

**JOSEPH VON EICHENDORFF (1788–1857)
A ČESKO-POLSKÁ KULTURNÍ
A UMĚLECKÁ POHRANIČÍ**

**JOSEPH VON EICHENDORFF (1788–1857)
I CZESKO-POLSKIE KULTUROWE
I ARTYSTYCZNE POGRANICZA**

Libor Martinek a kol.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY A KNIHOVNICTVÍ
KABINET LITERÁRNĚVĚDNÉ KOMPARATISTIKY

JOSEPH VON EICHENDORFF
(1788–1857)
**A ČESKO-POLSKÁ KULTURNÍ
A UMĚLECKÁ POHRANIČÍ**

Kolektivní monografie

JOSEPH VON EICHENDORFF
(1788–1857)
**I CZESKO-POLSKIE KULTUROWE
I ARTYSTYCZNE POGRANICZA**

Monografia zbiorowa

Libor Martinek a kol.

2018



OBSAH – SPIS TREŠCI

Publikace vznikla v rámci grantového projektu

Česko-polské fórum – Forum Polsko-Czeskie při Ministerstvu zahraničních věcí ČR (registrační číslo projektu: 92783/2018-OVD).

Řešitel: Libor Martinek, ÚBK FPF SU v Opavě (ČR).

Spolurešitel z partnerské instituce: Małgorzata Gamrat, IM UW w Warszawie (Polska).

© Libor Martinek a kol., 2018

Lektorovali / Recenzenci:

Prof. dr. hab. Bogusław Bakula
Doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D.

Redakce / Redakcja naukowa:

Dr hab. Małgorzata Gamrat
Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.

Překlady:

Mgr. Katarzyna Cupała
Mgr. Radek Glabazňa, Ph.D.

Korektura / Korekta:

Wanda Gamrat

Cover art design © Dušan Žárský

Vytiskla tiskárna X-MEDIA servis s r.o.
U cementárny 1171/11
703 00 Ostrava – Vítkovice

© Slezská univerzita v Opavě, 2018
© KLP – Koniasch Latin Press, 2018

KLP – Koniasch Latin Press s. r. o.
Na Hubálce 7, 169 00 Praha 6

ISBN 978-80-7510-320-8

ANOTACE /Libor Martinek/	11
1 ÚVODEM K OSOBNOSTI A DÍLU JOSEPHA VON EICHENDORFF /Libor Martinek/	12
1.1 Úvodem	12
1.2 Původ rodu Eichendorffů	12
1.3 Život Josepha von Eichendorff	13
1.4 Stručná charakteristika Eichendorffovy tvorby	17
JOSEPH VON EICHENDORFF A OTÁZKY RECEPCE – JOSEPH VON EICHENDORFF I PROBLEMY RECEPCJI	19
2 ČESKÁ RECEPCE JOSEFA VON EICHENDORFF, ZEJMÉNA SE ZAMĚŘENÍM Na PŘEKLADY JEHO DĚL /Jiří Munzar/	21
2.1 První překlady z Josefa von Eichendorff	21
2.2 Překlady v meziválečném období	21
2.3 Překlady za 2. světové války	22
2.4 Překlady v letech 1945–1959	22
2.5 Překlady v 60. letech	22
2.6 Překlady v 70.–80. letech	23
2.7 Překlady po roce 1989	23
2.8 Recepce v rámci literárních dějin a germanistiky	24
2.9 Recepce v díle Vladimíra Neuwirtha	24
2.10 Závěr	25
3 JOSEPH VON EICHENDORFF W PRUSACH I W POLSCE /Grzegorz Supady/	27
3.1 Eichendorff a kwestia odbudowy zamku w Malborku	27
3.2 Twórczość Eichendorffa w okresie pobytu w Królewcu i Gdańsku	34
3.3 Kontrowersje wokół recepcji Eichendorffa w Polsce	36
3.4 Kult Eichendorffa dawniej i dziś	38
3.5 O stosunku do spuścizny po Eichendorffie we współczesnej Polsce	43
GEOGRAFICKÉ A UMĚLECKÉ POHRANIČÍ, JEHO IDENTITA A KÁNON – GEOGRAFICZNE I ARTYSTYCZNE POGRANICZE, JEGO TOŻSAMOŚĆ I KANON	47
4 TRANSNARODOWA LITERATURA GÓRNOŚLĄSKA? ROZWAŻANIA O PRÓBACH TWORZENIA KANONU MAŁEJ LITERATURY /Karolina Pospiszil/	49

4.1	Wstępne rozpoznania	49
4.2	Kontakt – relacja – konflikt: pogranicze a transnarodowość	50
4.3	Kanon mniejszy – wyzwania i problemy	54
4.4	Kanony górnośląskie.	56
4.5	Uwagi końcowe	62
5	SZTUKA PRZEMIESZCZANIA GRANIC. MUZYKA I TOŻSAMOŚĆ WEDŁUG JOSEPHA VON EICHENDORFFA (<i>Die Zauberei im Herbst, Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts</i>) /Aleksandra Wojda/.	63
5.1	Doświadczenie <i>obcego</i>	63
5.2	Topologie <i>obcego</i>	64
5.3	Płynny widnokraj	68
5.4	Muzyka, czyli przemieszczanie granic	70
6	LUDOWE, LITERACKIE I ROMANTYCZNE W GÓRNOŚLĄSKICH BAŚNIACH I PODANIACH (<i>Oberschlesische Märchen und Sagen</i>) JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Elżbieta Zarych/	75
6.1	Wokół edycji	75
6.2	Tytuł, tytuły	77
6.3	Märchen und Sagen	80
6.3.1	<i>O Krasnej, pięknej róży i potworze</i>	80
6.3.2	<i>O pierścieniu, królownie i królewiczu</i>	82
6.3.3	<i>O próżniaku, cudownej rybie i królownie</i>	84
6.3.4	<i>O pięknej Zofii i jej zawistnych siostrach</i>	86
6.3.5	<i>O ptaku Wenus, koniu Pontifarze i pięknej Amalii</i>	87
6.3.6	<i>O szpetnym szwecu sprzymierzonym z diabłem.</i>	89
6.3.7	<i>O cesarzowej wygnanej do puszczy i jej dzielnych synach.</i>	90
6.4	Ludowe a literackie	91
7	STRATEGIE ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ (I NARODOWEJ) W TWÓRCZOŚCI PAWŁA KUBISZA /Małgorzata Gamrat/	95
7.1	Kilka refleksji na początek	95
7.2	Śląsk Cieszyński w kontekście działań twórczych Pawła Kubisza	96
7.3	Paweł Kubisz i jego program regionalny	97
7.4	Strategia zachowania tożsamości regionalnej w twórczości literackiej Pawła Kubisza	99
7.4.1	Lud i jego historia	100
7.4.2	O stosowaniu języka regionu słów kilka	108
7.4.3	Między śląskością a polskością	110
7.5	Muzyczne postscriptum	112

7.5.1	Muzyczne sytuacje	112
7.5.2	Muzyka jako środek artystyczny	114
JOSEPH VON EICHENDORFF A HUDBA – JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA		
8	JOSEPH VON EICHENDORFF V ČESKÉ A SVĚTOVÉ HUDBĚ /Libor Martinek/.	119
8.1	Úvodem	119
8.2	Inspirace Eichendorffovou poezií v díle Roberta Schumanna	119
8.3	Eichendorffova poezie v díle dalších hudebních skladatelů	120
8.4	Eichendorffova poezie v díle českých hudebních skladatelů	125
8.5	Závěrem	125
9	JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA POLSKA: REFLEKSJA WSTĘPNA /Paulina Książek/.	127
9.1	Karol Mikuli	127
9.2	Emil Bohn	131
9.3	Włodzimierz Kotoński	133
9.4	Józef Świder i Marcei Reszka	137
9.5	Aleksandra Garbal	139
9.6	Podsumowanie	143
10	DIETRICH FISCHER-DIESKAU O <i>LIEDERKREIS</i> OP. 39 ROBERTA SCHUMANNA DO TEKSTÓW JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Beata Kornatowska/.	150
10.1	Dietrich Fischer-Dieskau jako pisarz	150
10.2	Od wiersza do pieśni	154
10.3	Konteksty biograficzne	158
10.4	Konteksty literackie	159
10.5	Konteksty wykonawcze	160
11	EICHENDORFFŮV SOUČASNÍK KNÍŽE EDUARD LICHNOVSKÝ A JEHO MŮZICKÉ ZÁJMY /Jiří Jung/.	163
11.1	Úvodem	163
11.2	Život, kariéra, literární a vědecká činnost Eduarda Lichnovského	164
11.3	Umělecké sbírky a Eduardova knihovna	167
11.4	Eduard Lichnovský a Joseph von Eichendorff	170

VARIA ANEB ČESKO-POLSKÉ UMĚLECKÉ VZTAHY – VARIA ALBO CZESKO-POLSKIE RELACJE ARTYSTYCZNE	173
12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/	175
13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirović/	177
13.1 Úvodem	177
13.2 Současná uvádění <i>Věci Makropulos</i> na českých scénách	177
13.3 Inscenace <i>Věci Makropulos</i> na polských scénách	179
13.4 <i>Věc Makropulos</i> Polské scény Těšínského divadla v Českém Těšíně	181
14 RECEPCJA CZESKICH DZIEŁ SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/	183
14.1 Bydgoskie Festiwale Operowe	183
14.2 XIV Bydgoski Festiwal Operowy (2007)	184
14.3 XXIII Bydgoski Festiwal Operowy (2016)	186
14.4 XXV Bydgoski Festiwal Operowy (2018)	188
14.5 <i>Rusałka</i> Dvořáka w wykonaniu artystów Opery Nova w Bydgoszczy (2012, 2016/2017)	191
14.6 Refleksja końcowa	192
15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA Na POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/	194
15.1 Uwagi wstępne	194
15.2 Pedagogiczna i kulturalno-edukacyjna działalność Zdenka Komínka ...	195
15.2.1 Zdeněk Komínek: wykonawca (dyrygent i skrzypek)	195
15.2.2 Zdeněk Komínek: pedagog	197
15.3 Naukowa i pedagogiczna działalność Václava Petra	198
15.3.1 Václav Petr: pedagog i organizator życia muzycznego	199
15.3.2 Václav Petr: filolog, historyk i teoretyk muzyki	200
16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŻBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/	202
16.1 Szapocznikow i Czechy: stan badań	202
16.2 Szapocznikow i praskie środowisko artystyczne	205
16.3 Szapocznikow i czeskie rzeźbiarki oraz rzeźbiarze	209
16.4 Szapocznikow i rzeźba czeska: perspektywa dalszych badań	213
APENDIX	215
KLÍČOVÁ SLOVA – SŁOWA KLUCZOWE – KEY WORDS /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	217

ABSTRAKTY – ABSTRACTS /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	222
RESUMÉ – STRESZCZENIE – SUMMARY /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	231
LITERATURA /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	246
AUTORSKÉ PROFILY – BIOGRAMY – AUTHOR PROFILES	274
EDIČNÍ POZNÁMKA – NOTA EDYTORSKA /Libor Martinek/	286
RESUMÉ – SUMMARY /Libor Martinek/	287
JMENNÝ REJSTRÍK – INDEKS OSOBOWY	293
FOTOGRAFICKÁ PŘÍLOHA – ZAŁĄCZNIK FOTOGRAFICZNY	308

ANOTACE /Libor Martinek/

Kolektivní monografie *Kolektivní monografie Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza* obsahuje studie českých a polských odborníků na dané téma. Odborné příspěvky přináší řadu nových a cenných poznatků k této problematice.

Studie jsou zaměřeny na filologické, literárněvědné, literárněkritické, filozofické a muzikologické problémy. Jejich značným kladem je analytické, interpretační, jazykovědné, literárněvědné a komparativní uchopení zkoumaných problémů. Studie jsou podnětem k další badatelské práci, přínosem pro rozvoj česko-polských vztahů a příspěvkem k interkulturní komunikaci. Publikace se zároveň podílí na vytvoření impaktu komparativních studií na Ústavu bohemistiky FPF SU v Opavě a jeho Kabinetu literárněvědné komparistiky, jenž byl založen v únoru 2011.

Základem mezinárodního vědeckovýzkumného projektu „Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza“ bylo rozvíjení mezinárodní vědecko-výzkumné činnosti se zahraničním pracovištěm a partnerem. Projekt podpořený grantovým projektem Česko-polského fóra – Forum Polsko-Czeskie při Ministerstvu zahraničních věcí ČR (registrační číslo projektu: 92783/2018-OVD), realizovaný na Slezské univerzitě v Opavě, byl uskutečňován ve spolupráci s polským koordinátorem, kterým byla muzikoložka a romanistka dr hab. Małgorzata Gamrat z Varšavské univerzity, která do něj zaangažovala i několik dalších spolupracovníků.

Výstupem z výzkumu je mj. naše kolektivní monografie, jež jistě neobsáhla komplexně a vyčerpávajícím způsobem historii i současnost umělecké recepce díla Josepha von Eichendorffa, pomyslného patrona našeho projektu (rodáka z česko-polského pomezí, jehož 230. výročí narození jsme si v r. 2018 připomněli), ani široký kontext česko-polského kulturního a uměleckého pohraničí, ba ani velmi rozsáhlou oblast česko-polských kulturních vztahů. Může však být využita odborníky a pedagogy v rámci akademické a vědecko-výzkumné sféry, zároveň se nabízí i možnost čerpání ze získaných poznatků ve výuce literární vědy, hudební vědy, kunsthistorie a mediálních studií.

Věříme, že naše kolektivní monografie nepochybně posílí interkulturní komunikaci a spolu s tím i česko-polské vztahy.

1 ÚVODEM K OSOBNOSTI A DÍLU JOSEPHA VON EICHENDORFF /Libor Martinek/¹

1.1 Úvodem

Prozaik a básník Joseph von Eichendorff, jehož řadíme do německého romantismu, měl svůj původ v Horním Slezsku (tehdejší Prusko) a pocházel z hojně rozvětveného šlechtického rodu Eichendorffů. Před narozením Josepha von Eichendorffa působil jeho otec Adolf Theodor v rodných Kravařích ve Slezsku v blízkosti Opavy, které po svatbě opustil a odešel za svou ženou Carolinou von Kloch do Łubowic (něm. Lubowitz), které se zanedlouho staly rodištěm Josepha von Eichendorffa. Již v dospívání a během studií poměrně často navštěvoval svého strýce Johanna, jenž sídlil v Šilheřovicích.

Za povšimnutí stojí fakt, že mnoho příbuzných z rodu Eichendorffů se narodilo v Sedlnicích u Nového Jičína, Kravařích a v Opavě, z čehož plyne, že Josepha von Eichendorffa podle jeho německy psaných děl sice řadíme do období německého romantismu, ale na základě podrobné studie biografických faktů rodokmenu jeho předků přibližně od počátku 17. století lze přijmout, že Eichendorffové byli v majetkoprávním vztahu i s naším územím.

V literární tvorbě byl Joseph von Eichendorff inspirován slezskou krajinou, především svými rodnými Łubowicemi a blízkým okolím. Soucítění s přírodou a jejími krásami prozrazují jak Eichendorffova prozaická díla, tak jeho tvorba lyrická, v níž se hojně objevují motivy lesů, zpěvu ptáků, svitu měsíce aj. Tím se tyto verše staly rovněž inspirací pro hudební skladatele období romantismu, kteří Eichendorffovy básně proměnili v působivé písně.

1.2 Původ rodu Eichendorffů

Počátky rodu Eichendorffů, staré magdeburské šlechtické rodiny, lze nalézt v Dolním Bavorsku v blízkosti Landau nad řekou Izerou, kde v těchto místech leží vesnice Eichendorf. Tato ves spadala do nejstarších usedlostí chrámové kapituly v Pasově. Přibližně od roku 960 jsou zde první zmínky o slezské rodině Eichendorffů. Po roce 1340 se v Dolním Bavorsku bližší informace o tomto rodu pravděpodobně nedochovaly. Téměř o tři sta let později, v 17. století, lze ale vypátrat další rodové zmínky, a to když v Brandenbursku vstupovali Eichendorffové do městečka Zerbow. Kronika brandenburského okresu ve svých počátcích zmiňuje postavu Christopha von

¹ Tato kapitola je – jak patrně z názvu – úvodem k dalším, podrobněji pojatým studiím, nečiní si nárok na faktografickou a kontextovou úplnost, má jediné propedeutickou povahu; nicméně přináší některé dosud méně známé poznatky z hlediska původu rodu Eichendorff.

Eichendorffa, Hanse von Eichendorffa, Caspara Ernsta von Eichendorffa, Burcharda von Eichendorffa a Jakoba von Eichendorffa. Tímto doložením lze na počátku 17. století opět zaznamenat rod Eichendorffů. (Mašek 2008: 208.)

Jakob von Eichendorff, rotmistr císařských vojsk, se v roce 1636 oženil s Veronikou Marií, dcerou alchymisty Sedzivoje ze Skurska, jemuž patřil statek v Kravařích u Opavy. Jakob od svého tchána převzal statek Kravaře i Kouty. Vzhledem k tomu, že neměli děti, posléze celý majetek zdědil jeho bratranec Hartwig Erdmann Freiherr von Eichendorff. Ten nabyté dědictví rozšířil o Nové Sedlice (Sedlnice) na Moravě (u Nového Jičína). V roce 1679 byl Hartwigu Erdmannovi von Eichendorffovi udělen Leopoldem I., guvernérem provincie, slezský titul barona (Freiherr) a posléze H. E. Freiherr von Eichendorff přestoupil z protestantství na katolictví a stal se předkem slezských Eichendorffů.

Pozornost ohledně rodu Eichendorffů je třeba směřovat k rodovému erb, v jehož středu se nachází dub s listy, protože „Eiche“ v překladu z německého jazyka znamená „dub“ – od toho je tedy odvozen příznačný název rodu.

Jakob von Eichendorff vybudoval v kostele v Kravařích hrobku, kde byla v roce 1662 pochována jeho žena Veronika Marie. Nad vchod do kaple nechal umístit erb rodu Eichendorffů. (Rzega 2005: 18–19; Mašek 2008: 208; *Zeszyty* 2004: 49.)²

Adolf Theodor von Eichendorff, otec spisovatele Josepha von Eichendorffa, se narodil v roce 1756 v Kravařích nedaleko Opavy. V roce 1783 nabyt A. T. von Eichendorff v tomto kraji majetek. O rok později se v Łubowicích (přibližně 6 km severně od Ratiboře) konala svatba Adolfa Theodora von Eichendorffa, bývalého důstojníka z Kravař, s Carolinou von Kloch (původem z Łubowic). (Rzega 2005: 18–19.)

1.3 Život Josepha von Eichendorff

Německý romantický spisovatel Joseph (Karl Benedikt) von Eichendorff se narodil 10. března 1788 na zámku v Łubowicích u Ratiboře v Horním Slezsku jako druhý syn Caroliny a Adolfa Theodora. V těchto místech Oderské vrchoviny prožil celé své dětství společně se sourozenci. Krása této malebné krajiny jej doprovázela i nadále po celý život, což prozrazují již jeho první verše obsahující motivy Łubowic a okolí, ze kterých lze vycítit jeho vřelý vztah ke Slezsku, k němuž se vrací i v průběhu svého vyspělejšího tvůrčího období.

Na přelomu 18. a 19. století bylo Eichendorffovo rodné Slezsko krajem, v němž žily tři národy: Němci, Poláci a Moravané (ti většinou znali a používali řeč svých sousedů). Samozřejmě také Joseph von Eichendorff ovládal s přehledem němčinu, polštinu a částečně i „moravštinu“. Dokonce jeho mladší sestra Henrietta Sophie (*1804) nesmírně milovala a obdivovala svou českou vychovatelku, která jí vyprávěla české pověsti nebo pohádky. Dospívající Joseph se zabýval četbou krásné, naučné, cestopisné

² Není-li uvedeno jinak, překlady v tomto článku pořídil jeho autor.

literatury a francouzských, případně anglických knih. Díky tomu postupně začal toužit společně se svým starším bratrem Wilhelmem (*1786) po dalším vzdělávání spojeným s poznáváním nových míst. (Eichendorf 1959: 14.)

Ještě než se s bratrem vydali na společné cesty, jel jedenáctiletý Joseph společně s rodiči navštívit Karlovy Vary a Prahu. V tomto období začal psát deník. Vedl si jej přibližně do svých čtyřadvaceti let. Za zmínku také stojí i jeho a bratrovy poměrně časté návštěvy strýce Johanna, kterému několik let patřil zámeček v Šilheřovicích. Strýc sám neměl potomky, proto se synovci velmi věnoval. Při návštěvě jezdili společně kupříkladu do Koblva (v současné době je součástí městského obvodu Slezská Ostrava) na strýcovy statky a při této příležitosti chodili na horu Landek, ze které měli výhled na tehdy rakouské Slezsko a část Moravy. Postupně s ním poznali i Opavu, kde strýc vlastnil dům, v němž trávil zimní období. Díky tomu se mladý Joseph dostal do kontaktu s významnými osobnostmi, například s hrabětem Lichnovským či s hrabětem ze Žerotína, kteří navštěvovali strýce Johanna, jenž byl tím, kdo v krušných dobách podporoval Josepha a Wilhelma na studiích, aby se jeho synovci nadále nemuseli potýkat s finančními problémy.

První studijní zkušenosti získal mladý Joseph společně s Wilhelmem v domácím prostředí, od roku 1801 začali studovat gymnázium ve Vratislavi (Breslau). Kromě studia angličtiny a francouzštiny se Joseph von Eichendorff také okrajově zajímal o hudební umění, svoji náklonnost k hudbě rozvíjel při zpěvu a hře na kytaru, příležitostně i na housle. (Libera 1996: 7.)

V rozmezí let 1805 – 1806 studovali oba bratři právnickou fakultu v Halle. Z univerzitních vyučujících šel mladému Josephu von Eichendorffovi příkladem „především přírodní filosof Steffens, tehdy mladý, vysoký, strhující, i když poněkud teatrální, ještě v němčině zadrhující (byl po otci Nor), ve svých přednáškách básnický improvizátor, dále Schleiermacher, svým protestantismem sice Eichendorffovi cizí, ale vznášející do teologie cit.“ (Slavík 1966: 159.)

