego muzyka.

W roku 1818, dziewięć lat przed śmiercią, podczas komponowania nadzwyczajnej *Sonaty fortepianowej „Hammerklavier”* op. 106, Beethoven był już głuchy. Pozostała mu tylko wiedza i wewnętrzna wyobraźnia, a zapewne i świadomość, że odtąd zmuszony jest tworzyć w oderwaniu od rzeczywistości, na przekór realiom otaczającego świata, wbrew kalectwu i chorobie. W trzecim ogniwie *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 132 z roku 1825, złożonym z dwóch kontrastujących epizodów, odnajdujemy wielce wymowne tytuły programowe: *Modlitwa dziękczynna uzdrowionego poświęcona Bóstwu* (skomponowana w charakterystycznej tonacji lidyjskiej) oraz *Napełniony nową siłą*.

Arcydzielami Beethovena są także sonaty skrzypcowe i wiolonczelowe oraz ekumeniczna *Missa solemnis*. Twórczość artysty wywarła ogromny wpływ na kulturę muzyczną dziewiętnastego i dwudziestego wieku.

W roku 2010 wraz z całym muzycznym światem obchodziliśmy dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina, jednego z największych geniuszy, jakich wydała ludzkość. Była to jedna z tych chwil historii, gdy zatrzymaliśmy się w codziennym biegu, by posłuchać, zrozumieć, doświadczyć... razem! Czy dlatego, że Chopin uwiecznił polskość w dziejach sztuki muzycznej i stał się jednym z czołowych twórców światowej kultury? A może dlatego, że w muzyce połączył żarliwość i namiętność ze zdrowym rozsądkiem, ujmując dźwiękowe frazy o wyrazistej, osobistej ekspresji w logiczne, precyzyjne i harmonijne konstrukcje formalne?

Muzyka Chopina, tak bardzo polska, dzięki zastosowanym środkom wyrazu, odkrywczemu traktowaniu fortepianu, śmiałości stylu i formy stała się bezcennym ogniwem w rozwoju uniwersalnego języka sztuki dźwięku. Pozornie skromna, wszak głównie fortepianowa, lubująca się w formach jedno-częściowych o subtelnych rysach, intymna, subiektywna, okazała się źródłem inspiracji dla wielu pokoleń artystów różnych narodowości. Z genialnej, nowatorskiej harmonii Chopina wyrosła twórczość Ferenc Liszta, Richarda Wagnera (między innymi rewolucyjny dramat muzyczny *Tristan i Izolda*) i Aleksandra Skriabina (sonaty fortepianowe, *Preludia* op. 11 czy ekspresjonistyczny *Poemat ekstazy* op. 54 z roku 1908). Bez kompozycji polskiego twórcy, jego odwagi w kroczeniu własną drogą artystyczną, nie byłoby technicznego i kolorystycznego rozwoju współczesnej pianistyki, niepowtarzalnych ballad, scherz, sonat, mazurków, polonezów, preludiów, etiud, nokturnów ani koncertów.

Dzieła Chopina stały się dobrem wspólnym; dziś wykonują je artyści z różnych kręgów kulturowych, muzycy urodzeni w Europie, Azji, Ameryce. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, realizujący swe funkcje poznawcze i artystyczne od roku 1927, podczas każdej edycji jednoczy w zachwycie tysiące młodych pianistów z całego świata, ostatnio w szczególności muzyków z Chin (lub o chińskim rodowodzie), Korei Północnej i Włoch. Tajemnicą popularności Chopinowskiej muzyki pozostaje jej komunikatywność, charakterystyczny koloryt brzmienia i artystyczna prawda wskazująca drogę właściwej interpretacji. Popularność ta wynika także z przekonania, że żaden inny kompozytor epoki romantyzmu nie zdołał tak pięknie, tak celnie wyrazić ducha i ethosu swoich czasów, ludzkich marzeń i nadziei, patriotyzmu i burzliwych emocji.

Wkrótce po śmierci Chopina Oskar Kolberg na łamach „Biblioteki Warszawskiej” (z 1 listopada 1849 roku) napisał o nim: „Żaden mówca silniej od niego nie wstrząsał umysłami słuchaczy, żaden lekarz skuteczniej nie koił ran sercu zadanych, żadna ręka od śmierci Beethovena dzielniej nie dzierżyła berła

muzyki, a wszakże nikt łagodniej, nikt wdzięczniej nim nie władał. Komu troska zaległa serce, ten go szukał jak zbawcy; kto potrzebował pociechy, szedł do niego po balsam [...]. Bo łzy, które zrazu wyciskał, zmieniały się w łzy szczęścia, a tęsknota, która się budziła z dźwiękiem lutni, w ślad za sobą niosła pocieszenie”⁴.

Muzyka Richarda Wagnera to osobny rozdział w dziejach sztuki operowej. Artysta zapisał się w nich jako twórca dramatu muzycznego, wizjoner w zakresie harmonii i instrumentacji, zwolennik idei Gesamtkunstwerk, czyli syntezy sztuk czy wręcz sztuki totalnej. Uważał, że muzyka – w swej zasadniczej materii – nie jest dość precyzyjna, by wyrażać wszelkie ludzkie emocje, i dopiero dzięki słowu jej przekaz staje się jasny, plastyczny, uzewnętrznia intencje kompozytora. Poczynając od *Holendra tułacza* (premiera dzieła odbyła się 2 stycznia 1843 roku w Dreźnie), libretta do oper tworzył sam, przekonany o naturalnej spistości sztuki dźwięku ze słowem, gdy autorem muzyki i tekstu jest ta sama osoba.

Z czasem do owej symbiozy muzyki i słowa artysta dołączył wyrazisty ruch sceniczny, wspaniałe kostiumy i scenografię. Tak spełniło się jego marzenie o dramacie muzycznym – o formie siłą i głębią wyrazu przewyższającej wszystko, co dotychczas znano, co było zamysłem wybitnych twórców ówczesnej Europy, takich jak Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti czy Giuseppe Verdi.

Za kulminację harmonicznego sprawczości Wagnera uważane jest dzieło *Tristan i Izolda* (którego premiera miała miejsce 10 czerwca 1865 roku w Monachium). Słynny „akord tristanowski”, przekraczający granicę harmonii funkcyjnej, pojawia się w dramacie wielokrotnie, pełniąc także funkcję motywu przewodniego (niem. Leitmotiv), w praktyce będącego zwiastunem osób, rzeczy bądź stanów emocjonalnych bohaterów. Ten sposób kształtowania dramaturgii dzieł scenicznych stał się wkrótce znakiem rozpoznawczym twórczości Wagnera, mechanizmem scalającym dźwiękową narrację wszystkich jego najważniejszych kompozycji, z tetralogią *Pierścień Nibelunga* na czele. Partie wokalne swoich dramatów, jako pierwszy w dziejach muzyki, podporządkował słowu, a muzyce instrumentalnej, gęstej, często mrocznej, wiodącej, przypisał rolę stymulatora emocji. Fragmenty instrumentalne dzieł Wagnera, znane jako Śmierć Izoldy, Cud Wielkopiątkowy z *Parsifala* czy Cwał Walkirii, obecnie wykonuje się koncertowo, na wzór uwertur czy poematów symfonicznych. Na potrzeby tetralogii, by wzbogacić dramatyczny wyraz muzyki, Wagner zlecił zbudowanie tuby o potężnym i ekspresyjnym brzmieniu, tym samym tworząc rodzaj dźwiękowego giganta. Nie bez powodu od lat mówi się o „wa-

⁴ Cyt. za: *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, oprac. A. Czartkowski, Z. Jeżewska, PIW, Warszawa 1958, s. 562.

gnerowskich głosach” – o szczególnych wymaganiach stawianych śpiewakom i zespołom chóralnym w trudnych relacjach wykonawczych między solistami a orkiestrą.

Wagner przekonany był o mistycznym charakterze swojej sztuki, uwielbiał ogromne formy, spektakle trwające wiele godzin (jak w przypadku *Pierścienia Nibelunga*). Dzięki środkom finansowym zapewnionym przez Ludwika II Bawarskiego spełniło się marzenie kompozytora: w Bayreuth zbudowano nadzwyczajny teatr operowy, który po latach działalności stał się swoistym miejscem kultu, celem pielgrzymek wielu artystów i miłośników sztuki scenicznej. I taką rolę pełni również dziś.

Johannes Brahms nie odczuwał potrzeby eksperymentowania, przekraczania granic estetycznych i kulturowych. Był mistrzem wielkich form i muzyki o wyważonym nastroju, scalonej wewnętrzną głębią i mocą struktury formalnej. Jego sztuka wyróżniała się na tle panującego powszechnie romantycznego subiektywizmu, skłonności do wyrażania mową dźwięków intensywnych, indywidualnych wzruszeń. Brahms odwoływał się do przeszłości, do czasów Bacha i Beethovena, barokowej polifonii, zasad wariacyjności, piękna formy sonaty, symfonii, bogactwa kameralistyki. Kompozytor wiódł życie proste i pracowite, pełne dobrej energii, wśród ludzi bliskich, zaprzyjaźnionych. W centrum jego twórczego dorobku znajdują się cztery monumentalne symfonie i cztery koncerty (*I Koncert fortepianowy d-moll*, *II Koncert fortepianowy B-dur*, *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *Koncert podwójny a-moll* na skrzypce i wiolonczelę), *Uwertura tragiczna* i orkiestrowe *Wariacje na temat Haydna*.

W piękną tradycję formy i gatunku wpisują się jego dwadzieścia cztery utwory kameralne na różne składy wykonawcze, w tym trzy sonaty na skrzypce, dwie na wiolonczelę oraz dwie na klarnet z partnerskim towarzyszeniem fortepianu. Ponadczasową wartość mają również dzieła fortepianowe: sonaty, ballady, intermezza, capriccia oraz *Wariacje i fuga na temat Händla*. Po śmierci matki Brahms stworzył *Niemieckie requiem*, dzieło przejmujące, biegunowo różne od cechujących się dramatycznym wyrazem kompozycji Mozarta (*Requiem* KV 626) czy Verdiego (*Messa da Requiem*). Wykorzystując niemieckie przekłady psalmów, artysta stworzył klimat modlitwy – modlitwy pełnej ufności i zawierzenia.

Jeszcze za życia Johanna Brahmsa wielką popularnością cieszyły się jego pieśni solowe i chóralne (stworzył ich ponad dwieście), a o dokonaniach twórczych kompozytora mówiono i pisano, że zawierają treści uniwersalne, nieprzemijające, stanowiące przeciwagę trudnej codzienności i poczucia osamotnienia. Dla miłośników muzyki dziewiętnastowiecznej Europy utwory Brahmsa brzmiały jak rozmowa z kimś bliskim, kto czuje i rozumie, jest po to, by służyć. W roku 2023, w sto dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora, z wielu środowisk artystycznych świata popłynął jednoznaczny przekaz:

Brahms trwa. Ma swoją publiczność, wspaniących wykonawców, jego muzyka żyje.

Piękno niejedno ma imię. Niezwykłą książkę o Bachu Johna Eliota Gardinera wieńczy konkluzja: „Monteverdi jako pierwszy kompozytor dał nam pełną gamę ludzkich namiętności w muzyce; Beethoven pokazał, jak straszliwą walkę trzeba stoczyć, aby przekroczyć słabości ludzkie i dążyć do boskości; Mozart podarował nam muzykę, którą kiedyś mamy nadzieję słyszeć w raju. Jednak to Bach, tworzący muzykę w Niebiańskim Zamku, daje nam głos Boga – w ludzkiej formie. To on wypala szlak przez ciemność, pokazując nam, jak przezwyciężyć swoją niedoskonałość doskonałością jego muzyki: czynić boskie rzeczy ludzkimi, a ludzkie – boskimi”⁵.

Dziś słuchamy muzyki w salach koncertowych, teatrach operowych i muzycznych, w plenerze, podczas odtwarzania nagrań płytowych czy gry na instrumentach, „słuchamy” jej także studiując partytury. Gdy w świecie dominuje technika i pragmatyzm, gdy mowę zastępuje „kliknięcie” w jakiś znak, gdy w gęstniejącym mrowiu spraw tracimy poczucie czasu i sensu – rośnie znaczenie i potrzeba muzyki.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Chomiński, Józef. *Chopin*. Kraków: PWM, 1978.

Czartkowski, Adam, and Zofia Jeżewska, eds. *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*. Warszawa: PIW, 1958.

Gardiner, John Eliot. *Muzyka w Zamku Niebios: Portret Johanna Sebastiana Bacha*. Translated by Katarzyna Matwiejczuk. Kraków: PWM, 2021.

Penderecki, Krzysztof. “Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa.” *Tygodnik Powszechny*, no. 1 (1988): 3.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Translated by Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Teresa KSIĘSKA-FALGER – Doświadczenie piękna

Tekst jest zapisem refleksji muzyka pianisty, rodzajem intelektualnej i emocjonalnej wędrówki przez dzieje muzyki europejskiej, jej poszczególne epoki z właściwymi im stylami, w poszukiwaniu tego, co w muzyce tej jawi się jako

⁵ J.E. Gardiner, *Muzyka w Zamku Niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwiejczuk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 567.

ponadczasowe i co stanowi dobro wspólne ludzi wrażliwych na piękno w różnych jego przejawach. Autorka podejmuje też próbę stworzenia subiektywnego katalogu wybitnych przedstawicieli sztuki dźwięku i ich dokonań.

Słowa kluczowe: historia muzyki, piękno, wybitni kompozytorzy europejscy

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: kteresa49@gmail.com

Tel. 81 4453217

Teresa KSIĘSKA-FALGER, The Experience of Beauty

The article records reflections of a musician (a pianist), describing an intellectual and emotional journey through the history of European music, the particular periods of its development with their characteristic styles, in search of what appears timeless in this music and what constitutes the common good for all people sensitive to different manifestations of beauty. The author also attempts to compile a subjective catalogue of eminent representatives of the art of sound and their achievements.

Keywords: history of music, beauty, eminent European composers

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: kteresa49@gmail.com

Phone: +48 81 4453217

Leszek POLONY

KILAR – MONIUSZKO NASZYCH CZASÓW

Szczególną cechą estetyki tego kompozytora stało się umiejętne łączenie oszczędności środków dźwiękowych i prostoty pomysłów muzycznych z barwnością i efektownością stylu, jaskrawością brzmienia i siłą wyrazu, a także sugestywnością narracji. Zawsze przyznawano, że ma on również nadzwyczajne wycucie konstrukcji muzycznej w jej wewnętrznej logice, w procesie rozwoju napięć emocjonalnych w czasie. Jego drogę twórczą znamionuje zarówno zmienność stylów i środków dźwiękowych, jak i tożsamość osobowości.

Wojciech Kilar wyznał niegdyś, że marzeniem jego życia jest stać się kompozytorem na miarę Stanisława Moniuszki – nie w dziedzinie opery, lecz muzyki symfonicznej, koncertowo-filharmonicznej. Jak sądzę, istotą jego postawy twórczej – podobnie jak w przypadku Moniuszki właśnie – była zawsze żywa, emocjonalna reakcja na współczesny mu świat i losy zbiorowości, a także pragnienie kontaktu z najszerszym audytorium. Kilarowi przyszło wszakże żyć w czasach naznaczonych piętnem dziejowych katastrof, a także bezprecedensowym tempem przemian cywilizacyjnych i kulturowych. Jego twórczość muzyczna stała się osobistą odpowiedzią na to wszystko, co niosła z sobą epoka przełomu tysiącleci.

Życiowa wędrówka kompozytora wiodła od Lwowa, miasta dzieciństwa, poprzez Krosno, Rzeszów i Kraków, do Katowic. Śląsk, jak mówił, stał się jego drugą małą ojczyzną. We Lwowie przeżył okupację sowiecką i niemiecką. Opuścił go wraz z matką latem 1944 roku, tuż przed ponownym wkroczeniem Sowietów. Od dzieciństwa rozmiłowany w muzyce, natrafił na swojej drodze życia przebiegającej wzdłuż południowych granic Polski na charyzmatycznych pedagogów: Kazimierza Mirskiego w Rzeszowie, Marię Bilińską-Riegerową i Artura Maławskiego w Krakowie, Władysławę Markiewiczównę i Bolesława Woytowicza w Katowicach. Kształcony muzycznie dwutorowo – w grze na fortepianie i w kompozycji – wybrał ostatecznie zawsze bliższą jego sercu kompozycję.

Gdy z perspektywy czasu patrzymy na drogę twórczą Kilara, uderza nas, po pierwsze, burzliwa ewolucja stylu kompozytora – od neoklasycyzmu, poprzez awangardyzm (dodekafonię, sonoryzm) przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, po postmodernizm przełomu tysiącleci, a po drugie, stopniowe wydłużanie się kolejnych faz stylistycznych: po młodzięcym okresie przejmowania bezpośredniej tradycji, a następnie wczesnych poszukiwaniach i eksperymentach, odnajduje swój osobisty świat muzyczny. W czasie studiów

kompozycji pod kierunkiem Bolesława Woytowicza w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej zafascynował się neoklasycyzmem, muzyką Siergieja Prokofiewa, Igora Strawińskiego i Beli Bartoka, ale także Maurice'a Ravela i Karola Szymanowskiego. Uwieńczył studenckie lata błyskotliwą i żywiołową *Małą uwerturą*, którą krytyka muzyczna zaliczyła do klasyki tego stylu. Za równie wzorcowy jego przykład można uznać wyrafinowany dźwiękowo *Kwintet na instrumenty dęte*. Uwzględniając różnicę ciężaru gatunkowego, utwory owe można ocenić jako artystycznie równorzędne z takimi arcydziełami, jak *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewiczówny czy epokowy *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Ale niebawem wiatr historii skierował uwagę kompozytorskiej młodzieży ku prądom wiejącym z Zachodu.

Debiut kompozytora przypadł bowiem na ostatnie lata dominacji stylu neoklasycznego w polskim życiu muzycznym. W świecie zachodnim ustąpił on już wówczas nowej, radykalnej awangardzie spod znaku serializmu, u nas zaś, stanowiąc w latach stalinowskich wygodny azyl chroniący przed doktrynerską presją socrealizmu, dożywał swych ostatnich dni. Poetyka neoklasycyzmu – z jej energią, temperamentem, rytmiczną motoryką, radosnym żywiołem życia – pozostała jednak pierwotnym źródłem muzyki Kilara niemal po jego najnowsze utwory. Szczególną cechą estetyki tego kompozytora, zauważaną już na początku lat sześćdziesiątych, u zarania jego kariery, stało się umiejętne łączenie oszczędności środków dźwiękowych i prostoty pomysłów muzycznych z barwnością i efektywnością stylu, jaskrawością brzmienia i siłą wyrazu, a także sugestywnością narracji. Zawsze przyznawano, że ma on również nadzwyczajne wyczucie konstrukcji muzycznej w jej wewnętrznej logice, w procesie rozwoju napięć emocjonalnych w czasie. Jego drogę twórczą znamionuje zatem zarówno zmienność stylów i środków dźwiękowych, jak i tożsamość osobowości.

Wojciech Kilar był współtwórcą przełomu, jaki dokonał się w polskiej muzyce po wydarzeniach października 1956 roku. Wraz z Krzysztofem Pendereckim i Henrykiem Mikołajem Góreckim współtworzył polską szkołę kompozytorską, nierozzerwalnie związaną z fenomenem polskiego sonoryzmu. Na początku lat sześćdziesiątych warszawskojesienne prawykonania jego utworów *Riff 62* i *Générique* stały się, na równi z *Trenem – Ofiarom Hiroszimy* i *Polimorfia* Pendereckiego czy cyklem *Genesis* Góreckiego, znakiem rozpoznawczym tej szkoły. Przychodzi dziś czas na renesans tej muzyki. Polski sonoryzm przyniósł niebywałe poszerzenie możliwości muzyki, jej środków brzmieniowych. Stał się manifestacją twórczej wolności, erupcją fantazji i wyobraźni dźwiękowej. Przy tym wszystkim, był muzyczną „abstrakcją z domieszką *mimesis*”¹, by posłużyć się celną metaforą Karola

¹ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 325.

Bergera sformułowaną jako postulat wobec współczesnej sztuki. *Riff 62* czy *Générique* – najcelniejsze Kilarowe utwory tych lat – to dramatyczne narracje muzyczne. Nowe tworzywo szmerowo-dźwiękowe wyzwoliło nieznane dotąd wartości ekspresyjne: niesamowitość, niepokój, drastyczność, grozę. Ów świat dźwięków korespondował z doświadczeniami człowieka dwudziestego wieku, z nadchodzącym cywilizacyjno-technologicznym „szokiem przyszłości”.

Niespełna dekadę później, na początku lat siedemdziesiątych, Kilar pożegnał się jednak z radykalnym i agresywnym sonoryzmem. Uczynił to w subtelnej, uwodzącej niuansami i dyskretnymi przeobrażeniami barw harmonicznymi kompozycji *Upstairs-downstairs*. Połączyła ona harmonikę klasterów z tonalnym rdzeniem formy oraz wywodzącą się z amerykańskiego minimalizmu poetyką trwania i niuansu. W owym czasie muzyka Kilara oczyszcza się i rozjaśnia, rozgęszcza i sublimuje, uspokaja, zwalnia tempo – tym razem jakby na przekór zgiełkowi i pośpiechowi dwudziestowiecznej cywilizacji. Sonoryzm zostaje połączony z redukcyjnym konstruktywizmem, plastyczną organizacją formalną, formą rozwijającą się wokół wyróżnionych dźwięków tworzących oś utworu, wreszcie – z restytucją myślenia harmonicznego, wzbogaconego o klastery pół- i całotonowe. Ukazane zostają de facto drogi wyjścia z brzmieniowego radykalizmu, czy to w stronę nowej syntezy, łączącej harmonikę klasterów z tonalnym rdzeniem formy i współbrzmieniami konsonansowymi, czy to w stronę estetyki minimalizmu.

W roku 1974 poematem symfonicznym *Krzesany* Kilar otworzył nowy rozdział swojej twórczości. Ożywienie witalnego folkloryzmu w modalno-sonorystycznym medium harmonicznym wzbudziło z jednej strony entuzjazm, z drugiej konsternację. „Otworzyłeś okno i wpuściłeś do zatęchłego pokoju muzyki polskiej świeże powietrze”² – powiedział wówczas kompozytorowi Jan Krenz. Tadeusz A. Zieliński natomiast apodyktycznie stwierdził, że utwór ten to kompletny niewypał, fałszywa koncepcja pogodzenia folkloru in crudo ze współczesnością i niekonwencjonalnością³. Z perspektywy czasu utwór okazał się niewątpliwie arcydziełem, najwspanialszą po *Harnasiach* Szymanowskiego apoteozą góralszczyzny. Właściwy przełom w polskiej muzyce przyniosły wszakże pamiętne lata 1976-1977. Powstaje wówczas *III Symfonia* Góreckiego, *I Koncert skrzypcowy* Pendereckiego, *Kościelec 1909* Kilara i *Musica*

² M. W i e r o ņ s k i, *Utwory wpisane w tradycję i współczesność*, BeArTon, <https://www.bearton.pl/pl/kilar-orawa-koncert-fortepianowy-krzesany/>.