V té době se seznámil s německým básníkem, prozaikem a dramatikem Johannem Ludwigem Tieckem, jenž byl vášnivě zabrán do děl Goethových, a také mladý Joseph se jím nechal výrazně ovlivnit. „Z Halle podnikli bratři cestu Harzem do Hamburku a Lübecku, jež vyvrcholila zážitkem moře. Toto údobí jim skončilo uzavřením university na rozkaz Napoleonův, kterého popudila vlastenecká činnost studentů.“ (Ibidem: 159–160.)

Před koncem pobytu v Halle se Eichendorff setkal se spisovatelem Achimem von Arnimem a filozofem Clemensem Brentanem.

Cesta za studiem do Heidelbergu vedla přes Opavu, Brno, Budějovice, Freistadt, Linz, Regensburg, Norimberk a Mergentheim. Od května 1807 pokračovali s bratrem Wilhelmem v ročním studiu v Heidelbergu. (Stein 2001: 35.) Toto místo bylo významným literárním centrem. Tady vznikaly Eichendorffovy milostné verše, jež byly inspirovány Josephovým prvním milostným vztahem.

V roce 1810 umřel strýc Johann a jeho synovci se opět potýkali s existenčními problémy. Kvůli nedostatečným financím byli donuceni pokračovat ve studiu práv ve

Vídni. „Jen silná ekonomická vzpruha mohla uzdravit rodinný rozpočet. Především energická matka měla v plánu oženit Josepha s hraběnkou Julií Howerdenovou.“ (Ibidem: 49.) Jenže synu Josephu se způsob ženění v žádném případě nezamlouval, protože byl již šťastně zamilován do Luisy.

Přibližně po šesti letech se Joseph 7. dubna 1815 oženil s Luisou Annou Viktorií Larischovou (*18. 6. 1794), dcerou pána z panství Pogrzebin (přibližně 3 km jihovýchodně od Ratiboře). První potomek, syn Hermann Joseph Johann Adolf Martin, se Josephovi a Luise narodil 30. srpna 1815. Joseph si tímto uvědomil neodkladnou nutnost zajištění své ženy i dítěte a nastoupil na místo úředníka do pruských státních služeb. Dva roky poté (9. května 1817) přivedla Luisa na svět dceru Marii Theresu Alexandrine a 19. dubna 1819 syna Rudolfa Josepha Julia.

Neodbytné finanční potíže rodu nakonec přiměla Eichendorffy k prodeji všech panství ve Slezsku. Jediným zbylým majetkem zůstaly Sedlnice u Nového Jičína. Na jaře 1822, kdy zemřel otec Adolf Theodor, se stal Joseph spoludědicem a zároveň také správcem objektu. Přestože byl služebně přeložen z Vratislavi do Berlína, během roku poměrně často navštěvoval Sedlnice. (Ibidem: 83–85.)

Na tomto místě nalézal klid a zároveň se vyrovnával se smrtí své druhé dcery Agnes, jež umřela jako patnáctiměsíční dítě jen pár dnů před úmrtím Josephova otce. V Sedlnicích se vdávala Eichendorffova dcera Theresa. V roce 1832 ztratil třetí dceru, Annu, která stejně jako Agnes umřela v nedožitých dvou letech.

Prostředí a atmosféra Sedlnic mu připomínala jeho milované Łubowice, koncekců i se svým bratrem Wilhelmem se naposledy setkal právě zde. (Ibidem.) Za pobytu na sedlnickém panství napsal řadu básní, z nichž k nejznámějším patří ta, která byla věnována sedlnickým sněženkám – *Schneeglöckchen*. Jde o symbol jara a sněženek rostlo dříve v obci mnohem víc, avšak stále ubývají. Nacházíme jich nejvíce v zámeckém parku, ale rostou rozptýleně i na loukách podél potoka na ploše jednácti hektarů. Místa v obci výskytem sněženek byla vyhlášena za přírodní rezervaci již na počátku 20. století, v roce 1969 byla sněženska zařazena do seznamu II. stupně chráněných rostlin a v roce 1988 v Novém Jičíně vyhlášena jako jedinečný přírodní výtvar s oficiálním názvem Sedlnické sněženy. Lokality jsou označeny tabulkami se státním znakem a nápisem Chráněné území nebo Chráněná památka a sněženska se stala poznávacím znamením obce Sedlnice.³

SNĚŽENKY

*Bylo to jak zpěvy tiché,
co se neslo noční zahradou,
jako vanou vánky vláhé:
„Sladké zvonky, vstávat - alou,
přinášíme časy teplé,*

³ Eichendorff [https://www.geocaching.com/geocache/GC503B1_eichendorff?guid=4b90c86c-324c-40cf-ae5b-68287a5c60a4; 27. 9. 2018]

než to živí tušit budou.“
 Nebyly to zpěvy, ale hebké líbání,
 něžně budí zvonky spící,
 že musí znít cinkání
 o pestré kráse vzcházející.
 Ach, nemohly se dočekat,
 však sněhy těžké poslední
 bělí pole, zeleň zahrad,
 tu padly opět bolesti.
 Tak rovněž také básník mnohý
 zpěvem znaven naznak pad',
 jaro budit mívá vlohy,
 teď ono budí s jeho rovem sad.⁴

Po čase toužil Joseph von Eichendorff pracovat ve Vídni, kde před lety trávil svá studentská léta, ovšem nepodařilo se mu tam najít zaměstnání. Odešel do Berlína, kde pobýval přes zimní měsíce (i po roce 1844 jako penzista). Teplejší části roku trávil v Sedlnicích. Důvodem odchodu do penze nebyly zdravotní problémy, nýbrž politické příčiny, a to protikatolická orientace pruské politiky. Náboženství bylo pro Josepha velmi důležité, zakořeněné již od raného dětství, vždyť pocházel z kraje, kde lid nacházel duchovní oporu především v katolické víře. V Sedlnicích žil spokojeně, bavil se s tamními občany a přijímal návštěvy. „Zdejší zámek nechal Eichendorff přebudovat do empírové podoby. Jeho syn Rudolf (1819–1891) tento statek v roce 1890 prodal hraběti Moricovi Vetterovi z Lilie (1856–1945), který ho spojil se svým statkem Nová Horka. Spolumajitelkou statku Nová Horka byla jeho sestra Ida (1863–1945), manželka barona Hartwiga z Eichendorffu (1860–1944), syna zmíněného Rudolfa.“ (Mašek 2008: 208.)

Revoluční rok 1848 stárnoucího Josepha zasáhl a byl jím velmi zaskočen, neboť šlechta, z níž vyšel, začala najednou ztrácet svůj politický význam. Zůstal nadále politicky konzervativní a držel se stranou. Naproti tomu přes svá díla „utíkal“ do středověku, ve kterém nalézal ideály rytířství, svobody a krásy a minulosti. Tesknil po již ztraceném domově, ale zároveň se přesto nepřestával obávat o budoucnost. Z toho všeho vyplynul jeho kritický postoj k revoluci vůbec.

Začátkem druhé poloviny 19. století, přesněji 3. 12. 1855, zesnula jeho žena Luisa Viktoria. Joseph se o rok později přestěhoval ke své dceři Therese do polské Nisy (nedaleko města Opolí). V létě téhož roku přijal pozvání na pár týdnů na Jánský Vrch (v blízkosti Javorníku), kam byl pozván biskupem Heinrichem Förstem, jenž udržoval přátelství s mnoha umělci. Společné volné chvíle trávili tím, že podnikali poměrně časté projíždky po okolí. Eichendorff se o své zážitky dělil v korespondenci se svým synem Hermannem. Psaní dopisů jej po nějaké době přestalo uspokojovat, neboť tesknil po dceři Therese, a tak se v polovině září 1856 vrátil zpět do Nisy.

⁴ Tamtéž; autor překladu neuveden (patrně anonymní autor článku Eichendorff).

Rok na to přijal biskupovo pozvání znovu. Tentokrát v doprovodu svého syna Hermann a dcery Theresy začátkem srpna 1857. Básník Eichendorff daroval biskupovi jako výraz vděčnosti první výtisk svého nového eposu *Lucius*, který dokončil v Nise. Na konci srpna zasáhla Eichendorffa smutná zpráva o úmrtí dvouleté vnučky Heleny, druhé dcery syna Rudolfa. Přibližně po dvou týdnech se vrací Joseph zpátky do Nisy. Na podzim roku 1857 onemocněl zápallem plic a 26. listopadu mu podlehl. Pohřben byl v Nise. (Rzega 2005: 44–45.)

1.4 Stručná charakteristika Eichendorffovy tvorby

Joseph von Eichendorff ve svém díle preferoval téma minulosti, díky níž se dokázal oprostit od přítomnosti, jež ho tížila. Významné byly osobní vzpomínky na zámek Ľubowice u Ratiboře (Horní Slezsko). „Důležité pro něho byly zkušenosti z dob studií Byl Halle a v Heidelbergu (1805–1808), stejně jako vliv Görrese, zkušenosti z Berlína, kde v letech 1809 – 1810 poznal Brentana a Arnima, Kleista a Adama Müllera, i z Vídně, kde se od roku 1810 přátelil s Friedrichem a s Dorotheou Schlegelovými.“ (Bahr 2006: 308.)

Jeho prvotinou byl román *Tušení a přítomnost (Ahnung und Gegenwart)*, který vznikl ve Vídni na přelomu let 1811 – 1812. V tomto díle je upřednostňována svoboda, „líčí zkušenosti mladého hraběte Friedricha, který se po ukončení studia – tak jako sám Eichendorff v roce 1808, vydá na tzv. cestu na zkušenost (Bildungreise), aby své vzdělání doplnil skutečnými zážitky.“ (Ibiem: 309.)

Dalším prozaickým dílem byla novela *Ze života darmošlapa (Aus dem Leben eines Taugenichts)*, 1826), z níž první kapitola vyšla již v roce 1823: „Seděl jsem na prahu dveří a vytíral si spánek z očí; bylo mi blaze na vlahém sluníčku. Tu vyšel z domu otec, který se již od božího rána hlomozil ve mlýně, se šikmo nasazenou noční čepicí a spustil na mě: »Jsi ty ale kus darmošlapa...!«“ (Eichendorff 1959: 27.) Novela *Ze života darmošlapa* neobsahuje pouze prozaický text, nýbrž je prokládána verši. K dalším prozaickým dílům Josepha von Eichendorffa patří povídky *Mramorová socha (Das Marmorbild)*, 1819), *Zámek Durande (Das Schloss Durande)*, 1837), *Plavba po moři (Meerfahrt)*, 1835), *Únos (Die Entführung)*, 1839), *Rytíři štěstěny (Die Glücksritter)*, 1841) a román *Básníci a jejich druhové (Dichter und ihre Gesellen)*, 1834). Z hlediska svého katolického vyznání vydal na sklonku života spis *Dějiny krásné literatury Německa (Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands)*, 1857), v němž zhodnotil zásluhy romantiků.

Co se týče lyrické tvorby, mnohé ze svých básní nejprve prezentoval v próze – v románech a povídkách. V Eichendorffových verších lze zaznamenat vzpomínky na dětství v Ľubowicích, často se v nich objevují motivy týkající se převážně přírody (lesy, řeky aj.) v okolí zámku, západu slunce, večera, svitu měsíce, cestování aj. Protože v roce 1822 a 1832 přišel o své dvě malé dcery, vydal na jejich památku v roce 1834 cyklus *Auf den Tod meines Kindes* (č. překl. *Na smrt mého dítěte*). (Ibidem: 309–312.)

Co se týče translace Eichendorffovy lyriky do češtiny, překladatel výboru *Věčný poutník stesk* Ivan Slavík připojil pro české čtenáře důležitou poznámku: „Jeho lyriku vydal souborně r. 1864 syn Hermann, a to tak, že do souboru z r. 1841 vřadil více méně vhodně do jednotlivých oddílů i početné básně z pozůstalosti. /.../ Uspořádání, kterého se držíme, obsahuje i písňové vložky z Eichendorffových prozaických děl.“ (Slavík 1966: 165.)

Přes všechny životní útrapy v Josephu von Eichendorff trvale zůstala krása rodné slezské krajiny i zvláštní atmosféra života venkovské šlechty.

*Vůně a tóny halí to místo zářící.
Tam v tichu pod horami
my všichni hráli si.*

*My všichni zabloudili.
A pohltil nás svět.
Zarostlo všechno býlím,
nenajdem cestu zpět.⁵*

LITERATURA: S. 246–247

JOSEPH VON EICHENDORFF A OTÁZKY RECEPCE

—

JOSEPH VON EICHENDORFF I PROBLEMY RECEPCJI

⁵ *Joseph von Eichendorff, Romantický básník ze Slezska – moderní konzervativní Evropan* (1998) [<https://www.ceskatelevize.cz/porady/766232-kdo-je/498223100041007-joseph-von-eichendorff-muz-tri-srdci/>; 27. 9. 2018]; autoři popularizujícího textu, ani překladu básně neuvedeni (není vyloučeno, že šlo o jednu osobu).

2 ČESKÁ RECEPCE JOSEFA VON EICHENDORFF, ZEJMÉNA SE ZAMĚŘENÍM NA PŘEKLADY JEHO DĚL /Jiří Munzar/

2.1 První překlady z Josefa von Eichendorff1

Jak je známo, překládalo se z němčiny v 19. století, v době vrcholícího národního obrození, spíše méně, a to z jednoho důvodu: prakticky všichni zájemci byli tehdy schopni číst díla německých autorů v originále. Překlady z němčiny začaly plnit svou pravou funkci až kolem roku 1900, až když dobrá znalost němčiny přestala být všeobecností. Což znamená, že data prvních překladů nemusí být vždy spolehlivým indikátorem autorovy známosti. (Názorným příkladem může být Heinrich Heine, který byl velmi brzy čten a obdivován, překlady se však objevují poměrně velmi pozdě, až koncem století.)

Josef von Eichendorff měl sice poměrně četné kontakty s českými zeměmi (měl statky v rakouském Slezsku, v Olomouci skládal lenní přísahu arcibiskupovi, již jako děcko navštívil Prahu a jeho krátký lístek odtud, v němž prosí jednu příbuznou, aby dobře krmila dva jeho psy, je jeho prvním zachovaným dopisem; byl i v Brně i některých dalších českých městech), nějaké ohlasy v českém prostředí ale nejsou známy.

První český překlad z jeho díla vychází roku 1896, v populární dobové edici. Je to jeho nejslavnější novela vydaná tehdy pod názvem *Ze života darmochleba*. Překladačem byl Josef Karásek, filolog, slavista a žurnalista, který mj. vydal roku 1906 v Lipsku *Slavische Literaturgeschichte*.

2.2 Překlady v meziválečném období

Další překlady na sebe nechaly čekat dosti dlouho. Až roku 1935 se v antologii německé romantické poezie *Modrá květina*, kterou vydal Alfons Breska, objevuje 13 Eichendorffových básní. Kromě Eichendorffa jsou v ní uvedeni ještě Friedrich Matthison, Johannes von Salis-Seewiss, Friedrich Schlegel a August Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis, Uhland, Chamisso, Brentano, Arnim a de la Motte-Fouqué. Eichendorff je s 13 básněmi nejlépe zastoupen – Novalis jich má 12, ostatní podstatně méně. Dlouhá a obsažná předmluva je z pera překladatele.

Alfons Breska (1873–1946) byl novoromantický básník a prozaik, který patřil ke kruhu *Moderní revue*. Překládal především z němčiny a z francouzštiny. Z němčiny do češtiny přeložil mimo jiné Lessinga, Goetha, Hauffa, Dauthendeye a Hofmannsthala.

1 Mezititulky doplnil editor svazku se souhlasem autora.

2.3 Překlady za 2. světové války

V průběhu 2. světové války vyšly dva překlady Eichendorffa.

V roce 1943 to byla novela *Aus dem Leben eines Taugenichts* s pozměněným českým názvem, který ji měl učinit atraktivnější: *O milostné krásné paní. Ze života dobrosrdečného pošetilce*. Překladatelka Božena Věrná byla křesťansky orientovaná brněnská spisovatelka, která mj. vydala roku 1940 výbor z Novalise.

Tento překlad se vyznačuje jednou zvláštností. Věrná nepřekládala do češtiny německá místní jména, v souladu s příkazem tehdejší německé cenzury. Tak např. ponechává v českém textu „Donau“ místo „Dunaj“, do „Wien“ místo do „Vídne“, což působí dosti komicky. Další překlad z roku 1944 tento příkaz nerespektuje.

Roku 1944 vyšel dosud nejrozsáhlejší výbor z Eichendorffových prozaických děl *Mramorová socha a jiné novely* v překladu Bohuslava a Marie Durychových. Soubor obsahuje *Das Marmorbild*, *Das Schloss Dürande*, *Eine Meerfahrt*, *Aus dem Leben eines Taugenichts* a *Die Geschichte eines Einsiedlers*. Bohuslav Durych (1896–1969), který překládal spolu se svou manželkou, byl mladší bratr Jaroslava Durycha. Převáděl do češtiny rovněž Adalberta Stiftera.

2.4 Překlady v letech 1945 – 1959

Jaká byla situace po druhé světové válce a po únoru 1948? Bezprostředně po válce se z německé literatury nepřekládalo, s výjimkou některých švýcarských a exilových autorů. Poté pak co Klement Gottwald rozhodl, že „není Němec jako Němec“, přišli na řadu někteří autoři z bývalé NDR a několik málo pokrokových autorů západoněmeckých. Situace se postupně normalizovala až koncem 50. let.

Roku 1959 tak vychází nový překlad *Aus dem Leben eines Taugenichts*, již čtvrtý, jehož autorem byl Otakar Šetka, s velmi dlouhou předmlouvou literárního historika Jaroslava Janů. Jaroslav Janů (1908–1969) byl bohemista a germanista, žák Otokara Fischera. Studoval i v Berlíně a jeho disertace byla věnována dramatu *Franz von Sickingen* od Ferdinanda Lassalla. Z němčiny přeložil dva svazky z díla Johannese R. Bechera. Po válce zastával oficiální komunistickou kulturní politiku a jeho předmluva je charakteristickou ukázkou atmosféry 50. let. Romantismus pro něj byl reakčním hnutím, jen s několika výjimkami, dnes ještě živými pro jejich blízkost lidu. K nim patřil i *Taugenichts* a *Peter Schlemihl*. Celý text byl ovlivněn kulturní politikou tehdejší NDR, kterou ztělesňoval zejména Claus Träger.

2.5 Překlady v 60. letech

60. léta byla již značně liberálnější. To je patrné také na velkém výboru Eichendorffovy poezie od Ivana Slavíka *Věčný poutník stesk*, který vyšel roku 1966, s rozsáhlejším doslovem překladatele. Tento doslov není naprosto nějak politicky koncipován

a velmi dobře informuje o životě a díle básníka. Výbor je tematicky rozčleněn podobně jako je tomu ve většině německých vydání (*Wanderlieder*, *Frühling und Liebe*, *Romanzen* atd.).

Ivan Slavík (1920–2006) byl katolicky orientovaný básník, který překládal z více jazyků, mezi jinými z angličtiny, španělštiny a ruštiny. Z němčiny Slavík vydal dva výběry z Novalise a výbor z poezie Mörrikovy.

2.6 Překlady v 70.–80. letech

70. a 80. léta jsou dobou zvýšeného zájmu o německý romantismus. Roku 1976 vyšla z ruštiny přeložená kniha Nauma Berkovského *Německá romantika*, sestávající vlastně ze sedmi malých monografií (Novalis, Tieck, Hölderlin, Arnim, Brentano, Kleist, E. T. A. Hoffmann), která měla velký ohlas. Postupně byla vydána řada výběrů (Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué, *Des Knaben Wunderhorn*, *Die Nachtwachen des Bonaventura*), které byly všechny opatřeny obsírnými předmluvami a komentáři. K tomuto zájmu přispěla i současná politická situace – období normalizace, kdy četní oblíbení žijící autoři (Böll, Grass, Dürrenmatt a další) nesměli být vydáváni, protože aktivně podporovali české disidenty. A tak byli starší autoři, kteří nebyli nijak kontroverzní, vítáni.

Do tohoto kontextu zapadá i dosud poslední český překlad z Eichendorffa *Šálení podzimu* z roku 1988, který přeložil Jiří Munzar. Je to výbor, obsahující tři novely (*Die Zauberei im Herbste*, *Das Marmorbild* a *Schloss Dürande*), dvě krátké pohádky (z románů *Ahnung und Gegenwart* a *Dichter und ihre Gesellen*) a 16 básní. Doplněn je informativním doslovem. Překladatel je literární historik, germanista, který překládá především z němčiny a angličtiny (mj. Clemens Brentano, Franz Werfel, Gertrud von Le Fort).

2.7 Překlady po roce 1989

U příležitosti 210. výročí Eichendorffova narození byl v Ostravě o básníkovi natočen televizní film *Muž se třemi srdci*. Autory scénáře byli Milan Švihálek a Alena Miková, režii měla Hana Teislerová. Komentátory byli Ryszard Kincl, ředitel knihovny v Ratiboři, Karl Geibel, předseda Svazu novinářů Badenska-Württenbergska, a Jiří Munzar, který pro českou verzi (existuje i německá) přeložil některé Eichendorffovy politické básně z roku 1848.

K 150. výročí Eichendorffova úmrtí (14. 9. 2007) pak Slezská univerzita v Opavě uspořádala konferenci „Joseph von Eichendorff – Aspekte seines Werks und seiner Rezeption“. Příspěvky z této konference vydal v Opavě roku 2008 Klaus Werner.

Friedrich Goedeckind v brožuře *Romantik jako statkář – Josef von Eichendorff a moravské Sedlnice* (bez udání data i místa vydání, pravděpodobně v Sedlnicích po

roce 2007) líčí zevrubně vztah Eichendorffův k této obci. (Sedlnice v posledních letech ožívají památky na básníka.)

2.8 Recepce v rámci literárních dějin a germanistiky

A jak je tomu s literární historií či s germanistikou?

Eichendorffovi je věnováno poměrně rozsáhlé heslo v osmém dílu *Ottova slovníku naučného* (1894), rovněž tak ve *Slovníku spisovatelů německého jazyka* (1987) a ve *Slovníku světových literárních děl* (1988). Nemáme však žádnou monografii o autorovi. Ani jinak u literárních historiků a kritiků nebyl Eichendorff příliš úspěšný. Existují jen zmíněné předmluvy a doslovy. Nejvýznamnější čeští literární historikové 20. století F. X. Šalda, Arne Novák a Václav Černý se Eichendorffem nezabývali. Otokar Fischer jej jen opakovaně cituje ve své monografii o Heinovi, Vojtěch Jirát pak hledá paralely mezi Eichendorffovou básní *Nachtgespräch* a Čelakovského baladou *Toman a lesní panna*. Germanista, romanopisec a žurnalista Milan Rusinský věnuje Eichendorffovi několik stránek ve své publikaci *Němečtí Slezané* (Opava, 1933).

V prvních česky psaných dějinách německé literatury z roku 1941 *Přehledné dějiny německého písemnictví* od brněnského germanisty Stanislava Sahánka jsou Eichendorffovi věnovány dvě stránky. Největší pozornost je věnována poezii a románu *Ahnung und Gegenwart*, v němž autor nachází pod romantickým povrchem mnoho bojovného, tragického a temného.

Stanislav Sahánek (1883–1942) byl brněnský literární historik, který se nejvíce věnoval moravské německy psané literatuře a epoše biedermeieru. Zmiňované dějiny psal pod tlakem nacistů, což je patrné především v části o 20. století. Zahynul v koncentračním táboře Mauthausen.

2.9 Recepce v díle Vladimíra Neuwirtha

Na závěr ještě jedno jméno, také proto, že naše publikace vychází v Opavě: Vladimír Neuwirth (narozen 1921 v Komárově u Opavy, zemřel 1998 v Opavě), literární historik a teolog. Studoval germanistiku, filosofii a teologii, doktorskou práci věnoval osobnosti a dílu Josefa von Eichendorff. Za komunismu byl dlouho vězněn, v době Pražského jara se habilitoval prací *Idea domova v díle Boženy Němcové*. Jeho asi nejpozoruhodnějším dílem je *Apokalyptický deník* (Praha, 1998), v němž mj. cituje z Eichendorffova náčrtu *Die heilige Hedwig*, který přeložil do češtiny. A vzpomíná, jak z okna rodného domu viděl zámecký park v Kravařích a zámek, který kdysi patřil Eichendorffům. Dále pak pokračuje:

„S Eichendorffem mne spojuje společenství víry a uvědomělá práce na poli katolické kultury. Můj vztah k Eichendorffovi se začal rozvíjet s četbou Dar-

mošlapa. Tato novela byla pro mne objevem. Vešla do mého života a zaujala v něm trvalé místo. O jistých otázkách přemýšlím skrze ni. Představuje jeden pól křesťanského umění. Pohledte na ptactvo nebeské, pohledte na kvítí polní. Tyto věty jsou výzvou ke kontemplaci stvoření. Darmošlap tuto výzvu splňuje. Darmošlap je podobenství o péči božské prozřetelnosti. (...) Mnohé čtenáře novela zaujme pestrým a napínavým dějem; zdá se jim však, že náhoda hraje v ději příliš velkou úlohu. Ale vždyť o to právě v novele jde! Ekonomie božské prozřetelnosti projevuje se nejpodivněji v zákonitosti náhod. Darmošlap nám představuje ducha katolicismu.

Od Darmošlapa jsem přešel k jiným novelám, k Eichendorffově poezii, k jeho dílu literárně historickému, kritickému a publicistickému, k jeho pamětem... Uvědomil jsem si, že základní otázka, na kterou se snažil nalézt odpověď, zněla: Proč začal ustupovat starý barokní řád a proč nastoupil nový svět revoluce a pohrom?

Chci-li poznat a posoudit dobře ducha určité doby, hledám vhodného svědka. Hledám autora, který má plnost víry a který jeví pochopení pro dobové problémy a znepokojuje se jimi. Tak jsem si pro pozdní středověk našel Mikuláše Kusánského a pro dobu osvícenství a romantismu Eichendorffa. Eichendorff mi náčrtem k úvodu do životopisu sv. Hedviky, který pro smrt nedokončil a který jsem kdysi přeložil do češtiny, umožnil lépe pochopit smysl lidských dějin, význam dějinných konfliktů střetáváním dvou sil – dostředivé a odstředivé (zentrípetale und zentrífugale Kraft – čili síla dožadující se středu a síla utíkající před středem). Tím mi pootevřel dveře i do tajemství Apokalypsy.“ (Neuwirth 1998: 76–78.)

2.10 Závěr

Kdybychom měli závěrem shrnout. V čem hledat důvody této v podstatě nepřilíživé intenzivní recepce díla Eichendorffova? Byl to možná až příliš velký kult klasiků, Goetha a Schillera. V první polovině 19. století zejména Schillera, později postupně převažuje Goethe. A pak Heine, který německý romantismus zcela zastínil. A z romantiků byl nepochybně atraktivnější mystický Novalis, fantastický a strašidelný Hoffmann a rozervaný Brentano, jehož popisy vizí stigmatizované řeholnice Anny Kateřiny Emmerichové² byly neobyčejně populární (česky opakovaně vydávané).

Eichendorff, který nebyl tak senzační, jim očividně nemohl konkurovat. Doufejme, že dluh, který vůči němu máme, splatíme brzy alespoň zčásti novým repre-

2 Blahoslavená Anna Kateřina Emmerichová (německy Anna Katharina Emmerick nebo Emmerich; 8. září 1774 – 9. února 1824, Dülmen, Vestfálsko) byla německá augustiniánská řeholnice, římskokatolická mystička, vizionářka a stigmatička. (Pozn. red.)

zentativním výběrem, obsahujícím především *Darmošlapa*, to nejlepší z poezie, ale i dobrou informaci o autorovi, jakousi malou monografií, věnovanou i jeho dílu dramatickému a literárně kritickému.

LITERATURA: S. 247

3 JOSEPH VON EICHENDORFF W PRUSACH I W POLSCE /Grzegorz Supady/

*Johannowi Josephowi Claßenowi
w pierwszą rocznicę śmierci – 28. 01. 2018*

3.1 Eichendorff a kwestia odbudowy zamku w Malborku

Niemiecki historyk Andreas Kossert pisał w swojej pracy na temat przeszłości Prus Wschodnich: „Joseph von Eichendorff (1788–1857) był w latach 1824–1831 radcą stanu i jednym z najważniejszych współpracowników Theodora von Schöna w mieście nad Pregolą” (Kossert 2009: 127). W uzupełnieniu polski literaturoznawca Jerzy Pośpiech tak przedstawiał ten etap życia Eichendorffa:

Pełnił tu funkcję naczelnego radcy przydziałnego z dość wysokim dodatkiem do pensji. Mogło to zadowolić Eichendorffa – urzędnika i ojca rodziny, lecz nie pisarza, a przyszło mu tu spędzić aż siedem lat. „(...) nie znam innego dużego miasta (...) które wykazywałoby tak mało zainteresowania sztuką w każdym znaczeniu jak Królewiec, to ciężko myślący naród”. (...) Urzędnik-poeta mógł być zadowolony z opinii swego przełożonego, który stwierdzał w niej: „Nie posiada majątku, bogato obdarzony przez niebo, wykształcony, na wskroś szlachetny i obowiązkowy w załatwianiu spraw”. Pobyt i praca w mieście o słabym tętnie kulturalnym, antykatolicka polityka protestanckiego przełożonego oraz niepowodzenie tragedii pt. *Ostatni bohater Malborka*, wystawionej w lutym 1831 r. w Królewcu, pogłębiły jego niezadowolenie i umocniły niechęć do służby w pruskim stylu (Pośpiech 2000: 9).

Ten niezwykle krytyczny stosunek do Królewca, miasta, w którym skądinąd od prawie trzystu lat działał zarówno uniwersytet, jak i liczne wydawnictwa i stowarzyszenia, gdzie żył i tworzył Immanuel Kant, wynikał prawdopodobnie w pierwszym rzędzie z całkowitej klęski prapremiery dramatu *Der letzte Held von Marienburg* (*Ostatni bohater Malborka*, 1831). Tak, czy inaczej, Eichendorff nie był zainteresowany pozostawaniem dłużej w Królewcu i bez żalu przeniósł się do Berlina.

Lata gdańskie i królewieckie zaowocowały jednak w życiu Eichendorffa bardzo istotnym faktem natury pozaliterackiej. Namacalnym efektem jego współdziałania z Theodorem von Schönem (1773–1856) była idea zrekonstruowania zniszczonego upływem czasu i ekstensywną eksploatacją zamku krzyżackiego w Malborku. Restauracja tej budowli była jednym z przejawów realizacji reform, którym patronowali pruscy mężowie stanu Heinrich Friedrich Karl vom und zum Stein (1757–1831) oraz

Karl August von Hardenberg (1750–1822), a także tacy uczeni jak Wilhelm von Humboldt (1767–1835). Podstawowym celem ich działalności było dążenie do stworzenia podwalin nowoczesnej państwowości pruskiej, tak bardzo doświadczonej klęskami militarnymi poniesionymi pod Jeną i Auerstedt. Wymienieni politycy byli świadomi, że sprawne funkcjonowanie narodu pruskiego nie będzie możliwe bez scementowania go jakimś mitem założycielskim, popartym gloryfikacją świetnej przeszłości. Zaslugi zakonu krzyżackiego, o czym między innymi pisał wybitny znawca tematu, historyk urodzony w Marienburgu (Malborku), Hartmut Boockmann (1934–1998), zorganizowanie przezeń sprawnie działającej maszynierii administracyjno-gospodarczej, były przecież bezsprzeczne. Mimo przegranej pod Grunwaldem ten średniowieczny organizm państwowy przetrwał w zasadzie wszelkie dziejowe przeciwności. Widocznym znakiem jego dawnej świetności pozostawał nadal zamek malborski, który z powodzeniem mógł uchodzić za *sui generis* ikonę pruskiego trwania na wschodzie. Zarazem opłakany stan tej ogromnej budowli na przełomie XVIII i XIX wieku stanowił wyrzut sumienia dla społeczności pruskiej. Dlatego inicjatywa odbudowy, do której przekonano kolejnych królów – Fryderyka Wilhelma III (1770–1840) i Fryderyka Wilhelma IV (1795–1861) – idealnie nadawała się do tego, by zintegrować kształtujące się właśnie społeczeństwo Prus. By to przyspieszyć, czy też w ogóle osiągnąć, wykorzystano tzw. kulturę narodową, *Nationalkultur* (zob. Frühwald 1983: 32). Z podobnej potrzeby podjęto zresztą, choć w innym czasie i miejscu, bo u progu lat siedemdziesiątych XX wieku w komunistycznej Polsce, decyzję o odbudowie zniszczonego przez hitlerowców zamku królewskiego w Warszawie. Zadanie to traktowano w kategoriach dzieła-daru całego narodu, podobnie jak czyniono to już wcześniej, gdy odbudowywano zrujnowaną działaniami wojennymi Stolicę.

Eichendorff bardzo zaangażował się więc w forsowany przez pruskie władze państwowe projekt odbudowy, a na życzenie ministra von Schöna spisał nawet wydane w roku 1844 w Królewcu dzieje zamku zatytułowane *Die Wiederherstellung des Schlosses der deutschen Ordensritter zu Marienburg (Rekonstrukcja zamku Zakonu Krzyżackiego w Malborku)*. Redaktor współczesnego wydania tego opracowania przedstawił szczegółowo okoliczności zajęcia się przez Eichendorffa kwestią odbudowy zamku malborskiego (zob. Krabiel 1988: 500–509). Na fali gorączki preromantycznej w końcu XVIII wieku Malbork odwiedził wybitny architekt Friedrich Gilly (1772–1800), by na miejscu wykonać serię rysunków, przedstawiających ówczesny stan obiektu. Zajęcie to zainspirowało artystę do zwrócenia swych zainteresowań ku coraz bardziej modnemu gotykowi (zob. Dulewicz 1993: 148). Na podstawie rycin Gilly'ego miedziorytnik Friedrich Frick (1774–1850) sporządził w latach 1799–1803 reprodukcje, które wzbudziły zainteresowanie zamkiem w Berlinie i Prusach. Zbiegło się to z mniej krytyczną niż wcześniej, a rozpowszechnioną szczególnie w dobie oświeceniowej, oceną spuścizny po Zakonie Krzyżackim. Na przełomie wieków zaczęto bowiem traktować to zgromadzenie z większą niż dotychczas sympatią, a nawet wyrażać podziw pod jego adresem. Minister von Schön napisał najpierw odpowiednie sprawozdanie dotyczące obecnego *status quo* zamku, które 22 listopada otrzymał

kanclerz Hardenberg. W tym momencie droga do prac rekonstrukcyjnych stała już otworem. Fakt, że przez całą dekadę Eichendorff mieszkał w Gdańsku i Królewcu, sprzyjał jego częstym odwiedzinom w Malborku. Gościł tam między innymi w dniu 20 czerwca 1822 z okazji uroczystego przyjęcia, jakie w wielkim refektarzu zamkowym wydał następcą tronu i przyszły król Fryderyk Wilhelm IV. Specjalnie na tę okoliczność Eichendorff napisał wiersz zatytułowany *Der Liedsprecher (Rymarz)*, zaprezentowany następnie przez jednego z przyjaciół poety w manierze naśladowanej średniowiecznych bardów. Nieco później powstała też druga część tego utworu, będąca peanem na cześć małżonki cara Rosji, Elżbiety Romanow (1779–1826), która w tym okresie również złożyła wizytę na zamku.

Prace nad jego rekonstrukcją postępowały do roku 1842, kiedy to zostały okresowo zawieszono, ale von Schön zdążył jeszcze otrzymać tytuł burgrabiego Malborka. W tym czasie w oknie narożnika południowo-wschodniego głównej kondygnacji Pałacu Wielkich Mistrzów, znajdującym się w jednej z dwóch komnat, tzw. królewskiej, umieszczono emblemat w formie witraża, przedstawiający rodowy herb Eichendorffów (Spengler 1983: 132). Zaprojektował go, co ustaliła kustosz Ewa Witkowicz-Pałka, ekspert od historii witraży malborskich, a opisał w swoim przyczynku artysta plastyk Andrzej Białas, sam Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) (Białas 2017). Jednocześnie von Schön zaproponował poecie odtworzenie historii całego założenia zamkowego. W liście z 12 grudnia 1842 skierowanym do króla, znanego skądinąd ze swoich niekłamanych sympatii do romantyzmu, von Schön podkreślał, że tylko romantyk, za jakiego *par excellance* uchodził Eichendorff, będzie w stanie podjąć się tak odpowiedzialnego zadania. W dzień wigilijny tego samego roku król przyznał na ten cel odpowiednie środki finansowe. Teraz chodziło już tylko o urlopowanie Eichendorffa, skądinąd z wiekiem coraz bardziej podupadającego na zdrowiu, by stworzyć mu odpowiednie warunki do zajęcia się tematem. W ostatni dzień roku 1842 przełożony poety, minister kultury w administracji pruskiej Johann Eichhorn (1779–1856), przychylił się do tej prośby, a wiosną roku 1843 von Schön dostarczył Eichendorffowi pierwszą partię akt dotyczących historii zamku. Teraz zadaniem poety było skrupulatne wykonywanie z nich odpowiednich ekscerptów. Kolejna tura dokumentów oczekiwała nań w gdańskim domu porucznika Luisa Besserer von Dahlfingen (1809–1858), za którego wyszła jego córka. Mnogość otrzymanych materiałów źródłowych nie pozwalała jednak na gruntowne przeanalizowanie ich, toteż Eichendorff zmuszony był skoncentrować się głównie na epokowej, rzetelnej pracy królewskiego dziejopisarza Johannes Voigta (1786–1863) zatytułowanej *Geschichte Marienburgs, der Stadt und des Haupthaus des deutschen Ritter-Ordens in Preußen*, ukazującej się sukcesywnie w Królewcu w latach 1827–1838. Eichendorff wykorzystywał także klasyczne opracowanie tematu, za jakie uważane są dzieła pochodzące jeszcze z wieku XVI: *Preußische Chronik* Simona Grunaua (ok. 1470–1530 lub 1537), a także wydana w roku 1584 w Królewcu *Kurtze und einfeltige Beschreibung aller Hochmeister Deutsches Ordens S. Mariae, des Hospitals zu Jerusalem [...]* Caspara Hennebergera (1529–1600) i *Historia rerum Prussicarum* Caspara Schütza (ok. 1540–1594), opubli-

kowana w roku 1592 w Zerbst. Ponadto czytał opracowania późniejsze, sporządzone przez nieco mniej znanych dziejopisarzy. Jego żmudne starania zostały dodatkowo wsparte poprzez zorganizowanie w dniu 3 czerwca 1843 pierwszej konferencji na zamku malborskim, w której oprócz poety wzięli udział minister Theodor von Schön, architekt Karl Gottlob Hartmann (1773–1843) i historyk Johannes Voigt. Ósmego czerwca tego samego roku von Schön obchodził na zamku pięćdziesięciolecie swej służby państwowej, natomiast latem tego samego roku Eichendorff wystąpił z prośbą o przeniesienie go w stan spoczynku. W lutym roku 1844 napisana przezeń praca o Malborku ukazała się drukiem. Jej zasięg nie przekraczał jednak kręgu zainteresowanych, a oddziaływanie na opinię publiczną okazało się być stosunkowo niewielkie.

Do podjęcia się spisania dziejów zamku sprawującego państwowy urząd Eichendorffa skłoniły więc typowo romantyczne uniesienia, w których nawiązywanie do średniowiecza odgrywało niepoślednią rolę. Prawdopodobnie jako jedna z wielu osób wspierających odbudowę twierdzy malborskiej, postrzeganej w pokaźnej części jako bastion niemieckości w walce z rzeczywistym czy wymagowanym naporem żywiołu słowiańskiego, nie zdawał sobie do końca sprawy, że w pamięci Polaków wiąże się z tym tematem niezbyt dobre wspomnienia. Tak o tej kwestii, zresztą nie bez ironii, pisał współcześnie w felietonie, odnoszącym się w pierwszym rzędzie do zamiarów wyburzenia Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, historyk Ludwik Stomma:

Tymczasem na ziemiach Rzeczypospolitej znajdują się inne zabytki (...) o jawnie i agresywnie antypolskim charakterze. Zaczniemy od szeregu zamków krzyżackich budowanych, by utrwalić aneksję ziem słowiańskich i przygotować następne. Jeśli nie dysponujemy diariuszami rycerzy polskich uwięzionych w ich lochach, to dlatego, że rzadko się z nich wychodziło (Stomma 2017: 104).

Eichendorff zdawał się nie widzieć tego przykrego dla polskiej strony faktu, dlatego w swojej wersji dziejów zamku malborskiego bliski był postrzeganiu konfliktu krzyżacko-polskiego w kategoriach reprezentatywnych dla swojej epoki. Króla Władysława Jagiełłę określał na przykład jako postać zazdrosną o wzrost potęgi Zakonu i dlatego dążącą wszelkimi siłami i środkami do wypowiedzenia znienacka wojny sąsiadowi. Jako autor eseju historycznego stwierdził ponadto, że rozmiary zwycięstwa pod Grunwaldem przeraziły Jagiełłę. Mimo to polski władca udał się wraz z wojskiem przez Ostródę, Morąg i Dzierżgoń pod bramy Malborka (Eichendorff 1988: 290–295). Tymczasem, głównie za sprawą operatywności nowo wybranego wielkiego mistrza – dawnego komtura Świecia – sytuacja z każdą chwilą stawała się dlań coraz bardziej niekorzystna. Z wielkim niezadowoleniem Jagiełło miał wówczas wydać z siebie okrzyk wyrażający obawę, że to nie on oblega przeciwnika, lecz sam jest przezeń oblegany (ibidem: 293). Trudno zatem mówić o wyrażaniu przez Eichendorffa choćby cienia empatii dla strony polskiej, ale też nie można było od niego, rodowitego Niemca, wymagać demonstracji właśnie takiej postawy. Z drugiej

strony, w przededniu pojawienia się fali ruchów wyzwoleniczych w Europie (Wiosna Ludów), właśnie zrozumienie dla Polaków i ich aspiracji niepodległościowych w społeczeństwie niemieckim było przecież bardzo duże, co znalazło odzwierciedlenie w cyklu utworów nawiązujących do wydarzeń w Polsce, znanych pod ogólnym pojęciem jako *Polenlieder*. Być może w przypadku Eichendorffa zadziałał więc *sui generis* syndrom cechujący choćby Zygmunta Krasińskiego czy Aleksandra hr. Fredrę – przedstawicieli polskiej arystokracji, akceptującej w dużej mierze życie w warunkach braku niezawisłości kraju.

Okres, jaki nastąpił po drugim pokoju toruńskim (1466) i trwał do ponownego przejęcia władzy nad Malborkiem (1772) Eichendorff określił niepocholebnym mianem *Die Polnische Wirtschaft* (polska gospodarka). Upadek Polski był według niego przede wszystkim wynikiem potępięnczych swarów w polityce wewnętrznej i braku podstawowych kwalifikacji do zagospodarowywania kraju. W jego relacji pojawiają się między innymi nazwiska polskich królów elekcyjnych z dynastii Wazów, prymasa Radziejewskiego, króla Stanisława Leszczyńskiego, wspomniana została też konfederacja sandomierska (1704). Wszystkie zawirowania społeczno-polityczne w Rzeczypospolitej wieku XVII i XVIII autor podsumował następująco:

Auf solche Weise hatten die Polen endlich ihr Staatsschiff, das jeder nach seinem Kopfe steuern wollte, gründlich zerschlagen, es mußte an der eigenen Maßlosigkeit zerschellen. Am Ufer aber saßen die Nachbarn und übten das uralte Strandrecht an den Trümmern; so entstand im Jahre 1772 die erste Teilung Polens zwischen Rußland, Österreich und Preußen, wobei dem letzteren Westpreußen mit Marienburg zufiel (Eichendorff 1988: 315)¹.