³ „Jest coś fałszywego w samej koncepcji i próbie prostego pogodzenia wątków harmonicznymi, rytmicznymi i motywicznymi folkloru, dokładnie tych samych, jakie fascynowały kompozytorów wcześniejszych pokoleń – ze współczesnym gustem brzmieniowym i nowoczesną «niekonwencjonalnością» kompozycji [...] Niestety eksperyment Kilara jest kompletnym niewypałem”. *O muzyce polskiej na Festiwalu (Wypowiedzi Ludwika Erhardta, Tadeusza Kaczyńskiego, Władysława Malinowskiego, Olgierda Pisarenki, Tadeusza A. Zielińskiego)*, „Ruch Muzyczny” 18(1974) nr 23, s. 6.

domestica Zbigniewa Bujarskiego – kompozycje uznane za reprezentatywne dla rodzącego się „nowego romantyzmu”. Kilar znowu staje się współtwórcą doniosłego zwrotu we współczesnej muzyce. Zwrotu stanowiącego odpowiedź na kryzys zachodniej kultury i cywilizacji.

Starsze i najstarsze pokolenie kompozytorów, wbrew atakom lewicującej młodzieży, z godną uwagi konsekwencją trwa do dzisiaj przy ponowoczesnej „rehabilitacji” tradycji. Świadczy to niewątpliwie o głębokich racjach filozoficzno-estetycznych, jakie wysunięto wówczas w opozycji do radykalnego modernizmu. Była to reakcja na „bezznaczeniowość” czysto estetycznej abstrakcji oraz bezkrytyczny kult „nowości” i „postępu”. Pośród artystycznych autorytetów Kilar był jednym z nielicznych, którzy nie ulegli się ani atakom byłych awangardzystów, ani zakłęb tradycjonalistów. Zaproponował formułę postmodernizmu odmienną, szerszą, bardziej zrównoważoną estetycznie i ambitną od stylistycznego tygła, konsumpcyjnego „bazaru kultury” czy dekonstrukcjonizmu.

Postawa owa wynikała, w moim najgłębszym przekonaniu, z ducha syntezy i przeświadczenia o potrzebie zachowania ciągłości tradycji kulturowej w dobie tak poważnego jej zagrożenia. Twórczość wypływająca z tego ducha przeciwstawia autarkicznemu subiektywizmowi poczucie wspólnotowego wymiaru kultury i sztuki, jako przestrzeni dialogu, porozumienia między ludźmi, ale także reinterpretacji, nie zaś ortodoksyjnego „kultywowania” tradycji. Potwierdzenie słuszności tej drogi znajdujemy w koncepcjach najwybitniejszych umysłów ubiegłego stulecia: Martina Heideggera⁴, Hansa-Georga Gadamera⁵ czy Paula Ricoeura⁶.

Ponowoczesność w wydaniu polskich kompozytorów ma oczywiście różne barwy. Muzykę Kilara znamionuje szczególna rola programowości i tematu religijnego, a ponadto fascynacja folklorem góralskim. Ta ostatnia dochodzi do głosu nie tylko w utworach zrodzonych wprost z inspiracji góralszczyzną, jak w *Krzesanym* czy *Orawie*, ale i w muzyce religijnej. Podobnie zresztą ton modlitwy pojawia się w muzyce czysto instrumentalnej. Radość życia i religijna kontemplacja świata – to dwie strony osobowości kompozytora. W ostatnich latach jego życia zdecydowanie przeważała ta druga.

Wojciech Kilar w swych poglądach estetyczno-muzycznych bardzo silnie akcentował rozdział między muzyką autonomiczną, filharmoniczno-koncerto-

⁴ Zob. np. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 26-28, 278-282.

⁵ Zob. np. H.G. Gadamér, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

⁶ Zob. np. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. K. Tarnowski, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska i in., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1975, s. 128-148.

wą, a muzyką użytkową, do której zaliczał uprawianą przez siebie w mistrzowski artystycznie sposób muzykę filmową. A jednak jego późna twórczość w obu tych dziedzinach zmierzała do ich zbliżenia, do zasypania przepaści między sztuką elitarną i popularną. W ostatnich latach zasadniczo nie komponował już na użytek filmów, ale jego muzyka koncertowa ciągle pojawiała się jako ilustracja czy komentarz do współczesnych obrazów filmowych.

Podobne napięcie między pięknem „wolnym” i „zależnym” przenika jego muzykę symfoniczno-koncertową. W twórczości Kilara oba te rodzaje muzycznego piękna wzajemnie ciężą ku sobie, w osobliwy sposób się przenikają. W formach czysto instrumentalnych – by wymienić choćby *September Symphony*, oba koncerty fortepianowe czy *Ricordanze* na orkiestrę smyczkową – ujawnia się mniej czy bardziej wyraźna inspiracja pozamuzyczna, poetycka. Nośnikiem ekspresji i znaczenia stają się tu cytaty z melodii pieśni religijnych, chorałowe religiozo, recytatywno-deklamacyjny topos modlitwy. Z kolei ostatnie symfonie – *Sinfonia de motu* czy V Symfonia *Adwentowa* – to wielkie formy wokально-instrumentalne. Niegdyś kompozytor stronił od gatunków ściśle liturgicznych: *Missa pro pace* zapoczątkowała całą serię takich utworów, poprzez *Magnificat*, *Te Deum*, po *Veni Creator*. A jednak, jak świadczy choćby ostatnia kompozycja, jakże szlachetna w prostocie środków muzycznych, nie ma w muzyce Kilara żadnej podwójności, rozdzielnosci znaku i znaczenia, estetycznej rozłączności utworów z tekstem i bez tekstu. Forma dźwiękowa w swej gradacyjnej narracji i dramaturgii, narastaniu dynamiki i rozszerzaniu faktury, ruchu wzwyż – ewokuje sama z siebie symboliczny sens dążenia ku transcendencji. Wchłania słowo lub uwydatnia jego ekspresję, koloryt emocjonalny, przesłanie. Muzyczne myślenie Kilara jest ze swej istoty akordowo-harmoniczne i symfoniczne, właściwe idei muzyki absolutnej, abstrakcyjnej, ze swego ducha pitagorejskiej, oczywiście z domieszką lub sporą dozą szeroko pojętej mimesis.

Gdy z kolei wśród kilkutysięcznego audytorium wsłuchujemy się w dumnego poloneza z *Pana Tadeusza*⁷, muzykę miłosną z *Drakuli*⁸, uroczego walca z *Trędowatej*⁹ – przychodzi nam do głowy nieodparta myśl, że twórca tej muzyki, nie rezygnując bynajmniej z ambicji artystycznych, zawsze respektując najwyższe wymogi warsztatu muzycznego, zrealizował marzenie swego życia: trafił ze swą muzyką „pod strzechy”, do serc milionów słuchaczy. Zaiste stał się co najmniej współczesnym Moniuszką.

⁷ *Pan Tadeusz*, Polska, Francja, 1999, reż. A. Wajda.

⁸ *Bram Stoker's Dracula*, USA, 1992, reż. F.F. Coppola.

⁹ *Trędowata*, Polska, 1976, reż. J. Hoffman.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Berger, Karol. *Potęga smaku: Teoria sztuki*. Translated by Anna Tenczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- “O muzyce polskiej na Festiwalu (Wypowiedzi Ludwika Erhardta, Tadeusza Kaczyńskiego, Władysława Malinowskiego, Olgierda Pisarenki, Tadeusza A. Zielińskiego).” *Ruch Muzyczny* 18, no. 23 (1974): 3–12.
- Ricoeur, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka*. Translated by Karol Tarnowski. In Paul Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka: Rozprawy o metodzie*. Translated by Ewa Bieńkowska et al. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1975.
- Wieroński, Marek. Utwory wpisane w tradycję i współczesność. BeArTon, <https://www.bearton.pl/pl/kilar-orawa-koncert-fortepianowy-krzesany/>.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Leszek POLONY – Kilar – Moniuszko naszych czasów

Autor szkicu nawiązuje do wyrażonego przez Wojciecha Kilara pragnienia, by w dziedzinie muzyki symfonicznej, koncertowo-filharmonicznej, stać się twórcą tej miary, co Stanisław Moniuszko w dziedzinie opery. Wykazuje, że obu kompozytorów łączy podobna postawa twórcza oraz że ze względu na swoje osiągnięcia i rolę, jaką odegrał Kilar w polskiej muzyce, w pełni zasługuje on na miano współczesnego Moniuszki.

Słowa kluczowe: Wojciech Kilar, muzyka współczesna, muzyka autonomiczna i użytkowa

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: lpol@wp.pl
Tel. 81 4453217

Leszek POLONY, Kilar: Moniuszko of Our Time

The author of the essay refers to an aspiration, expressed by Wojciech Kilar, to become in the area of symphonic (concert-philharmonic) music an artist of a stature as great as that achieved by Stanisław Moniuszko in the field of opera. The author argues that the two composers display similar attitudes as creative

artists and that Kilar, on account of his achievements and of the role he played in Polish music, deserves to be considered the “contemporary Moniuszko.”

Keywords: Wojciech Kilar, contemporary music, autonomous and functional music

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: lpol@wp.pl

Phone: +48 81 4453217

IGOR HAŁAGIDA

PONTYFIKAT JANA PAWŁA II W DOKUMENTACH KGB
O fiasku sowieckiej polityki ateizacyjnej

Kwestia działań podejmowanych przez służby komunistyczne wobec Jana Pawła II była już wielokrotnie omawiana (nie tylko zresztą przez historyków), najczęściej – choć nie wyłącznie – w kontekście zamachu dokonanego na Papieża na placu św. Piotra 13 maja 1981 roku. Najpoważniejszym ograniczeniem źródłowym, na jakie napotykali autorzy tych prac, był dostęp do materiałów sowieckiego aparatu bezpieczeństwa. Większość z nich zresztą nadal znajduje się poza zasięgiem badaczy, w archiwach rosyjskich, a w obecnej sytuacji trudno nawet spekulować, kiedy (i czy w ogóle) sytuacja ta ulegnie zmianie. Pewnym uzupełnieniem braków mogą być materiały przechowywane w archiwach krajów, które po rozpadzie Związku Radzieckiego uzyskały niepodległość, przejmując także w jakiejś części między innymi spuściznę archiwalną KGB.

Jak istotne mogą być to źródła, przekonuje omawiany tu tom przygotowany przez Andrzeja Grajewskiego – politologa i dziennikarza, który od wielu lat zajmuje się dziejami Kościołów chrześcijańskich (nie tylko katolickich) pod rządami komunistycznymi¹. W orbicie zainteresowań Grajewskiego szczególne miejsce zajmu-

je pontyfikat Jana Pawła II, w tym wspomniany zamach z roku 1981 oraz rola, jaką odegrały w nim służby poszczególnych krajów bloku wschodniego. Dlatego też dobrze się stało, że to właśnie on podjął się opracowania dokumentów KGB, które obecnie przechowywane są w archiwach ukraińskich. Ma to zresztą wymiar symboliczny w kilku aspektach. Powszechnie uznaje się bowiem, że polityka Watykanu w okresie pontyfikatu Jana Pawła II była jednym z elementów, które doprowadziły do upadku ZSRR i odzyskania niepodległości przez Ukrainę. Zdaniem historyków do konsekwencji ukraińskiego Euromajdanu i obalenia Wiktora Janukowycza zaliczyć należy szersze otwarcie archiwów z dokumentami posowieckimi i – wobec niemożności sięgnięcia po materiały znajdujące się w archiwach rosyjskich – umożliwienie zainteresowanym dostępu do nowo otwartych zbiorów dokumentacji. Dotyczy to także dokumentów ilustrujących komunistyczne represje wobec Kościołów i wspólnot wyznaniowych w czasach sowieckich. Niesprowokowana agresja Rosji na Ukrainę w roku 2014 oraz trwająca na pełną skalę wojna, którą Rosja toczy z Ukrainą dwóch lat, to w jakimś sensie próba przywrócenia przez Moskwę

¹ „*Żarliwy antykomunista*”. *Pontyfikat Jana Pawła II w dokumentach KGB Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej (1978-1991)*.

Wybór, oprac. Andrzej Grajewski, Centrum Mieroszewskiego, Warszawa 2023, ss. 310.

stanu sprzed roku 1991. W tym kontekście szczególnie wyraźnie widać też, jaką drogę przeszły Kościoły i wspólnoty wyznaniowe na Ukrainie od czasu powstania zebranych w omawianym tomie dokumentów i jaką rolę instytucje te odgrywają tam współcześnie.

W swojej pracy Andrzej Grajewski zawarł czterdzieści dokumentów: trzydzieści jeden przechowywanych w Wydzielonym Archiwum Służby Bezpieczeństwa Ukrainy oraz dziewięć ze zbiorów Wydzielonego Archiwum Służby Wywiadu Zagranicznego (zapewne wskutek nieuwagi edytorskiej pierwsze numerowane są za pomocą cyfr arabskich, drugie zaś – rzymskich). O ile pierwsze (w większości) znane były historykom ukraińskim zajmującym się tematem, o tyle drugie to prawdziwa gratka, gdyż wspomniane archiwum nie jest tak powszechnie dostępne, jak archiwum SBU i dosyć wąskim strumieniem (zwłaszcza w czasie bieżącej wojny) udostępnia swe zbiory. Dokumenty zebrane przez Grajewskiego zostały opracowane z należytą starannością i opatrzone aparatem naukowym, co – niestety – nie zawsze obecnie jest regułą.

Oczywisty brak miejsca uniemożliwia dokładne przedstawienie treści tych materiałów. Nie takie jest zresztą zadanie recenzenta – każdy zainteresowany powinien sam sięgnąć po omawiany tom. Dlatego też jedynie pokrótce powiedzmy o tym, dlaczego są one istotne. Przede wszystkim ukazują, że dla służb sowieckich (a tym samym zapewne dla sowieckich komunistów) Papież Polak był od początku groźnym przeciwnikiem. I choć w Warszawie starano się wyniki konklawe nieco bagatelizować („lepszy Wojtyła jako papież tam niż jako prymas tu”), w Związku Sowieckim traktowano je jako kwestię bardzo ważną. To zaś rzuca dodatkowe światło zarówno na działalność sowieckich służb oraz ich rolę, jak i na sowiecką politykę zagraniczną, a także – od drugiej strony

– na politykę wschodnią Stolicy Apostolskiej (oraz na to, jak była ona postrzegana przez Moskwę i Kijów).

Nie mniej istotną wartość mają publikowane dokumenty, jeśli chodzi o obecne w nich informacje dotyczące sytuacji wyznaniowej w sowieckiej Ukrainie. Dobitnie pokazują, że kilkudziesięcioletnie prześladowania i represje nie złamały oporu tamtejszych osób wierzących – uwaga ta dotyczy nie tylko katolików obydwu rytów. Przywoływane w dokumentach dane cyfrowe oraz przykłady osób angażujących się w różnego rodzaju aktywność to bezpośrednie świadectwo fiaska, jakie poniosła sowiecka polityka ateizacyjna. Powtarzane zaś, niczym mantra, zaklęcia o „wywrotowych celach” (s. 108) i „wrogich dążeniach” (s. 139) Watykanu czy o „oszczerczej kampanii” (s. 197) i „przygotowywaniu akcji prowokacyjnych przezOUNowców i klerykałów” (s. 233) do pewnego stopnia przypominają podobne zdania, jakie znaleźć możemy w materiałach sowieckich z lat trzydziestych i czterdziestych dwudziestego wieku.

Dokumenty aparatu bezpieczeństwa są źródłem specyficznym. Z jednej bowiem strony – jak już wspomniano – niosą cenną, a niekiedy wręcz unikalną wartość informacyjno-faktograficzną, z drugiej jednak ich autorzy reprezentują określoną optykę, wynikającą z ideologicznych uprzedzeń i propagandowych klisz (dlatego też być może należało niektóre ich fragmenty opatrzyć nieco szerszym komentarzem). Dobrym przykładem może tu być notatka z 14 grudnia 1980 roku (zob. s. 139), gdzie na jednej stronie odnaleźć można interesujące dane statystyczne o aktywności Kościoła greckokatolickiego oraz wysrane z palca informacje o „profaszystowskich” oddziałach Ukraińskich Strzelców Siczowych (była to ukraińska formacja utworzona w Austro-Węgrzech w roku 1914), o „uczestnictwie” duchowieństwa rytu wschodniego w tworzeniu dywizji SS „Galizien” (w dy-

wizji tej byli kapelani, ale żaden duchowny nie brał udziału w jej tworzeniu) czy też o zezwoleniu greckokatolickiej hierarchii na „bezpośredni udział” wielu księży (i „z bronią w ręku”) w „działalności bandounowskich” (ani żaden hierarcha nie udzielił takiej zgody, ani też kapłanów greckokatolickich czy prawosławnych, którzy poszli „do lasu” – z różnych przyczyn – nie było tak wielu²).

Jak w przypadku każdej publikacji, także w recenzowanym tomie można znaleźć pewne braki. Jego redaktor mógł na przykład w nieco szerszym zakresie wykorzystać ukraińską historiografię dotyczącą represji wobec osób wierzących (zwłaszcza grekokatolików) w sowieckiej Ukrainie. Warto byłoby też, pisząc o działaniach wymierzonych „za pierwszego Sowietu” w grekokatolików w ramach sprawy „Chodiaczyje”, sięgnąć do obszernego i niezwykle kompetentnego artykułu Romana Skakuna³, materiałów wielotomowej sprawy „Ryfy” (część z nich, zwłaszcza dotyczących metropolity Slipyja, została opublikowana⁴). Wśród literatury poprzedzającej opisywany okres warto byłoby też uwzględnić obszerne studium Wiktora Wojnałowicza⁵ czy też – nieoczywistą, je-

śli chodzi o wnioski – monografię Natalii Szlichty⁶. Uwaga ta dotyczy także kwestii greckokatolickich kontekstów Soboru Watykańskiego II⁷ oraz licznych materiałów dotyczących ruchu na rzecz odnowy Kościoła greckokatolickiego z ostatnich lat państwa sowieckiego⁸. Na marginesie niniejszych rozważań można stwierdzić, że studia historyczne nad losami Kościołów i związków wyznaniowych w czasach komunistycznych nabrały w ostatnich kilkunastu latach niezwykle tempa.

W pracy Grajewskiego można też dostrzec drobne pomyłki czy błędy. Na przykład Stepan Bandera nigdy nie był ani „przywódcą ukraińskiego ruchu narodowego” (s. 96), ani tym bardziej „głównym ideologiem OUN-UPA” (tamże), a jedynie przywódcą jednej z frakcji Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów oraz liderem jednego z wielu emigracyjnych środowisk ukraińskich. Tak naprawdę, jego śmierć w roku 1959 z rąk agenta KGB, „wykreowała” go – wbrew intencjom inicjatorów zamachu – na jeden ze swoistych symboli oporu przeciwko Sowietom (przedłużenie tego zjawiska widoczne

instytucji w Ukraini 1940-1960-ch roki. *Politolożnyj dyskurs*, Wydawnictwo „Switohlad”, Kyjiw 2005.

⁶ Zob. N. Szlichta, *Cerkwa tych, chto wyzyw. Radianska Ukrajina seredyna 1940-ch–początek 1970-ch rr.*, Wydawnictwo „Akta”, Charkiw 2011.

⁷ Zob. I. Hałagida, *Ukraiński Kościół greckokatolicki na Soborze Watykańskim II (zarys)*, w: *Studia soborowe. Historia i recepcja Vaticanum II*, red. M. Białkowski, GroupMedia, Toruń 2014, s. 65-92. Tam też można znaleźć informacje dotyczące pozostałej literatury.

⁸ Jedynie dla przykładu można tu wymienić przedruk czterech numerów samizdatowego „Chrystyjanskoho Hołosu” z milenijnego roku 1988. Zob. „Chrystyjanskyj Hołos”. *Zbirnyk pamjatok samwydawu komitetu Zachystu Ukrajinskoji Katolyckoji Cerkwy*, red. W. Hoyń i in., Wydawnictwo Ukrajinskoho Katolyckoho Uniwersytetu, Lwów 2009.

² Na ten temat zob. I. Hałagida, „Kapelani UPA” – próba demitologizacji pojęcia i zjawiska, w: *Ukraińcy i ich sąsiedzi na przestrzeni wieków: polityka, gospodarka, religia, kultura i życie codzienne*, red. R. Drozd, B. Halczak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pomorskiego w Słupsku, Słupsk–Warszawa 2020, s. 200-225.

³ Zob. R. Skakun, „Storoż bratowi swojemu”: *ahentura orhaniw bezpeky SRSR u seredowyszczij hreko-katolyckoho duchowenstwa w 1939-1941 rokach*, „Kowczeh” 2018, nr 8, s. 72-189.

⁴ Zob. np. „Zalyzyswia tym kym buw...”. *Kyr Josyf Slipyj. Zbirnyk dokumentiw*, red. P. Marcelliuk, J. Hrim, Wydawnictwo „Misioner”, Żółkwa 2018.

⁵ Zob. W. Wojnałowycz, *Partijno-derżawna polityka szczodo religij ta religijnych*

jest podczas obecnej wojny: absurdalna propaganda Kremla dotycząca „banderowców” w Kijowie spowodowała, że dla Rosjan w dzisiejszym kontekście Bandera stał się przedmiotem memów i powszechnym narzędziem trollowania. Niekiedy też niekonsekwentnie stosowana jest w tomie terminologia określająca liderów różnych frakcji OUN – czasami jest to „przewodniczący”, a w innym przypadku „prowidnyk” (s. 96). Analogicznie w biogramach katolickiego duchowieństwa wschodniego pojawia się zarówno określenie „duchowny grekokatolicki”, jak i „duchowny obrządku grekokatolickiego” (np. s. 97). W jednym z dokumentów zapewne brak jest jednego słowa i czytamy: „w działaniach przeciwko zagranicznym OUN” (s. 122). Czy nie należało napisać: „w działaniach przeciwko zagranicznym ośrodkom OUN”? Akronim utworzony od nazwy „Zakordonni Czastyń” („ZC OUN” – s. 141) chyba lepiej wyglądałby jako „ZCz OUN”. W innym dokumencie akronim ten zresztą również odczytano nieprawidłowo jako „34 OUN” (s. 156).