Z powodu dających się coraz bardziej we znaki zaniedbań zarówno w dziedzinie gospodarczej, jak i w sferze porządku publicznego, równoległe postępowała też dewastacja twierdzy malborskiej. Jednym z wielu przykładów tej degrengolady, cytowanych obficie przez Eichendorffa, był pożar wysokiego zamku w roku 1644, wzniesiony wskutek opilstwa polskiego kanoniera, który podczas uroczystych obchodów święta Bożego Ciała zapomniał o podpalonym już loncie armatnim! Powstała w wyniku tego pożoga zniszczyła wówczas całą połącz drewnianego dachu, na szczęście nie zdołała poczynić większych szkód z uwagi na użyty do wzniesienia innych części budowli materiał kamienny i ceglany. Odkrytych przez to pomieszczeń nie zabezpieczono w porę przed opadami, co z kolei było wynikiem niedbalstwa urzędującego na zamku polskiego starosty. Dopiero król August II nakazał po wizytacji zamku przykrycie na-

¹ „W ten sposób w końcu Polacy rozbili ze szczętem swoją nawę państwową, którą każdy chciał nawigować według własnego uznania, musiała ona roztrzaskać się ze względu na brak własnego umiaru. A u brzegu już czekali sąsiedzi, chcący wyegzekwowania prastarego prawa do nabycia masy upadłościowej; skutkiem tego w roku 1772 doszło do pierwszego rozbioru Polski, podzielonej między Rosję, Austrię i Prusy, przy czym tym ostatnim przypadły Prusy Zachodnie wraz Malborkiem”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – G.S.

rażonych na działania warunków atmosferycznych wewnątrz prowizorycznym dachem (Eichendorff 1988: 319). Być może miało to miejsce podczas rozpoczętego w dniu 2 czerwca 1710 roku pobytu tego monarchy, któremu towarzyszyła wówczas jego słynna faworyta, hrabina Cosel. Ta wybranka polsko-saksońskiego władcy w trakcie przebierania się w krynoliny i pudrowania swych lic rezydowała w tych samych pomieszczeniach, w których kilka wieków wcześniej poszczykiwały zbroje rycerzy zakonnych (ibidem: 312). Na zamku malborskim nieustannie odbywały się wtedy różnego rodzaju wystawne przyjęcia i zabawy. Eichendorff skrupulatnie odnotował, że tym wszystkim przyjemnościom akompaniowali żydowscy grajkowie. Podczas urządzanych w tym samym czasie zawodów strzeleckich August II wygrał tabakierkę z poślacanego srebra, którą podarował następnie hrabinie Cosel (ibidem: 313).

Wszystko to miało ulec gruntownej zmianie po przyłączeniu Malborka do państwa pruskiego, postrzeganego często jako pendant dla uważanej za rozpasaną Saksonii. Epokę porozbiorową Eichendorff określił sugestywnie jako *Die Zopfzeit* (*Czasy harcapów*). W połowie września 1772 roku do zamku malborskiego wkroczyły wojska pruskie dowodzone przez generała brygady Georga Reinholda von Thaddena (1712–1784), co było równoznaczne z przejęciem władzy w mieście. Pod koniec tego samego miesiąca na przedzamczu zgromadzili się przedstawiciele stanów. Wysłuchali oni kazania pastora ewangelickiego, a następnie udali się do zamku celem złożenia hołdu miejscowemu burgrabiemu i królewskiemu namiestnikowi utworzonych właśnie Prus Wschodnich i Zachodnich, którym mianowany został Johann Friedrich von Domhardt (1712–1781). Na terenie zamku rozpoczęto wnet prowadzenie różnych prac zmierzających do zaadaptowania go na potrzeby rodzącego się wieku pary i elektryczności. I tym razem Eichendorff ujął te działania w jakże zręczną formułę: „(...) w halach, gdzie niegdyś biesiadował Winrich von Kniprode, a król Jagiełło wcelowywał w filar Zakonu – wielkiego, szlachetnego Plauena, furczały, świstały i uwiły się pracowite warsztaty tkackie” (Eichendorff 1988: 325). Ale już w roku 1788 państwo pruskie zaniechało sprawowania swej ekonomicznej pieczy nad tkalniami urządzonymi w tych historycznych pomieszczeniach, przekazując ich funkcjonowanie pewnemu kramarzowi mennonickiemu. Takie pociągnięcia prowadziły w sumie do dalszych spustoszeń i zniszczeń w obrębie zabudowań znajdujących się na terenie zamku. Nie dotyczyło to wszakże samych murów zamkowych, kościoła z wielkim wizerunkiem mozaikowym przedstawiającym Matkę Boską, umieszczonym w zewnętrznej niszy tej świątyni, kaplicy św. Anny, wieży zamkowej, ozdobnego wejścia do kościoła i nielicznych barwionych cegieł w murach (ibidem: 327). Obrazu ogólnego upadku i zniszczenia nie udało się poprawić też w latach następnych – przede wszystkim z uwagi na przemarsze wojsk napoleońskich oraz nieszczęścia z tym związane. Jednak nastroje przygnębienia, wywołane na początku kapitulacją Prus, zdołały wyzwolić w społeczeństwie pruskim odruch obronny, czego przejawem była między innymi działalność publicystyczna niezwykle patriotycznie usposobionego poety Maxa von Schenkendorfa (1783–1817), wzywającego swą twórczością do przeciwstawienia się wszelkimi siłami Napoleonowi, w powszechnym odczuciu ludności

uważanemu za najeźdźcę. To właśnie ten niemiecki poeta odwiedził już wcześniej, bo w roku 1803, zamek malborski. W swoich uwagach zatytułowanych *Ein Beispiel von der Zerstörungssucht in Preußen* (*Przykład żądzy niszczenia w Prusach*), opublikowanych jeszcze tego samego roku, przedstawił żalosalne skutki administrowania zamkiem w czasach, jakie nastąpiły po przejęciu władzy przez Prusaków. Przy okazji warto przypomnieć jeszcze opisane w *Na tropach Smętka* spotkanie Melchiora Wańkowicza z malborskim wyobrażeniem Matki Boskiej, mające miejsce podczas słynnej wyprawy pisarza po Prusach Wschodnich w roku 1935:

Z daleka wita nas przestara, wysoka na 25 stóp [tzn. ok. 8 m – G.S.] figura Matki Boskiej, polichromowana stiukowa rzeźba, wykładana kawałkami szkła i napuszczona różnymi kolorowymi pastami – niesamowita. Ten idol już w 1410 roku płoszył wojowników Jagiełły. Według Niemców jest to *keine weibliche Madonna*, według Polaków, że zacytuję Srokowskiego, „po prostu potwór, rodzaj szyldu bojowego, wystawionego ponad mury zamczyska” (Wańkowicz 1988: 249).

Tymczasem kolejny minister, Friedrich Leopold von Schroetter (1743–1815), obmyślał plany kompleksowej odbudowy zamku, obejmującej w pierwszej kolejności odtworzenie wielkiego refektarza. Skończyło się wszelako jedynie na naprawie dachu nad refektarzem konwentualnym i mieszkaniem zajmowanym niegdyś przez wielkiego mistrza. Wraz z odwróceniem się wektorów na politycznej mapie Europy w momencie klęski armii napoleońskiej w roku 1812 wreszcie zaistniały dogodne warunki do poważnego rozważenia kwestii rekonstrukcji zamku malborskiego. Eichendorff, będący jak wiadomo gorliwym katolikiem, dopatrywał się w tej koincydencji nawet bezpośredniej ingerencji boskiej. Pisał, że w odwrocie Napoleona spod Moskwy naród niemiecki, zamieszkały w kraju, w którym znajduje się tak ważne miejsce jak Malbork, zyskał wreszcie wielką szansę na awans polityczny (Eichendorff 1988: 333). Wkrótce miało to wyrazić się wkroczeniem Niemców na drogę wiodącą wprost do zjednoczenia.

Po śmierci reformatorsko nastawionego von Schroettera nadprezydentem prowincji zachodniopruskiej mianowany został Theodor von Schön. Już podczas przejazdu przez Malbork ochoczo podjął on wyrażoną przez poprzedników myśl o odbudowie zamku. Z jego polecenia sprowadzono w tym celu z Magdeburga architekta Johanna Conrada Costenoble (1776–1840) (Eichendorff 1988: 334), a miejscowy ksiądz i inspektor szkolny, doktor Carl Ludwig Haebler (1768–1841), zajął się badaniem przeszłości zamku malborskiego, co znalazło nawet odzwierciedlenie w odnośnej publikacji. Niezwykle uroczyście, bo w urodziny króla Fryderyka Wilhelma III, przypadające w dniu 3 sierpnia, rozpoczęto w roku 1817 oficjalne prace rekonstrukcyjne. Kierownictwo nad nimi otrzymał tajny radca rządowy i budowlany z Gdańska, Karl Gottlob Hartmann (ibidem: 335). Patrząc z dzisiejszej perspektywy wydarzyło się to dokładnie dwa wieki temu, a zatem w okresie, gdy w Niemczech obchodzono

rocznicę trzystulecia Reformacji. Prawdopodobnie uroczystości te również nie pozostawały bez znaczenia dla podjęcia decyzji o odbudowie zamku w Malborku. Tym bardziej, że i sam Eichendorff nadmieniał w swej rozprawie, iż stało się to dokładnie 360 lat po tym, jak miasto nad Nogatem przestało pełnić funkcję głównej siedziby wielkich mistrzów krzyżackich (1457) (ibidem: 335). Od roku 1819 przebieg nabierający coraz większego tempa prac rekonstrukcyjnych nadzorował inspektor budowlany Carl August von Gersdorff (1787–1850). Szkice do witraży wykonywali zarówno Carl Wilhelm Wach (1787–1845), malarz historyczny z akademii berlińskiej, jak i Karl Wilhelm Kolbe (1781–1853), będący również działającym w Berlinie malarzem historyką, a także autorem scen rodzajowych. Ale większość rysunków powstawała w warsztacie Karla Friedricha Schinkla, a ich autorem był kolejny przedstawiciel malarstwa historycznego Johann Baptist Müller (1809–1869). Wykonawcą witraży był zaś pochodzący z Wrocławia Albert Höcker (ok. 1800 – ok. 1860). Wszyscy wymienieni artyści skupieni byli przede wszystkim na tworzeniu malowideł na szkle w oknach wielkiego refektarza, przedstawiających sceny z najważniejszych momentów w dziejach Zakonu, a ponadto herby królewskie, sylwetki wielkich mistrzów i rycerzy zakonnych (Eichendorff 1988: 350). Jednym z uwiecznionych dostojników zakonu miał być wielki mistrz Reuß von Plauen. Dlatego w imieniu ministra von Schöna Eichendorff zwrócił się 22 września 1827 roku listownie do jego potomka, księcia Heinricha XLIV von Reuß, z podziękowaniem za dotychczasową pomoc finansową otrzymaną na rozbudowę fasady zamku. W tym samym piśmie zawarł zarazem prośbę o wsparcie niezbędne do wymalowania witraża przedstawiającego owego słynnego krzyżackiego przodka (Spengler 1983: 132).

Redaktor opracowania cytowanego tu wydania dzieł Eichendorffa przypomina jeszcze, że w latach 1882–1921 nastąpiła druga faza odbudowy zamku malborskiego. Powołując się na wybitnego historyka sztuki Ferdinanda von Quasta (1807–1877) i jego rozprawę *Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preußen, II: Schloß Marienburg (Przyczynki do historii architektury w Prusach, II: Zamek w Malborku)*, zamieszczoną w „Neue Preußische Provinzial-Blätter” numer 11 (Królewiec 1851), przypomina, że po „(...) ciemnej nocy panowania polskiego” nastąpiła epoka „(...) jeszcze ciemniejszego spustoszenia w czasach współczesnych” (Eichendorff 1988: 507). W ostatnim zdaniu, podsumowującym całość komentarzy odredakcyjnych, można zaś przeczytać, że „(...) budowla została w międzyczasie zrekonstruowana przez polskich restauratorów” (Eichendorff 1988: 509).

3.2 Twórczość Eichendorffa w okresie pobytu w Królewcu i Gdańsku

Kilkanaście lat wcześniej, bo w roku 1830, Eichendorff ogłosił drukiem wspomniany na wstępie dramat *Der letzte Held von Marienburg*. Zimą roku 1831 wystawiono go na deskach teatru w Królewcu. Utwór ten nie odniósł jednak większego sukcesu (Motekat 1977: 252). Jeden ze współczesnych biografów Eichendorffa, Gün-

ther Schiwy (1932–2008), zwracał uwagę, że na nieudanej premierze tej sztuki, osnutej wokół postaci komtura Heinricha von Plauen, obecny był także wybitny znawca tematyki, profesor Johannes Voigt. Ten wspomniany już wcześniej, słynny uczony, z którego prac w procesie tworzenia *Konrada Wallenroda* obficie korzystał także Adam Mickiewicz, starał się powstrzymać od zmasowanej krytyki tego utworu. Jednak podejmowane przez Eichendorffa próby zainteresowania tą sztuką Goethego nie przyniosły spodziewanego sukcesu, być może zresztą z uwagi na sędziwy już wiek Weimarczyka. Mimo wystawnej oprawy zewnętrznej ten utwór dotyczący tematyki krzyżackiej musiał nie wyrzucić na Goethem najmniejszego wrażenia, skoro wkrótce po otrzymaniu bezceremonialnie przekazał go, nawet nie przeczytawszy, swemu wnukowi Wolfgangowi! Zarazem Eichendorff przesłał swoją sztukę pruskiemu następcy tronu, Fryderykowi Wilhelmowi IV (Frühwald, Heiduk 1988: 191). Przyszły monarcha zdobył się na większą wielkoduszność i tonem pełnym kurtuazji wyraził poecie podziękowanie za otrzymaną odeń literacką przesyłkę. Być może całkowite niepowodzenie dramatu Eichendorffa wynikało też częściowo stąd, że autor wyeksponował w nim nadrzędną rolę wyższych warstw społecznych – rycerstwa oraz arystokracji – jako podstawowych eksponentów i nośników tradycji oraz cnót obywatelskich. Widzami teatrów bywali skądinąd często niewyrobieni odbiorcy, domagający się raczej przedstawień z pogranicza farsy, a nie pisanych na polityczne zamówienie sztuk propagandowych, w których pompatyczne kwestie wygłasza się *ex cathedra*.

Sztukę tę szczegółowo omawia w swoim opracowaniu Jerzy Pośpiech, zwracając przy tym uwagę na brak w niej wątków wyrażających niechęć do Polaków:

Tragedia Eichendorffa nie była wymierzona przeciw Polsce i nie zawiera akcentów antypolskich, choć sam temat mógł autora do tego kusić. Przesłanie dramatu było inne (...). Wśród postaci znalazła się romantyczna, rozmarzona i zakochana w wielkim mistrzu pruska księżniczka Rominta, ubrana w polski strój rycerski, jak Grażyna w powieści poetyckiej Mickiewicza. Rominta co prawda pełni rolę epizodyczną, wzbogaca jednak sztukę o piękne momenty liryczne. W recenzjach pisano o niej, że nosi w sobie cały czar romantycznych czasów; porównywano ją do Joanny d'Arc. Akcentowano, że postać ta wnosi do dramatu motyw miłości, która nie baczy na różnice religijne, narodowe czy polityczne. Wielki mistrz jest dla niej uosobieniem cnót rycerskich, dlatego tragiczne wydarzenia nie są w stanie pokonać porywów serca (Pośpiech 2000: 29).

Opinie powyższe wydają się być jak najbardziej uzasadnione, ale i w nich wyczuwa się pewien schematyzm myślowy. Przypomnijmy, że wprawdzie Słowianka Wanda nie chciała Niemca, ale za to okazało się, że już pruska księżniczka gotowa była złączyć swe losy z pragmatycznym Niemcem. Ponadto wprowadzenie postaci kobiecej do tego dramatu miało uosabiać pewną eteryczność, połączoną ze zdolnością do łagodzenia polityki w wydaniu męskim. Warto odnotować w związku z tym fakt, że

podobnie brzmiąca nazwa Puszczy Rominckiej, znajdującej się na pograniczu Polski i Rosji, wywodzi się od nazwy rzeki Rominty.

Okres spędzony przez Eichendorffa w Królewcu poprzedziły trzy lata życia i pracy twórczej w Gdańsku. W mieście nad Motławą na przełomie lat 1821/1822 powstało jego słynne opowiadanie *Aus dem Leben eines Taugenichts* (*Z życia nicponia*). Miasto to musiało przypaść poecie do gustu, skoro zadedykował mu nawet osobny wiersz, zatytułowany *In Danzig (W Gdańsku)*:

*Dunkle Giebel, hohe Fenster,
Türme tief aus Nebeln sehn,
Bleiche Statuen wie Gespenster
Lautlos an den Türen stehn.*

*Ciemne szczyty na bulwarze,
Wieże spowił mgielny dym.
Niczym zjawy – blade twarze
W ciszy stoją obok drzwi.*

*Träumerisch der Mond drauf scheint,
Dem die Stadt gar wohl gefällt,
Als läg' zauberhaft versteinet
Drunten eine Märchenwelt.*

*Rozmarzony, srebrny księżyc
Rozlał ponad miastem blask.
Elfów głosy z miejskiej wieży
Wnet odkryją baśni świat.*

*Ringsher durch das tiefe Lauschen,
Über alle Häuser weit,
Nur des Meeres fernes Rauschen –
Wunderbare Einsamkeit!*

*Zasłuchani w domach wszyscy,
Od piwnicy aż po dach.
Ciche morze w dali błyszczy,
Fale uderzają w piach.*

*Und der Türmer wie vor Jahren
Singet ein uraltes Lied:
Wollte Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht!*
(Eichendorff w Frank 1990: 229).

*Jak przed laty trębacz z wieży
Zagra swój prastary hymn.
Dałby Pan Bóg, aby przeżył
Żeglarz na okręcie swym!*

3.3 Kontrowersje wokół recepcji Eichendorffa w Polsce

W związku z tym, że zarówno miejsce urodzenia i działalności, a także śmierci poety znajdują się obecnie na terytorium Polski, można od jakiegoś czasu mówić wręcz o trwaniu w tym kraju prawdziwego festiwalu Eichendorffowskiego. Systematycznie organizowane są bowiem konferencje i konkursy na temat jego życia i twórczości, ukazują się liczne przekłady i naukowe opracowania. Jeden z najbardziej wytrwałych znawców literatury niemieckiej, Tadeusz Zatorski, uznał nawet w związku z tym, że należy już w jakiejś mierze podsumować współczesną recepcję poety w Polsce, czemu dał wyraz w artykule o symptomatycznym tytule *Nie nasz „poeta ziemi naszej”, czyli co zrobić z von Eichendorffem?* Swoje wątpliwości na temat spuścizny po Eichendorffie Zatorski ujął w następujący sposób:

Ta wola przypomnienia Eichendorffa jako poety filozofującego, uprawiającego refleksję o bardziej uniwersalnym charakterze, ma tu swoją wagę. Jego polska recepcja w ostatnich dziesięcioleciach nie jest bowiem wolna od pewnej jednostronności, by nie rzec: naiwności czy prostoduszności (Zatorski 2014).

Artykuł Zatorskiego zawiera również wybór z nowszych przekładów na język polski i opracowań dotyczących tego niemieckiego pisarza. Zwraca uwagę fakt, że poezja i proza Eichendorffa nieustannie budziły zainteresowanie nie tylko w różnych kręgach intelektualnych, głównie wśród uznanych germanistów, takich jak Wilhelm Szewczyk, Grażyna Barbara Szewczyk, Wojciech Kunicki, Zbigniew Światłowski, ale także polonisty – Andrzeja Lama, księży – Jerzego Szymika i Henryka Rzegi, a nawet aktorki – Marty Klubowicz. Taki stan rzeczy zaistniał jednak dopiero na przełomie tysiącleci. Wcześniej nazwisko Eichendorffa otoczone było niekiedy niezrozumiałą z dzisiejszego punktu widzenia tajemniczością. Prawdopodobnie z tego powodu w wydanych w roku 1972 po raz pierwszy *Dziejach literatury niemieckiej* Marian Szyrocki odniósł się do tego twórcy tylko jeden raz (sic!). Uczynił to skądinąd przy okazji omawiania liryki zdecydowanie mniej znanego dzisiaj poety, jakim był Emmanuel Geibel (Szyrocki 1972: 69). Fakt ten zaskakuje o tyle, że w tym samym podręczniku akademickim pojawiają się nazwiska o wiele bardziej dyskusyjnych pisarzy, będących beneficjentami nazizmu, takich jak Erwin Erich Dvinger czy Erwin Guido Kolbenheyer. Być może zresztą nieuwzględnienie Eichendorffa było jedynie jednorazowym niedopatrzeniem wybitnego literaturoznawcy, gdyż w wersji niemieckojęzycznej tej historii piśmiennictwa niemieckiego pióra tego samego autora sylwetka Eichendorffa została już przedstawiona w formie o wiele bardziej szczegółowej (Szyrocki 1986: 409–411). Niemniej jednak i tym razem Szyrocki podkreślał, że ten „najbardziej niemiecki z poetów niemieckich” był przez dziesięciolecia interpretowany w sposób niewłaściwy. Być może chodziło tu o wykorzystywanie jego twórczości w czasach nasilającego się nacjonalizmu, a później faszystów, ale większe usługi temu totalitaryzmowi oddali współcześni pisarze niemieccy, którzy swoimi dziełami wspierali władzę Trzeciej Rzeszy (oprócz wymienionych powyżej Dvingera i Kolbenheyera byli to choćby Hans Grimm i Hanns Johst).

Należy przypomnieć, że w okresie panowania hitleryzmu zdarzały się próby dezawuowania twórczości jednych pisarzy, uznanych za niedostatecznie niemieckich, a eksponowania innych. Jak pisze w tym kontekście znawca tematyki, Hubert Orłowski:

Jednym z (...) majstersztyków rasistowskiej analizy literackiej konkretnego utworu było porównanie wiersza *Lorelei* Heinego z wierszem Eichendorffa o tym samym tytule. Wiersz Eichendorffa dziś nikt już nie pamięta, a jednak pedantyczny germanista Wilhelm Stapel „udowodnił”, że wiersz Heinego jest suchy, kostyczny, że brak mu barw autentycznej poezji (Orłowski 1979: 237).

W innym miejscu Orłowski wspomniał jeszcze, że w listopadzie 1942 w Nysie odbył się Tydzień Eichendorffa, na którym koncentrowano się przede wszystkim na eksponowaniu śląskiego charakteru twórczości poety (Orłowski 1979: 439). Podejmowanie wątków regionalnych mogło w tym przypadku mieć na celu legitymizowanie prawa do niemieckiego trwania na Śląsku, aczkolwiek w przypadku Nysy fakt ten w owym czasie nie powinien chyba wzbudzać jakichś szczególnych wątpliwości. Zresztą aż tak daleko idących obiekcji względem Eichendorffa musieli nie mieć decydenci kulturalni w NRD, skoro w roku 1955, a więc przededniu stulecia śmierci pisarza, mógł również w tym kraju ukazać się w serii *Ein Lesebuch für unsere Zeit* wybór jego utworów. Autor owej antologii, Manfred Häckel, opracował również kolejne edycje wybranych dzieł Eichendorffa, tym razem w ramach wydawanej we wschodnich Niemczech serii Bibliothek Deutscher Klassiker.

3.4 Kult Eichendorffa dawniej i dziś

Niezwykła popularność Eichendorffa w Niemczech manifestuje się obecnie tym, że ponad pięćdziesiąt placówek szkolnych różnego typu nosi jego imię. To niewiele mniej niż wszystkich osób legitymujących się tym nazwiskiem całych Niemczech (ok. 120). Z kolei w Polsce mieszkają dwie osoby o tym nazwisku (Sopot). Dane takie można zaczerpnąć, podejmując próbę poszukiwania w Internecie. Po wpisaniu hasła 'Eichendorffschule' otwierają się liczne strony szkół znajdujących się na terenie całych zachodnich Niemiec. Przede wszystkim zlokalizowane są one na terenie Badenii-Wirtembergii, Bawarii i Nadrenii Północnej-Westfalii, co ma zapewne ścisły związek z osiedlaniem się na terenie tych krajów związkowych dawnych mieszkańców Śląska. Pojedyncze szkoły pod tym samym patronatem znajdują się jednak także na terenie takich landów jak Dolna Saksonia, Hesja czy Szlezwik-Holsztyn. Co ciekawe, podobne nazewnictwo nie występuje w przypadku szkół znajdujących się we wschodnich Niemczech, co wynika zapewne z uwarunkowań historycznych.

Jeszcze bardziej interesujące wydaje się istnienie szkół im. Eichendorffa na obszarach, które przed rokiem 1945 należały do państwa niemieckiego. Dotarcie do danych ich dotyczących nie jest jednak łatwe, gdyż prawdopodobnie nie istnieją odpowiednie źródła na ten temat w formie drukowanej. Z drugiej strony okazuje się, że wybiórcze próby zdobycia takich informacji dzięki dostępnym wyszukiwarkom mogą zakończyć się jednak pewnym sukcesem. I tak, zgodnie z oczekiwaniami, dość szybko okazało się, że najwięcej szkół im. Eichendorffa, często określanych jako katolickie, zlokalizowanych było na szeroko rozumianym obszarze Śląska: w Gliwicach, Chorzowie (Królewskiej Hucie), Wrocławiu, Wałbrzychu, Legnicy, Bolesławcu i Nysie. Ale szkoły takie istniały również w innych regionach Prus: w Pile i Tczewie, we Wrzeszczu oraz w Olsztynie. W tym ostatnim mieście Eichendorffschule w okresie powojennym przemianowano na Szkołę Podstawową im. Władysława Broniewskiego, co się tyczy Gliwic niemieckiego poetę zastąpił polski wieszcz – Juliusz Słowacki.

Pozwala to domniemywać, że przynajmniej w tych dwóch przypadkach przy nadawaniu nowych patronów kierowano się wiedzą dotyczącą Eichendorffa jako człowieka pióra. Jak piszą autorzy publikacji *Allenstein – Stadt unserer Jugend (Olsztyn – miasto naszej młodości)* (Czarkowska-Kusajda, Freyberg, Grimm 2013: 7) olsztyńską szkołę wybudowano w roku 1893, a z dniem 1 kwietnia roku następnego rozpoczęto w niej nauczanie, które w zasadzie nieprzerwanie prowadzone jest w tym samym budynku do dzisiaj. Uczniem tej szkoły w latach 1939–1941 był urodzony w roku 1933 Otto Tuszyński z Olsztyna. Tak po wielu latach ten były działacz sportowy wspomina czas rozpoczęcia swojej edukacji:

W roku 1939, mając sześć lat, rozpocząłem naukę w szkole. W Niemczech był taki system szkolny, że naukę rozpoczynało się w wieku sześciu lat i oddzielnie były szkoły dla katolików i ewangelików. Moja szkoła nosiła imię Eichendorffa, znanego pisarza niemieckiego. Uczyłem się jeszcze tego starego pisma, gotyku, czyli szwabachy. Ale po dwóch, czy trzech latach, wprowadzono krój liter łacińskich. W 1941 r. w mojej katolickiej szkole koło straży pożarnej [czyli w Eichendorffschule – G.S.] zrobili szpital wojskowy, a naszą szkołę połączyli ze szkołą ewangelicką naprzeciwko poczty. Szkoła miała imię Bismarcka (Wańkowska-Sobiesiak 2017: 324).

Warto w tym miejscu dodać, że oprócz ostatniej z wymienionych także pozostałe szkoły Olsztyna nosiły nazwy upamiętniające postaci znane ze sceny politycznej, głównie nawiązujące do rodu Hohenzollernów, takie jak królowa Luiza, cesarz Wilhelm I, księżniczka Charlotta, poza tym marszałek Hindenburg i działacz nazistowski Horst Wessel. W owym na wskroś spolityzowanym gronie wyjątek stanowili Kopernik i właśnie Eichendorff.

Również współcześnie istnieją w Polsce placówki edukacyjne, którym nadano imię Eichendorffa. Są to szkoły podstawowe zlokalizowane w mniejszych miejscowościach województwa opolskiego – Solarni, Krośnicy, Brzeźcach i Walcach. Nadanie im takiego imienia wynikało z coraz większej popularności tego niemieckiego poety na Śląsku.

Inną formą upamiętnienia danej postaci staje się zazwyczaj nadanie jej imienia wybranemu, z reguły ważnemu miejscu w topografii danego miasta. I w tym zakresie frekwencja nazwiska Eichendorff jest stosunkowo częsta. Do roku 1945 ulica Eichendorffa istniała między innymi w Opolu (obecnie jest to ulica Juliusza Ligonia). Współcześnie najwięcej ulic o nazwie Eichendorffstraße znajduje się w Bawarii (m.in. w Monachium i okolicach tej metropolii – w Parsberg oraz Aschheim, a ponadto w Norymberdze, Würzburgu, Nürtingen, Straubingu, Donaustauf i Sonthofen), w Nadrenii Północnej-Westfalii (w Kolonii, Krefeld, Lippstadt, Dortmundzie, Hagen, Verl i Bad Westernkotten), w Saksonii (w Dreźnie, Lipsku, Görlitz, Neugersdorf), ponadto znajdują się one w Mannheim, Ludwigshafen, Maintal (Hesja), Berlinie, Kilonii, Westerstede (Oldenburg), Erfurcie i w Eisenhüttenstadt. Oprócz tego

Eichendorffstraße spotkać można w Austrii: w Salzburgu oraz w Linzu, natomiast Eichendorffgasse jest w Wiedniu. Kwestię tę zamykają place imienia poety (Eichendorffplatz) w takich miastach jak Monachium, Heidelberg, Salzgitter, Getynga, Nördlingen, Handschuhsheim, Hockenheim i Grevenbroich.

W roku 1954 w położonej w południowej Bawarii miejscowości Wangen im Allgäu powstało muzeum poświęcone Eichendorffowi, przy którym utworzono zarazem archiwum literackie. Jednocześnie zaczęło tam działać stowarzyszenie o nazwie Verein der Freunde des Deutschen Eichendorff-Museums. W roku 1950 powołano zaś organizację Der Wangener Kreis – Gesellschaft für Literatur und Kunst des Ostens e. V, która od roku 1956 przyznaje prestiżową nagrodę literacką im. Eichendorffa (Kuczyński 2002: 200–205). Honorowani są tym odznaczeniem pisarze związani pośrednio lub bezpośrednio z tematyką śląską. Wśród laureatów znalazło się dwoje Polaków. W roku 2002 nagrodę tę otrzymała wrocławianka z wyboru Urszula Kozioł, a w roku 2014 przyznano ją Adamowi Zagajewskiemu, który dzieciństwo spędził w górnośląskich Gliwicach. Laureatką roku 1978 została Monika Taubitz, pisarka urodzona w przedwojennym Wrocławiu, znana z rozlicznych kontaktów łączących ją z germanistami Wrocławia, Zielonej Góry i Warszawy. Natomiast w roku 2010 Eichendorff-Literaturpreis przekazano w ręce wybitnego prozaika Christopha Heinna, który na rok przed zakończeniem wojny zdążył jeszcze przyjść na świat w miejscowości Jesenica (Heinzendorf, Jasenice). W roku 2007 nagrodę tę otrzymała Renata Schumann (1934–2012), a rok później, już pośmiertnie, uhonorowano nią (głównie za napisanie wspomnianej już biografii Eichendorffa) Günthera Schiwego. Renata Schumann znana jest też z licznych publikacji na łamach niemieckojęzycznego miesięcznika „Masurische Storchenpost” („Mazurska Poczta Bociana”), pisma wydawanego od ponad ćwierćwiecza przez Stowarzyszenie Mazurskie (Masurische Gesellschaft) z Krutynia, wsi położonej niedaleko Mrągowa. Od samego początku do swojej śmierci redaktorem naczelnym i przewodniczącym tej organizacji był Tadeusz Zygfryd Willan (1932–2018). Obecnie redagowanie tego pisma przejęła jego żona, Barbara Willan.

Na oddzielną uwagę przy omawianiu uważanej niekiedy za nieco kłopotliwą spuścizny po Eichendorffie zasługuje obszerny tekst Wilhelma Szewczyka zatytułowany *Dzieje pewnego kultu*, zamieszczony w wydanej ponad pół wieku temu książce *Literatura niemiecka w XX wieku*. Autor, prezentując postaci związane z regionem Śląska, analizuje przyczyny ogromnego nasilenia się tam kultu Eichendorffa, restytuowanego zresztą po roku 1945 w RFN. Szewczyk podkreśla fakt, że w zasadzie brak jest głębszych przesłanek, by móc uczynić z Eichendorffa piewę typowo śląskiego, tym bardziej, że poeta ten zdawał się być raczej pod większym urokiem północno-wschodnich rubieży Niemiec, czyli Prus Wschodnich i Zachodnich, niż swych stron rodzinnych. Szewczyk wyraził to następującymi, jakże sugestywnie brzmiącymi słowami: „Rzecz zastanawiająca: historia Śląska nie podziałała nań w tym stopniu, w jakim uczyniła to historia krzyżactwa” (Szewczyk 1964: 242). Okazuje się mianowicie, że poza miejscem urodzenia i spędzenia okresu młodości oraz ostatnich dwóch lat

życia nie wiązało Eichendorffa ze Śląskiem aż tak wiele, jak można byłoby się tego spodziewać. Istnieją wprawdzie dowody na to, że pewne realia miejscowe znalazły odbicie w jego twórczości, jak choćby widok nieczynnego dziś młyna w Brzeźnicy pod Raciborzem, który stał się pierwowzorem młyna ze słynnej pieśni *Jest chłodna hen dolina* (*In einem kühlen Grunde*), jednak tzw. *Heimat* tak naprawdę nie zagościł na trwałe w dziełach Eichendorffa. Niewątpliwie nastąpiła jednak pewna instrumentalizacja jego twórczości w okresie potęgowania się nastrojów nacjonalistycznych w Niemczech, o czym pisze choćby Hartwig Schultz w posłowniu do popularnego wydania noweli *Z życia nicponia* (Schulz w Eichendorff 1998: 121).

Na początku swych obszernych rozważań na temat Eichendorffa Szewczyk zadaje w związku z tym trzy istotne pytania, na które próbuje potem udzielić wyczerpujących odpowiedzi:

- Czy rzeczywiście poezja i cała twórczość literacka Eichendorffa stwarza odpowiednie warunki do polityczno-odwetowej eksploatacji?
- Czy istotnie był on bojownikiem o niemiecki Wschód?
- Czy naprawdę czuł się związany z tą ziemią tak, że stała się ona jego ojczyzną metrykalną, ale i literacką? (Szewczyk 1964: 237)

Kwestie te odzwierciedlają skądinąd główne wątki dyskursu polsko-niemieckiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Dlatego też i Szewczyk nieustannie podkreślał istnienie silnego żywiołu polskiego w okolicach Raciborza, a co za tym idzie również i rodzinnych stron niemieckiego poety – Łubowic. Po upływie z górą półwiecza od wypowiedzenia owych słów można wszakże stwierdzić, że twórczość Eichendorffa wykazuje całą gamę wartości uniwersalnych, przede wszystkim z uwagi na to, że nie była ona zafiksowana tylko w jednym, jedynym temacie regionalnym, który szybko zredukowałby ją do literatury podrzędnej rangi określanej jako *Heimatliteratur*. Niezależnie też od tego, że promotorami swoistego kultu Eichendorffa w RFN były często postaci związane swym pochodzeniem ze Śląskiem, należy przypomnieć, że Eichendorff zawsze budził ogromne zainteresowanie wśród czytelników, krytyków i literatów spoza tego kręgu, by wymienić chociażby Tomasza Manna, Hermanna Hessego, czy Theodora W. Adorno. Zdarzało się jednak i tak, że krytyka Eichendorffa wywodziła się z kręgów związanych ze środowiskiem literackim, o czym również pisał Szewczyk. Tak było w przypadku biografii słynnych postaci, Hermanna Kestena, w oczach którego Eichendorff uchodził za „niedorostka” i poetę preferowanego głównie przez „(...) niemieckich gimnastyków, *Wanderburschen* i *Wandervögel*” (Szewczyk 1964: 239). Tak sarkastyczne uwagi ilustrują w jakiejś mierze nierzadkie próby zawężenia odbiorców Eichendorffa do jednego tylko, konkretnego targetu, który w drugiej połowie XIX i pierwszej XX wieku rzeczywiście mógł kojarzyć się niezbyt pozytywnie. Jako swoiste antidotum na owo widoczne zainfekowanie środowisk narodowych oddziaływały opinie dotyczące Eichendorffa wypowiedziane przez guru literaturoznawstwa marksistowskiego, jakim bez wątpienia był György Lukács

(1885–1971). Niewątpliwie też na tej podstawie „Lukács dokonał pewnej rekapitulacji stanowisk wobec Eichendorffa w literaturze niemieckiej”, co skrupulatnie odnotował w swej książce Szewczyk (ibidem: 240). Najwyraźniej dzięki temu możliwe było wydawanie tego poety w NRD, w czym szczególne zasługi położył wspomniany już Manfred Häckel.

Powracający w toku myślowym Szewczyka element znaczenia polskości dla kultury Śląska, za czym szło pretendowanie do sprawowania przewodniej roli kulturotwórczej w tym regionie, każe mu przywołać bardzo ważną okoliczność, jaką było posługiwanie się językiem polskim przez Eichendorffa. Do głosu dochodzi tutaj swego rodzaju paralelizm do sytuacji, w jakiej znalazł się Mikołaj Kopernik. Zarówno pisarz, jak i astronom otoczeni byli przez osoby wywodzące się ze społeczności polskiej, a sprawujące funkcje służebne względem swoich przełożonych. W celu podtrzymywania z nimi komunikacji werbalnej niezbędna musiała być znajomość przynajmniej rudymetów polszczyzny. Szewczyk cytuje korespondencję Eichendorffa, w której zachowały się zniekształcone wtręty polskojęzyczne, takie jak *Boiken* (bajki), *Mageboze* (Matka Boża) i *ostranzine* (ostrężyna) (Szewczyk 1964: 241). Potwierdzenie tego faktu, jakże istotnego dla recepcji Eichendorffa w Polsce, znaleźć można zarówno u wybitnego znawcy stosunków polsko-niemieckich w literaturze i kulturze, jakim był Hermann Buddensieg (1893–1976), który u progu lat sześćdziesiątych pisał o tym na łamach wydawanego przez siebie w Heidelbergu pisma „Mickiewicz-Blätter” (Szewczyk 1964: 241), jak i biografii poety autorstwa Wolfganga Frühwalda i Franza Heiduka. Autorzy ci zaprezentowali bowiem w swojej książce reprodukcję świadectwa gimnazjalnego poety z roku 1803. Na tej podstawie stwierdzają, że Eichendorff jako uczeń szóstej klasy szkoły, notabene mieszczącej się w budynku obecnie zajmowanym przez Uniwersytet Wrocławski, w ocenie opisowej został określony jako „utrakwista”, a zatem osoba dwujęzyczna, dość dobrze władająca językiem polskim (Eichendorff 1988: 46).

Koncyliacyjnej postawie Buddensiega przeciwstawił Szewczyk konfrontacyjną działalność działaczy skupionych wokół powstałego w roku 1929 w Opolu rocznika „Aurora”, którego wydawanie w okresie powojennym zostało reaktywowane najpierw w mieście Neumarkt (Oberpfalz), a potem przeniesione do Würzburga. Ten *Almanach romantyczny* firmowany był przez zamieszkałego w Altenbeuren w Bawarii wnuka poety, barona Karla von Eichendorffa (1863–1934). Ów arystokrata był ponadto współzałożycielem powstałego już w roku 1913 w Gliwicach stowarzyszenia Eichendorff-Gesellschaft (na podstawie lektury opracowania Szewczyka można skądinąd odnieść wrażenie, że Karl von Eichendorff działał jeszcze w okresie powojennym). Oprócz „Aurory” kult poety w duchu coraz bardziej pangermańskim, a zarazem jawnie antysłowiańskim krzewiła zawiązana w roku 1932 w Opolu, Deutsche Eichendorff-Stiftung (Niemiecka Fundacja im. Eichendorffa). W roku 1940 na zamku łubowickim urządzono salę poświęconą życiu i twórczości Eichendorffa. W roku następnym w niemieckim teatrze w Łodzi wystawiono jego sztukę zatytułowaną *Die Freier* (*Zalotnicy*), której prapremiera odbyła się w roku 1849 w Grudziądzu. Jak

zauważa Szewczyk, kulminacja obchodów Eichendorffowskich przypadła na rok 1942, kiedy to w Katowicach przemawiał z tej okazji sam Baldur von Schirach (1907–1974), obrany w międzyczasie na protektora Fundacji (Szewczyk 1964: 250). Jeśli dodać do tego jeszcze fakt, że do osób związanych z wskrzeszoną w roku 1952 Eichendorff-Stiftung zaliczał się ówczesny kanclerz RFN Konrad Adenauer, to z całości wyłania się wykreowany wtedy obraz organizacji wpisującej się w wizerunek Niemiec jako zarzewia rewizjonizmu i antypolonizmu. Interesujące, że takie postrzeganie postaci Eichendorffa nie znalazło oddźwięku w tak ważnym opracowaniu jak *Dzieje kultury niemieckiej* (Karolak, Kunicki, Orłowski 2007: 264–266, 281–283), natomiast w *Mitach Niemców* (Münkler 2013: 464) postać Eichendorffa w ogóle się nie pojawia. Ten ostatni badacz, wybitny politolog niemiecki, w ogóle pominął Eichendorffa, choć w swych rozważaniach na temat rodzenia się i funkcjonowania mitów założycielskich w Niemczech na przestrzeni dziejów uwzględnił takie postaci jak Heinrich Kleist, Clemens Brentano, Heinrich Heine i Novalis. Natomiast polscy germaniści skupili się na *stricte* literaturoznawczym aspekcie twórczości Eichendorffa, zwłaszcza na jego podejściu do paradygmatu romantycznego. W uzupełnieniu wypada jeszcze dodać, że również Maria Janion często przedstawiała w swych książkach dokonania innych romantyków niemieckich.

3.5 O stosunku do spuścizny po Eichendorffie we współczesnej Polsce

Tak czy inaczej, pamięć o Eichendorffie była i jest kultywowana w Polsce. Jak pisał Szewczyk, już w stulecie śmierci poety (1957) władze Nysy zaopiekowały się ocalałymi grobami poety i jego żony Luise (1804–1883). Być może tak przychylnie potraktowanie spuścizny pozostawionej przez dawnych mieszkańców tych ziem spowodowała już odwilż polityczna, jaka nastąpiła po roku 1956. Ale to dopiero rok 1989 ustanowił przełom w traktowaniu byłych mieszkańców ziem zachodnich i północnych, w tym także Eichendorffa. Jak pisał autor wnikliwego opracowania dotyczącego zarówno historii, jak i współczesności Śląska, Joachim Bahlcke:

4 września 1994 roku replikę zniszczonego w roku 1945 pomnika Eichendorffa w Raciborzu odsłonił wspólnie prezydent miasta Andrzej Markowiak i książę raciborski Franz Albrecht von Metternich-Sadern. Joseph von Eichendorff posiada wielkie znaczenie dla kulturalnej tożsamości Górnoślązaków. Jego „powrót” do Raciborza jest symbolem respektowania dzisiaj górnośląskiego dziedzictwa kulturalnego przez nowych, polskich mieszkańców (Bahlcke 1996: 211).