Część wymienionych w dokumentach osób, których Grajewskiemu nie udało się zidentyfikować, przede wszystkim grekokatolików, znana jest na podstawie dotychczasowego piśmiennictwa. Na przykład nieustaleni z imienia duchowni grekokatoliccy (por. s. 142) to zapewne bazylianie: o. Makarij (Mychajło) Hreń (1908–?) i o. Jeronim (Jewhen) Tymczuk (1906–1994) oraz kapłan diecezjalny ks. Artemij Cegielski (1914–1985). Z kolei duchowny z Radziechowa (por. s. 143) to prawosławny (wcześniej grekokatolicki) ks. Ilarion Karpiak (1910–1989), który prawdopodobnie był jednym z duchownych próbujących w ramach Kościoła prawosławnego (rosyjskiego) na sowieckiej Ukrainie zachować galicyjską tradycję eklezjalną okresu przedwojennego. Kierowca zatrzymany za przygotowywanie i rozprowadzanie antysowieckich ulotek

(por. s. 156) to mieszkający w Mariupolu Aleksiej Zorkalcew (1956–2007), Rosjanin, który został aresztowany 29 marca 1981 roku, a następnie skazany na sześć lat pobytu w łagrze. Zwolniono go w roku 1987, a zrehabilitowano w 1992. Osoby ze środowiska sekty „pokutników” (s. 165) to jej założyciel, dawny duchowny podziemnego Kościoła grekokatolickiego, ks. Ihnatij Sołtys i jego krewna Kateryna Kuźmińska, która (wbrew informacji w dokumencie) nie należała do kierownictwa tego środowiska, ale ze względu na swą nieżyjącą już wówczas matkę Hannę Koźmińską, cieszyła się w nim znacznym autorytetem. 15 maja 1981 roku skazano ich odpowiednio na pięć i dwa lata pobytu w kolonii karnej⁹. Wymieniony wśród „przywódców zagranicznych unitów” (s. 186) Melanik to nie lider OUN-M Andrij Melnyk, a duchowny ks. Jurij Myłanyk (1912–1995), który w latach 1968–1982 był w Watykanie zastępcą sekretarza Kongregacji ds. Kościołów Wschodnich. Duchowni zatrzymani w roku 1981 (por. s. 188) to ks. Roman Jesyp (1951–1997) i bazylianin o. Jozafat (Wasył) Kawaciw (1934–2010). Ten ostatni być może otrzymał święcenia biskupie, ale nie zostały one uznane po wyjściu Kościoła grekokatolickiego z podziemia. Nie można wykluczyć, że sprawa karna, którą wytoczono obydwu duchownym, związana była nie tylko z pełnieniem przez nich posługi, ale także z faktem, że w roku 1977 przenieśli oni i potajemnie pochowali na Janowskim Cmentarzu we Lwowie szczątki (obecnie błogosławionego) przemyskiego biskupa

⁹ Szerzej na temat tego ruchu religijnego zob. R. Skakun, *Otec Ihnatij Sołtys i „Serednianske objawлення”: eschatologiczni transformacji w pidpilnij Hreho-Katolyckij Cerkwi, „Kowczeh”* 2015, nr 7, s. 463–526. Na temat aresztowań por. tamże, s. 522–525. W artykule można też znaleźć wcześniejszą literaturę dotyczącą zagadnienia.

Jozafata Kocyłwowskiego, który zmarł w roku 1947 w podkijowskiej kolonii karnej. Z kolei zakonnik Bohun (por. s. 188) to o. Damjan (Hryhorij) Bohun (1910-2008), aktywny kapłan podziemnego Kościoła i długoletni (od roku 1973 do 1987) protoihumen prowincji galicyjskiej zakonu bazylińskiego. Inżynier Makar występujący na wiecu we Lwowie w roku 1988 to z pewnością inżynier (a później też prawnik) oraz działacz społeczny i polityczny Iwan Makar. Z kolei Łozińska, do której w roku 1988 dzwonił Wjaczesław Czornowil (por. s. 225), to zapewne Roksolana Łozińska, pracownica Ukrainian Information Service (prywatnie żona Askolda Łozińskiego, znanego działacza ukraińskiego z USA).

Oczywiście wspomniane wyżej błędy czy niedociągnięcia niczego nie zmieniają w mojej ocenie omawianego tomu, która nadal pozostaje bardzo wysoka,

i wymieniam je raczej z recenzenckiego obowiązku. Nie mam wątpliwości, że ten stosunkowo niewielki objętościowo zbiór dokumentów opracowany przez Andrzeja Grajewskiego jest publikacją istotną, wypełniającą pewną lukę w naszej wiedzy o losach Kościołów w Związku Sowieckim oraz jeszcze raz potwierdzającą, że papież Jan Paweł II był postrzegany przez funkcjonariuszy „imperium zła” jako nieprzejeźdźny przeciwnik. Z pewnością do dokumentów upublicznionych w tym tomie sięgać będą także inni autorzy zajmujący się zagadnieniem.

Kontakt: Zakład Historii XX Wieku,
Instytut Historii, Wydział Historyczny,
Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza
55, 80-952 Gdańsk

E-mail: igor.halagida@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0003-4203-5466

„Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL”
37(2024) nr 3(147) 274-275

PROPOZYCJE „ETHOSU”

Eran Guter, *Wittgenstein on Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2024, ss. 77.

Książka Erana Gutera *Wittgenstein on Music* to kolejna pozycja z serii „Elements in the Philosophy of Ludwig Wittgenstein”, ukazującej się pod szyldem „Cambridge Elements”. Wbrew pierwszemu skojarzeniu, które nasuwa tytuł, nie stanowi ona wprowadzenia do Wittgensteina teorii muzyki ani nie przedstawia myśli, które można by uznać za podstawy uprawianej dzisiaj analitycznej filozofii muzyki. Guter twierdzi, że w pismach Wittgensteina takiej filozofii nie znajdziemy, a obecne w jego tekstach odwołania do konkretnych kompozycji są raczej wyrazem indywidualnego (i wyrobionego) gustu niż wyrazem ogólniejszych poglądów, wykazuje jednak, że muzyka (a także refleksja nad różnymi jej aspektami) ma zasadnicze znaczenie dla myśli Wittgensteina na wszystkich tradycyjnie wyróżnianych jej etapach. Guter rozpoczyna od przywołania słów austriackiego filozofa wypowiedzianych w roku 1949 (dwa lata przed śmiercią) w rozmowie z przyjacielem: „Niemożliwe jest dla mnie powiedzenie w mojej książce choćby słowa o tym wszystkim, co muzyka znaczy w moim życiu. Jak więc mogę mieć nadzieję, że zostanę zrozumiany”¹ (s. 1). Omawianą pracę można czytać jako próbę wyrażenia owego znaczenia, a tym samym zrozumienia Wittgensteina – jako filozofa, a po części także jako człowieka. Autor analizuje wzmianki o muzyce pojawiające się w jego dziełach, wybierając dwa główne tematy: wykonywanie muzyki wspólnie z innymi oraz kluczowe dla filozofii Wittgensteina porównanie, ujmujące język jako muzykę (nie zaś muzykę jako język), i ukazuje, w jaki sposób zagadnienia te są obecne w jego wypowiedziach, poczynając od najwcześniejszych, poprzedzających *Traktat logiczno-filozoficzny*, przez refleksje z okresu środkowego (przejściowego) po myśl dojrzałą, a zwłaszcza *Dociekania filozoficzne* oraz teksty powstałe później. Śledzi w ten sposób wewnętrzną zmianę paradygmatu, jaka dokonała

¹ M. O’Connor Drury, *Conversations with Wittgenstein*, w: *On Wittgenstein, Philosophy, Religion and Psychiatry*, red. J. Hayes, Bloomsbury, London – Oxford – New York – New Delhi – Sydney 2017, s. 136. Jeśli nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – P.M.

się w myśli Wittgensteina; opisuje ją jako „przejście logiczne od skupienia na formie zdania do otwarcia się na formę życia, od prostoty absolutnej do prostoty płynnej, przejawiającej się w prymacie tego, co [proponuje – P.M.] nazywać «relacjami wzajemnego dostrajania się»” (s. 60), dzięki któremu czyjeś zachowanie nabiera znaczenia i staje się zrozumiałe dla partnerów. Zarysów filozofii muzyki dopatruje się Guter w refleksji – podjętej przez Wittgensteina już po jego „zwrocie antropologicznym” – nad pojęciem głębi w muzyce: muzyka głęboka to taka, która umożliwia poznanie człowieka. Myśl tę autor polecanej pozycji sytuje na tle niemieckiego romantyzmu (przywołuje między innymi słowa Wilhelma Heinricha Wackenrodera: „Ludzkie serce poznaje siebie, przeglądając się w lustrze dźwięków muzyki”² – 8n.) oraz współczesnej analitycznej filozofii muzyki.

Wprawdzie książka Erana Gutera ukazała się w publikowanej przez Cambridge University Press serii wprowadzeń do filozofii, nie jest to pozycja „elementarna”, wymaga bowiem od czytelnika pewnej orientacji przede wszystkim w myśli Ludwiga Wittgensteina – bądź gotowości do zapoznawania się z nią niejako od środka i uzupełniania, w miarę lektury, wiedzy niezbędnej do zrozumienia interpretacji zaproponowanej przez autora. *Wittgenstein on Music* ma charakter podstawowy w tym sensie, zmienia spojrzenie na myśl tego filozofa traktowaną jako dynamiczna całość i pozwala lepiej zrozumieć dokonaną w niej zmianę paradygmatu, wskazując na wątki, na które zwracano dotąd być może zbyt mało uwagi.

Ta interesująca pozycja nie tylko dla badaczy myśli Wittgensteina, ale także dla wszystkich miłośników filozofii, zainteresowanych (potraktowaną niebiograficznie) ewolucją ludzkiej refleksji, dojrzewaniem idei.

P.M.

² W.H. Wacke n r o d e r, *Confessions and Fantasies*, tłum. M.H. Schubert, The Pennsylvania State University Press, University Park 1971, s. 191.

Mirosława CHUDA

USŁYSZEĆ WSZECHŚWIAT

Pojęcie harmonii, występujące już w antycznej literaturze greckiej, sprecyzowali pitagorejczycy, odnosząc je początkowo do systemu muzycznego, do relacji dźwięków w instrumentach, a następnie do swojej wizji świata – struktury uporządkowanej, której ład wyrazić można w kategoriach liczbowych, podobnie jak relacje tonów liry. Jak napisał Jamie James: „Odkrycie pitagorejczyków nie sprowadzało się do zauważenia znacznych podobieństw między liczbą, muzyką i kosmosem; oni je ze sobą utożsamiali. Muzyka była liczbą, a kosmos był muzyką”¹. Według pitagorejskiej kosmologii, wiążącej ruch z dźwiękiem, ciała niebieskie tworzą harmonię sfer: poruszając się z właściwą im prędkością (zależną od odległości od środka świata), wydają dźwięki łączące się w muzykę. Jako nieustannie obecna, pozostaje ona jednak niesłyszalna dla przyzwyczajonych do jej brzmienia ludzi².

Pitagorejskie przekonanie o związku między światem fizycznym a liczbą prawdopodobnie zainspirowało Platona, w którego koncepcji świat również zbudowany jest na zasadzie harmonii. Jak pisze Giovanni Reale, w koncepcji Platońskiej struktury czysto astronomiczne, a także muzyka i dusze należą do tej samej sfery, co byty matematyczne, pośredniej między poziomem idei a światem materialnym³. Demiurg ukształtował kosmos, przyjmując za wzór wieczne i samoistne idee – w dialogu *Timaios* czytamy, że budowniczy świata „wyprowadził go z chaosu i doprowadził do ładu”⁴, łącznikiem jego składników czyniąc proporcję. Ponieważ kierował się dobrem i pragnął uczynić swe dzieło pięknym, „wytoczył świat na okrągło, w postaci kuli”⁵, nadając mu „kształt najdoskonalszy ze wszystkich”⁶. W tym zgeometryzowanym świecie planety obdarzone duszą jako zasadą ruchu krążą po stałych, regularnych szlakach. Związek pozostającej w ruchu „konstrukcji” wszechświata z muzyką w sposób niemal poetycki ukazał filozof w formie mitu w ostatniej księdze *Państwa*. Zawiera ona opowieść Era, żołnierza, który powraca z zaświatów, by nabytą tam wiedzę przekazać ludziom. Zgodnie z jego relacją

¹ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku świata*, tłum. M. Godyń, Znak, Kraków 1996 s. 37.

² Por. J. Gajda-Krynicka, hasło „Harmonia”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 4, red. A. Maryniarczyk i in., Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2003, s. 222.

³ Por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, *Platon i Arystoteles*, tłum. E.I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1996, s. 157.

⁴ Platon, *Timaios*, 29 D, w: tenże, *Timaios. Kritias*, tłum. i oprac. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002, s. 27.

⁵ Tamże, 32 C, s. 30.

⁶ Tamże.

zawieszone w słupie światła wrzeczono Konieczności stanowi oś obrotu kulistego świata, w którym znajdują się kręgi poruszające się z różną prędkością: „Na każdym kręgu chodzi Syrena obracająca się razem z nim i wydaje jeden głos, jeden ton. Wszystkie razem, a jest ich osiem, tworzą jeden harmonijny akord”⁷. Syreni śpiew wyobraża zatem muzykę sfer, do której dołączają swe głosy Mojry, córki Konieczności.

Idea ładu wszechświata obecna była także w myśli nowożytnej. Emblematycznym tego przykładem są poglądy Johannesesa Keplera i jego dzieło *Harmonices mundi*⁸, w którym przedstawił świat jako manifestację boskiej harmonii. Harmonię tę dostrzegał w proporcjach charakteryzujących ruch planet, który porównać można do niebiańskiego chóru. Twierdził, że ludzie stworzyli muzykę, naśladowując dzieło Boga – odwzorowali jedynie owe proporcje.

Niejednokrotnie w dziejach filozofii, astronomii czy fizyki w wyjaśnianiu rzeczywistości posługiwano się metaforą muzyczną. Niektórzy doszukują się analogii z muzyką i Pitagorejską harmonią nawet w formułowanej w drugiej połowie dwudziestego wieku teorii strun. Epoką, w której w szczególny sposób eksponowano związek muzyki z harmonią świata, było jednak średniowiecze, łączące w tej dziedzinie tradycję pitagorejsko-platońską z wiarą chrześcijańską. W myśli średniowiecznej matematyczno-kosmologiczny wymiar muzyki splótł się z jej wymiarem teologicznym i moralnym. Jak pisze Bohdan Pociąg, muzyka „była w centrum światoodczucia i światooobrazu wieków średnich”⁹, a intelektualści tamtych czasów, wrażliwi na muzykę, nosili ją w sobie. Ich świat rozbrzmiewał dźwiękami. W nurt ten wpisuje się między innymi Honoriusz Augustodunensis, a ściślej – jego pisma, gdyż o samym autorze niewiele wiadomo.

Według Honoriusza od ziemi aż do firmamentu rozbrzmiewa słodka niebiańska muzyka, której źródłem są obroty siedmiu sfer planetarnych, poruszających się w pięknej harmonii. Owych niebiańskich tonów człowiek nie może usłyszeć z dwóch powodów: ich intensywność przekracza możliwości percepcyjne ludzkiego słuchu, a ponadto słyszalne są tylko dźwięki rozchodzące się w powietrzu, a sfery planet należą do obszaru ognia¹⁰. Kosmologiczna koncepcja Honoriusza w pewnym sensie znajduje odzwierciedlenie w jego poglądach teologicznych. Honoriuszowski wszechświat składa się z dwóch części, niebiańskiej i ziemskiej, posiadających harmonijną strukturę, w której współbrzmia opozycje.

„Najwyższy twórca – pisał dwunastowieczny myśliciel – zbudował cały świat niczym wielką cytrę, w której zestawiał różne struny, tak aby wydawały wielorakie dźwięki. [Bóg] całe swoje dzieło podzielił na dwa, wyznaczając w nim przeciwieństwa. Duch i ciało, niczym chór męski i chłopi, wydają niskie i wysokie dźwięki, ponieważ w naturze [w przyrodzonych własnościach] (*in natura*) są przeciwstawne, lecz w istocie dobra (*in essentia boni*) zgadzają się ze sobą”¹¹. Podobnie jak duch i ciało, przeciwstawne dźwięki

⁷ Tenże, *Państwo*, ks. X, 617 C, tłum. i oprac. W. Witwicki, Wydawnictwo Akme, Warszawa 1991, t. 2, s. 254.

⁸ Zob. *Joanni Kepleri Harmonices mundi*, Johann Planck, Linz 1619.

⁹ B. Pociąg, *Harmonia świata?*, w: tenże, *Z perspektywy muzyki*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2005, s. 177.

¹⁰ Por. M. Jamróz, *Bóg, świat i człowiek w pismach Honoriusza Augustodunensis*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, s. 102n.

¹¹ Honoriusz Augustodunensis, *Liber duodecim quaestionum. Księga dwunastu kwestii*, tłum. M. Jamróz, w: Jamróz, *Bóg, świat i człowiek w pismach Honoriusza Augustodunensis*, s. 185.

wydają „anioł i diabeł, niebo i piekło, ogień i woda, powietrze i ziemia, słodkie i gorzkie, miękkie i twarde, jak również inne według tego sposobu”¹². Harmonijnie i „słodko” brzmią głosy istot duchowych, dzięki temu, że wydają one różne dźwięki, w zależności od miejsca w hierarchii niebiańskich zastępów odpowiadającego ich godności: od najniższej, przysługującej aniołom, do najwyższej – cherubinów i serafinów. Głosy te zestrojone są we wspólnym uwielbieniu Stwórcy. „Podobnie też byty cielesne (*corporalia*) naśladują różne dźwięki, zostały bowiem podzielone według rodzajów, gatunków, własności indywidualnych i form liczbowych. Wszystkie one współbrzmia zgodnie i tak oto wszczepione są sobie prawa, niczym dźwięczących skal, przestrzegają”¹³.

W kategoriach muzycznych opisywała wszechświat także Hildegarda z Bingen. Jak zauważyła Błażej Matusiak, w jej pismach odnaleźć można wszystkie motywy średniowiecznej myśli o harmonii świata. Pojęcie harmonii ma fundamentalne znaczenie w całej koncepcji rzeczywistości Hildegardy, zarówno w kosmologii i teologii, jak i filozofii dziejów. Dostrzegała harmonię w krążeniu firmamentu, wiązała ją jednak głównie z harmonią żywiołów: „Gdy firmament mknie przez eter, powstaje radosny i pełen chwały dźwięk żywiołów [...]. Każdy z żywiołów odznacza się bowiem właściwym sobie dźwiękiem, zgodnie z tym, co Bóg postanowił. Złączone w jedno brzmia one niczym struny cytry”¹⁴.

Strunami metaforycznej cytry są nie tylko żywioły kosmiczne, ale także byty duchowe, ludzie i wszystkie istoty żywe oraz byty nieożywione. Pierwszym dźwiękiem jest Bóg – stwórca świata i zasad harmonii – wibracja Jego głosu wprawia wszechświat w ruch. Ład świata stanowi odzwierciedlenie Boskiego porządku. Wszystko, co istnieje, rozbrzmiewa dźwiękami, głosząc chwałę Stwórcy. Hildegarda wyróżnia trzy rodzaje pieśni na część Pana, które razem tworzą symfonię chwały: *laus*, czyli (w sensie ścisłym) pieśni chórów anielskich, *sonus* – pieśń kosmosu, wirujących żywiołów, wiatrów, obłoków, roślin i zwierząt, a także epok historii ludzkości, oraz *operatio* – właściwe tylko ludziom ze względu na możliwość ich współpracy z Bogiem i kosmosem. Człowiek, znajdujący się w centrum świata, jako istota cielesna, ale obdarzona „symfoniczną” duszą, uczestniczy też w *laus* i *sonus*. Jako mikrokosmos odzwierciedla harmonię świata, ale jest także obrazem Boga. Pierwszy człowiek w stanie niewinności miał głos podobny do głosu aniołów, współbrzmiający z chórami anielskimi w pieśni chwały. Ów głos, „w którym rozbrzmiewała słodycz wszelkiej harmonii i całej sztuki muzycznej”¹⁵, utracił on jednak po upadku – śmiertelnik nie mógłby znieść mocy tego głosu. Grzech pierworodny nie tylko zakłócił harmonię w człowieku, ale też wprowadził dysharmonię do świata materialnego. Zaburzone zostało współbrzmienie dwóch sfer wszechświata: nadprzyrodzonej i przyrodzonej¹⁶.

Rola człowieka w dziejach zbawienia polega właśnie na usilnym dążeniu do przywrócenia harmonii. W urzeczywistnianiu tego powołania pomocna jest – obok „ekskluzywnego” daru prorocstwa – właśnie muzyka, „wymyślona”¹⁷ przez proroków i tworzona

¹² Tamże, s. 187.

¹³ Tamże, s. 186.

¹⁴ Cyt. za: B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 40. Por. *Hildegardis solutones triginta octo quaestionum*, q. 27.

¹⁵ *List 23 Hildegardy*, w: Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, s. 158.

¹⁶ Por. M. Kowalewska, *Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 153-162.

¹⁷ *List 23 Hildegardy*, s. 158.

przez ludzi. Przypomina ona o „słodocy i uwielbieniu, które przed upadkiem Adam miał wspólnie z aniołami”¹⁸ i budzi tęsknotę za powrotem do tego stanu, niesie pociechę i radość duszy. Tak oto w pismach Hildegardy metaforyczne rozumienie muzyki splata się z dosłownym.

W jednej z wizji nadreńskiej mistyczce dane było słyszeć orszaki niebiańskie, które „we wszelkim rodzaju muzyki cudownymi głosami ogłaszały zadziwiające dzieła, których Bóg dokonuje w duszach błogosławionych, i w nich wielce wysławiały Boga”¹⁹. Nie wiadomo jednak, czy muzykę tę słyszała na sposób zmysłowy i czy doświadczenie to miało wpływ na jej twórczość kompozytorską. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w utworach Hildegardy – mimo upływu niemal dziewięciu wieków tak chętnie wykonywanych i słuchanych – pobrzmiewa echem musica celestis.

Przykłady „muzycznych” opisów rzeczywistości w dziełach średniowiecznych myślicieli można by mnożyć, warto jednak na koniec zastanowić się, co oznacza „harmonia świata” dla człowieka kształtowanego przez współczesną kulturę. Czy jest już tylko pojęciem z mitologii i pięknych, ciekawych, ale dawno przebrzmiałych koncepcji filozoficznych? Krzysztof Lipka uważa, że harmonia mundi nie jest wytworem czystej spekulacji, ale wyrazem naszych tęsknot, reminiscencją marzenia, że muzyka kosmosu stanie się dla nas słyszalna. W tym kontekście żartobliwie wyraża on nadzieję, że spełni się zapowiedź zawarta w renesansowym *Mieście słońca*²⁰ Tomassa Campanelli i wynalezione zostanie urządzenie, które to umożliwi.

Innej odpowiedzi na postawione tu pytanie udzielił Pocięj. Z jego rozważań można wysnuć wniosek, że funkcję owego czulego „urządzenia” pełni kompozytor, który dzięki swej wrażliwości niejako przejmując wielką kosmiczno-boską energię i wciela ją w konstrukcje dźwiękowe, łącząc w muzyce harmonię wszechświata z pierwotnym chaosem²¹. Pocięj wiązał pojęcie harmonia mundi z sensem istnienia muzyki, która – tak w czasach dawnych, jak i obecnie – scala w sobie ład kosmiczny, żywioł ziemski i matematykę. „Nie widzę – pisał – innego sposobu tłumaczenia sensu i uzasadniania celu oraz posłannictwa muzyki, jak tylko w ramach tego światopoglądu [...] którego sednem myślowym jest idealizm obiektywny o genezie platońskiej. Postawa wyrastająca w wyższy porządek rzeczywistości, [...] w dostępną tylko poznaniu umysłowemu boską sferę idei”²².

Być może nadal są wśród nas muzykolodzy, kompozytorzy, wykonawcy czy miłośnicy sztuki dźwięku, dla których – jak dla zmarłego kilkanaście lat temu Bohdana Pocięja – „hasło *Harmonia mundi* dźwięczy żywo, brzmi aktualnie, pobudza wyobraźnię, działa na intelekt, ożywia myśl o muzyce”²³.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Hildegarda z Bingenu, *Scivias*, ks. I, wizja szósta, tłum. i oprac. J. Łukaszewska-Haberkowa, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2011, t. 1, s. 244.

²⁰ „W najbliższym czasie oczekuje się wynalezienia [...] rogów słuchowych; dzięki nim można będzie [...] słyszeć harmonię niebios”. T. Campanella, *Miasto Słońca*, tłum. R. Brandwajn, L. Brandwajnowa, Alfa-Wero, Warszawa 1994, s. 90. Por. K. Lipka, *Muzyka – kosmos – miłość*, w: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, A. Szyszkowska, Wydawnictwo Unum, Kraków 2022, s. 19.

²¹ B. Pocięj, *Sprzeczności i paradoksy albo dialektyka muzyki*, w: tenże, *Z perspektywy muzyki*, s. 166.

²² Tenże, *Harmonia świata?*, s. 179.

²³ Tamże, s. 178.

Maria FILIPIAK

HARMONIE ŚWIATA

Papieże Jan Paweł II, Benedykt XVI i Franciszek o przejawach harmonii
w przyrodzie, sztuce i rzeczywistości społecznej
Bibliografia wypowiedzi z lat 1978-2024

Wykaz skrótów

IGP – *Insegnamenti di Giovanni Paolo II* [Città del Vaticano]

- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| I (1978) ss. 477 | XIV (1991) t. 1, ss. 1983 |
| II (1979) [t. 1], ss. 1729 | XIV (1991) t. 2, ss. 1619 |
| II (1979) t. 2, ss. 157 | XV (1992) t. 1, ss. 2147 |
| III (1980) t. 1, ss. 1983 | XV (1992) t. 2, ss. 1119 |
| III (1980) t. 2, ss. 1869 | XVI (1993) t. 1, ss. 1855 |
| IV (1981) t. 1, ss. 1292 | XVI (1993) t. 2, ss. 1725 |
| IV (1981) t. 2, ss. 1313 | XVII (1994) t. 1, ss. 1367 |
| V (1982) t. 1, ss. 1376 | XVII (1994) t. 2, ss. 1281 |
| V (1982) t. 2, ss. 2497 | XVIII (1995) t. 1, ss. 2054 |
| V (1982) t. 3, ss. 1751 | XVIII (1995) t. 2, ss. 1589 |
| VI (1983) t. 1, ss. 1730 | XIX (1996) t. 1, ss. 1798 |
| VI (1983) t. 2, ss. 1496 | XIX (1996) t. 2, ss. 1206 |
| VII (1984) t. 1, ss. 2016 | XX (1997) t. 1, ss. 1799 |
| VII (1984) t. 2, ss. 1708 | XX (1997) t. 2, ss. 1230 |
| VIII (1985) t. 1, ss. 2081 | XXI (1998) t. 1, ss. 1669 |
| VIII (1985) t. 2, ss. 1683 | XXI (1998) t. 2, ss. 1483 |
| IX (1986) t. 1, ss. 2204 | XXII (1999) t. 1, ss. 1660 |
| IX (1986) t. 2, ss. 2242 | XXII (1999) t. 2, ss. 1396 |
| X (1987) t. 1, ss. 1482 | XXIII (2000) t. 1, ss. 1415 |
| X (1987) t. 2, ss. 2582 | XXIII (2000) t. 2, ss. 1463 |
| X (1987) t. 3, ss. 1812 | XXIV (2001) t. 1, ss. 1607 |
| XI (1988) t. 1, ss. 1073 | XXIV (2001) t. 2, ss. 1376 |
| XI (1988) t. 2, ss. 2625 | XXV (2002) t. 2, ss. 1130 |
| XI (1988) t. 3, ss. 1405 | XXV (2002) t. 1, ss. 1290 |
| XI (1988) t. 4, ss. 2317 | XXVI (2003) t. 1, ss. 1298 |
| XII (1989) t. 1, ss. 1945 | XXVI (2003) t. 2, ss. 1205 |
| XII (1989) t. 2, ss. 1783 | XXVII (2004) t. 1, ss. 1063 |
| XIII (1990) t. 1, ss. 1885 | XXVII (2004) t. 2, ss. 933 |
| XIII (1990) t. 2, ss. 1888 | XXVIII (2005), ss. 333 |

IB – *Insegnamenti di Benedetto XVI* [Città del Vaticano]

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| I(2005) ss. 1326 | V(2009) t. 1, ss. 1439 |
| II(2006) t. 1, ss. 1008 | V(2009) t. 2, ss. 980 |
| II(2006) t. 2, ss. 1065 | VI(2010) t. 1, ss. 1166 |
| III(2007) t. 1, ss. 1405 | VI(2010) t. 2, ss. 1390 |
| III(2007) t. 2, ss. 1065 | VII(2011) t. 1, ss. 1072 |
| IV(2008) t. 1, ss. 1280 | VIII(2012) t. 1, ss. 960 |
| IV(2008) t. 2, ss. 1099 | VIII(2012) t. 2, ss. 952 |
| | IX(2013), ss. 336 |

IF – *Insegnamenti di Francesco* [Città del Vaticano]

- I (2013) t. 1, ss. 592
 I (2013) t. 2, ss. 983
 II (2014) t. 1, ss. 938
 II (2014) t. 2, ss. 949

- NP I – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, I (1978), Poznań–Warszawa 1987, ss. 220
 NP II, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 1, Poznań 1990, ss. 793
 NP II, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 2, Poznań 1992, ss. 753
 NP III, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 1, Poznań–Warszawa 1985, ss. 875
 NP III, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 2, Poznań–Warszawa 1986, ss. 924
 NP IV, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 1, Poznań 1989, ss. 611
 NP IV, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 2, Poznań 1989, ss. 572
 NP V, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 1, Poznań 1993, ss. 877
 NP V, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 2, Poznań 1996, ss. 1004
 NP VI, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VI (1983) t. 1, Poznań 1998, ss. 852
 NP VI, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VI (1983) t. 2, Poznań 1999, ss. 686
 NP VII, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VII (1984) t. 1, Poznań 2001, ss. 924
 NP VII, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VII (1984) t. 2, Poznań 2002, ss. 827
 NP VIII, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VIII (1985) t. 1, Poznań 2003, ss. 1076
 NP VIII, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VIII (1985) t. 2, Poznań 2004, ss. 856
 NP IX – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IX (1986) t. 1, Poznań 2005, ss. 999

ORpol. – „L'Osservatore Romano” wydanie polskie 1980 –

AP 3 – Anioł Pański z Papieżem Janem Pawłem II, Città del Vaticano 1989, ss. 395

JAN PAWEŁ II

1978

1. *Zobowiązanie wobec prawdy, świętości i przyjaźni* (Przemówienie do członków Włoskiej Akcji Katolickiej, 30 XII), NP I, s. 207-210; toż: *Impegno per la verità, la santità e l'amicizia*, IGP I, s. 446-452.

1979

2. *Harmonijne współżycie – narzędziem postępu obywatelskiego* (Przemówienie do Rady Regionu Lacjum, 20 I), NP II, 1, s. 39-41; toż: *L'armoniosa convivenza, strumento di progresso civile*, IGP II, 1, s. 87-89.

3. *Dzieło sztuki w swojej inspiracji jest religijne* (Przemówienie po koncercie Krzysztofa Pendereckiego, 9 II), NP II, 1, s. 145-146; toż: *L'opera d'arte è, nella sua ispirazione, religiosa*, IGP II, 1, s. 369-371.

4. „*Wyśpiewujcie zawsze radość!*” (Przemówienie do chóru dell'Antoniano, 14 V), NP II, 1, s. 485; toż: *Cantate sempre la gioia!*, IGP II, [1], s. 1119-1120.

5. *Jedność duchowa chrześcijańskiej Europy* (Homilia podczas Mszy św., Gniezno, 3 VI), NP II, 1, s. 606-611; toż: *L'unità spirituale dell'Europa cristiana*, IGP II, 1, s. 1399-1406.

6. *Piękno radości, piękno miłości* (Audycja generalna, 25 VII), NP II, 2, s. 40-42; toż: *La bellezza della gioia, la bellezza dell'amore*, IGP II, 2, s. 82-86.

7. *W miłości lśni piękno chrześcijaństwa* (Przemówienie do uczestników pielgrzymki Stowarzyszenia „Nasza Rodzina”, 24 IX), NP II, 2, s. 178-179; toż: *Nella carità rifulge la bellezza del cristianesimo*, IGP II, 2, s. 361-363.

8. *Pełne szacunku pozdrowienie dla wszystkich artystów kraju* (Przemówienie po koncercie wykonanym przez Chicago Symphony Orchestra, 5 X), NP II, 2, s. 323; toż: *Il rispettoso saluto a tutti gli artisti della terra*, IGP II, 2, s. 650.

9. *Głęboka harmonia łączy prawdy naukowe z prawdami wiary* (Wspomnienie Alberta Einsteina w setną rocznicę urodzin, 10 XI), NP II, 2, s. 529-533; toż: *L'armonia profonda che lega le verità della scienza e le verità della fede*, IGP II, 2, s. 1107-1120.

10. *Bardziej niż inni jesteście powołani, aby być twórcami jedności* (Przemówienie do wspólnoty ormiańsko-katolickiej, 29 XI), NP II, 2, s. 609-610; toż: *Siete chiamati più degli altri ad essere artefici dell'unità*, IGP II, 2, s. 1272-1273.

1980

11. *Pokój, zgoda i solidarność dla Nikaragui* (Przemówienie do członków Rady Rządzącej Nikaragui, 3 III), NP III, 1, s. 212-213; toż: *Pace, concordia e solidarietà nel futuro del Nicaragua*, IGP III, 1, s. 508-510.

12. *Jedność moralna i duchowa wszystkich narodów Europy* (Orędzie do opata na Monte Cassino, 21 III), NP III, 1, s. 274-275; toż: *L'unità morale e spirituale di tutti i popoli dell'Europa*, IGP III, 1, s. 664-666.

13. „*Piękno na to jest, by zachwycalo do pracy*” (Homilia podczas Mszy św. w Lissieux, 2 VI), NP III, 1, s. 738-741; toż: *In comunione con le sofferenze di Cristo santa Teresa ci ha rivelato la realtà del Vangelo*, IGP III, 1, s. 1658-1664.

14. *Muzyka sakralna – wyrazem chrześcijańskiego dziedzictwa kulturalnego* (Przemówienie do Stowarzyszenia Świętej Cecylii, 21 IX), NP III, 2, s. 366-369; toż: *La musica sacra espressione del patrimonio culturale cristiano*, IGP III, 2, s. 696-701.

15. *Inauguracja wystawy „Cud Stworzenia”* (Przemówienie do członków organizacji im. Karola Wielkiego, 23 IX), NP III, 2, s. 374-375; toż: *Inaugurata la mostra „A Mirror of Creation”*, IGP III, 2, s. 711-712.

16. *Jedność Europy w szerszej perspektywie* (Przemówienie do dziennikarzy europejskich, 25 X), NP III, 2, s. 521-523; toż: *L'unità europea in un orizzonte più vasto*, IGP III, 2, s. 981-984.

1981

17. *Angażować się dla pełnego i harmonijnego wzrostu człowieka w mieście* (Przemówienie do członków Rady Kapitołińskiej, 19 I), NP IV, 1, s. 58-59; toż: *Impegnarsi per l'integrale ed armoniosa crescita dell'uomo nella città*, IGP IV, 1, s. 117-120.

18. *Znaczenie muzyki kościelnej w służbie liturgii* (Przemówienie do Chóru Papieskiego, 18 IV), NP IV, 1, s. 462-463; toż: *Importanza della musica sacra nel servizio della liturgia*, IGP IV, 1, s. 964-966.

19. *Artysta jest pośrednikiem między Ewangelią i życiem* (Przemówienie do uczestników Włoskiego Krajowego Zjazdu Twórców Sztuki Sakralnej, 27 IV), NP IV, 1, s. 505-508; toż: *L'artista è mediatore tra il Vangelo e la vita*, IGP IV, 1, s. 1052-1056.

20. *Zmartwychwstały jest wzorem ofiarnej miłości* (Przemówienie do orkiestry młodzieżowej ze Wspólnoty Europejskiej, 30 IV), NP IV, 1, s. 517-518; toż: *Il risorto è modello dell'amore che si sacrifica*, IGP IV, 1, s. 1079-1081.

21. *Życie zgodne z nauką Chrystusa oznacza powołanie do świętości* (Homilia podczas Mszy św. z okazji wizyty w parafii św. Wawrzyńca, 1 XI), NP IV, 2, s. 228-230; toż: *Vivere gli insegnamenti di Cristo significa vocazione alla santità*, IGP IV, 2, s. 531-535.

22. *Owieczna droga muzyki kościelnej* (Przemówienie po koncercie na cześć Ojca Świętego, 17 X), NP IV, 2, s. 188-189; toż: *Il cammino secolare della musica sacra*, IGP IV, 2, s. 449-450.

1982

23. *Coimbra to świętość i piękno, historia i życie* (Przemówienie powitalne, Coimbra, 15 V), NP V, 1, s. 735; toż: *Coimbra è santità e bellezza, storia e vita*, IGP V, 2, s. 1686-1689.

24. *Koncert muzyki symfonicznej młodych artystów europejskich dla Papieża* (10 VIII), NP V, 2, s. 258-259; toż: *Giovani artisti europei offrono al Papa un concerto di musica sinfonica*, IGP V, 3, s. 202-203.

25. *Poszanowanie wolności oraz wartości duchowych w każdej kulturze* (Przemówienie do uczestników Międzynarodowej Konferencji Stowarzyszeń Autorów i Kom-

pozytorów, 8 X), NP V, 2, s. 523-524; toż: *Rispetto della libertà: salvaguardia dei valori umani e spirituali di ogni cultura*, IGP V, 3, s. 738-740.

26. *Niech Bóg zachowa harmonijne współżycie, wzajemny szacunek i dobro wszystkich Hiszpanów* (Przemówienie podczas spotkania z parą królewską i przedstawicielami Rządu Hiszpanii, 2 XI), NP V, 2, s. 665-666; toż: *Dio preservi l'armonica convivenza, il reciproco rispetto e il bene di tutti gli spagnoli*, IGP V, 3, s. 1058-1060.

27. *Stała zgodność z wymaganiami wypływającymi z miejscowych rzeczywistości* (Przemówienie podczas spotkania z wykładowcami uniwersytetu, Palermo, 20 XI), NP V, 2, s. 820-823; toż: *Costante sintonia con le esigenze emergenti dalle realtà locali*, IGP V, 3, s. 1354-1358.

1983

28. *Świat kultury i sztuki jest powołany do budowania człowieka* (Przemówienie po koncercie w „La Scala”, 21 V), NP VI, 1, s. 623-626; toż: *Il mondo della cultura e dell'arte è chiamato a costruire l'uomo*, IGP VI, 1, s. 1321-1325.

29. *To misterium przekazuje prawdy wieczne* (Przemówienie do grupy artystów teatralnych Festiwalu w Salzburgu, 3 IX), NP VI, 2, s. 155-156; toż: *La sacra rappresentazione trasmette le verità eterne*, IGP VI, 2, s. 350-351.

30. *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 12 IX), NP VI, 2, s. 217-220; toż: *La natura e l'arte conducono al mistero di Dio*, IGP VI, 2, s. 491-497.

31. *Muzyka sakralna niech będzie prawdziwą sztuką* (Homilia podczas Mszy św. dla Stowarzyszenia św. Cecylii, 25 IX), NP VI, 2, s. 283-286; toż: *La musica sacra sia vera arte e ispiri devozione e raccoglimento*, IGP VI, 2, s. 640-644.

32. *Porozumienie narodowe jest możliwe w wolnym i zjednoczonym Libanie* (Nadzieje Ojca Świętego na pokojowe rozwiązanie kryzysu w Libanie, 13 X), NP VI, 2, s. 344-346; toż: *L'intesa nazionale è possibile in un Libano libero ed unito*, IGP VI, 2, s. 759-764.

33. *Koncert orkiestry włoskiego radia na cześć Papieża* (Przemówienie po koncercie, 21 X), NP VI, 2, s. 377-378; toż: *Concerto della RAI in onore del Papa*, IGP VI, 2, s. 830-831.

1984

34. *Błogosławiony Fra Angelico – sztuka jako droga doskonałości* (Homilia podczas Mszy św. z okazji obchodów Roku Świętego obchodzonego przez artystów, 18 II), NP VII, 1, s. 194-198; toż: *L'Angelico proclamato patrono degli artisti*, IGP VII, 1, s. 429-436.

35. *Pieśń nad pieśniami* (Audiencja generalna, 30 V), NP VII, 1, s. 713-716; toż: *Proseguimento della catechesi sul segno sacramentale del matrimonio*, IGP VII, 1, s. 1560-1568.

36. *Święta Cecylia świadkiem dla nowych pokoleń* (Homilia podczas Mszy św. w bazylice św. Cecylii in Trastevere, 22 XI), NP VII, 2, s. 633-635; toż: *Santa Cecilia testimone per le nuove generazioni*, IGP VII, 2, s. 1271-1275.

37. *Pluralizm, który buduje jedność* (Przemówienie do kardynałów i Kurii Rzymskiej, 21 XII), ORpol. 5(1984) nr 11-12, s. 1, 5; toż: *Il carisma di Pietro: servire l'universale unità vegliando, difendendo l'autenticità del Vangelo*, IGP VII, 2, s. 1621-1634.

1985

38. *Religijny wymiar sztuki* (Homilia podczas Mszy św. dla artystów, Bruksela, 20 V), NP VIII, 1, s. 805-810; toż: *Un mondo senza arte difficilmente si può aprire alla fede e all'amore*, IGP VIII, 1, s. 1560-1569.

39. *Niech mowa sztuki będzie echem boskiego Logosu* (Przemówienie podczas spotkania ze światem sztuki i kultury, Wenecja, 16 VI), NP VIII, 1, s. 972-975; toż: *L'arte rivelatrice di trascendenza e palestra di più alta umanità*, IGP VIII, 1, s. 1876-1880.

40. *Muzyka, jako wyraz wolności i prawdziwej wspólnoty, pomaga przewyciężyć dyskryminację i bariery* (List do mons. Domenico Bartolucci, 6 VIII), NP VIII, 2, s. 96-98; toż: *La musica espressione di libertà e di vera comunione aiuta a superare discriminazioni e barriere*, IGP VIII, 2, s. 209-212.

41. *Natchnienie i zgorzenie* (Homilia podczas Mszy św. dla kongresu „Scholae cantorum”, 29 IX), NP VIII, s. 406-409; toż: *La sacra musica deve esprimere la verità del mistero di Cristo* IGP VIII, 2, s. 794-801.

42. *Świętość* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 XI), NP VIII, 2, s. 602; toż: *Nella santità la base dell'autentico rinnovamento*, IGP VIII, 2, s. 1163-1164.

43. *Doceniać dawną spuściznę muzyczną tworząc nowe formy zdolne wyrazić sacrum* (Przemówienie podczas inauguracji nowej siedziby Instytutu Muzyki Sakralnej, 21 XI), NP VIII, 2, s. 691-693; toż: *Valorizzare l'antico patrimonio musicale con forme nuove capaci di esprimere il sacro*, IGP VIII, 2, s. 1340-1343.

1986

44. *Talent jest darem Bożym* (Przemówienie do Katolickiego Związku Artystów Włoskich, 1 III), NP IX, 1, s. 285-287; toż: *Il talento dell'arte è dono di Dio*, IGP IX, 1, s. 565-568.

45. *Chrześcijańska tożsamość Europy* (Homilia podczas Mszy św., Rawenna, 11 V), ORpol. 7(1986) nr 5, s. 17; toż: *Le forze morali per una rifondazione dell'Europa*, IGP IX, 1, s. 1373-1380.

46. *Wezwanie do poszukiwania jedności Europy* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 11 V), NP IX, 1, s. 698-699; toż: „*Maria non cesserà di pregare per noi: Signore, conservaci l'eredità dei padri...*”, IGP IX, 1, s. 1381-1382.

47. *Muzyka wezwaniem do rozważania piękna* (Przemówienie do zespołu filharmonii z Cannobio, 17 V), NP IX, 1, s. 736-737; toż: *Arte musicale: un appello a meditare la bellezza*, IGP IX, 1, s. 1455-1456.

48. *Muzyka: wyrazem wspólnoty między narodami i kulturami* (Przemówienie do artystów, Genua, 19 VI), NP IX, 1, s. 921-922; toż: *La musica: strumento di comunione tra i popoli e le culture*, IGP IX, 1, s. 1857-1859.

49. *L'arte alleata preziosa della fede* [Sztuka cennym sprzymierzeńcem wiary] (Przemówienie do Międzynarodowego Kongresu Artystów Chrześcijańskich, 14 X), IGP IX, 2, s. 1024-1028.

50. *Miłujcie prawdę, miłość, wolność i piękno* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 26 X), AP3, s. 139-145; toż: *Giovani: a salvarvi sarà la lotta coraggiosa contro la logica spietata dell'accaparramento*, IGP IX, 2, s. 1215-1222.

1987

51. *Muzyka łączy ludzi i uszlachetnia* (Audycja dla Akademickiego chóru z Zagrzebia, 17 I), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 4; toż: *La musica avvicina gli uomini ai valori dello spirito*, IGP X, 1, s. 127-128.

52. *Powszechne kapłaństwo* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 III), ORpol. 8(1987) nr 3, s. 13; toż: *L'armonia tra sacerdozio comune e sacerdozio ministeriale fattore indispensabile del genuino progresso pastorale*, IGP X, 1, s. 541-545.

53. *Spraw, by drogi Chile były drogami pokoju i zgody* (Akt powierzenia Matce Bożej Chile, Maipù, 3 IV), ORpol. 8(1987) nr 4, s. 21; toż: *„Percorra sempre il Cile sentieri di pace e di concordia”*, IGP X, 1, s. 992-994.

54. *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Przemówienie podczas spotkania ze światem kultury i sztuki, Kościół św. Krzyża, Warszawa, 13 VI), ORpol. 8(1987) nr 5 bis, s. 15-16; toż: *Dalla cultura e dall'etica scaturiscono un'economia ed un lavoro degni dell'uomo*, IGP X, 2, s. 2214-2220.

1988

55. *Maryja natchnieniem muzyki* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 I), ORpol. 9(1988) nr 1, s. 19-20; toż: *Dal mattino della vita fino al tramonto si levi nel canto l'invocazione a Maria*, IGP XI, 1, s. 9-10.

56. *Akatyst w łączności z Kościołami Wschodu i Zachodu* (Homilia podczas Mszy św., 25 III), ORpol. 9(1988) nr 3-4, s. 16-17; toż: *„Questo poderoso e dolcissimo inno Akáthistos sia la profezia di una umanità nuova”*, IGP XI, 1, s. 752-757.