Samy Łubowice stały się zaś miejscem licznych spotkań i sympozjów, w których uczestniczą tak Polacy, jak Niemcy. Do tych ostatnich zaliczał się również Johann Joseph Claßen (1953–2017), wywodzący się z odległego, bo położonego w Westfalii,

Arnsbergu. Ten zmarły niedawno działacz kulturalny, pisarz i redaktor z zamiłowania, również szczególnie estymą darzył niemieckich poetów romantycznych, wśród których poczesne miejsce od zawsze zajmował Eichendorff. Dlatego też do swojego imienia Johann Claßen dodał kolejne – Joseph, by dzięki temu móc jeszcze bardziej identyfikować się z twórczością Eichendorffa. W przypadku Claßen nie można mówić o jakichś innych związkach dotyczących zainteresowania tym wywodzącym się ze Śląska poetą, jak tylko tych mających podłoże artystyczne i emocjonalne. Osadzonego rodzinnymi korzeniami w zachodnich Niemczech Claßen nie łączyły bowiem właściwie żadne związki ze Śląskiem, nie licząc faktu, że takie koneksje ma jego żona Johanna. Wraz z nią odwiedzał często swą drugą duchową ojczyznę, za jaką bez wątpienia uważał miejsca związane z dzieciństwem i młodością Eichendorffa. Z tego też powodu dostąpił zaszczytu, jakim było wygłoszenie w dniu 10 marca 2013 roku wykładu zatytułowanego *Eichendorff. Gegenwart der Romantik / Eichendorff. Teraźniejszość romantyzmu*, w którym ponownie dał wyraz swojemu szczególnemu umiłowaniu liryki tego niemieckiego romantyka. W pierwszych słowach swojego wystąpienia Claßen odwoływał się do wydawanego na masową skalę w NRD podręcznika literatury, zatytułowanego *Erläuterungen zur deutschen Romantik (Objaśnienia do niemieckiej literatury. Romantyzm)*, którego autorzy tak podsumowywali wydzwięk według nich anachronicznej i sprzecznej z duchem czasu historiozofii Eichendorffa: „Spojrzenie Eichendorffa na historię i społeczeństwa jest z gruntu reakcyjne i dzisiaj nie wymaga już żadnego uzasadnienia” (Claßen 2014: 5). W pierwszym odruchu okoliczność, że zachodnioniemiecki autor posłużył się w tym miejscu enerdowskim źródłem, wzbudzać może pewne zaskoczenie. Jednak wyjaśnienie takiego postępowania zdaje się być nader proste. Otóż wspomniana historia literatury podzielona została na epoki literackie, z których ta cytowana przez Claßen, jest obok tej poświęconej Oświeceniowi objętościowo największa. Świadczy to o dużym znaczeniu, jakie przykładano w obu krajach niemieckich, zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie, akurat do tego okresu literackiego. Ta publikacja oprócz zapisu samej treści wykładu poświęconego niemieckiemu romantykowi zawiera także kilka przykładów własnej twórczości Claßen osadzonej w poetyce Eichendorffowskiej, między innymi sonet zatytułowany *Alte Heimat (W moich stronach rodzinnych)*:

**Eichendorffs eingedenk, mit Poesie
Das Vergangene vor Verlust bewahren**

*Ach, alte Träume dringen aus den Tiefen
Der Sehnsucht, die der nahen Nacht entflieht,
Von Hügeln, die im Abendtau erschließen,
Aus Tälern, die der Nebeldunst durchzieht.*

*Da schließen auch im Tale schon die Blumen
Erschlafend ihre zarten Kelche zu,*

*Im hohen Grase noch die Heimchen summen,
Und drunten rinnt der Bach in schwarzer Ruh’.*

*Noch schwankend nur die abendlichen Seen,
Die Wogen streichen sanft zum Ufer hin,
Als küßten sie der Winde lindes Wehen,*

*Die leiser Fahrt am Dorf vorüberziehn.
Es war, als käm’ aus schwarzen Ährenwogen
Das Träumen meinem Herzen zugeflogen.
(Claßen 2016: 18 –19)*

Pamięci Eichendorffa, by poezja ocaliła to, co minęło

*Ach, stare to sny są, zrodziła je noc –
Tęsknota wielka, co zapada w mrok,
Jak lawina, co rwie – straszna jest jej moc,
Jak mgły, co pokryły skalisty ten stok.*

*Teraz śpi w dolinie niemal każdy kwiat,
Kielichów stulonych zasnął cały rząd.
Z trawy trzmiel wychynął na ten Boży świat,
W potoku górskim wartki płynie prąd.*

*W ciszy nasłuchuję szumu gładkich fal,
Co jeziora pieszczą niczym wiatru wiew –
Jak ładną dziewczynę, co idzie na bal.*

*Ze wsi znów dobiega ów radosny śpiew,
Tkliwie się unosi nad łanami zbóż,
By serce me koić u stóp mrocznych wzgórz.*

Jak wynika z powyższych rozważań, tradycja Eichendorffowska jest nadal żywa, nie tylko zresztą wśród poetów i tłumaczy, lecz także potrafi oddziaływać na młode pokolenie, o czym przekonał się autor poniższego rozdziału, gdy niedawno zdecydował się przedstawić studentom anglistyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego wiersz zatytułowany *Mondnacht*. Mimo, że owi młodzi ludzie nie posiadali żadnej wcześniejszej wiedzy na temat twórcy tego lirycznego utworu, ani też nie do końca byli w stanie zrozumieć wszystkie słowa zawarte w trzech zaprezentowanych w języku oryginału strofach, to jednak bezbłędnie odczytali jego nastrój, a nawet zdołali

przyporządkować go do konkretnej epoki literackiej. Ten mały eksperyment po raz kolejny dowiódł, że poezja jest władna przemówić swą niewidzialną siłą niezależnie od znajomości (lub braku) konkretnego języka, w którym powstała.

LITERATURA: S. 248–249

**GEOGRAFICKÉ A UMĚLECKÉ POHRANIČÍ,
JEHO IDENTITA A KÁNON**

—

**GEOGRAFICZNE I ARTYSTYCZNE POGRANICZE,
JEGO TOŻSAMOŚĆ I KANON**

4 TRANSNARODOWA LITERATURA GÓRNOŚLĄSKA? ROZWAŻANIA O PRÓBACH TWORZENIA KANONU MAŁEJ LITERATURY /Karolina Pospizil/

(...) żal mi jedynie – wiem: bezsensownie, głupio, idiotycznie *etc.* – że historyczności Mysłowic nie dane było stać się historycznością uniwersalną w sposób, w jaki Proust ocalił Combray (Illiers), a Joyce – Dublin (Szymutko 2001: 22).

4.1 Wstępne rozpoznania

Kanony literatur regionalnych i/lub pisanych w dialektach, etnolektach czy językach regionalnych nie są nowością – wystarczy wspomnieć o spisach najważniejszych dzieł literatur pisanych we włoskich dialektach (Haller 1999), literatury baskijskiej, katalońskiej (por. Brown 2010, zwłaszcza rozdz. *The Hispanic Literary Canon's Missing Contents*) czy farerskiej (Marnersdóttir 2015) – jednakże są one zwykle mono- lub bilingwalne. Trzeba też pamiętać, że każda ze wspomnianych literatur ma długą tradycję (najmłodsza z nich to farerska, zapisana dopiero w XIX wieku, ale długo istniejąca w twórczości oralnej; zob. Marnersdóttir 2015), więc próby stworzenia tego typu wyborów nie budzą większych zastrzeżeń. Inaczej rzecz ma się w przypadku literatury górnośląskiej, na którą składają się – z racji pogranicznego charakteru regionu – teksty pisane w co najmniej czterech czy pięciu językach (niemieckim, polskim, czeskim, w mniejszym stopniu w łacinie i w jidysz) oraz w kilku etnolektach i dialektach (etnolekt górnośląski, dialekty śląskiego pogranicza polsko-czeskiego, śląskie dialekty niemieckie, dialekt / etnolekt morawski, dialekt miejski Ostrawy *etc.*).

Ta wielojęzyczność i nieokreśloność projektowanego kanonu górnośląskiego siłą rzeczy wiąże się z pewnymi kontrowersjami: jak na przykład zakwalifikować pisarzy zaliczanych do kanonicznych, ale dla danej literatury narodowej (*casus* Petra Bezruča czy Josepha von Eichendorffa), czy konieczne jest ograniczenie się wyłącznie do twórczości „górnośląskiej” sensu *stricto* (dotyczącej Górnego Śląska), czy wprowadzanie podziałów na dziedzictwo dolno- i górnośląskie ma sens *etc.* Ponadto – jak zawsze w tego typu dyskusjach – pojawią się także inne pytania: o sens tworzenia kanonu jako takiego, o jego znaczenie dla literatury regionalnej czy mniejszej. Zagadnienia te omówione zostały w dalszej części rozdziału – w kontekście prób tworzenia spisów najważniejszych dzieł górnośląskich dla czytelnika polsko- i śląskojęzycznego (przy czym mam tu na myśli etnolekt górnośląski z części regionu należącej do Polski) oraz ich znaczenia dla kształtującej się wspólnoty górnośląskiej. Zakres badań został ograniczony do polskiej części Górnego Śląska ze względu na zaszczości historyczne (problematiczny status Dolnego Śląska jako krainy „odśląszczony” po II

wojnie światowej – zob. np. Žáček 2005: 169–172; Kaszuba 2002: 426–501; Tambor 2008: 32–33; Kunicki 2009: 66–67) oraz niewielkie zainteresowanie działalnością kانونotwórczą w Czechach (por. np. Martinek 2015: 285–290).

4.2 Kontakt – relacja – konflikt: pogranicze a transnarodowość

Choć o Górnym Śląsku jako regionie pogranicza kulturowego napisano już wiele (por. np. Wanatowicz 1994, Szczepański 1999, Hudzik 2011, Gładkiewicz, Sołdra-Gwiżdż i in. 2012, Ćwiklak 2013, Pospiszil 2016: 82–93), temat ten nie wydaje się wyczerpany, wymaga jednak nowych ujęć, czego wynikiem są między innymi prace śląskoznawcze wykorzystujące metodologię wypracowaną przez studia postkolonialne i postzależnościowe (por. np. Geisler 2015: 105–116, Szmeja 2017 passim), teorię przekładu (Czesak 2012: 159–166, Pospiszil 2019) czy próby opisu i analizy fenomenu górnośląskości sięgające po takie pojęcia jak labilność narodowa, anarodowość, a także transnarodowość i transkulturowość (por. np. Stanczyk 2009: 50–63, Bjork, Kamusella, Wilson i in. 2016).

Pogranicze rozumiem tutaj jako „strefę kontaktu” (*contact zone*, termin Mary Louise Pratt – zob. Pratt 1991), w której kultury – w szerokim rozumieniu tego słowa – spotykają się, wpływają na siebie, ale są też przedmiotem i przestrzenią sporu czy różnego typu nierówności: społecznych, ekonomicznych, dostępu do dóbr materialnych i niematerialnych, poddaństwa, ucisku, władzy etc. Takie spojrzenie pozwala lepiej badać oraz rozumieć transnarodowy i transkulturowy charakter lokalnej twórczości kulturowej – nie tylko literackiej. Ów charakter widoczny jest zarówno w poszczególnych utworach (jak w *Drachu* Szczepana Twardocha, *Piątej stronie świata* Kazimierza Kutza czy – sięgając po teksty z południowej części regionu – tekstach Petra Čichonia czy Jana Vranka¹), jak i w próbach stworzenia kanonu literatury górnośląskiej. Podjęto kilka takich inicjatyw, a ich autorzy za każdym razem musieli mierzyć się z kwestiami postrzegania twórców przez pryzmat wybranego przez nich języka lub języków, utożsamianych często błędnie z wyborem określonej narodowości. Największym wyzwaniem, jak się wydaje, było jednak podjęcie wysiłku wybrania dzieł „kanonicznych” oraz umotywowanie tych działań.

Badanie kultur czy literatur pogranicza, na którym wytworzyły się specyficzne formy wyrazu artystycznego, na którym istnieje wspólnota domagająca się uznania w świetle prawa i w oczach współobywateli (por. np. Michna 2008; 2014), a tak jest w przypadku Górnego Śląska, wymaga przyjęcia perspektywy transnarodowości mniejszej (*minor transnationalism*); zanim jednak do niej przejdziemy, trzeba choć pokrótce wskazać, na jakim gruncie wyrosła, a więc odwołać się do transnarodowości i transkulturowości. Pojęcia transnarodowości (*transnationalism*) i transkulturowości (*transculturalism*) początkowo pojawiły się w naukach społecznych, z czasem jednak zaadaptowane zostały także przez studia postkolonialne, kulturo- i literaturo-

1 O tekstowej wielojęzyczności zob. Makarska 2016.

znawstwo (zob. np. Dagnino 2015: 1–20; Rønning 2011). Na gruncie polskim przeprowadzono już dogłębne rozeznanie terminologiczne w tym zakresie (Romanowska 2013; Deja 2015), dlatego też przywołałyśmy tutaj jedynie istotne dla badanego zagadnienia definicje i pojęcia. Teorie transnarodowości i transkulturowości stosowano przede wszystkim do opisu rzeczywistości zglobalizowanej i postkolonialnej / postzależnościowej, jako narzędzia opisu i analizy doświadczeń migracji, mniejszości etnicznych i kulturowych (diaspor), deterytorializacji, hybrydyzacji, kreolizacji kultur itp. (Dagnino 2015: 1–20). Literatura rozpatrywana w perspektywie transnarodowej jest więc wynikiem wymieszania i/lub zderzenia kultur, języków narodów, religii, zakorzenienia w więcej niż jednej tradycji. Jest to literatura tworzona „poza narodem” czy „mimo narodu”, często też wielojęzyczna lub pisana w dialekcie czy w języku skreolizowanym. Definicji transnarodowości jest wiele, na co zwracają uwagę przywołane już tutaj polskie i zagraniczne badaczki (Dagnino, Rønning, Romanowska, Deja), najczęściej jednak pojawiają się definicje dość pojemne, obejmujące nie tylko wspólnoty migranckie (jak na początku rozwoju badań transnarodowych), ale także wszystko, co można nazwać „paranarodowym” czy „pozanarodowym”, a więc także różnego typu „wielokultury” mniejsze (a za taką uważam kulturę górnośląską oraz część innych kultur regionalnych). Interesujące jest także spojrzenie szczególne, zogniskowane na zjawiska literackie, jakie przedstawia Azade Seyhan we *Writing Outside the Nation*, pisząc o twórczości powstającej w drugim języku i/lub dwujęzycznej, przede wszystkim migranckiej (stąd pojęcie *host country*), ale można by je zaadaptować do opisu szeroko rozumianych literatur mniejszych:

In spite of the difficulty involved in finding a language to discuss literatures written in a second language or bilingually and literary phenomena that have parted ways with national literature paradigms, I have tried to distinguish between a few strictly technical definitions. Following Appadurai's usage of the term *transnational*, I understand transnational literature as a genre of writing that operates outside the national canon, addresses issues facing deterritorialized cultures, and speaks for those in what I call “paranational” communities and alliances. These are communities that exist within national borders or alongside the citizens of the host country but remain culturally or linguistically distanced from them and, in some instances, are estranged from both the home and the host culture (Seyhan 2001: 10)².

2 Mimo trudności zaistniałych podczas szukania odpowiedniego języka opisu literatur powstających w drugim języku bądź dwujęzycznych czy zjawisk literackich, których drogi rozeszły się z paradygmatami literatury narodowej, starałam się rozróżnić kilka ściśle technicznych definicji. Podążając za wyznaczonym przez Appadurę użyciem terminu transnarodowy, rozumiem literaturę transnarodową jako gatunek literacki, który funkcjonuje poza kanonem narodowym, dotyczy kwestii, z którymi mierzą się kultury zdeterytorializowane i mówi w imieniu tych wspólnot, które nazywam »paranarodowymi«. Są to wspólnoty, które istnieją w ramach granic narodowych lub obok obywateli kraju przyjmującego, lecz zostają kulturowo lub językowo zdystansowane i, w niektórych przypadkach, odseparowane zarówno od domu, jak i od kultury przyjmującej”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – K.P.

Wspomniane przez Seyhan poczucie wyobcowania czy niedopasowania do kultury „domowej” / „wyjściowej” i kultury „goszczącej” / „docelowej”, zawieszenie i niepewność co do własnego statusu czy tożsamości są stałą cechą literatur pogranicza, co więcej – często nie ma pewności, co można by uznać za „swoje” i „domowe”, a i „goszczące” na pograniczu się zmienia (por. Dąbrowska-Partyka 2004 czy teksty pomieszczone w tomie *Literature and Ethnicity*, 2002).

Niemniej – jakkolwiek by na transnarodowość nie spojrzeć – głównym punktem odniesienia jest tutaj przede wszystkim relacja między narodowym a nienarodowym oraz globalnym a lokalnym, zwykle relacja napięta i wertykalna, mało zniuansowana, oscylująca wokół różnego rodzaju konfliktów. Taka transnarodowość może się stać – jak twierdzą François Lionnet i Shu-mei Shih – kolejnym zawłaszczającym dyskursem (Lionnet, Shih 2005).

Nieco inne spojrzenie oferują teorie transkulturowości, rozwijane początkowo przez Fernando Ortiza (od 1940, zob. Ortiz 1995), następnie między innymi przez rosyjskich kulturologów, Mikhaila Epsteina (zob. Epstein 2009: 330; Epstein 1995), Wolfganga Welscha (np. Welsch 2009) czy Mary Louise Pratt (np. Pratt 1992) – akcentują one raczej wzajemne wpływy kultur, nawet jeśli ich relacje są asymetryczne, nie skupiając się jednak w takim stopniu jak studia postkolonialne czy teorie transnarodowości na etniczności czy na binarnych opozycjach (hegemon – subaltern, dominant – zdominowany, narodowe – nienarodowe, etc.), czemu wiele miejsca w swoim eseju poświęciła Arianna Dagnino (2012). Transkulturowość można rozumieć – za Pratt (1992) – jako produkt stref kontaktu międzykulturowego, wynik transnarodowości, wielojęzyczności i doświadczeń związanych z szeroko rozumianą nierównowagą sił w danej strefie. Jednak płodniejsze poznawczo wydają się ustalenia Dicka Hoerdera (2006) czy Epsteina (2004), którzy za transkulturowość uważają sposób życia w większej liczbie kultur (dwóch lub większej, Hoerder 2006: 91) czy na skrzyżowaniu kultur (*crossroads of cultures*, Epstein 2004: 48). Takie pojmowanie transkulturowości pozwala, jak twierdzi Dagnino, skupić się na wielopłaszczyznowym łączeniu się, „zlewaniu”, ale niekoniecznie wymieszaniu się czy rozplnięciu w sobie, danych kultur (*confluence*), budowaniu wzajemnego szacunku, głębszemu zrozumieniu samych siebie – zamiast na podkreślaniu konfliktów, barier czy granic (Dagnino 2012: 14).

Wydaje się, że życie na pograniczu, doświadczenie pogranicza, o jakim pisali między innymi Maria Dąbrowska-Partyka (2004: 9–44) czy Jesús Benito i Ana María Manzanás (2002) – jest niedocenianym w badaniach and transnarodowości i transkulturowości zagadnieniem. Większość z nich bowiem wyrosła na innym gruncie – są to badania literatur i kultur migranckich, diasporycznych, twórczości nomadów kulturowych, pisarzy o mieszanym pochodzeniu i wychowanych w różnych tradycjach i kulturach; badania te obejmują także, oczywiście, kultury autochtoniczne, ale często są jednowymiarowe, skupione na relacji tych kultur z władzą kolonialną / neokolonialną czy do doświadczeń postkolonialnych. Trzeba jednak mieć na uwadze, że doświadczenie pozwalające na uzyskanie perspektywy transkulturowej i transnardo-

wej, dzięki której można nabrać dystansu do wszystkich kultur „składowych” danej przestrzeni, w tym do kultury własnej (Berry, Epstein 1999: 312) jest powszechne na pograniczu. Mowa tutaj o:

- a) wielojęzyczności;
- b) nieokreślonej bądź zwielokrotnionej tożsamości kulturowej (często też narodowej);
- c) hybrydyzacji kultur;
- d) kreolizacji języka / języków;
- e) przemieszczeniu (nie tylko rozumianym jako ruch w przestrzeni geograficznej, lecz także kulturowej, bez zmiany fizycznego miejsca);
- f) braku zakorzenienia w jednej, łatwej do wskazania tradycji narodowej czy w jednym języku;
- g) zależności od centrum kulturowego / centrów kulturowych lub bycia pod jego / ich dominacją;
- h) o codziennych kontaktach z Innym, „spływaniu” się kultur, ale również o:
- i) ich konfliktach – co zostało już wielokrotnie opisane.

Ta charakterystyka jest wspólna zarówno dla przeżycia pogranicza, jak i transnarodowości czy transkulturowości. Pogranicze cechuje jednak w znacznie większym stopniu także peryferyjność w stosunku do kultury / kultur odniesienia, co może wiązać się z wykształceniem nie tylko postaw otwartych, ale także postaw hubrystycznych (Dąbrowska-Partyka 2004: 10) w różnych wymiarach i natężeniu (przywiązanie do jednej z kultur „stykających” się na pograniczu, przywiązanie do lokalnej, „skreolizowanej” kultury w opozycji do kultur „czystych”, etc.), często związanych z działalnością subwersywną wobec „tego, co nie moje/nie nasze”. W takim ujęciu pogranicze, z natury swojej transnarodowe i transkulturowe, strefa kontaktu kultur, często w ich wydaniu peryferyjnym, jest przestrzenią rozwoju twórczości, którą nazywam literaturą przepływu – czy będzie mowa o *mestiza literature* / *la mestiza* czy też o innej twórczości powstałej „pomiędzy”, w „trzeciej przestrzeni”, gdyby użyć pojęcia Homiego Bhabhy (pamiętając, że dotyczy ono nie tylko pogranicza jako takiego) (por. Benito, Manzanás 2002: 10). Charakteryzuje tę literaturę nie tyle granica, co jej przekraczanie – często swobodne, z płynnym przejściem z jednej kultury do drugiej (trzeciej etc.), także przejście między językami (w obrębie jednego dzieła czy twórczości jednego autora), tożsamościami, wartościami i ideologiami – od etnocentryzmu / nacjonalizmu i sprzeciwu wobec grupy dominującej bądź przeciwnie – przystąpienia do niej, przez większy stopień relatywizmu kulturowego i próbę dialogu, po samofolkloryzację, podporządkowanie się, uwewnętrznienie obrazu wspólnoty narzucanego / promowanego przez grupę dominującą (bez rezygnacji z przynależności do grupy zdominowanej) – przy czym postawy te często szybko się zmieniają lub nawet występują jednocześnie i są równie ważne, będąc niejednokrotnie w relacji poziomej, równej.

Warto w kontekście wspomnianej „przeptywowości” zwrócić uwagę na wspomnianą już wcześniej koncepcję transnarodowości mniejszej (*minor transnationalism*) proponowaną przez François’a Lionneta i Shu-mei Shih (2005), a będącą w opozycji, jak twierdzą badacze, do dominujących form transnarodowości, skupionych głównie na zjawiskach globalnych i binarnym podziale (globalny – lokalny, model nad i pod – *model of above-and-below*, etc.), o czym już była mowa. Tymczasem transnarodowość mniejsza uzupełnia luki w modelach dominujących, ukazując wagę sieci tworzonych przez kultury mniejsze (czy zminorizowane) niezależnie od granic narodowych oraz form ekspresji kulturowej. Dlatego też to ujęcie warto jest zastosować przy badaniu kultur takiego pogranicza jak Górny Śląsk – mowa tu bowiem nie tylko o styku stref kulturowych, ale też o wykształceniu się wspólnoty pogranicznej, z jej hybrydyczną kulturą i językiem / etnolektem, społeczności, której część bierze udział w „walce o uznanie” siebie za mniejszość etniczną lub ją popiera (por. np. Michna 2008; 2014). Mamy tu więc do czynienia z palimpsestem tożsamości: narodowej / anarodowej (Kamusella 2016), makro- i mikroregionalnej (Górny Śląsk a mniejsze części regionu, z deklarowaną odmienną lub częściowo odmienną tożsamością – por. Śląsk Cieszyński, Śląsk Opolski, w Czechach kraik hulczyński, enklawy morawskie, etc.), otwartej i zamkniętej (hubrystycznej) – w różnych ich wydaniach (mieści się tutaj także etnocentryzm śląski). Spojrzenie transnarodowe proponowane przez Lionneta i Shih – czyli zdystansowane od zagadnień globalnych³, a skupione na lokalnej specyfice, łączące to, co pograniczne, regionalne, mniejszościowe i wskazujące na szeroko rozumiany dialog zarówno w osi wertykalnej, jak i w horyzontalnej (mniejszości / wspólnot lokalnych między sobą). W modelu transkulturowości mniejszej istotna jest także aktywność kulturowa, nie tylko związana z reakcją czy subwersją, ale też tworząca nową jakość (współpraca, proaktywny udział w transnarodowej przestrzeni kulturowej, nowe, hybrydyczne identyfikacje etc.), nawet w niesprzyjających warunkach ekonomicznych, a także wielowymiarowość relacji między tym, co narodowe, transnarodowe (Lionett, Shih 2005: 6–8) i – dodajmy – anarodowe.