57. *Ażeby ziemia nie zamieniła się w pustynię* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 26 VI), ORpol. 9(1988) nr 8, s. 22; toż: *Non si può ridurre la terra ad un deserto! Il bene e l'amore salveranno il mondo*, IGP XI, 2, s. 2201-2207.

58. *Muzyka jest wyrazem Bożego piękna* (Przemówienie po koncercie symfonicznym, 3 XII), ORpol. 9(1988) nr 12, s. 3; toż: *L'arte della musica: espressione di Dio*, IGP XI, 4, s. 1722-1723.

59. *La musica, più delle altre arti, ci parla di cose sante e divine* [Muzyka bardziej niż inne dziedziny sztuki mówi o sprawach świętych i Bożych] (Przemówienie do chóru „Harmonici Cantores”, 23 XII), IGP XI, 4, s. 1920-1921.

60. Encyklika *Christifideles Laici* (30 XII), ORpol. 9(1988) nr 12, s. 9-24; toż: *Lettera Enciclica Christifideles Laici*, IGP XI, 4, s. 1967-2175.

1989

61. *Komunia, dążenie do świętości, kompetencja* (Przemówienie do kapłanów, zakonników, zakonnic i seminarzystów, Antananarivo, Madagaskar, 30 IV), ORpol. 10(1989) nr 4, s. 19-20; toż: *Spirito di comunione, vita spirituale e solida formazione cardini di una luminosa testimonianza delle anime consacrate*, IGP XII, 1, s. 1021-1029.

62. *Occorre lavorare insieme per rendere stabile e forte il minacciato dono della pace* [Trzeba pracować wspólnie, aby uczynić stałym i silnym zagrożony dar pokoju] (Przemówienie do młodzieżowej orkiestry z Lanciano, 17 VIII), IGP XII, 2, s. 262-264.

63. *L'anelito dell'uomo verso la risurrezione* [Gorące pragnienie zmartwychwstania] (Przemówienie na zakończenie koncertu symfonicznego przygotowanego przez RAI, 11 XI), IGP XII, 2, s. 1217-1218.

1990

64. *Wobec dzieła genialnego artysty* (Przemówienie do uczestników międzynarodowego sympozjum „Michał Anioł i Kaplica Sykstyńska”, 31 III), ORpol. 11(1990) nr 2-3, s. 16; toż: *Nell'arte del Buonarroti il dramma e la rinascita spirituale di un'epoca*, IGP XIII, 1, s. 795-797.

65. *Il linguaggio universale dell'arte promuove l'unità e la pace tra i popoli* [Uniwersalny język sztuki promuje jedność i pokój wśród ludów] (Przemówienie do przedstawicieli telewizji japońskiej, 6 IV), IGP XIII, 1, s. 841-846.

66. *Tu znajduje się kamień węgielny europejskiej jedności* (Homilia podczas Mszy św., Velehrad, 22 IV), ORpol. 11(1990) nr 5, s. 24-26; toż: „*Ecco, la notte è pas-sata: il vostro pellegrinaggio verso la libertà deve tuttavia continuare*”, IGP XIII, 1, s. 976-981.

67. *Una riflessione sulla „passione dell'uomo” nel secolo XX* [Refleksja na temat „pasji człowieka” w XX wieku] (Przemówienie na zakończenie koncertu przygotowanego przez Accademia Musicale Ottorino Respighi, 26 VII), IGP XIII, 2, s. 163-164.

68. *Il messaggio musicale che portate nel mondo aiuti a sviluppare sentimenti di solidarietà* [Przesłanie muzyki, które niesiecie w świat, pomaga rozwijać uczucia solidarności] (Przemówienie do członków Associazione „Amici della Musica” di Lanciano, 16 VIII), IGP XIII, 2, 280-282.

69. „*Diventi questa manifestazione un messaggio di pace per tutti*” [Niech ta manifestacja stanie się przesłaniem pokoju dla wszystkich] (Podziękowanie za koncert symfoniczny przygotowany przez RAI, 27 X), IGP XIII, 2, s. 952-953.

1991

70. „*Wszystkie narody, chwalcie Pana*” (Przemówienie na zakończenie Tygodnia Modlitw o Jedność Chrześcijan, 25 I), ORpol. 12(1991) nr 2-3, s. 36-38; toż: *Ritrovare la completa unità tra tutti i battezzati perché l'Europa continui a vivere della sua eredità cristiana*, IGP XIV, 1, s. 191-196.

71. *Trzy wymiary piękna* (Przemówienie podczas wizyty w szpitalu pediatrycznym, Olsztyn, 6 VI), ORpol. 12(1991) nr 5, s. 55-57; toż: *Per voi e per tutti gli uomini chiedo il dono della salute e della fede*, IGP XIV, 1, s. 1517-1522.

72. *Jak być narodem zmartwychwstałym?* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Warszawa, 8 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 28-30; toż: *La Polonia sente l'imperativo della risurrezione*, IGP XIV, 1, s. 1607-1614.

73. *I giovani testimoni di pace anche attraverso la musica* [Młodzi świadkowie pokoju także przez muzykę] (Przemówienie do muzyków orkiestry symfonicznej Jeunes de la Méditerranée, 7 VIII), IGP XIV, 2, s. 195-196.

74. *Kościół spogląda z wielkim szacunkiem na twórców i krzewicieli kultury* (Przemówienie do przedstawicieli świata nauki i kultury, 17 VIII), ORpol. 12(1991) nr 8-9, s. 9-11; toż: *Non privare i giovani del diritto ad una educazione comprensiva degli elementi fondamentali della fede*, IGP XIV, 2, s. 314-321.

75. *Dio si rivela alla vostra anima attraverso i valori dell'arte* [Bóg objawia się w waszej duszy poprzez wartości sztuki] (Przemówienie po koncercie Rosyjskiej Orkiestry Narodowej, 31 X), IGP XIV, 2, s. 1048-1049.

76. *L'emozione estetica e religiosa ci facilita il cammino verso l'assoluto* [Uczucia estetyczne i religijne ułatwiają drogę w stronę Absolutu] (Wykonanie *Requiem* Mozarta z okazji dwóchsetlecia jego śmierci, 5 XII), IGP XIV, 2, s. 1316-1317.

1992

77. *Dalla musica un messaggio di pace e di fratellanza mondiale* [Płynące z muzyki przesłanie pokoju i światowego braterstwa] (Przemówienie do przedstawicieli „Orfeo Català”, 16 III), IGP XV, 1, s. 612-613.

78. *La vostra musica sia sempre spunto di elevazione spirituale* [Wasza muzyka niech będzie zawsze okazją do podniesienia na duchu] (Przemówienie do chóru „Puccini”, 4 IV), IGP XV, 1, s. 1041.

79. *Tylko Chrystus zaspokaja nasze pragnienie prawdy, piękna i szczęścia* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 12 IV), ORpol. 13(1992) nr 6, s. 7; toż: *A Denver, nel Colorado, l'VIII Giornata Mondiale della Gioventù*, IGP XV, 1, s. 1097-1100.

80. *Il turismo: sviluppo armonico delle nazioni e scoperta dei doni seminati dal Creatore* [Turystyka: harmonijny rozwój narodów i odkrywanie darów rozsianych przez Stwórcę] (Przemówienie do członków Rady Wykonawczej Światowej Organizacji Turystyki, 26 XI), IGP XV, 2, s. 704-706.

1993

81. *Autentyczna wiara jest źródłem zrozumienia i harmonii* (Przemówienie podczas spotkania z delegacją muzułmanów, 10 I), ORpol. 14(1993) nr 3, s. 11; toż: *Non ci sarà vera pace finché tutti i credenti non rifiuteranno uniti le politiche basate sull'odio e sulla discriminazione*, IGP XVI, 1, s. 44-46.

82. *Zgoda i współpraca dla wspólnego dobra* (Przemówienie podczas spotkania z przywódcami różnych wspólnot religijnych, 10 II), ORpol. 14(1993) nr 4, s. 38-39; toż: „*Spero in una nuova era di dialogo costruttivo e di benevolenza*”, IGP XVI, 1, s. 408-409.

83. *Piękno przyrody mówi o Bogu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 20 VI), ORpol. 14(1993) nr 10, s. 58-59; toż: *Beata Angela, sii per ogni donna luminoso modello di femminilità evangelica*, IGP XVI, 1, s. 1609-1613.

84. *Dalla musica una testimonianza di pace per un'Europa più unita e più solidale* [Przez muzykę świadectwo pokoju dla Europy bardziej zjednoczonej i solidarnej] (Przemówienie do młodych muzyków na zakończenie koncertu przygotowanego przez Akademia Musicale Ottorino Respighi, 1 VIII), IGP XVI, 2, s. 127-128.

85. Encyklika *Veritatis splendor* o niektórych podstawowych problemach nauczania moralnego Kościoła (6 VIII), ORpol. 14(1993) nr 10, s. 4-47, p. 10, 26; toż: *Lettera Enciclica Veritatis Splendor*, IGP XVI, 2, s. 156-375.

86. *La promozione di una cultura autenticamente europea è impresa urgente e necessaria per il nostro tempo* [Promocja autentycznej europejskiej kultury pilnym i koniecznym zadaniem dla naszych czasów] (Przemówienie po koncercie, Castel Gandolfo, 26 VIII), IGP XVI, 2, s. 569-570.

87. *Nowe przymierze między Kościołem a kulturą* (Przemówienie podczas spotkania ze światem kultury i nauki, Wilno, 5 IX), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 16-19; toż: *Tra la Chiesa e la cultura è necessaria e urgente una nuova alleanza*, IGP XVI, 2, s. 641-646.

88. *Człowiek w centrum społecznej nauki Kościoła* (Przemówienie do przedstawicieli świata nauki i kultury, Ryga, 9 IX), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 36-38; toż: *La dottrina sociale della Chiesa indica i principi che devono orientare una società degna dell'uomo*, IGP XVI, 2, s. 712-718.

89. *W służbie uświęcania i miłości* (Przemówienie na zakończenie koncertu, 16 X), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 47; toż: „*Pregate Dio affinché mi sia concessa la forza necessaria per consumare me stesso al servizio della Chiesa*”, IGP XVI, 2, s. 1032-1034.

90. *W jedności z cierpiącymi* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 14 XI), ORpol. 15(1994) nr 1, s. 51; toż: „*Maria ci aiuti a fare sempre della nostra vita un dono gioioso e riconoscente al Padre celeste*”, IGP XVI, 2, s. 1274-1276.

91. *Siate veri messaggeri di armonia e di pace* [Jesteście prawdziwymi posłańcami harmonii i pokoju] (Przemówienie do uczestników XXVI Kongresu Międzynarodowego Pueri Cantores, 31 XII), IGP XVI, 2, s. 1579-1582.

1994

92. *Pieśnią wielbią Boga* (Przemówienie podczas spotkania z polską grupą „Pueri Cantores”, 1 I), ORpol. 15(1994) nr 3, s. 53.

93. *Lettera per il IV centenario della morte di Giovanni Pierluigi Palestrina* [List z okazji 400-lecia śmierci Giovanniego Pierluigi Palestriny] (2 II), IGP XVII, 1, s. 243-246.

94. *List do Rodzin [...] z okazji Roku Rodziny 1994* (2 II), ORpol. 15(1994) nr 3, s. 4-35; toż: *Lettera alle famiglie Gratissimam Sane*, IGP XVII, 1, s. 254-384.

95. *Sztuka na usługach wiary* (Przemówienie do uczestników plenarnego zgromadzenia Papieskiej Rady do Spraw Środków Społecznego Przekazu, 4 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 15-16; toż: *I „Media” devono essere i nostri occhi aperti sulle sofferenze e sulle aspirazioni dell'intera umanità*, IGP XVII, 1, s. 599-602.

96. *Miłość natchnieniem kultury chrześcijańskiej* (Przemówienie do uczestników plenarnego posiedzenia Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 18 III), ORpol. 15(1994)

nr 5, s. 22-24; toż: *In un mondo bisognoso di unità e di amore, la fede apre nuovi orizzonti al genio creativo dell'uomo*, IGP XVII, 1, s. 739-744.

97. *Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga* (Przemówienie podczas odsłonięcia odrestaurowanego „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła, 8 IV), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 32-34; toż: *La Cappella Sistina esprime la speranza di un mondo trasfigurato*, IGP XVII, 1, s. 899-909.

98. *La ricerca di una maggiore armonia fra i popoli deve poggiare sulla comune radice spirituale e culturale* [Poszukiwanie większej harmonii między narodami musi opierać się na wspólnych korzeniach duchowych i kulturowych] (Przemówienie do członków Accademia Musicale Ottorino Respighi, 3 VII), IGP XVII, 2, s. 86-87.

1995

99. *Kino nośnikiem kultury i wartości* (Orędzie na XXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, 6 I), ORpol. 16(1995) nr 5, s. 4-5; toż: *Cinema, veicolo di cultura e di proposita di valori*, IGP XVIII, 1, s. 33-38.

100. Encyklika [...] *Evangelium vitae* (25 III), ORpol. 16(1995) nr 4, s. 4-50, p. 68, 70, 72; toż: *Lettera Enciclica Evangelium Vitae*, IGP XVIII, 1, s. 605-840.

101. *Chrześcijaństwo i kultura* (*Audienza dla pracowników naukowych Akademii Sztuk Pięknych z Krakowa, 1 V*), ORpol. 16(1995) nr 6, s. 60-61.

102. *Sztuka, która przemawia* (Przemówienie na zakończenie koncertu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, 30 VII), ORpol. 16(1995) nr 10, s. 56-57; toż: *L'incontro di due grandi tradizioni musicali*, IGP XVIII, 2, s. 1150-152.

1996

103. *Dar dla człowieka* (Przemówienie po koncercie w Auli Pawła VI, 31 X), ORpol. 18(1997) nr 1, s. 21-22; toż: *La mia gratitudine alle persone che ho incontrato sulla mia strada e mi hanno aiutato nel cammino percorso in tutti questi anni*, IGP XIX, 2, s. 623-624.

104. *Maryja w „Magnificat” wielbi wielkie dzieła Boże* (*Audienza generalna, 6 XI*), ORpol. 18(1997) nr 1, s. 43; toż: *Nel „Magnificat” Maria celebra l'opera mirabile di Dio*, IGP XIX, 2, s. 639-645.

105. *Piękno kształtem miłości* (*Medytacja na placu Hiszpańskim, 8 XII*), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 11-12; toż: *„Veniamo qui per trovare la fonte dello stupore, avvinti dalla bellezza spirituale di Maria”*, IGP XIX, 2, s. 946-948.

106. *Śpiewajmy kolędy* (*Spotkanie z Polakami w Auli Pawła VI, 25 XII*), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 19-20.

1997

107. *Śpiewaliśmy razem „Te Deum laudamus”* (*Audienza generalna, 18 VI*), ORpol. 18(1997) nr 7, s. 73-74; toż: *I grandi motivi della visita pastorale in Polonia*, IGP XX, 1, s. 1526-1537.

108. *Sztuka i kultura w służbie ewangelizacji* (Przesłanie do uczestników II Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 25 IX), ORpol. 18(1997) nr 12, s. 4-5; toż: *I beni culturali possono aiutare l'anima nella ricerca delle cose divine e costituire pagine interessanti di catechesi e di ascesi*, IGP XX, 2, s. 390-394.

109. *Ai Promotori e agli Artisti del quinto concerto „Natale in Vaticano”* [Przemówienie do organizatorów i artystów piątego koncertu „Boże Narodzenie w Watykanie”] (18 XII), IGP XX, 2, s. 1052.

1998

110. *Urge perseguire costantemente l'armonizzazione tra le esigenze del mercato e quelle dell'etica e della giustizia sociale* [Konieczne jest nieustanne harmonizowanie wymogów rynku z wymogami etyki i sprawiedliwości społecznej] (Przemówienie do uczestników Tygodnia Studiów zorganizowanego przez Fundację „Centesimus Annus” na temat „Globalizacja i solidarność”, 9 V), IGP XXI, 1, s. 872-874.

111. *L'armonia della musica é invito a contemplare l'eterna bellezza di Dio* [Harmonia muzyki jest zaproszeniem do kontemplacji odwiecznego piękna Boga] (Przemówienie na zakończenie koncertu zorganizowanego przez Academia Musicae pro Mundo Uno di Roma, 2 VIII), IGP XXI, 2, s. 111-112.

112. Encyklika *Fides et ratio* (14 IX), ORpol. 19(1998) nr 11, s. 4-40; toż: *Lettera Enciclica Fides et Ratio*, IGP XXI, 2, s. 375-454.

113. *Dialog między kulturą, nauką i wiarą* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i kultury, Zagrzeb, Chorwacja, 3 X), ORpol. 19(1998) nr 12, s. 10-11; toż: *Il servizio all'uomo è il punto d'incontro tra la Chiesa ed il mondo scientifico e culturale*, IGP XXI, 2, s. 642-646.

114. *Piękno zbawi świat* (Modlitwa na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 20(1999) nr 2, s. 28; toż: *La Tota pulchra deve salvare il mondo*, IGP XXI, 2, s. 1210-1213.

1999

115. *Zrównoważony rozwój* (Przemówienie podczas spotkania z członkami Papieskiej Akademii Nauk, 12 III), ORpol. 20(1999) nr 5-6, s. 56-57; toż: *Affinchè il pianeta sia abitabile in futuro, occorre fermare una ricerca infinita e sfrenata di beni materiali*, IGP XXII, 1, s. 511-515.

116. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów* (4 IV), ORpol. 20(1999) nr 5-6, s. 4-11, p. 5; toż: *Lettera agli artisti*, IGP XXII, 1, s. 704-722.

117. *Piękno tej ziemi woła o zachowanie jej dla przyszłych pokoleń* (Homilia podczas Liturgii Słowa, Zamość, 12 VI), ORpol. 20(1999) nr 8, s. 70-72; toż: *Come'è possibile difendere la natura se si giustificano iniziative che colpiscono il cuore della creazione, che è l'esistenza dell'uomo?*, IGP XXII, 1, s. 1318-1325.

118. *Religia powinna być źródłem dobroci, szacunku, zgody i pokoju* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami innych wyznań chrześcijańskich i religii, 7 XI), ORpol. 21(2000) nr 1, s. 18-19; toż: *Nel solco delle figure luminose dell'India spetta all'Asia un compito santo: servire la pace, la libertà, l'armonia*, IGP XXII, 2, s. 834-837.

2000

119. *Świątynia sztuki i kultury* (Przemówienie z okazji inauguracji nowego wejścia do Muzeów Watykańskich, 7 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 39-40; toż: *La Chiesa rinnova la volontà di dialogare con l'umanità nel segno dell'arte e della cultura*, IGP XXIII, 1, s. 153-155.

120. *W blasku piękna* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 13 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 26; toż: *Ecco l'annuncio consolante del Giubileo: l'amore di Dio è tutto proteso a risanare l'uomo*, IGP XXIII, 1, s. 182-184.

121. *Piękno waszym powołaniem otrzymanym od Boga* (Przemówienie z okazji Jubileuszu Artystów, 18 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 28-29; toż: *La conversione del cuore è opera d'arte comune dello Spirito e della nostra libertà*, IGP XXIII, 1, s. 208-212.

122. *Piękno spotkania z Chrystusem* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 30 VII), ORpol. 21(2000) nr 10, s. 53-54; toż: *Compito della Chiesa è la cura e la responsabilità per l'uomo al quale offrire incessantemente Cristo, unico suo Redentore*, IGP XXIII, 2, s. 106-109.

123. *„L'uomo di scienza sa che la verità non può essere negoziata, oscurata o abbandonata alle libere convenzioni o agli accordi fra i gruppi di potere, le società o gli Stati”* [Człowiek nauki wie, że prawda nie może być negocjowana, ukrywana ani porzucana na rzecz dowolnych konwencji czy porozumień grup nacisku, społeczności bądź państw] (Przemówienie podczas spotkania z uczestnikami sesji plenarnej Papieskiej Akademii Nauk, 13 IX), IGP XXIII, 2, s. 874-878.

124. *Cała piękna i święta* (Modlitwa na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 22(2001) nr 2, s. 56; toż: *L'affidamento al Cuore Immacolato di Maria del futuro della Chiesa e del mondo dischiuso dal Grande Giubileo del Duemila*, IGP XXIII, 2, s. 1056-1059.

125. *Nieście świata Chrystusowy pokój i radość* (Homilia na zakończenie Jubileuszu Świata Teatru, Kina, Telewizji i Muzyki, 17 XII), ORpol. 22(2001) nr 2, s. 47-48; toż: *Siate sempre modelli positivi e coerenti*, IGP XXIII, 2, s. 1166-1170.

2001

126. *„Il criterio che deve ispirare ogni composizione ed esecuzione di canti e di musica sacra è quello di una bellezza che inviti alla preghiera”* [Kryterium, które musi inspirować każdą kompozycję oraz wykonywanie śpiewu i muzyki sakralnej, jest piękno, które zaprasza do modlitwy] (Przemówienie do profesorów i studentów 19 I), IGP XXIV, 1, s. 193-196.

127. *„Durante il Grande Giubileo, il canto gregoriano, la polifonia, gli inni popolari hanno offerto un contributo magnifico all'unità dei cuori nella fede e nell'amore”* [Śpiew gregoriański, polifonia, hymny dały wspaniały wkład w jedność serc w wierze i miłości podczas Wielkiego Jubileuszu] (Przemówienie do uczestników Międzynarodowego Kongresu Muzyki Sakralnej zorganizowanego przez Papieską Radę Kultury, 27 I), IGP XXIV, 1, s. 237-241.

128. *Europa wymaga na nowo pracy misyjnej* (Przemówienie do uczestników zgromadzenia plenarnego Komisji Episkopatów Unii Europejskiej, 30 III), ORpol. 22(2001) nr 5, s. 28-29; toż: *È necessaria in Europa una rinnovata stagione missionaria*, IGP XXIV, 1, s. 623-626.

129. *Z poezji Norwida emanuje światło* (Audiencja dla przedstawicieli Instytutu Dziedzictwa Narodowego, 1 VII), ORpol. 22(2001) nr 9, s. 54-56; toż: *Durante l'occupazione nazista e nel periodo comunista i pensieri di Norwid sostenevano la nostra speranza posta in Dio e ci aiutavano a perseverare alla Verità*, IGP XXIV, 2, s. 4-9.

2002

130. *Psalm 19 – hymn na cześć Boga Stwórcy* (Audiencja generalna, 30 I), ORpol. 23(2002) nr 6, s. 32-33; toż: *Salmo 18 A: Inno al Dio creatore*, IGP XXV, 1, s. 137-143.

131. *Psalm 65 – radość stworzeń z Opatrzności Bożej* (Audiencja generalna, 6 III), ORpol. 23(2002) nr 6, s. 36-37p. 4; toż: *Salmo 64: Gioia delle creature di Dio per la sua provvidenza*, IGP XXV, 1, s. 312-318.

132. *Wiara w Boga pomaga odkrywać prawdę, dobro i piękno* (Przemówienie do przedstawicieli wspólnot religijnych, 22 V), ORpol. 23(2002) nr 7-8, s. 15-16; toż: *Basta con la guerra in nome di Dio! Fino a quando avrò, io griderò: 'Pace, nel nome di Dio'*, IGP XXV, 1, s. 840-847.

133. *Życie piękne i czyste* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 7 VII), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 50-51; toż: *La Giornata Mondiale della Gioventù a Toronto è già incominciata*, IGP XXV, 2, s. 40-41.

134. *Psalm 148 – hymn na cześć Stwórcy* (Audiencja generalna, 17 VII), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 49; toż: *Salmo 148: Glorificazione di Dio Signore e Creatore*, IGP XXV, 2, s. 68-73.

135. *Kościół potrzebuje sztuki, aby głosić orędzie Ewangelii* (Przemówienie do uczestników IV Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 19 X), ORpol. 24(2003) nr 1, s. 33-34; toż: *Si intensifichi un fecondo dialogo con gli artisti contemporanei per favorire l'incontro e l'abbraccio fra la Chiesa e l'arte*, IGP XXV, 2, s. 570-572.

136. *Piękno gór* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 10 XI), ORpol. 24(2003) nr 2, s. 47; toż: *È necessaria un'autentica svolta culturale: dallo sfruttamento indiscriminato delle risorse occorre convertirsi all'amministrazione responsabile dei beni che Dio ci offre*, IGP XXV, 2, s. 694-696.

2003

137. *Psalm 118 – świąteczny hymn dziękczynny* (Audiencja generalna, 12 II), ORpol. 24(2003) nr 5, s. 46-47; toż: *Salmo 117: Canto di gioia e di vittoria*, IGP XXVI, 1, s. 193-198.

138. *Umacniajcie porozumienie i więzi miłości* (Przemówienie do delegacji międzyreligijnej z Indonezji, 20 II), ORpol. 24(2003) nr 4, s. 35-36; toż: *„Insieme operiamo e preghiamo per la pace”*, IGPXVI, 1, s. 248-249.

139. Encyklika *Ecclesia de Eucharistia* O eucharystii w życiu kościoła (17 IV), ORpol. 24(2003) nr 5, s. 4-24, p. 47; toż: Lettera Enciclica *Ecclesia de Eucharistia*, IGP XXVI, 1, s. 468-512.

140. *La giovane martire Cecilia invita a „camminare vigilanti verso l'incontro con Cristo, allietando il pellegrinaggio terreno con la festosità del canto e della mu-*

sica” [Młoda męczennica Cecylia zaprasza, by czujnie kroczyć na spotkanie z Chrystusem, rozweselając ziemską pielgrzymkę radością pieśni i muzyki] (Słowa podziękowania na zakończenie koncertu zorganizowanego przez Associazione Italiana Santa Cecilia z okazji setnej rocznicy Motu proprio *Tra le sollecitudini* św. Piusa X, 22 XI), IGP XXVI, 2, s. 782-783.

141. „*Mosso dal vivo desiderio*” [Poruszony żywym pragnieniem] (List z okazji setnej rocznicy Motu proprio o muzyce sakralnej *Tra le sollecitudini* św. Piusa X, 22 XI), IGP XXVI, 2, s. 784-794.

142. *Il Natale occasione* “*per sperimentare la vicinanza e l’amore di Dio*” [Boże Narodzenie okazją do doświadczenia bliskości i miłości Boga] (Przemówienie do artystów biorących udział w koncercie na Boże Narodzenie w Watykanie, 12 XII), IGP XXVI, 2, s. 950.

2004

143. *Odkryć na nowo prawdę, dobro i piękno małżeństwa* (Przemówienie do członków Trybunału Roty Rzymskiej, 29 I), ORpol. 25(2004) nr 4, s. 34-36; toż: *L’istituto matrimoniale rimane una realtà personale indissolubile, vincolo di giustizia e di amore, elevato alla dignità di sacramento cristiano*, IGP XXVII, 1, s. 118-122.

144. *Boże piękno w dziełach człowieka* (Przemówienie do uczestników sesji Akademii Papieskich, 9 XI), ORpol. 26(2005) nr 2, s. 42-43; toż: *Un nuovo umanesimo cristiano capace di additare l’autentica bellezza come itinerario di dialogo e di pace tra i popoli*, IGP XXVII, 2, s. 527-529.

145. *Pieśń Kol 1, 11c-20 – Chrystus początkiem całego stworzenia i zmartwychwstania* (Audiencja generalna, 24 XI), ORpol. 26(2005) nr 3, s. 38-39; toż: *Cantico: Colossei 1, 3. 12-20: Cristo fu generato prima di ogni creatura, è il primogenito di coloro che risuscitano dai morti*, IGP XXVII, 2, s. 598-603.

146. *Maryja odbiciem piękna Chrystusa* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 XII), ORpol. 26(2005) nr 2, s. 25; toż: *Un faro di luce per l’umanità di ogni tempo che orienta a credere e a sperare in Dio*, IGP XXVII, 2, s. 672-673.

2005

147. *La Vergine Madre di Dio, Donna eucaristica, vi aiuti ad incontrare suo Figlio nella liturgia di questa Settimana Santa e nel sacramento della Penitenza* [Przesłanie do uczestników międzynarodowego spotkania „UNIV 2005” na temat „Wspierać kulturę: język muzyki, 19 III), IGP XXVIII, 1, s. 233-234.

BENEDYKT XVI

2005

1. *Pieśń Ap 15, 3-4 – hymn uwielbienia* (Audienca generalna, 11 V), ORpol. 26(2005) nr 7-8, s. 26-27; toż: *Cantico dell'Apocalisse 15, 3-4: Inno di adorazione e di lode*, IB I, s. 69-74.

2. „*La musica ci faccia sentire la grandezza e la bellezza di Dio*” [Muzyka pozwala odczuć wielkość i piękno Boga] (Przemówienie na zakończenie koncertu ku czci Papieża w Auli Pawła VI, 20 X), IB I, s. 692-693.

3. „*Continue ad essere messaggeri del bello, della fede e di Dio in questo mondo. Così anticipate in qualche modo l'eternità*” [Nie przestawajcie być posłańcami piękna, wiary i Boga w tym świecie. Tak w pewien sposób antycypujecie wieczność] (Podziękowanie na zakończenie koncertu „Regensburger Domspatzen” w Kaplicy Sykstyńskiej, 22 X), IB I, s. 694-695.

4. „*Nel canto noi possiamo sentire la presenza della liturgia celeste, un po' della bellezza nella quale il Signore ci vuole comunicare la sua gioia*” [W śpiewie możemy odczuć obecność liturgii niebiańskiej, zadatek piękna, w którym Pan pragnie przekazywać nam swoją radość] (Przemówienie do śpiewaków Papieskiej Kapeli Muzycznej „Sykstyna”, 20 XII), IB I, s. 1012-1013.

5. Encyklika *Deus caritas est* (25 XII), ORpol. 27(2006) nr 3, s. 4-21; toż: Lettera Enciclica *Deus Caritas Est*, IB I, s. 1050-1125.

2006

6. „*La vocazione di Roma ad essere faro di civiltà e di spiritualità per il mondo intero*” [Powołaniem Rzymu jest niesienie światła cywilizacji i duchowości całemu światu] (Koncert zorganizowany przez władze miasta Rzymu w dzień „Urodzin Rzymu” i w pierwszą rocznicę rozpoczęcia pontyfikatu, 21 IV), IB II, 1, s. 479-481.

7. *Muzyka może nas prowadzić do modlitwy* (Przemówienie na zakończenie koncertu Kwartetu Filharmoników Berlińskich, 18 XI), ORpol 28(2007) nr 3, s. 21; toż: „*La storia del mondo è una meravigliosa sinfonia che Dio ha composto e la cui esecuzione Egli stesso dirige*”, IB II, 2, s. 641-643.

8. *Il linguaggio della storia dell'arte e della musica accompagna la nostra lode al Re dell'Universo* [Język historii sztuki i muzyki towarzyszy naszemu wychwalaniu Króla Wszechświata] (List do kardynała Andrea Cordero Lanza di Montezemolo, archiprezbitera Bazyliki św. Pawła za Murami, 25 XI), IB II, 2, s. 683-684.

2007

9. Posynodalna adhortacja apostolska *Sacramentum caritatis* (22 II), ORpol. 28(2007) nr 4, s. 4-42, p. 33, 35, 40, 42, 53, 63; toż: *Sacramentum Caritatis*, IB III, 1, s. 292-451.

10. *Muzyka zawsze była dla mnie pokrzepieniem i radością* (Przemówienie na zakończenie koncertu w Auli Pawła VI, 16 IV), ORpol. 28(2007) nr 6, s. 26; toż: „*La*

musica: una compagna di viaggio che mi ha sempre offerto conforto e gioia", IB III, 1, s. 680-681.

11. *Cantare in coro è un'educazione alla vita e alla pace* [Śpiewanie w chórze jest wychowaniem do życia i do pokoju] (Słowa podziękowania na zakończenie koncertu chórów z terenów górskich zorganizowanego przez diecezję Belluno-Fetere w Castello di Mirabello, 20 VII), IB III, 2, s. 48-49.

12. „*Le vostre esecuzioni possano anche in futuro essere per molti una rivelazione!*” [Wasze wykonania także w przyszłości mogą dla wielu być objawieniem!] (Do uczestników koncertu zorganizowanego z okazji tysiąclecia Archidiecezji Bamberg, 4 IX), IB III, 2, s. 208-209.

13. „*Offrire il proprio contributo per un 'aggiornamento', adatto ai nostri tempi, delle preziose tradizioni di cui è ricca la musica sacra*” [Ofiarować własny wkład w „uwspółcześnienie” cennej tradycji, w którą obfituje muzyka sakralna] (Wizyta w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej, 13 X), IB III, 2, s. 450-452.

14. *Muzyka, którą zrodziła cisza* (Przemówienie po koncercie, 27 X), ORpol. 28(2007) nr 12, s. 21-22; toż: *La vera gioia è radicata nella libertà che solo Dio può donare*, IB III, 2, s. 512-514.

2008

15. *L'Italia è messaggera universale dei valori dell'arte* [Włochy są posłane, aby upowszechniać wartości artystyczne] (Podziękowanie za koncert ofiarowany przez Prezydenta Włoch Giorgia Napolitano w trzecią rocznicę rozpoczęcia pontyfikatu, 24 IV), IB IV, 1, s. 680-682.

16. „*Magnificat*” *jest najgłębszą interpretacją dziejów* (Przemówienie podczas nabożeństwa na zakończenie miesiąca maryjnego, 31 V), ORpol. 29(2008) nr 7-8, s. 16-17; toż: *Il Magnificat è la più vera interpretazione della storia*, IB IV, 1, s. 931-933.

17. *Życie jest poszukiwaniem prawdy, dobra i piękna* (Przemówienie na powitanie młodzieży na nabrzeżu Barangaroo, 17 VII), ORpol. 29(2008) nr 9, s. 13-16; toż: *La speranza del Vangelo in un mondo avido e diviso*, IB IV, 2, s. 44-52.

18. *Un felice accostamento tra poesia e musica* [Szczęśliwe połączenie poezji i muzyki] (Podziękowanie na zakończenie koncertu, Castel Gandolfo, 24 VIII), IB IV, 2, s. 191-193.

19. *Mistycyzm muzyki Brucknera* (Przemówienie po koncercie orkiestry Wiener Philharmoniker, Bazylika św. Pawła za Murami, 13 X), ORpol. 29(2008) nr 12, s. 45-46; toż: *La Chiesa nasce dall'unità dei diversi carismi*, IB IV, 2, s. 486-487.

20. *Prawdziwe piękno jest drogą chrześcijańskiego humanizmu* (Przesłanie z okazji XIII Sesji Publicznej Akademii Papieskich, 24 XI), ORpol. 30(2009) nr 2, s. 22-23; toż: *La vera bellezza è la strada dell'umanesimo cristiano*, IB IV, 2, s. 708-711.

2009

21. *Muzyka sakralna pozwala nam otrzeć się o majestat i piękno Boga* (Przemówienie po koncercie z okazji 85. urodzin ks. Georga Ratzingera, 17 I), ORpol. 30(2009) nr 3, s. 11-12; toż: *La musica sacra aiuta a sfiorare la bellezza di Dio*, IB V, 1, s. 82-85.

22. *Życie ma wielką wartość, nawet kiedy jego piękno przysłania tajemnica cierpienia* (Orędzie na XVII Światowy Dzień Chorego, 2 II), ORpol. 30(2009) nr 3, s. 7-8; toż: „*La vita umana è bella anche se avvolta dal mistero della sofferenza*”, IB V, 1, s. 184-187.

23. *Świętość jaśnieje w Kościele szczególnym pięknem* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 26 IV), ORpol. 30(2009) nr 7-8, s. 57-58; toż: *Nel Vangelo le basi per una società giusta e solidale*, IB V, 1, s. 664-669.

24. *Św. Bonawentura był poszukiwaczem Boga i piewcą stworzenia* (Przemówienie podczas spotkania z mieszkańcami Bagnoregio, 6 IX), ORpol. 30(2009) nr 11-12, s. 30-31; toż: *Cercatore di Dio e cantore del creato*, IB V, 2, s. 181-185.

2010

25. *Twórcie piękno, ale przede wszystkim niech w waszym życiu będzie miejsce dla piękna* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Lizbona, 12 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 12-13; toż: *È l'ora di indicare nuovi mondi al mondo*, IB VI, 1, s. 678-681.

26. *Wschód i Zachód, tradycja i nowoczesność spotykają się w muzyce* (Przemówienie po koncercie zorganizowanym z inicjatywy Patriarchy Moskwy i Wszechrusi Cyryla, 20 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 41-43; toż: *L'Europa a pieni polmoni*, IB VI, 1, s. 746-749.

27. *Życie świętych stało się pieśnią chwały Bożej* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 17 X), ORpol. 31(2010) nr 11, s. 10-12; toż: *Una festa della santità*, IB VI, 2, s. 622-626.

28. *Kościół ma być wizerunkiem Bożego piękna* (Homilia podczas Mszy św., 7 XI), ORpol. 32(2011) nr 1, s. 34-36; toż: *Misure economiche e sociali a sostegno della donna, della famiglia, della vita*, IB VI, 2, s. 794-799.

29. *Świątynia hymnem ku czci Boga, wyrzeźbionym w kamieniu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 7 XI), ORpol. 32(2011) nr 1, s. 36-37; toż: *I poveri devono sempre trovare accoglienza nella Chiesa*, IB VI, 2, s. 800-801.

30. *Niech praca uczonych i artystów odzwierciedla wielkość oraz piękno naszej chrześcijańskiej nadziei* (Przesłanie z okazji XV sesji publicznej Akademii Papieskich, 15 XII), ORpol. 32(2011) nr 2, s. 33-34; toż: *Sulla „via pulchritudinis”*, IB VI, 2, s. 1010-1013.

2011

31. *Odkrywajmy piękno życia chrześcijańskiego* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 9 I), ORpol. 32(2011) nr 3, s. 41-42; toż: *Chi è Gesù?*, VII, 1, s. 33-37.

32. *Muzyka, która zrodziła się z wiary w Boga* (Przemówienie po koncercie, 5 V), ORpol. 32(2011) nr 7, s. 21-22; toż: *La vicinanza del popolo italiano al Vescovo di Roma*, IB VII, 1, s. 575-577.

33. *Zafascynowani pięknem miłości Chrystusa, bądźcie zawsze Jego wiernymi uczniami* (Czuwanie modlitewne z młodzieżą na lotnisku Cuatro Vientos, 20 VIII), ORpol. 32(2011) nr 10-11, s. 20-23.

34. *Świętość nie zna granic i przemienia świat* (Homilia podczas Mszy św., 24 IX), ORpol. 32(2011) nr 12, s. 26-28.

35. *Miłość jest silniejsza od nienawiści i zła (Psalm 110)* (Audycja generalna, 16 XI), ORpol. 33(2012) nr 1, s. 45-48.

2012

36. „*O bracia, nie w te tony...!*” (Przemówienie po koncercie w teatrze La Scala, 1 VI), ORpol. 33(2012) nr 7-8, s. 12-13; toż: *In cerca del Dio vicino*, IB VIII, 1, s. 669-671.

37. *Symfonia pokoju między narodami* (Przemówienie po koncercie West-Eastern Divan Orchestra, 11 VII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 25-26; toż: *Sinfonia di pace*, IB VIII, 2, s. 16-17.

38. *Gdy sztuka pomaga potrzebującym* (Przemówienie po koncercie, 11 VIII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 30-31; toż: *Quando l'arte diventa sostegno ai bisognosi*, IB VIII, 2, s. 78-79.

39. *Świętość wprowadza odwieczne „dziś” Boga w „dziś” człowieka naszej epoki* (Przemówienie Ojca Świętego do biskupów, którzy uczestniczyli w Soborze Watykańskim II, 12 X), ORpol. 33(2012) nr 11, s. 11-12; toż: *Con i nostri contemporanei*, IB VIII, 2, s. 421-422.

40. *Droga piękna kieruje umysł i serce ku Bogu* (Przemówienie po projekcji filmu „Sztuka i wiara – Via Pulchritudinis”, 25 X), ORpol. 33(2012) nr 12, s. 27-28; toż: *Quel linguaggio universale capace di elevare fino a Dio*, IB VIII, 2, s. 496-498.

41. *Świadkowie piękna wiary* (Przesłanie do uczestników XVII sesji publicznej Akademii Papieskich, 21 XI), ORpol. 34(2013) nr 1, s. 30-32; toż: *L'artista, come la Chiesa, testimone della bellezza della fede*, IB VIII, 2, s. 628-632.

FRANCISZEK

2013

1. *Spójność między słowem a życiem* (Homilia podczas Mszy św. w bazylice św. Pawła za Murami, 14 IV), ORpol. 34(2013) nr 6, s. 18-19; toż: *La fede nasce dall'ascolto* IF, 1, s. 100-103.

2. „*Magnificat*” *kantykiem nadziei pokornych* (Homilia podczas Mszy św. w uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, 15 VIII), ORpol. 34(2013) nr 10, s. 44-45; toż: *Lotta, Risurrezione, speranza*, IF I, 2, s. 175-177.

3. *Boża orkiestra* (Audycja generalna, 9 X), ORpol. 34(2013) nr 12, s. 34-35; toż: *La Chiesa è la casa dell'armonia*, IF I, 2, s. 348-354.

4. *Świętość nie jest przywilejem nielicznych* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 XI), ORpol. 35(2014) nr 1, s. 50-51; toż: *Alla recita dell'Angelus*, IF I, 2, s. 466-468.

2014

5. *Potrzebujemy prawdy, dobroci i piękna* (Przemówienie podczas spotkania z członkami stowarzyszenia „Corallo”, 22 III), ORpol. 35(2014) nr 3-4, s. 35-36; toż: *Fuggere dalla tentazione di clericalizzare i laici, nella Chiesa ognuno è importante*, IF II, 1, s. 306-308.

6. *Trzeba odbudowywać porozumienie wychowawcze* (Przemówienie do uczestników światowego spotkania „Scholas occurrentes”, 4 IX), ORpol. 35(2014) nr 10, s. 23-24.

7. *Pracujmy wszyscy dla jedności Kościoła* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 24 X), w: Franciszek, *Bóg szuka nas na marginesie. Słowa z Domu świętej Marty*, Znak, Kraków 2017, s. 268-270.

8. *Małe kroki do świętości* (Audienca generalna, 19 XI), ORpol. 35(2014) nr 12, s. 47-48; toż: *Ci si fa Santi dovunque nelle cose di ogni giorno*, IF II, 2, s. 554-561.

9. *Bogactwo, różnorodność i odmienność nigdy nie powinny być przyczyną konfliktów* (Homilia podczas Mszy św. w Stambule, 29 XI), ORpol. 35(2014) nr 12, s. 25-26; toż: *Lo Spirito supera le diversioni e fa l'umanità*, IF II, 2, s. 684-686.

2015

10. *Kobiety ucieleśniają czule oblicze Boga* (Przemówienie do uczestników zgromadzenia plenarnego Papieskiej Rady Kultury, 7 II), ORpol. 36(2015) nr 3-4, s. 21-22.

11. *Kobieta jest arcydziełem stworzenia* (Audienca generalna, 22 IV), ORpol. 36(2015) nr 5, s. 46-47.

12. *W Kościele dyskutuje się o jedności, a nie o zysku* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 8 V), w: Franciszek, *Bóg szuka nas na marginesie. Słowa z Domu świętej Marty*, Znak, Kraków 2017, s. 462-464.

13. *Niech chrześcijanie stanowią jedno* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 21 V), w: Franciszek, *Bóg szuka nas na marginesie. Słowa z Domu świętej Marty*, Znak, Kraków 2017, s. 474-475.

14. Encyklika [...] *Laudato si. W trosce o wspólny dom* (Rzym, 24 V), p. 84.

15. *W hymnie „Te Deum” przemierzamy na nowo historie zbawienia* (Przemówienie podczas Nieszporów na zakończenie 2015 r., 31 XII), ORpol. 37(2016) nr 1, s. 17-18.

2016

16. *Życie chrześcijańskie trzeba codziennie cierpliwie tkać jak piękny dywan* (Homilia podczas Mszy św. w ośrodku salezjańskim w Baku, 2 X), ORpol. 37(2016) nr 10, s. 23-25.

17. *Piękno chrześcijańskiej rodziny* (Przemówienie do członków Papieskiego Instytutu Studiów nad Małżeństwem i Rodziną, 27 X), ORpol. 37(2016) nr 11, s. 33-35.

18. *Święci odkryli tajemnicę prawdziwego szczęścia* (Homilia podczas Mszy św., Malmö, 1 XI), ORpol. 37(2016) nr 11, s. 13-14.

2017

19. *Święte pragnienie Boga* (Homilia podczas Mszy św. w uroczystość Objawienia Pańskiego, 6 I), ORpol. 38(2017) nr 1, s. 16-18.

20. *Ojcowie, matki lub bracia żyjący nadzieją, a nie profesjonalistami „sacrum”* (Homilia podczas Mszy św. w święto Ofiarowania Pańskiego, 2 II), ORpol. 38(2017) nr 2, s. 17-18.

21. *O jedność w różnorodności* (Homilia w uroczystość Zesłania Ducha Świętego, 4 VI), ORpol. 38(2017) nr 6-7, s. 23-24.

22. *Upiękzone dusze* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 20 X), ORpol. 38(2017) nr 12, s. 28-29.

23. *Różnorodność w harmonii* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 9 XI), ORpol. 38(2017) nr 12, s. 39-41.

24. *Kiedy mówimy jednym głosem, przekazujemy słowo nadziei* (Przemówienie podczas spotkania z Najwyższą Radą Mnichów Buddyjskich „Sangha” w Rangunie, 29 XI), ORpol. 39(2018) nr 1, s. 25-26.

25. *Poszanowanie słusznej różnorodności* (Przemówienie podczas spotkania w Dhace z przedstawicielami władz Bangladeszu, 30 XI), ORpol. 39(2018) nr 1, s. 26-28.

2018

26. *Sprzeciwiamy się logice wyższości kulturowej* (Homilia podczas Mszy św., Chile, 17 I), ORpol. 39(2018) nr 2, s. 16-17.