4.3 Kanon mniejszy – wyzwania i problemy

Za formę aktywności kulturowej, o której piszą Lionett i Shih, uznać można próby stworzenia kanonu literatury mniejszej – w interesującym mnie przypadku kanonu górnośląskiego. Mogą być one uznane za część tzw. walki o uznanie wartości tutejszej kultury oraz jej odrębności od kultury obecnie dominującej (polskiej), a więc za działania w jakimś stopniu subwersywne; jednakże niektóre z tych prób mają na celu wskazanie miejsca górnośląskiej wspólnoty kulturowej w większym porządku (krajowym, europejskim, globalnym), co widać między innymi w podejmowanej działal-

³ Transnarodowość można też rozumieć jako wymuszoną przez globalizację homogenizację kultur (zob. np. Koshy 2005: 16).

ności przekładowej (por. Pospiszil 2019); istotne są również dla toczącej się dyskusji o kształcie kultury górnośląskiej (w tym gorących debat wokół kodyfikacji zapisu górnośląszczyzny oraz korpusu śląskiej mowy – zob. Kamusella 2013, Siuciak 2012, Wyderka 2004, Myśliwiec 2013).

Potrzeba rewitalizacji, rozszerzenia istniejącego kanonu / istniejących kanonów czy tworzenia nowych wynika nie tylko z aspiracji kultur lokalnych, ale także z luk, przemilczeń i niedoreprezentowania kultur innych niż zachodnioeuropejska i północnoamerykańska w tzw. kanonie światowym (Said 1993: 66; Seyhan 2001: 14; Wilczek 2004–2005), co w kanonach narodowych przekładało się na dominację jednego języka i jednej tożsamości (por. Marnersdóttir 2015). Owa potrzeba kanonu – a także sytuowania się wobec niego, uzupełniania go oraz tworzenia kanonów nowych jest wciąż żywa i widoczna; mimo że żyjemy, jak twierdzi David Damrosch (Damrosch 2006: 43–52), w erze postkanonicznej – potrzeba została, zmieniła się jedynie forma jej zaspokojenia, jak pisze badacz, wymieniając już nie dwu- (*major authors* – *minor authors*), ale trójstopniowy podział: hiperkanon (*hypercanon*; dzieła mające trwałe miejsce w kulturze światowej, ponadczasowe arcydzieła), kontrkanon (*countercanon*; utwory pisarzy nie tyle drugorzędnych, co pisarzy literatury mniejszych i mniejszościowych, pisarzy języków niekongresowych) i kanon cieni (*shadow canon*; pomniejsi autorzy, którzy po jakimś czasie wypadają z obiegu literackiego i zostają zapomniani) (Damrosch 2006: 45). Przy czym omawiane niżej kanony górnośląskie oscylują zwykle wokół kontrkanonu – często jednak odnosząc się do tekstów hiperkanonicznych, a nawet po nie sięgając (co także jest zgodne z myślą Damroscha odnotowującego wzrost zainteresowania tekstami hiperkanonu).

Przed omówieniem różnych koncepcji kanonów górnośląskich, należy zarysować najważniejsze problemy, z jakimi mierzyli się twórcy tych propozycji. Już samo pojęcie literatury górnośląskiej jest nieprecyzyjne i niejasne – jeśli bowiem będziemy rozumieć ją bardzo wąsko, jako literaturę pisaną „po naszymu”, a więc w różnych odmianach śląszczyzny, okaże się, że za mało powstało tekstów, by móc w ogóle myśleć o jakiegokolwiek selekcji. Z kolei jeśli definiować literaturę górnośląską szeroko, jako „literaturę o Górnym Śląsku” czy „literaturę powstałą na Górnym Śląsku” (co przecież nie jest tożsame), należałoby do niej zaliczyć teksty pisane w różnych językach i dialektach oraz teksty wielojęzyczne. Kolejne istotne zagadnienia to:

- kwestia tożsamości autorów – nakładanie się tożsamości narodowych i regionalnej / regionalnych, rodzaj „wielotożsamości” pogranicznej, także labilność poczucia przynależności do określonych grup;
- ponownie zyskujący na sile nacjonalizm i etnocentryzm (próby „unarodowienia” kanonu);
- sięganie po dyskurs konfliktu, nie zaś po próby dialogu, zwłaszcza w kwestiach związanych z polityką historyczną i polityką pamięci (wysiedlenia, przesiedlenia, kwestia Volkslist, powojennych obozów dla Górnoślązaków, „śląska krzywda”, etc.);

- d) dobór dzieł: zakres czasowy, kwestie postrzegania wybranych twórców przez pryzmat wybranego przez nich języka (np. Eichendorff jako pisarz niemiecki), ograniczenie tylko do literatury bezpośrednio związanej z Górnym Śląskiem, czy odwołania także do literatury światowej (i według jakiego klucza);
- e) kwestia znajomości wszystkich języków Górnego Śląska przez projektowanego odbiorcę kanonu;
- f) odgórne tworzenie kanonu – poczucie „sztuczności” takiego tworu (nawet powstałego w wyniku ankiety);
- g) kwestia wpływu przede wszystkim polskojęzycznego środowiska krytycznego, naukowego i wydawniczego (przy czym obok polszczyzny posługuje się ono także innymi językami w zmiennych konfiguracjach, najczęściej: niemieckim, czeskim, śląskim, a także angielskim) – co nie dziwi, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że większa część Górnego Śląska leży w granicach Polski.

4.4 Kanony górnośląskie

Podjęto się kilku prób stworzenia kanonu górnośląskiego – zwykle kładąc nacisk na wielokulturowość, wielojęzyczność i pograniczność regionu. Starano się zbudować zarówno „tradycyjnie” rozumiany kanon (jako spis książek wartych przeczytania, istotnych dla danej kultury czy wspólnoty), jak i „kanoniczne” serie wydawnicze. Do pierwszej grupy można zaliczyć bazujący na dość szeroko zakrojonej ankiecie kanon górnośląski opublikowany w pierwszym numerze czasopisma „Fabryka Silesia” (2012, nr 1) – *40 wybiera kanon* – oraz stworzony przez Zbigniewa Kadłubka (we współpracy z Łucją Staniczek) *99 książek, czyli mały kanon górnośląski* (Kadłubek, Staniczek 2011). Do grupy drugiej z kolei należą inicjatywy wydawnicze o ambicjach stworzenia kanonu, co widoczne jest już w ich samych nazwach: *Perły literatury śląskiej / Juwelen schlesischer Literatur* (seria wydawana od 2003 roku) oraz *Canon Silesiae* (seria wydawana od 2012 roku). Przy czym węższe rozumienie kanonu widoczne jest w *40 wybiera kanon* oraz w *Perłach literatury śląskiej* – znalazły się w nich teksty napisane, co prawda w wielu językach, ale ściśle związane z regionem (czy to tematyką, czy osobą twórcy). Z kolei duch transnarodowy przyświecał pozostałym dwóm przedsięwzięciom, a część ujętych w nich dzieł nie od razu będzie się kojarzyła z Górnym Śląskiem. Wspomniane próby tworzenia kanonu zostaną tu przedstawione niechronologicznie, według stopnia „nastawienia transnarodowego”.

Inicjatywą w gruncie rzeczy parakanoniczną była powstała w 2003 roku seria wydawnicza *Perły literatury śląskiej*, współfinansowana przez Związek Niemieckich Stowarzyszeń Społeczno-Kulturalnych w Polsce, a wydawana przez Górnośląskie Centrum Kultury i Spotkań im. Eichendorffa z siedzibą w Łubowicach (które wydaje także „Zeszyty Eichendorffa”). W jej ramach opublikowano dwujęzyczne, niemiecko-polskie wydania istotnych dla kultury górnośląskiej dzieł niemieckojęzycznych – zachowując w każdej z książek układ: strona po niemiecku – strona po polsku. Taka

struktura tomu może mieć wymiar nie tylko praktyczny (pozwalający na bieżąco porównywać oryginał z przekładem), ale także symboliczny – zrównujący oba języki większe (dominujące) na tym pograniczu. *Perłom literatury śląskiej* przyświeca idea ukazania śląskiego dziedzictwa niemieckojęzycznego, przez długi czas niechętnie przyjmowanego przez polski dyskurs większościowy. W ramach serii opublikowano trzy dzieła Josepha von Eichendorffa (*Das Marmorbild / Posąg z marmuru*, 2003; *Gedichte / Wiersze*, 2007; *Das Schloss Dürande / Zamek Dürande*, 2014), a także utwory Augusta Kahlerta (*Donna Elvira / Donna Elvira*, 2006), Waltera Meckauera (*Die Bergschmiede / Górska Kuźnia*, 2008), Karla von Holteia (*Der Ewige Jude / Żyd Wieczny Tułacz*, 2009), Friedricha Bischofa (*Im Morgenrot / Jutrzenka*, 2010), Herty Pohl (*Erzählungen / Opowiadania*, 2011), Gerharta Hauptmanna (*Bahnwärter Thiel / Droźnik Thiel*, 2012) oraz Gerharta Barona (*Märchen / Baśnie*, 2013). Ta próba podjęcia transkulturowego dialogu, choć jedynie dwubiegunowego i nieskupionego na mniejszościowym charakterze wspólnoty górnośląskiej, na pewno zasługuje na uwagę. Dziwi jednak fakt, że nie podjęto się tłumaczenia na przykład utworów Maxa Herrmanna-Neissego czy arcyważnej dla górnośląskiej narracji wspólnotowej książki *Ostwind* Augusta Scholtisa, którą ostatecznie opublikowało inne wydawnictwo. Trzeba też wspomnieć, że pomimo idei serii, a więc przypomnienia o ważnym aspekcie dziedzictwa kulturowego regionu, jest ona słabo obecna w obiegu czytelnym (zob. Pospiszil 2019).

Wyniki ankiety przeprowadzonej w 2012 roku wśród kilkudziesięciu osób ze świata kultury, polityki i nauki opublikowano w pierwszym numerze „Fabryki Silesia”. Wśród respondentów znaleźli się związani z regionem pisarze (m.in. Wolfgang Bittner, Feliks Netz czy Alojzy Lysko), dziennikarze i redaktorzy czasopism (np. Adolf Kühnemann, red. nac. „Konversatorium im. Josepha Eichendorffa” czy Krzysztof Karwat, znany dziennikarz, obecnie red. nac. „Fabryki Silesia”), tłumacze (np. Jan Stachowski), profesorowie (m.in. filmoznawca Andrzej Gwóźdź czy Tadeusz Sławek – literaturoznawca, tłumacz, poeta) oraz działacze kulturalni i społeczni (np. ówczesny dyrektor Muzeum Śląskiego Leszek Jodliński czy dyrektor Instytutu Mikołowskiego Maciej Melecki) oraz politycy (jak np. Jerzy Gorzelik, działacz Ruchu Autonomii Śląska). O potrzebie kanonu oraz konieczności przeprowadzenia tak szeroko zakrojonej ankiety pisał redaktor naczelny „Fabryki Silesii”, Jan Lewandowski:

(...) zmieniło się nasze pojmowanie literatury śląskiej. Dzisiaj zaliczamy do niej pisarzy z Górnego Śląska niezależnie, w jakim pisali języku. Przeżyliśmy w tej materii rewolucję, przyjmując za swoje dzieła w języku niemieckim, akceptując wielokulturowe dziedzictwo Górnego Śląska, w którym widzimy ponownie bogactwo (...). Trzeba było czasu, by takie rozumienie literatury śląskiej głębiej się zakorzeniło. Ale procesy kulturowe trwają dłużej. Jest znakiem czasu, że traktujemy Horsta Bienka i Janoscha jako naszych pisarzy, podobnie jak Gustawa Morcinka i Henryka Wańka. Dzisiaj górnośląską klasykę

widzimy wielojęzycznie (...). Skoro tak, to może przyszła pora na poszukanie górnośląskiego kanonu. Skoro odczuwamy, że nasz kanon jest inny niż gdzie indziej w Polsce, to spróbujmy go określić (Lewandowski 2012: 15).

Ankietowani mieli wytypować od pięciu do dziesięciu według nich kanonicznych lektur dla literatury górnośląskiej oraz umotywić swój wybór. Zaskakuje fakt, że wielu respondentów miało trudności ze wskazaniem dziesięciu takich książek. Z lektury wszystkich ankiet wynika, że po pierwsze ważne dla respondentów jest niemieckojęzyczne dziedzictwo śląskie – wśród wymienionych dzieł pojawiły się nawet teksty wówczas nietłumaczone na język polski czy na etnolekt śląski, między innymi *Ostwind* Augusta Scholtisa (1932; tłum. 2015) czy *Die Prosa-Preussen* Hansa Lipińskiego-Gottersdorfa (1968) – mniej istotny, choć obecny, okazał się dorobek czeskojęzyczny (wymieniano kilkakrotnie *Wniebowstąpienie Lojzka Lapaczka ze śląskiej Ostrawy* Oty Filipa 1973; tłum. 2005). Ankietowani przywoływali przede wszystkim publikacje dwudziestowieczne; wśród dziesięciu najczęściej wymienianych książek znalazła się tylko jedna publikacja sprzed XX wieku – *Z życia nicponia* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826; tłum. 1924) Josepha von Eichendorffa. Poczesne miejsce w tym kanonie zajmuje twórczość Horsta Bienka, wymienionego przez respondentów aż 28 razy – przede wszystkim wskazywano na *Pierwszą polkę*, część tetralogii gliwickiej bądź na całość tetralogii (*Pierwsza polka, Wrześniowe światło, Czas bez dzwonów, Ziemia i ogień*, 1975–1982; tłum. 1983–1999). W pierwszej dziesiątce znaleźli się również Janosch (*Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*, 1970; tłum. 1974⁴), Henryk Waniek (*Finis Silesiae*, 2003), Kazimierz Kutz (*Piąta strona świata*, 2010), Małgorzata Szejnert (*Czarny ogród*, 2007), Stefan Szymutko (*Nagrobek ciotki Cili*, 2001) oraz wspomniani już August Scholtis, Joseph von Eichendorff i Hans Lipiński-Gottersdorf. Dzisiaj zapewne rozszerzono by kanon o książki wydane później lub mniej wówczas znane: urastający do rangi dzieła jeśli nie kanonicznego, to na pewno kultowego *Drach* Szczepana Twardocha (2014); traktujące między innymi o obozie dla Górnoślązaków w Świętochłowicach-Zgodzie *Afy* Dominiki Bary (2017) czy – w drugim przypadku – publikacje szerzej dostępne po przeprowadzeniu ankiety: *Hanykę* Heleny Buchner (1. wyd. 2006, 2. wyd. 2016) czy *Dziedzictwo* Evy Tvrdej (2005; tłum. 2016); co istotne, dzieła te cechuje w mniejszym bądź większym stopniu tekstowa wielojęzyczność.

Próby kanonotwórcze widać także w działalności wydawniczej – i podczas gdy *Perły literatury śląskiej* nie do końca można określić jako inicjatywę w tym kontekście udaną, to z pewnością na takie miano zasługuje *Canon Silesiae*. Jest to inicjatywa Piotra Długosza i jego wydawnictwa Silesia Progress, która od początku prowadzona była z dość dużym rozmachem (jak na mikrowydawnictwo o bardzo skromnych

dochodach) oraz nastawieniem nie tylko ideologicznym, ale także marketingowym⁵. Jak twierdzi sam wydawca, pomysł „serii kanonicznej”, „misyjnej” zrodził się w czasie dyskusji z działaczami organizacji górnośląskich, dziennikarzami, filologami i kulturoznawcami – ustalono wówczas, że mieściłyby się w niej zarówno dzieła pisane po śląsku czy o Śląsku (i ich tłumaczenia), jak również przekłady na śląski najważniejszych utworów literatury światowej (Długosz, Szyma 2012). *Canon Silesiae* obecnie składa się z trzech cykli wydawniczych, cały czas jest tworzony i uzupełniany. Podstawą serii jest cykl *Ślōnskō Bibliōtyka*, w którym ukazują się dzieła uznane za „najbardziej kanoniczne” dla wspólnoty górnośląskiej, niezależnie od języka, w jakim powstały; do tej pory wydano utwory pisane po śląsku: *Listy z Rzymu* Zbigniewa Kadłubka (2012)⁶, polsku: Henryka Wańka *Jak Johannes Kepler, jadąc do Żagania na Śląsku, zahaczył o księżyc* (2015) oraz *Obcy w kraju urodzenia* (2016), a także *Wiatr od wschodu* (*Ostwind*) Augusta Scholtisa w polskim przekładzie Aloisa Smolorza (2015).

Kolejnym cyklem *Canonu Silesiae* jest *Bibliōtyka Tumaczyń*, w ramach której wydano przekłady dzieł literatury światowej na śląski w tzw. *śląbikōrżowym szrajbōnku*⁷. Wśród tłumaczonych autorów znaleźli się zarówno klasycy światowi: Ajschylos, Dante, Horacy, Keats, Blake, Kawafis, Jesienin i inni; klasycy śląscy: Angelus Silesius, Joseph von Eichendorff, klasycy odmiennych tradycji cywilizacyjnych: Li Bai, Du Fu, oraz pisarze języków mniejszych: Dafydd ap Gwilym (walijski), Brian Merriman / Brian Mac Giolla Meidhre, Patrick Henry Pearse (irlandzki), Frédéric Mistral (oksytański), Rosalia de Castro (kastyljski i galicyjski), Jakub Bart-Ćišinski (serbołużyczki). Przy czym znaczna część utworów wymienionych autorów znalazła się w tomie *Dante i inksi* w przekładzie Mirosława Syniawy (2014), a w samej serii poza tym tomem wydano jeszcze tylko dwie książki: *Prōmytojosa przibitego* Ajschylosa w przekładzie Zbigniewa Kadłubka (2013) oraz dwujęzyczny wybór *Remember Tam O'Shanter's Mare / Spōmnijcie se Tamowā klaczkā. Wiersze i śpiywki Roberta Burnsa* w tłumaczeniu Syniawy (2016).

Najobszerniejszym cyklem omawianej serii są *Ślōnske dzieje* – pod tym szyldem ukazują się zarówno pamiętniki, publikacje naukowe, jak i beletrystyka; niezależnie od gatunku, utwory wydawane w tym cyklu dotyczą ważnych dla górnośląskiej narracji wspólnotowej wydarzeń historycznych, jak na przykład podziały Śląska, modernizacja i związane z nią zmiany cywilizacyjne, doświadczenia zależności od kolejnych władz/centrów kulturowych i politycznych, zmiany języków administracyjnych, minoryzacja i folkloryzacja kultury lokalnej. W ramach cyklu ukazały się

5 Warto tutaj, choć na marginesie wspomnieć, że inne przedsięwzięcia biznesowe bazujące na coraz większej samoświadomości kulturowej Górnoślązaków, można uznać za co najmniej udane (choć są raczej wynikiem specyficznie pojętej globalizacji niż myślenia transnarodowego czy mniejszościowego) – wystarczy wspomnieć chociażby o sklepach z koszulkami, gadżetami, książkami śląskimi (po śląsku i w innych językach) czy ze sztuką użytkową – Gryfnie, Qdizajn czy Geszeft.

6 2. wyd. (popr.), 1. wyd. ukazało się w 2008 roku nakładem Księgarni św. Jacka.

7 Stworzony w dużej mierze dzięki współpracy dwóch stowarzyszeń: Pro Loquela Silesiana oraz Towarzystwa Piastowania Mowy Śląskiej (zob. Adamus 2010; Syniawa 2010). Od 2010 roku w *śląbikōrżowym szrajbōnku* można pisać hasła do śląskiej Wikipedii.

4 Z pierwszego wydania w tłumaczeniu Leona Bielasa cenzura wycięła obszerne fragmenty tekstu. Pełne wydanie, wraz z przekładem części wcześniej niedopuszczonych do druku (tłum. E. Bielicka) ukazało się w 2011 roku.

zarówno opracowania historyczne (dwutomowe dzieło Jerzego Ciurloka *Ich książęce wysokości* poświęcone zarówno Górnemu, jak i Dolnemu Śląskowi, 2014 i 2015; *Rozwój przemysłu na Górnym Śląsku w XVIII i XIX wieku na przykładzie Huty Florian* Wilhelma Góreckiego, 2016), naukowe opracowania dokumentów historycznych (*Dziennik ks. Franza Pawlara. Górny Śląsk w 1945 roku. Opis czasu minionego*, przeł. i oprac. L. Jodliński, 2015), jak i utwory na poły biograficzne bądź bazujące na dostępnych źródłach historycznych: *Dyskretny urok Śląska i Dziedzictwo* Evy Tvrdej w przekładzie Karoliny Pospizil (przekład z czeskiego, wyd. kolejno: 2015 i 2016), *Hanyška i Dzieci Hanyški* Heleny Buchner (pisane po polsku, wyd. 2016 i 2017)⁸, przy czym poza *Dyskretnym urokiem...* książki z ostatniej grupy można określić jako beletryzowane *herstories*.