27. Adhortacja apostolska *Gaudete et exsultate* o powołaniu do świętości w świecie współczesnym (18 III 2018 r.).

28. *Jeśli nie będzie rozbrzmiewała muzyka Ewangelii* (Przemówienie podczas spotkania ekumenicznego w luteranńskiej katedrze, Ryga, 24 IX), ORpol. 39(2018) nr 10, s. 28-30.

29. *Piękno rodziny w planie Boga* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 7 X), ORpol. 39(2018) nr 11, s. 23-24.

30. *Spotkanie dwóch matek jest hymnem radosnego uniesienia w Panu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 23 XII), ORpol. 40(2019) nr 1, s. 54-55.

2019

31. Posynodalna adhortacja apostolska *Christus vivit* do młodych i całego Ludu Bożego (25 III).

2020

32. *Łagodność łączy, gniew dzieli* (Audiencej generalna, 19 II), ORpol. 41(2020) nr 4, s. 13-14.

33. *Ludzkość na wzburzonym morzu* (Modlitwa na placu św. Piotra, 27 III), ORpol. 41(2020) nr 4, s. 4-6.

34. *Duch Święty nauczycielem harmonii* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 21 IV), ORpol. 41(2020) nr 6, s. 27-28.

35. *Duch Święty tworzy harmonię Kościoła, zły duch ja niszczy* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 9 V), ORpol. 41(2020) nr 7-8, s. 30-31.

36. *Życie w harmonii ze światem stworzonym* (Przemówienie do grupy świeckich z Francji, zaangażowanych w kwestię nawrócenia ekologicznego, 3 IX), ORpol. 41(2020) nr 10, s. 12-14.

37. Encyklika *Fratelli tutti* [...] O braterstwie i przyjaźni społecznej (Asyż, 3 X, p. 4, 100, 147, 231, 271).

2021

38. *Muzyka pomaga w budowaniu braterstwa* (Przesłanie wideo do uczestników IV Międzynarodowego Kongresu o Muzyce, 4 II), ORpol. 42(2021) nr 2, s. 17-18.

39. *Duch tworzy jedność i powszechność Kościoła* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 23 V), ORpol. 42(2021) nr 6, s. 37-39.

40. *Od konfliktu do jedności* (Przemówienie do uczestników sesji ROACO, 24 VI), ORpol. 42(2021) nr 6, s. 5-6.

2022

41. „*Siostrzane Kościoły, bratnie narody*” (Przemówienie do delegacji Ekumenicznego Patriarchatu Konstantynopola, 30 VI), ORpol. 43(2022) nr 7-8, s. 28-29.

2023

42. *Poszukiwanie równowagi między sprawiedliwością a miłosierdziem* (Przemówienie na rozpoczęcie roku sądowego Trybunału Państwa Watykańskiego, 25 II), ORpol. 44(2023) nr 4, s. 14-16.

43. *Prorocy namaszczeni i apostołowie harmonii* (Homilia podczas Mszy krzyżma świętego, 6 IV), ORpol. 44(2023) nr 5, s. 9-12.

44. *Piękno życia jest owocem harmonii* (Spotkanie ekumeniczne i międzyreligijne, 3 IX), ORpol. 44(2023) nr 8-9, s. 26-29.

45. *Bądźcie Kościołem symfonicznym i synodalnym* (Homilia podczas Zwyczajnego Konsystorza publicznego, 30 IX), ORpol. 44(2023) nr 10, s. 10-11.

2024

46. *Dialog musi być duszą działania wspólnoty międzynarodowej* (Przemówienie do członków korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, 8 I), ORpol. 45(2024) nr 1, s. 22-29.

NOTY O AUTORACH

Marek B e r n a c k i, profesor, literaturoznawca. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od 2003 r. pracownik Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, obecnie profesor w Katedrze Polonistyki na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Uniwersytetu Bielsko-Bialskiego.

Redaktor naczelny czasopisma naukowego „Media i Społeczeństwo”, członek Komitetu Redakcyjnego czasopisma naukowego „Świat i Słowo”.

Członek Komisji Historycznoliterackiej PAN (Oddział w Katowicach), członek założyciel Stowarzyszenia Filozoficznoliterackiego „Hermeneutica”.

Główne obszary zainteresowań badawczych: literatura polska XIX-XXI w., miłoszologia, sztuka interpretacji, hermeneutyka.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Leksykon powieści polskich XX wieku* (współred., 2002); *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej* (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska) (2010); *Świat interpretować – konieczne zadanie. Studia o literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku* (2014); *Miłosz. Dyskursy* (współred., 2016); *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy miłoszologiczne* (2018); *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” poety* (2019); *Peryferie Miłosza. Nieznane konteksty, glosy, nowe rozpoznania* (red., 2020); *Interpretuję: Jestem. Artykuły i szkice krytycznoliterackie (2017-2023)* (2023).

Mieczysława D e m s k a - T r ę b a c z, profesor, teoretyk muzyki i kultury. Studia na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Dyrygentury w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie.

W latach 1967-2013 zatrudniona w PWSM, przekształconej kolejno w Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina i Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, od 1994 do 2013 r. profesor zwyczajny, od 2005 r. kierownik Katedry Nauk Humanistycznych, w latach 2010-2013 dyrektor Instytutu Nauk o Muzyce. Od 2023 r. profesor honorowy UMFC.

Główne obszary zainteresowań badawczych: polska kultura muzyczna XIX i XX w. (w tym kultura Lubelszczyzny), teoria rytmu.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Rytm Chopina* (1981); *Sławni, znani, zapomniani. Szkice o muzykach Lubelszczyzny* (1983); *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa 24.02 - 28.02.1999 / Chopin Works as a Source of Performance Inspiration: The Book of the International Academic Conference* (współred., 1999); *Filharmonia w Warszawie. W stulecie jej istnienia. Studia i materiały* (red., 2001); *Muzyka sztuką przewyższania czasu. Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny* (red., 2003); *„Po ziemi swojej chodzę po Polsce”. W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku* (2003); *Czas, przestrzeń, rytm. Wykłady lubelskie* (2005); *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny. Dworki i dwory* (2005); *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze* (współred., 2005); *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej I–XI* (t. 1-9, red., 1986-2007); *Z pogranicza muzyki, tańca, plastyki* (red., 2007); *Kamień Paleologów. Okruchy z dziejów jednego rodu*

(2008); *Dla dobra i chwały muzyki polskiej. Z przeszłości i teraźniejszości warszawskiej uczelni muzycznej* (2011); „Czyś nie zateśnił do swych stron?” *Szkice o muzykach Lubelszczyzny drugie* (2012); *Kurpie i muzyka* (red., 2014); *For the Good and the Glory of Polish Music: from the Past and the Present of Warsaw's University of Music* (2015).

Gajusz K ę s k a, profesor, pianista. Studia z zakresu instrumentalistyki w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie w klasie fortepianu Andrzeja Pikula oraz w Conservatorium van Amsterdam w klasie Willema Bronsa.

Od 2023 profesor w Katedrze Fortepianu AMKP, prowadzący klasę fortepianu. Ponadto nauczyciel fortepianu w szkołach muzycznych, obecnie zatrudniony w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II st. im. F. Chopina w Krakowie oraz Państwowej Szkole Muzycznej PSM I i II st. im. B. Rutkowskiego. Od 2017 r. visiting professor na Wydziale Muzycznym Ningbo Foreign Affairs School w Chinach.

Występy (jako solista i kameralista) w krajach europejskich, a także w Argentynie, Chile, Chinach, Ekwadorze, Izraelu, Japonii, Kanadzie i Peru. Prowadzący kursy mistrzowskie m.in. w Peru, Boliwii i Chinach.

Pomysłodawca i dyrektor artystyczny Konkursu Młodych Pianistów „Chopin pod Wawelem”, współorganizator i dyrektor artystyczny kursów mistrzowskich Małopolskiej Akademii Talentów w Łącku.

Główne obszary zainteresowań badawczych: muzyka polska, ze szczególnym uwzględnieniem kompozytorów „zapomnianych” i „nieodkrytych” XIX i XX wieku, muzyka fortepianowa Chin.

Teresa K s i ę s k a - F a l g e r, doktor, pianistka, pedagog, popularyzatorka muzyki. Studia w klasie fortepianu pod kierunkim Tadeusza Żmudzińskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, kursy pianistyczne w Bejrucie, Weimarze, Duszniakach.

W latach 1981-1982 była dyrektorem Instytutu Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, w latach 1992-1993 zastępcą dyrektora Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Od 1982 do 1991 r. pedagog klasy fortepianu i dyrektor Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. K. Lipińskiego w Lublinie. W latach 1996-2003 dyrektor naczelny, a w latach 1997-2009 także dyrektor artystyczny Filharmonii im. H. Wieniawskiego w Lublinie.

Inicjatorka reaktywacji festiwalu: „Nałęczowskie Divertimento” i „Lubelski Wrzesień Muzyczny”. W latach 2009-2010 realizatorka „Festiwalu Spotkań Kultur Caper Lublinensis” oraz autorskiego festiwalu form solowych i kameralnych „Harmonie Starego Miasta”. Pomysłodawczyni i organizatorka „Międzynarodowego Festiwalu – Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk” (od 2012 r.) oraz koncertów z cyklu: „Spotkania z Lutosławskim” (2013), „Opus magnum – KULowskie wieczory z muzyką” (2013-2020), „Muzyka na Lubelskim Zamku” (2015-2018); prowadząca autorski cykl koncertów muzyki klasycznej w Radiu Lublin (2010- 2014).

Jako pianistka koncertowała w Polsce, Libanie, Niemczech, Danii, Holandii, Szwecji, w Ukrainie, we Włoszech, na Węgrzech, w Austrii i Korei Południowej.

Członkini Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie (w latach 2010-2015 prezes).

Najważniejsze publikacje książkowe: *Portret Artysty. Z Adamem Natankiem rozmawiają Teresa Księska-Falger i Marek Dudek* (współautor, 2013); *Czas i dźwięk – spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem* (red., 2018); *Opus Magnum – KULowskie wieczory z muzyką* (współautor, 2020).

Halszka L e l e ń, doktor literaturoznawstwa. Studia z zakresu filologii angielskiej na Uniwersytecie Gdańskim.

W latach 1997-1999 zatrudniona w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Olsztynie. Od 1999 r. pracownik Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, obecnie adiunkt w Katedrze Filologii Angielskiej.

Członkini wspomagająca Zespołu Etyki Komunikacji PAU, członkini Association for Scottish Literary Studies oraz European Network for Short Fiction Research, przewodnicząca Olsztyn Research Group in Narrative (ORGiN).

Głównie obszary zainteresowań badawczych: literaturoznawstwo w ujęciu post-formalnym, narratologia post-klasyczna, błękitna humanistyka.

Najważniejsze publikacje książkowe: *H. G. Wells: The Literary Traveller in His Fantastic Short Story Machine* (2016); *Święci i świętość w języku, literaturze i kulturze* (współred., 2018); *Old and New Mixed Together: Communication and Culture in the New Media Era* (współred., 2016); *Sanctity as a Story: Narrative (In)variants of the Saint in Literature and Culture across the Centuries* (red., 2020).

Joanna Małkiewicz, doktor habilitowany, profesor UMFC, pianistka. Studia z zakresu instrumentalistyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie fortepianu Alicji Pałety-Bugaj i klasie kameralistyki fortepianowej Krystyny Borucińskiej.

Od 1996 r. wykładowca Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (od 2008 r. UMFC), obecnie profesor uczelni, kierownik Pracowni Kameralistyki Fortepianowej oraz Katedry Kameralistyki Fortepianowej i Smyczkowej.

Dyrektor artystyczny m.in.: Festiwalu Letniego im. Piotra Janowskiego w Grudziądzu, festiwalu Paderewski 3 x 100.

Koncerty (jako solistka i kameralistka) w krajach Europy, w Japonii, RPA, Arabii Saudyjskiej i USA.

Główne obszary zainteresowań badawczych: spuścizna twórcza rodziny Maklakiewiczów, twórczość Edwarda Wolffa.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Saga Rodu. Pieśni Franciszka, Jana i Tadeusza Maklakiewiczów* (2020); *Katedra Kameralistyki Fortepianowej UMFC 1978-2018. Monografia* (2023).

Krzysztof Meyer, profesor, kompozytor, pianista, pedagog. Nauka gry na fortepianie pod kierunkiem Haliny Ekierówny, studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, z zakresu teorii muzyki oraz kompozycji – pod kierunkiem Stanisława Wiechowicza i Krzysztofa Pendereckiego, a następnie pod kierunkiem Nadii Boulanger (w Paryżu) i Witolda Lutosławskiego.

W latach 1966-1987 wykładowca teorii muzyki, a w latach 2008-2013 kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie. Od 1972 do 1975 r. prorektor tejże uczelni, a od 1975 do 1987 kierownik Katedry Teorii Muzyki. W latach 1987-2008 profesor kompozycji w Hochschule für Musik und Tanz w Kolonii.

Koncerty z Zespołem MW2 w Polsce i wielu krajach Europy.

W latach 1974-1988 uczestnik prac Komisji Repertuarowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Członek Polskiej Akademii Umiejętności, Związku Kompozytorów Polskich (w latach 1985-1989 prezes).

Najważniejsze publikacje książkowe: *Szostakowicz* (1988); *Witold Lutosławski. Postscriptum* (współred., 1999); *Lutosławski. Droga do dojrzałości* (współautor, 2003); *Lutosławski. Droga do mistrzostwa* (współautor, 2004).

Marek Nalepa, profesor, literaturoznawca. Studia z zakresu filologii polskiej w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie.

W latach 1991-2001 zatrudniony w WSP w Rzeszowie. Od 2001 r. pracownik Uniwersytetu Rzeszowskiego. Obecnie profesor w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa w Kolegium Nauk Humanistycznych UR.

Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemysłu.

Główne obszary zainteresowań badawczych: kultura lat 1795-1822, dziewiętnastowieczne piśmiennictwo jezuitów białoruskich i galicyjskich, twórczość kontynuatorów romantycznej „szkoły ukraińskiej”, regionalizm podkarpacki, dorobek pisarzy z otoczenia Edwarda Stachury.

Najważniejsze publikacje książkowe: *„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...”*. Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej (2002); *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793-1806)* (2003); *Miedzy żarliwością a zdradą. Studia i szkice o literaturze późnego polskiego oświecenia* (2010); *Porozbiorowe migracje w literaturze późnego oświecenia. Studia nad wybranymi tekstami* (2018); *Kalmana Segala „krajobrazy zaufania”* (2023).

Ewa N i d e c k a, doktor habilitowany, profesor UR, teoretyk muzyki, kompozytor, pianistka. Studia z zakresu teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Krakowie.

Od 1988 r. zatrudniona na Uniwersytecie Rzeszowskim, obecnie profesor uczelni.

Główne obszary zainteresowań badawczych: twórczość polskich kompozytorów dziewiętnastego, dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, muzyka religijna, twórczość kompozytorów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, kultura muzyczna Żydów galicyjskich.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792-1939)* (2003); *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza* (2010); *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice* (t. 1, współred., 2018); *Studia Electronica – w 60. rocznicę powstania Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (1957-2004)* (współred., 2018); *Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej* (2018); *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice. Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych* (t. 2, współred., 2020); *Studia Electronica – continuum I. Muzyka nieznana, niezbadana, zapomniana* (współred., 2021); *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji* (t. 1, red., 2021); *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice. Polityczno-społeczne konteksty muzyki* (t. 3, współred., 2022); *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji. Pamięć i przeszłość* (t. 2, red., 2023).

Leszek P o l o n y, profesor, muzykolog. Studia z zakresu teorii muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego) w Krakowie.

W latach 1970-1980 redaktor „Gazety Krakowskiej”. W latach 1991- 2001 kolejno redaktor naczelny, dyrektor i prezes Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Od 2004 do 2016 r. profesor Akademii Muzycznej w Krakowie.

Członek Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich.

Główne obszary zainteresowań badawczych: historia muzyki, muzyka współczesna.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza* (1986); *Kilar, żywioł i modlitwa* (2005); *Symbol i muzyka* (2011).

Agata S k a ł a, doktor habilitowany, profesor UMCS, teoretyk i historyk literatury. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

W latach 2002-2003 wykładowca w Wyższej Szkole Handlowej w Radomiu. Od 2003 r. pracownik UMCS, obecnie profesor uczelni w Katedrze Historii Literatury Polskiej w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym.

Główne obszary badań: problematyka aksjologiczna w literaturze, sacrum w literaturze i sztuce, estetyka dzieła, filozoficzne aspekty literatury.

Najważniejsze publikacje: *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Zwoleniu* (1998); *Sztuka i wartości. O eseistyce Zygmunta Kubiaka* (2004); *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością* (2013). Autorka edycji krytycznej: A. Dygasiński, *Opis imprezy*

wojennej Imć Pana Alberta Milicerego, konsula, alias burmistrza biskupiego miasta Bodzantyna, contra insolentiam tyraniej króla szwedzkiego Karła Gostausa (2020).

Mieczysław Szlez er, profesor, skrzypek, altowiolista, pedagog. Studia w klasie skrzypiec pod kierunkiem Zbigniewa Szlezera w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, pod kierunkiem Josefa Gingolda i Tadeusza Wrońskiego na Indiana University School of Music w Bloomington (USA), Henryka Szerynga w Konserwatorium Genewskim i Franco Gulli w Accademia Musicale Chigiana w Sienie.

Od 1978 r. zatrudniony w Akademii Muzycznej w Krakowie, profesor tytularny od 1995 prowadzący klasę skrzypiec i kameralistyki smyczkowej, w latach 2008-2020 kierownik Katedry Skrzypiec i Altówki. W latach 1996-2002 prodziekan Wydziału Instrumentalnego, w latach 2002-2008 prorektor AM.

W latach 1978-1987 solista i koncertmistrz orkiestry Capella Cracoviensis, a w latach 1987-2000 Filharmonii Krakowskiej, od 1995 do 2005 r. członek tria fortepianowego Artemus.

Członek Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków.

Najważniejsze publikacje książkowe: *George Polgreen Bridgetower: afropolak, który zderwował Beethovena* (2016); *Regina Strinasacchi: archetyp skrzypaczki – wirtuoza późnego klasycyzmu* (2016); *Feliks Janiewicz: polski skrzypek – zapomniany przez swoich, doceniony przez obcych* (2017); *Mozartowie: synowie geniusza i ich przegrana walka o tożsamość* (2019); *Skrzypce i altówka: instrukcja obsługi: podręcznik użytkownika* (2019); *Zapamiętani i zapomniani* (t. 1-3, 2022-2024).

CONTENTS

Ethos 37, no. 3 (147) (2024)

HARMONIES OF THE WORLD

From the Editors, W poszukiwaniu harmonii: Od bezkrytycznych zachwytów do odkrycia finezyjnego piękna (M.S.)	5
From the Editors, In Search of Harmony: From Uncritical Exaltation to the Discovery of Sophisticated Beauty (M.S.)11	
J o h n P a u l II, Muzyka: Wyras wolności i prawdziwej wspólnoty (List do mons. Domenica Bartolucciego, Watykan, 6 VIII 1985)	19
J o h n P a u l II – Music: Expression of Freedom and True Community (Letter to Mons. Domenico Bartolucci, Vatican, August 6, 1985)	23

THE TIME OF VIOLINISTS

Mieczysława D e m s k a – T r ę b a c z, Between the Vistula and the Bug: Remarks on the History of the Musical Culture in the Polish Territory during the Period of the Partitions of Poland.	29
DOI 10.12887/37-2024-3-147-05	
Mieczysław S z l e z e r, Stanisław Serwaczyński: A Virtuoso from Lublin and a Pioneer of the Modern European Tradition of Violin Playing.	55
DOI 10.12887/37-2024-3-147-06	
Joanna M a k l a k i e w i c z, A Twentieth-century Romantic: Piotr Janowski (1951–2008).	73
DOI 10.12887/37-2024-3-147-07	

GREAT MASTERS OF THE TWENTIETH CENTURY

Gajusz K ę s k a, Expression in Karol Szymanowski's Piano Sonatas.	95
DOI 10.12887/37-2024-3-147-08	

Ewa N i d e c k a, Music in Dialogue with God: Religious Works of Andrzej Nikodemowicz	120
DOI 10.12887/37-2024-3-147-09	
Krzysztof M e y e r, Witold Lutosławski and the Post-war Avant-garde, as Seen from the Perspective of Six Decades	132
DOI 10.12887/37-2024-3-147-10	

TO EXPRESS THE INEXPRESSIBLE

Marek B e r n a c k i, Text as a Score: On the Benefits of Ingarden's Concept of the Concretization of a Literary Work	153
DOI 10.12887/37-2024-3-147-11	
Halszka L e l e Ń, On the Peripheries of Little Things: World's Disharmony and the Search for Truth in George Mackay Brown's Poetry	170
DOI 10.12887/37-2024-3-147-12	
Marek N a l e p a, "Thou, whose goodness of heart is praised by ages": The Jesuit Fathers of Tarnopol and Stara Wieś as Authors of Marian Religious Hymns	190
DOI 10.12887/37-2024-3-147-13	

KAROL WOJTYŁA—JOHN PAUL II INSPIRATIONS

Agata S k a ł a, When Narcissus Becomes the Shepherd: Metamorphoses and Luminosity of the World, as Seen in Karol Wojtyła's works	225
DOI 10.12887/37-2024-3-147-14	

THINKING ABOUT THE FATHERLAND...

Teresa K s i ę s k a - F a l g e r, The Experience of Beauty	251
Leszek P o l o n y, Kilar: Moniuszko of Our Time	261

NOTES AND REVIEWS

Igor H a ł a g i d a, The Pontificate of John Paul II, as Reflected in KGB documents: On the Fiasco of the Policy of State Atheism Imposed by the Soviets (review of " <i>Żarliwy antykomunista.</i> " <i>Pontyfikat Jana Pawła II w dokumentach KGB Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej (1978-1991)</i>). <i>Wybór</i> , ed.. A. Grajewski, Warszawa: Centrum Mieroszewskiego, 2023)	269
---	-----

Books recommended by <i>Ethos</i> (E. Guter, <i>Wittgenstein on Music</i> , Cambridge: Cambridge University Press, 2024)	274
--	-----

THROUGH THE PRISM OF THE ETHOS

Mirosława C h u d a, To Hear the Universe	277
---	-----

BIBLIOGRAPHY

Maria F i l i p i a k, Harmonies of the World	281
DOI 10.12887/37-2024-1-145-20	
Notes about the Authors.	303

ETHOS
Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL
ISSN 0860-8024
Prefix DOI 10.12887

Instytut Jana Pawła II
Wydział Filozofii
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
tel. 81 4453218
fax 81 4453217
e-mail: ethos@kul.lublin.pl

INFORMACJE DLA AUTORÓW

Tematy kolejnych numerów monograficznych „Ethosu” są zapowiadane w wyprzedzeniem na czwartej stronie okładki oraz na stronie internetowej kwartalnika. Artykuły związane z tematami poszczególnych numerów można nadsyłać od chwili ukazania się zapowiedzi. Wszystkie artykuły naukowe publikowane w „Ethosie” poddawane są recenzji w trybie anonimowym dla obu stron, dokonywanej przez dwóch niezależnych recenzentów zewnętrznych. Jeśli jedna z recenzji okaże się negatywna, redakcja może podjąć decyzję o skierowaniu tekstu do trzeciego recenzenta. W przypadku, gdy trzecia recenzja jest pozytywna, autor zobowiązany jest do odniesienia się w zmienionej wersji artykułu do uwag wszystkich recenzentów. Jeśli obydwie recenzje są negatywne, artykuł nie zostanie opublikowany.

Redakcja zastrzega sobie prawo do decyzji o nieskierowaniu artykułu do recenzji, a także o rezygnacji z publikacji artykułu na każdym etapie prac redakcyjnych. W sprawach spornych ostateczną decyzję o publikacji artykułu podejmuje redaktor naczelny kwartalnika „Ethos”.

W celu ułatwienia procesu recenzji anonimowej, prosimy nie umieszczać w tekście informacji, które pozwoliłyby zidentyfikować autora.

Przed publikacją wszystkie teksty poddawane są adiustacji językowej i opracowaniu redakcyjnemu zgodnie ze stylem edytorskim czasopisma, a następnie autoryzowane.

ZASADY OGÓLNE

Objętość artykułu, wraz z bibliografią i abstraktami, nie powinna przekraczać 20 stron maszynopisu (1 arkusza wydawniczego – 40 tysięcy znaków ze spacjami), objętość recenzji i sprawozdań – 10 stron maszynopisu (0,5 arkusza wydawniczego – 20 tysięcy znaków ze spacjami).

Do artykułu należy dołączyć abstrakt (o objętości nie większej niż 1 strona maszynopisu – 1800 znaków ze spacjami) i słowa kluczowe w języku polskim i angielskim, a także bibliografię zawiera-

jąca pełne opisy cytowanych pozycji (z rozpisanymi imionami autorów, tłumaczy i redaktorów oraz pełnymi nazwami wydawnictw).

Abstrakt powinien być napisany w metajęzyku i zawierać informacje, jaki jest cel artykułu i jaki problem został w nim poruszony, jakie metody badawcze autor wykorzystał, do jakich wniosków doszedł i w jakich kierunkach badania przedstawione w tekście mogą być kontynuowane w przyszłości.

W przypadku tekstów nadsyłanych w języku angielskim prosimy stosować zasady edytorskie rekomendowane przez The Chicago Manual of Style.

Artykuły niedostosowane do stylu edytorskiego „Ethosu” nie będą przyjmowane.

Autorzy zobowiązani są do wypełnienia i przesłania (wraz z artykułem) do redakcji (1) oświadczenia o oryginalności dzieła oraz (2) umowy o dzieło i przeniesienie autorskich praw majątkowych, a także (3) formularza, na podstawie którego opracowywane są ich noty biograficzne.

Złożenie artykułu do publikacji jest rozumiane jako deklaracja, że tekst ten nie został nigdzie wcześniej opublikowany również w postaci elektronicznej oraz że nie jest on równocześnie złożony w redakcjach innych czasopism ani rozpatrywany jako fragment monografii.

Zasadniczo nie zamieszczamy materiałów, które ukazały się wcześniej w druku lub w postaci publikacji elektronicznej. Wyjątkiem są tłumaczenia z języków obcych tekstów dotąd niedostępnych w języku polskim.

Tekst wykładu lub odczytu powinien zawierać informację o tym, kiedy i na jakim forum był prezentowany.

Autorzy proszeni są o ujawnianie wkładu wszystkich osób, które przyczyniły się powstania składanego do publikacji artykułu (z podaniem ich afiliacji oraz sprecyzowaniem ich udziału), oraz informacji o źródłach finansowania badań przeprowadzonych w związku z jego przygotowywaniem.

Ghostwriting i guest authorship są przejawem nierzetelności naukowej, a wszelkie wykryte przypadki będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów. Wszelkie przejawy nierzetelności naukowej będą dokumentowane.

FORMAT PLIKU

Prosimy o składanie artykułów w postaci elektronicznej, w formacie doc lub docx. W przypadku, gdy praca na pliku przygotowanym za pomocą innego edytora niż Microsoft Word okazuje się utrudniona ze względów technicznych, redakcja zastrzega sobie prawo do rezygnacji z publikacji tekstu.

FORMAT DOKUMENTU

Formatowanie tekstu prosimy ograniczyć do minimum. Prosimy na żadnym etapie pracy na pliku nie stosować specjalnych „stylów” dostępnych w edytorze tekstu, nie zamieszczać komentarzy „w dymkach” ani nie posługiwać się opcjami: „porównaj dokumenty”, „pokaż adiustację” ani „śledź zmiany”.

W całym dokumencie prosimy stosować czcionkę Times New Roman 12 pkt i nie wydzielać cytatów za pomocą innego kroju, rozmiaru czcionki ani zmiany szerokości kolumny.

W artykułach należy stosować alfabet łaciński, a w przypadku słów pochodzących z języków posługujących się innym alfabetem używać transliteracji/transkrypcji.

Kursywę prosimy stosować wyłącznie w tytułach cytowanych publikacji. Słów obcojęzycznych prosimy nie zapisywać kursywą.

Preferowana interlinia: 1,5.

Wcięcia akapitowe prosimy wprowadzać za pomocą tabulatora (a nie spacji).

W całym tekście prosimy wprowadzić numerację stron.

Przypisy należy umieszczać na dole strony (przypisów końcowych nie stosujemy). Przypisy powinny zawierać informacje bibliograficzne; wszelkie informacje oraz argumentacja powinny znajdować się w tekście górnym.

FORMAT PRZYPISÓW

Gwoli jednolitości edytorskiej, którą chcemy utrzymać, mimo że pismo ma charakter interdyscyplinarny, a w różnych dziedzinach stosowane są różne zapisy bibliograficzne, prosimy wszystkich autorów o stosowanie następujących reguł:

Przypisy, w których po raz pierwszy przywoływane jest określone dzieło, powinny zawierać pełne dane bibliograficzne, według wzoru:

pozycja książkowa (wymagane dane: autor, tytuł, tłumacz, redaktor, wydawnictwo, miejsce i rok wydania),

np. R. Buttiglione, *Mysł Karola Wojtyły*, tłum. J. Merecki SDS, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2010.

artykuł w czasopiśmie (wymagane dane: nazwisko autora, tytuł, tytuł czasopisma, tom/rocznik, (w nawiasie) rok, a następnie numer bieżący i (w nawiasie) ciągły oraz numery stron),

np. G.E.M. Anscombe, *Nowożytna filozofia moralności*, tłum. M. Roszyk, „Ethos” 23(2010) nr 4(92), s. 39-60.

artykuł w publikacji zbiorowej (wymagane dane: autor, tytuł, tłumacz, tytuł publikacji zbiorowej, tłumacz(e), redaktor(zy), wydawnictwo, miejsce i rok wydania oraz numery stron), np. S. Judycki, *Istnienie i natura duszy ludzkiej*, w: *Antropologia*, red. S. Janeczek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 121-177.

W przypadku cytatu prosimy o podawanie wyłącznie numeru strony, z której cytat pochodzi. W przypadku odwoływania się do fragmentu tekstu prosimy zamieszczać informację, na których stronach fragment ten się znajduje.

Kiedy dzieło cytowane jest po raz kolejny, prosimy stosować zapis skrócony: nazwisko autora, dz. cyt., numer strony,
np. Buttiglione, dz. cyt., s. 10.

Jeśli wcześniej cytowane są również inne dzieła danego autora, po nazwisku autora prosimy podać tytuł dzieła,
np. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, s. 10.

W przypadku dzieł klasycznych, w których stosowana jest wewnętrzna notacja, prosimy zamieścić ją po tytule dzieła,
np. Platon, *Timajos*, 86 B-C, w: tenże, *Timajos, Kritias*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 85.

Cytaty z nauczania Jana Pawła II prosimy przytaczać za polskim wydaniem „L'Osservatore Romano”, *Nauczaniem papieskim* (red. E. Weron SAC, A. Jaroch SAC, Pallottinum) lub za wydaniem watykańskimi.

Skrót zob. odnosi czytelnika do całości dzieła, a skrót por. do jego fragmentu (wymagamy wówczas podania zakresu numerów stron).

W przypadku cytowania haseł ze słowników bądź wydawnictw o charakterze encyklopedycznym prosimy o następujący zapis: autor, hasło „Tytuł hasła”, w: tytuł publikacji, redaktor, wydawnictwo, miejsce i rok wydania, numery stron (kolumny, szpalty etc.).

W przypadku klasycznych zbiorów tekstów źródłowych, w których nie ma numeracji stron i we wszystkich wydaniach zachowana jest ta sama numeracja, np. kolumn, dopuszczamy podanie wyłącznie pełnego tytułu i numeru, np. kolumny.

Prosimy nie stosować skrótów: passim, j.w. ani znaku =.

Prosimy rozpisywać wszystkie skróty, zastępować cyfry rzymskie łacińskimi i nie podawać numerów wydań cytowanych pozycji.

CYTOWANIE Z TEKSTÓW OBCOJĘZYCZNYCH

Cytaty z tekstów obcojęzycznych powinny pochodzić z dostępnych przekładów na język polski. W przypadku braku źródła polskojęzycznego należy zaznaczyć, że tłumaczem tekstu jest autor artykułu bądź podać nazwisko tłumacza. Polskie przekłady (polskie wersje językowe) uważamy za podstawę odniesień i przestrzegamy zasady, że oryginalne wersje językowe przywoływane są tylko wtedy, gdy między nimi a polskimi przekładami zachodzą istotne różnice. W przypadkach takich dopuszczalne jest wprowadzenie tłumaczenia własnego przy zachowaniu informacji bibliograficznej na temat dostępnego polskiego przekładu.

W przypadku braku polskiego tłumaczenia danego dzieła prosimy cytować jego fragmenty za tekstem oryginalnym, a nie za jego obcojęzycznymi przekładami, np. nie należy cytować tekstów Hume'a za ich przekładami na język włoski.

ILUSTRACJE

Autorzy zobowiązani są uzyskać zgodę na publikację towarzyszących artykułom materiałów objętych prawem autorskim (np. fotografii, faksymile, reprodukcji dzieł sztuki). Prosimy dołączać pliki graficzne o rozdzielczości 300 dpi (preferowany format TIF). Każda ilustracja powinna zostać opatrzona podpisem zawierającym informacje o jej treści, źródle oraz wszelkie inne informacje wymagane prawem autorskim.

PRAWA AUTORSKIE

Złożenie tekstu do druku jest równoznaczne z przekazaniem wyłącznych praw autorskich kwartalnikowi „Ethos”. W przypadku zamiaru przedruku tekstu opublikowanego wcześniej w „Ethosie” autor (lub w jego imieniu wydawca) proszony jest o zwrócenie się o zgodę do Instytutu Jana Pawła II KUL. Prośby takie są z reguły rozpatrywane pozytywnie z zastrzeżeniem, że ponownej publikacji towarzyszyć będzie informacja bibliograficzna na temat pierwodruku.

Prawa autorskie na przedruk, przekład bądź wykorzystanie w formie elektronicznej materiału pierwotnie opublikowanego w „Ethosie”, jeśli występuje o nie podmiot inny niż autor materiału, udzielane są odpłatnie. Składając prośbę o udzielenie praw autorskich, prosimy określić charakter publikacji, jej język oraz nakład. „Ethos” nie we wszystkich przypadkach jest właścicielem praw autorskich do opublikowanych w piśmie materiałów. Przed złożeniem wniosku prosimy zwrócić uwagę na informacje zawarte w przypisach.

ETHOS
QUARTERLY OF THE JOHN PAUL II INSTITUTE
ISSN 0860-8024
DOI prefix: 10.12887

The John Paul II Institute
Faculty of Philosophy
The John Paul II Catholic University of Lublin
Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
Phone: +48 81 4453218
Fax +48 81 4453217
E-mail: ethos@kul.lublin.pl

SUBMISSION GUIDELINES

The themes of the forthcoming volumes of *Ethos* can be found on the back cover of every volume and on the journal's website. Submissions are subject to double-blind peer review by two independent and external referees and to editorial revisions. One of the referees will represent an academic milieu from outside Poland, non-related to that of the author; the other will be a Polish scholar. In order to facilitate double-blind peer review process, authors are requested to eliminate all references that might identify them.

The editors reserve the right to decide whether a received manuscript will be considered for publication.

GENERAL GUIDELINES

The suggested length for *Ethos* articles is 4,000 to 8,000 words, including notes. Review and report articles should not exceed 4,000 words.

An article should be followed by a bibliography comprising a full list of the references, an abstract (up to 1,800 characters), and keywords.

The abstract should define the goal of the paper and outline the problem it discusses, as well as the methods applied throughout the scrutiny, the conclusions the author has reached, and the proposed further research on the subject.

Authors are requested to fill in a form to provide information necessary for the editors to prepare biographical notes about the contributors.

Submission of an article written in a language other than Polish should be accompanied by a declaration that the text in question has not been published elsewhere, either in print or online, and that it is not being considered for publication in any other periodical or monograph.

Authors are requested to disclose names of anyone participating in the preparation of the submission (together with their affiliation and contribution), as well as all the sources of research funding used in its preparation.

Ghostwriting and guest authorship are violation of the standard codes of scholarly conduct, and all its instances will be unmasked and documented, and the appropriate entities notified.

FORMATTING THE FILE

Please submit your file as a Word document (doc or docx).

FORMATTING THE DOCUMENT

Lines should be double-spaced, including quotations and notes, using Times New Roman font in 12 point size. Format your paper following the latest edition of the *Chicago Manual of Style*. Place page numbers on each page. Notes should be numbered consecutively and placed at the foot of each page.

Notes should be used primarily for citation purposes and include all the necessary bibliographic information. Notes should not contain any discussion that can be incorporated into the body of the paper.

IMAGES

Authors are expected to obtain permission to reproduce any copyrighted materials (e.g., photographs, facsimiles, art reproductions) used in their articles. Please submit 300 dpi TIF files. Supply each illustration with a caption, accompanied by a source line and any required acknowledgments.

QUOTATIONS FROM FOREIGN LANGUAGES

In cases where standard scholarly translations of quoted texts are available, scholars may rely upon them for both text and notes. If such editions are not readily available, the author must provide the original texts for the use of reviewers and translators.

Please use the Latin alphabet throughout your manuscript and apply transliteration/transcription in cases of words from languages using other alphabets.

CITATIONS FORMAT

The first reference to a given work should include full bibliographic information, as in the following basic citation examples:

(book)

Rocco Buttiglione, *Mysł Karola Wojtyły*, trans. Jarosław Merecki (Lublin: Instytut Jana Pawła II KUL, 2010).

(journal article)

Edward Sapir, "Sound Patterns in Language," *Language* 1, no. 2 (1925): 37–51.

(article in a monograph)

Stanisław Judycki, "Istnienie i natura duszy ludzkiej," in: *Antropologia*, ed. Stanisław Janeczek (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2010), 121–77.

In cases of direct quotations, please supply only the number of the page from which the given quotation comes.

When a given work has already been cited, please shorten the reference to: author, title, page number.

References to the classical texts must include the standard identification numbers for those texts, e.g., Plato, *Timaeus*, 86 B-C.

References to the speeches of John Paul II should include precise information on when and where a given speech was delivered. References to encyclicals and other Catholic Church documents should include the numbers of the sections referred to.

COPYRIGHT AND PERMISSIONS

By submitting a text for publication, authors grant an exclusive license to the quarterly *Ethos*. Should authors wish to republish their article in another periodical or in a monograph, they are requested to apply for permission to the John Paul II Institute at the Catholic University of Lublin. Such permissions are generally granted on condition that all the required credits are included in the republished version.

If you wish to reproduce any material published in *Ethos* in a paper or in an electronic work that is not the author's own, please contact the John Paul II Institute at the Catholic University of Lublin. Permissions and rights are granted after processing your request and involve fee payment. Your request should include a description of the intended publication, its language and print run. Note that *Ethos* may not be the copyright holder of some of the material published in the journal. Please check the copyright or acknowledgment notes before making your request.

Wydawca

WYDZIAŁ FILOZOFII KUL
OŚRODEK BADAŃ NAD MYŚLĄ JANA PAWŁA II
„INSTYTUT JANA PAWŁA II KUL”
Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin
telefon: +48 81 4453217, telefon redakcji: +48 81 4453218
e-mail: ethos@kul.pl

Instytut Jana Pawła II powołany został do istnienia uchwałą Senatu Akademickiego 25 VI 1982 r. jako „międzywydziałowy ośrodek naukowy i dydaktyczny Kato Uniwersytetu Lubelskiego”, przeznaczony do studiów „myśli i dzieła papieża Jana P oraz do „budowania wspólnoty osób w duchu głoszonej przez Niego nauki Chr (Statut Instytutu). Działalność Instytutu koncentruje się na filozofii i teologii czł moralności oraz misji duszpasterskiej św. Jana Pawła II. Instytut realizuje swoje nia głównie poprzez roczne sympozja naukowe, działalność badawczą i dyd ną (konwersatoria) oraz wydawniczą. Instytut Jana Pawła II stanowią: Rada N (przewodniczący – prof. dr hab. Andrzej Derdziuk OFMCap), Zarząd Instytutu (c – ks. dr hab. Marek Słomka, prof. KUL), pracownicy oraz kwartalnik „Ethos”.

**Rada Naukowa
Instytutu
Jana Pawła II**

Prof. Dr hab. Andrzej DERDZIUK OFMCap – przewodniczący Rady Naukowej
Ks. Prof. Dr hab. Mirosław KALINOWSKI – rektor KUL
Ks. Prof. Dr hab. Mirosław SITARZ – prorektor KUL
S. Prof. Dr hab. Beata ZARZYCKA – prorektor KUL
Prof. Dr hab. Beata PISKORSKA – prorektor KUL
Prof. Dr hab. Ewa TRZASKOWSKA – prorektor KUL
Prof. Dr hab. Adam ZADROGA – prorektor KUL
Prof. Dr hab. Barbara CHYROWICZ SSps
Ks. Prof. Dr hab. Tadeusz DOLA
Prof. Dr hab. Alicja GRZEŚKOWIAK
Prof. Dr hab. Wojciech KACZMAREK
Prof. Dr hab. Karol KLAUZA
Prof. Dr hab. Jarosław KUPCZAK OP
Prof. Dr hab. Ewa Agnieszka LEKKA-KOWALIK
Prof. Dr hab. Małgorzata U. MAZURCZAK
Abp Prof. Dr hab. Alfons NOSSOL
Prof. Dr hab. Robert PIŁAT
Prof. Dr hab. Grzegorz PRZEBINDA
Prof. Dr hab. Jacek SALIJ OP
Prof. Dr hab. Stefan SAWICKI
Ks. Prof. Dr hab. Jan SOCHOŃ
Prof. Dr hab. Andrzej STOFF
Ks. Prof. Dr hab. Stanisław SUWIŃSKI
Prof. Dr hab. Władysław STROŻEWSKI
Prof. Dr hab. Krzysztof WIAK
Ks. Prof. Dr hab. Alfred M. WIERZBICKI
Ks. Prof. Dr hab. Henryk WITCZYK
Prof. Krzysztof ZANUSSI
Prof. Dr hab. Zofia ZDYBICKA USJK

**Warunki
prenumeraty****Cena prenumeraty krajowej na rok 2024: rocznie 100,00 zł.**

Prenumeratorzy indywidualni oraz instytucje mogą zamawiać prenumeratę, wpł: wymienioną kwotę na konto 94 1050 1953 1000 0024 3072 5941 z zaznaczeniem nazwy rachunku: „Prenumerata ETHOSU”.

Prenumeratę zagraniczną można zamawiać, wpłacając odpowiednią kwotę na kon 33 1050 1953 1000 0090 3079 8129 (USD)

95 1050 1953 1000 0090 8066 3355 (EUR)

z zaznaczeniem nazwy rachunku: „Prenumerata ETHOSU”.

Cena pojedynczego numeru – 17 USD (16 EUR), prenumerata roczna – 55 USD (50

Kolportaż

Kwartalnik ETHOS (Tomasz Górka), Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin
telefon: +48 81 4453217, e-mail: eth-kolp@kul.pl

W poprzednich numerach:

Stanisław Wyspiański: dramat i ethos (48)
Chrześcijaństwo na progu trzeciego tysiąclecia (49-50)
Polskie przełomy (51)
Przesłanie Zbigniewa Herberta (52)
Etyka a demografia (55)
Dzieje: nie-Boska komedia? (56)
O solidarność rodziny narodów Europy (57-58)
O solidarność rodziny narodów świata (59-60)
Prawo niedoskonałe czy niesprawiedliwe? (61-62)
Ethos Pielgrzyma (63-64)
Dramat Judasza (65-66)
Polska Jana Pawła II (67-68)
Osoba w społeczeństwie informacyjnym (69-70)
Wojna sprawiedliwa? (71-72)
Muzyka – piękno, dobro, świętość (73-74)
O nowej edukacji (75)
O filozofii Karola Wojtyły (76)
Ethos teatru (77-78)
Białoruś i Ukraina – bliższa Europa (81)
Ciało – osoba – kultura (82-83)
„I będą oboje jednym ciałem” (84)
Oblicza emigracji (87-88)
Kino i transcendencja (89)
O winie i karze (90-91)
Między cnotą a niegodziwością (92)
O radości (93-94)
Filozof osoby – Tadeusz Styczeń SDS (1931-2010) (95)
Ubóstwo dziś (96)
Ethos słowa (97-98)
Czas i wieczność (99)
Filozofia Vaticanum Secundum (100)
Świadomość i tożsamość (101)
Nasi „bracia mniejsi” (102)
O przyjaźni (103)
Ethos przestrzeni (104)
Świętość – ideał i fakt (105)
O przemocy (106)
Wobec utopii (107)
Lęk (108)
Przyszłość humanistyki (109)
Szaleństwo (110)
Transhumanizm (111)
Ethos filozofii (112)
O ciszy i milczeniu (113)
Ethos wizerunku (114)
Chrześcijaństwo w kulturze Zachodu (115)
Koniec osoby? (116)
Obcy (117)
Wstyd (118)
Ethos światła (119)
Ból (120)
Pieniądz (121)
Krzywda (122)
Książka (123)
Upadek (124)
Słuchanie (125)
Muzyczność (126)
Piękno (127)
Hope (128, tom w języku angielskim)
Rozmowa (129)
Dom (130)
Rzeczy (131)
Władza (132)
Głupota (133)
Język (134)
Pamięć (135)
Ludzie i miejsca (136)
O jedzeniu (137)
Widzenie (138)
Samotność (139)
Ku interpretacji wolności (140)
Wolność – kultura – wartości (141)
Przypadek (142)
Oswoić sztuczną inteligencję (143)
Sztuczna inteligencja w świecie wartości ludzkich (144)
Godność (145)
Truth and Post-truth (146)

W najbliższych numerach:

- * Rozum i wiara
- * Dylematy kultury współczesnej
- * Oczekiwanie

Cena netto: 30 PLN
VAT: 8%

ISSN 0860-8024



9 770860 802403

www.ethos.lublin.pl