Ta dość szczegółowa prezentacja *Canonu Silesiae* była konieczna, by pokazać nie tylko jego wymiar transkulturowy, ale i subwersywny. Wyraźniej widać tu subwersywność – wiele publikowanych w ramach serii utworów poświęconych jest tzw. śląskiej krzywdzie, którą równie dobrze można by nazwać „krzywdą pogranicza”, mowa więc o umniejszaniu i deprecjonowaniu miejscowej wspólnoty, niezrozumieniu jej specyfiki przez przedstawicieli różnych władz (m.in. wymagania deklaracji narodowościowych), o traumie wojny i okresu powojennego (weryfikacja przynależności narodowej, wysiedlenia, przesiedlenia, gwałty, morderstwa, etc.) – tematyka ta jest silnie obecna w cyklach *Ślōnskō Bibliōtyka* oraz *Ślōnske dzieje*. Wypowiedzenie traumy oraz wskazanie na podobieństwo doświadczeń bez względu na przynależność etniczną i język, jest nieodłączną składową „odzyskania głosu” przez wspólnotę, ustawienia jej narracji – niezbędne jest bowiem przepracowanie trudnych doświadczeń historycznych oraz zajęcie wobec nich stanowiska (por. Szmaja 2017: 175–260; Michna 2015; Gerlich 2010: 113–192). Trzeba jednak mieć na uwadze, że działania te, sankcjonujące choć częściowo górnośląską wspólnotę kulturową, są także skierowane przeciw narracjom większościowym, narodowym (czy to polskim, czeskim czy niemieckim) – lub, mówiąc łagodniej: powstają w opozycji do nich. Z kolei transkulturowy wymiar *Canonu Silesiae* widoczny jest na kilku poziomach – wskazuje się w nim na wielojęzyczność i wielodialektalność regionu (pokazując także więzi między mniejszymi wspólnotami, mówiącymi w nieco odmienny sposób, nadal jednak określane jako „po naszymu”), ale nie brakuje tu także pracy horyzontalnej, o jakiej pisali wspomniani wcześniej redaktorzy książki *Minor Transnationalism*, co widoczne jest zwłaszcza w zbiorze *Dante i inksi*. W tomie pomieszczono utwory autorów należących do hiperkanonu zachodniego oraz wschodniego (jest to więc relacja wertykalna), do kanonu śląskiego, ale także do kontrkanonów literatur mniejszych, między innymi walijskiej, irlandzkiej, oksytańskiej czy serbołużycyckiej. Ten gest podania ręki innym kulturom mniejszym / regionalnym, zbudowania literackiej transnarodowej współpracy może być jednak czytany także jako gest sprzeciwu wobec totalizujących

⁸ Są to 2. wyd., 1. wyd. *Hanyški* ukazało się w 2006 roku, a *Dzieci Hanyški* w 2008 roku nakładem własnym autorki.

narracji większych (narodowych czy globalnych), na co wskazuje nie tylko dobór autorów piszących w językach mniejszych (zagrożonych i rewitalizowanych), ale także wybór tych utworów – za przykład niech posłuży *Rebelijō* Patricka Henryka Pearse’a:

*I gödōm panōm mojego nōrodu: dejcie se pozōr,
Dejcie se pozōr na to, co idzie, dejcie pozōr na nōrod, kery sie dźwigō
Kery sōm weźnie to, co niy chcieliście dać.
Zdało się wōm, iże podbōj nōrodu
Abo prawo sōm mocniysze ōd zyciō i ludzkij wole, coby być wolnym?
Poprōbujymy wōs wyciepnōńć, wōs, kerziście nynkali i zawiyrali w heresztach,
Wōs, kerziście sie bestwiyli i przekupowali, tyrany, hipokryty, cygany!
(Dante i inksi 2014: 134).*

Najważniejszą z górnośląskich prób budowania kanonu było 99 *książek*, czyli *mały kanon górnośląski* pod redakcją Zbigniewa Kadłubka przy współpracy z Łucją Staniczek. Autorami opisów wybranych dzieł zostali literaturoznawcy, pisarze, tłumacze. Każdej z książek poświęcono kilka stron, na których umieszczono – poza danymi biblio- oraz biograficznymi – mikroesej dotyczący danego dzieła oraz fragment omawianego utworu, przy czym polskojęzyczne teksty przytaczano w oryginale, obcojęzyczne zaś w przekładzie na polski. Mimo faktu zamieszczenia przekładów, można przypuszczać, że projektowanym odbiorcą kanonu, podobnie jak w przypadku *40 wybiera kanon*, jest osoba znająca poza polskim jeszcze co najmniej niemiecki, etnolekt śląski i (to już chyba nie *conditio sine qua non*) czeski. Wiele z omawianych utworów nie było bowiem tłumaczonych w całości na język polski. Sam kanon budził zainteresowanie, ale nie brakło też zastrzeżeń – dla wielu odbiorców, a nawet badaczy idea stojąca za tym wyborem była niezrozumiała i niejasna (zob. Szmaja 2017: 100–101). Otóż obok dzieł twórców śląskich (także z Dolnego Śląska), jak między innymi Angelus Silesius, Petr Bezruč, Horst Bienek, Joseph von Eichendorff, Max Herrmann-Neisse, Gustaw Morcinek, Kazimierz Kutz czy Zygmunt Haupt znalazły się w tym wyborze także utwory autorów z odległych, jakby się wydawało na pierwszy rzut oka, tradycji i języków, wymienię tylko kilkoro z nich: Ajschylos (*Siedmiu przeciw Tebom*), Ivo Andrić (*Most na Drinie*), Elias Canetti (*Ocalony język. Historia pewnej młodości*), Elizabeth Gaskell (*Północ i południe*), Claudio Magris (*Mikrokosmosy*), Sándor Márai (*Księga ziół*), Czesław Miłosz (*Rodzinną Europą*), Herta Müller (*Człowiek jest tylko bażantem na tym świecie*), Amos Oz (*Czarownik swojego plemienia*) czy Stanisław Vincenz (*Po stronie dialogu*). Już przegląd tej krótkiej listy pozwala się jednak zorientować, że wybrane dzieła coś łączy – a jest to próba dialogu i/lub opowieść, do czego brak takiej próby może doprowadzić. Wszystkie te teksty w jakimś stopniu opowiadają o doświadczeniu hybrydowości kulturowej, pograniczności, bycia „mniejszym” (zależnym, poddanym, ofiarą przemocy, także państwowej, etc.), mówią również o języku serca (języku domowym) i budują wspomnianą już relację horyzontalną.

Motywacja stojąca za stworzeniem tego „małego” kanonu została wyrażona *explicit* we wstępie Kadłubka. Jak twierdzi badacz, głównym celem publikacji – obok przeciwdziałania poczuciu przerwania ciągłości historycznej, co jest wspólne wielu współczesnym kanonom – była próba „zrozumienia fenomenu górnośląskości” poprzez dobór tekstów pochodzących z różnych miejsc, tradycji, czasów i języków, które „mają znaczenie dla górnośląskiej przestrzeni myśli” (Kadłubek 2011: 9). Nie ma tu co prawda mowy o samej transnarodowości mniejszej, ale można by tak rozumieć uwagi redaktora dotyczące „ducha wspólnoty myśli ludzkiej” łączącego według niego wszystkie wybrane teksty (Kadłubek 2011: 9) – nieistotne jest, czy dany utwór zaliczany jest do hiperkanonu, do tzw. literatury regionu, do „kultury peryferyjnej” czy „mniejszej”. Ów duch wyraża się w trosce o wspólnotę, o szacunek dla innych i samych siebie – dlatego też tak różne dzieła zostały przypisane do fenomenu górnośląskości, jest to bowiem fenomen życia pogranicznego.

4.5 Uwagi końcowe

Literatura górnośląska ze względu na charakter regionu, w którym powstawała i powstaje, wymaga spojrzenia transnarodowego, ale w rozumieniu transnarodowości mniejszej. Wynika to z samej specyfiki tekstów i ich powiązań z dziełami innymi, być może przy powierzchniowej analizie niewidocznych. Samo skupienie się na tekstowej wielojęzyczności, na wielości miejscowych tożsamości czy nawet na „(górn)śląskości” to za mało – z jednej strony dlatego, że braknie wtedy punktu odniesienia, możliwości uczenia się od innych, wejścia w dialog, z drugiej zaś skupienie się wyłącznie na sobie, na wąsko rozumianej specyfice tego konkretnego miejsca, może wiązać się z opresją – a narracja dotychczas mniejszościowa może stać się dominująca na danej przestrzeni, zamknięta na inne opowieści. Dlatego też uważam próby tworzenia kanonów transnarodowych za tak istotne – bowiem oprócz wskazania na podobieństwo doświadczeń z innymi, nawet bardzo odległymi wspólnotami, zwrócenia uwagi na złożoność relacji region (wspólnota regionalna / wspólnota mniejszościowa) – państwo (wspólnota narodowa), uzupełniają one kanony większe, a przede wszystkim otwierają na słowo Innego. Rozpoczęcie takiego dialogu od Górnego Śląska jest możliwe, jak zresztą od każdego transnarodowego *locus*:

Może (...) warto przypomnieć sobie, iż Śląsk właściwie nigdy nie był jednonarodowy, jednoplemienny? Nawet w socjalizmie znajdowali tu mieszkania i pracę ludzie z różnych regionów kraju, wtapiali się w miejscową społeczność, ubarwiali ją swoją innością. Może należałoby tę istotną niejednorodność Śląska potraktować jako predyspozycję do Wspólnej Europy? (Szymutko 2013: 233).

LITERATURA: S. 250–254

5 SZTUKA PRZEMIESZCZANIA GRANIC. MUZYKA I TOŻSAMOŚĆ WEDŁUG JOSEPHA VON EICHENDORFFA (*Die Zauberei im Herbste, Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts*) / Aleksandra Wojda/

5.1 Doświadczenie obcego

Przywołajmy na początek jeden z najbardziej znanych wierszy Josepha von Eichendorffa, zatytułowany *In der Fremde*:

*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit
Und keiner mehr kennt mich auch hier*
(Eichendorff 1987: 281)

*Z mojego kraju, spoza czerwonych błyskawic
Ciągną chmury,
Lecz ojciec i matka dawno umarli,
Nie zna mnie tam już nikt.
Jak prędko, jak prędko przyjdzie ciszy czas,
Gdy spocznę i ja, a nade mną
Zaszumi piękna, leśna samotność
I nikt mnie nie pozna i tu¹*

Tekst ten nie wyróżnia się ani nietypowym dla epoki obrazowaniem, ani niezwykłą formą: można w nim łatwo rozpoznać typowy dla niemieckiego romantyzmu zestaw motywów i chwytów stylistycznych. Zapewne z tego powodu poezja Eichendorffa zasłużyła według niektórych na miano prostej, unikającej wyszukanych rozwiązań formalnych, a przez to niezbyt oryginalnej czy nawet schematycznej (Spaeth 1953: 45; Lam 1997: 18). Pozostaje jednak faktem, że wiersz *In der Fremde* ujmuje w szczególnie wyrazisty sposób ten rodzaj doświadczenia, które Joseph von Eichendorff umiał uchwycić precyzyjniej niż wielu jego współczesnych, a które określimy na potrzeby tej refleksji „doświadczeniem obcego”. Nawiązuje ono z jednej strony do

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – A.W.

kategorii „obcego” zdefiniowanej przez Bernharda Waldenfelsa w jego pracy *Topographien des Fremden* (Waldenfels 1997), a z drugiej strony do poetyki doświadczenia rozwiniętej w polskich badaniach przez Ryszarda Nycza (Nycz 2012). „Doświadczenie obcego” rozumieć tu będziemy zatem jako konfrontację z tym, co zaburza wszelkie znane, „nieobce”, czyli oswojone punkty odniesienia – czemu na poziomie tekstu odpowiada zespół przesunięć, wskutek których znane i rozpoznawalne znaki i znaczenia ulegają zasadniczemu przewartościowaniu czy też „odpodobnieniu”. W tych kilku wersach, które składają się na wiersz *In der Fremde*, doświadczenie to wtargnęło, w sposób pozornie nieuchwytny, w obszary najbardziej stabilne i archetypalne. Jest tam, skąd pochodzą chmury; gdzie znajdowali się matka i ojciec, po których pozostała tylko czasoprzestrzeń wyobcowania; gdzie mieścił się nieprzetłumaczalny na język polski *Heimat*, najbardziej pierwotne miejsce zakorzenienia. Gdy jednak przekroczyć kruche granice czasu, okaże się, że jest także tam, gdzie sam podmiot – czyli tutaj, *hier*; a być samotnym i nieznanym *tu*, to tyle, co być *de facto* nieznanym samemu sobie. Nad najbardziej konsekwentnym doświadczeniem obcości, jakim jest śmierć, nieprzypadkiem *szumi* „leśna samotność”: czasownik *rauschen* w wyrazisty sposób sprzymierzać się będzie u Eichendorffa z odczuciem radykalnej utraty siebie.

Wychodząc od refleksji nad „doświadczeniem obcego” jako szczególnie ważną kategorią wyobraźni i twórczości Eichendorffa, przyjrzymy się więc temu, w jaki sposób zjawiska muzyczne – obejmujące również szeroko rozumianą sonosferę jego dzieł – współuczestniczą w artykulacji tegoż doświadczenia. W centrum analizy znajdują się wczesne dzieła prozatorskie autora *In der Fremde*: baśń *Die Zauberei im Herbste* (*Czary jesieni*) z 1808 roku, *Das Marmorbild* (*Posąg z marmuru*, 1819), traktowany przez badaczy jako rozwinięcie pierwszego z nich (Gess 2011: 212), oraz krótka powieść *Aus dem Leben eines Taugenichts* (*Z życia nicponia*, 1826). Przyglądając się temu, w jaki sposób reprezentacje sonosfery wiążą się u Eichendorffa z kategorią „obcego” oraz związaną z nią tematyką transgresji, spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego i w jaki sposób muzyka uczestniczy w jego refleksji nad problematyką tożsamościową oraz jakie są tego konsekwencje dla samego modelu tożsamościowego wpisanego w jego prozę.

5.2 Topologie obcego

Przyglądając się topologii „doświadczenia obcego” w obu opowiadaniach Eichendorffa, warto na wstępie odwołać się do podstawowego rozróżnienia, jakiego dokonuje Waldenfels – rozróżnienia mianowicie na rozmaite, funkcjonujące równocześnie obszary uporządkowania, w obrębie których zarysowują się granice między tym, co własne czy swoje, a tym, co obce (Waldenfels 1997: 33). Innymi słowy, w tekście będziemy mieli do czynienia z wieloma nakładającymi się płaszczyznami, z których każda może być potencjalnie terenem analogicznego rozgraniczenia.

Tym najłatwiej uchwytnym jest rzecz jasna obszar uporządkowań przestrzennych. Nieprzypadkiem wszystkie trzy interesujące nas opowiadania rozpoczynają się wyrazistym i manifestacyjnym przełamaniem granicy między sferą oswojoną a obcą: już w pierwszym zdaniu *Die Zauberei im Herbste* Rycerz Ubaldo znajduje się niespodziewanie w przestrzeni mu nieznannej i w oddaleniu od „swoich” („weit von den Seinigen”); Florio, bohater *Das Marmorbild*, wyrusza w drogę i przekracza bramę nieznanego mu jeszcze miasta Lucca, wreszcie *Taugenichts* opuszcza rodzimą wioskę. Wzorem niezliczonych bohaterów niemieckiej literatury, w tym i poezji tego okresu (Bosse 1995) – będą oni także wykraczać poza zaznaczony w przestrzeni próg obcości wielokrotnie; miłośnik posągu Wenus przekroczy granicę tego, co oswojone, jeszcze w ostatnim zdaniu opowiadania, znów wyruszając w drogę ku temu, co nieznanne.

Czy oznacza to, że obszar oswojenia będzie się tu systematycznie poszerzał? Kwestia okazuje się bardziej złożona, bowiem eksploracja miejsc „obcych” nie będzie bynajmniej prowadziła u Eichendorffa do „naturalnego” przełamania ich obcości. Przeciwnie: ta ostatnia okaże się niekiedy obecna także w tych przestrzeniach, które zdawały się początkowo nienaruszalnie swoje. Zauważmy, że chociaż przywoływany wyżej moment „wyjścia” z miejsca oswojonego zdaje się początkowo posiadać konotacje głównie pozytywne, a to, co „obce”, wydaje się przedmiotem fascynacji, a nawet źródłem egzaltacji i zachwytu bohaterów, Eichendorff od początku dba o to, żeby żadna z pozornych, binarnie ujmowanych opozycji „swoje – obce” nie okazała się zbyt jednoznaczna. Bohater-nicpoń został wszakże z wioski wyrzucony z uwagi na nieprzystawalność jego charakteru do przyjętych tutaj norm, co nie zmienia zresztą faktu, że i we Włoszech, z innych powodów, nigdy nie poczuje się „u siebie”. „Naturalny” pozornie proces „oswajania” przestrzeni obcej napotyka na rozliczne przeszkody, co w najbardziej wyrazisty sposób zdaje się ujmować następujący fragment z opowiadania *Das Marmorbild* – fragment, w którym Florio powraca do pokoju po nocnych poszukiwaniach tajemniczej Wenus:

Das Fenster in seinem Zimmer stand offen, er blickte flüchtig noch einmal hinaus. Die Gegend draussen lag unkenntlich und still wie eine wunderbar verschränkte Hieroglyphe im zauberischen Mondschein. Er schloss das Fenster fast erschrocken und warf sich auf sein Ruhebett hin, wo er wie ein Fieberkranker in die wunderlichsten Träume versank (Eichendorff 1955: 195)².

Czy symboliczny gest zatrzaśnięcia okna trzeba czytać jako wyraz klęski poznawczej tego, który daremnie próbuje przełamać granicę obcości – i oswoić to, co na zawsze pozostanie hieroglifem? Jakkolwiek odpowiemy na to pytanie, faktem jest, że prosta, racjonalistyczno-empiryczna opozycja między tym, co już oswojone, a tym,

² „Okno w jego pokoju było otwarte, spojrzął przez nie pospiesznie jeszcze raz. Okolica rozciągała się wokół, cicha i niepoznawalna, jak misternie spleciony hieroglif w czarodziejskim świetle księżycy. Zamknął okno, niemalże przerażony, i rzucił się na łóżko, gdzie utonął jak w gorączce w najprzedziwniejszych snach”.

co oswojone dopiero zostanie, ustępuje u Eichendorffa miejsca takiej koncepcji umiejscowienia podmiotu w przestrzeni, zgodnie z którą to, co obce, pozostaje niezbywalnym i nieusuwalnym rysem jego doświadczenia.

Sytuacja bohaterów Eichendorffa okazuje się dodatkowo złożona, gdy uwzględnimy fakt, iż relacje przestrzenne nie są jedynym obszarem konfrontacji z tym, co obce. Jeśli Włochy tak silnie fascynują pokolenie pisarza, wynika to również z owej niepokojącej i zarazem kuszącej inności, jakiej pozwalają doświadczać nieznanne, tajemnicze obszary ich historii: historii, która – jak w piosence śpiewanej przez Fortunata – czyni je odległym, „innym królestwem”:

*Versunknes Reich zu Füßen,
Vom Himmel fern und nah
Aus andrem Reich ein Grüßen -
Das ist Italia!*
(Eichendorff 1955: 208)

*Zatopione królestwo u stóp,
Od nieba odległe i bliskie
Pozdrowienie z innego królestwa –
Oto Italia!*

Dodajmy: blisko i daleko od nieba, w nieustannej konfrontacji z głosami dochodzącymi z „innych królestw”, bywają bohaterowie Eichendorffa nie tylko we Włoszech, ale i wszędzie tam, gdzie pisarz pozwala im doświadczać czasowego wymiaru zjawisk: wymiaru, który ujawnia pokłady obcości także w tym, co pozornie rozpoznane. To właśnie czas uczynił bohatera *Die Zauberei im Herbst* owym „obcym” (*der Fremde*), którego spotyka Ubaldo na swojej drodze.

Obcością bywa zatem naznaczona czasoprzestrzeń; doświadczenia obcości dostarczają wszakże podmiotowi również jej mieszkańcy, jego dodatkowym źródłem bywają bowiem bariery społeczne oraz związane z nimi granice językowe. Te pierwsze okazują się wszechobecne, niezależnie od społecznego kontekstu, w jakim *Taugenichts* się znajduje: odczuwalne są zarówno w przestrzeni dającej się określić jako *Heimat*, jak również w tej, która okazuje się miejscem społecznego awansu bohatera (z nicponia na ogrodnika, i z ogrodnika na poborcę podatkowego), czy wreszcie tam, gdzie ma się sytuować utopia spełnienia zawieszająca wszelkie społeczne rozróżnienia – czyli, po raz kolejny, we Włoszech. Ograniczenia języka, tu właśnie najpełniej się ujawniające, uniemożliwiają Nicponiowi komunikację, albo też stwarzają jej pozory tam, gdzie wydaje się ona chociaż w podstawowym stopniu skuteczna. Decyzja o podróży do Wiednia zapada podczas konwersacji dwóch nieznajomych w obcym, niezrozumiałym (dla niego) języku (Eichendorff 1955: 9), a językowa alienacja pogłębia się stopniowo w miarę „podróży włoskiej”, ujawniając skądinąd te wymiary egzystencjalnego doświadczenia podmiotu w kontakcie z „obcym”, których próżno szukać w tradycyjnych opisach *grand tour* – schematu, do którego Eichendorff

w oczywisty sposób się tutaj odwołuje, wyzyskując komiczny aspekt gry z konwencją. Przywołajmy tu choćby scenę spotkania z pewnym nieznajomym w jednej z rozlicznych oberż, w których *Taugenichts* się zatrzymuje – o ile słowo „zatrzymanie” jest tu właściwe, jako że ruch nigdy właściwie w opowiadaniu nie ustaje:

Er war einmal in Deutschland gewesen und dachte wunder wie gut er Deutsch verstünde. Er setzte sich zu mir und frag-te bald das, bald jenes, während er immerfort Tabak schnupfte: ob ich der Servitore sei? wenn wir arriware? ob wir nach Roma kehn? Aber das wußte ich alles selber nicht und konnte auch sein Kauderwelsch gar nicht verstehn. „Parlez-vous français?” sagte ich endlich in meiner Angst zu ihm. Er schüttelte mir dem großen Kopfe, und das war mir sehr lieb, denn ich konnte ja auch nicht Französisch. Aber das half alles nicht. Er hatte mich einmal recht aufs Korn genommen, er frug und frug immer wieder. je mehr wir parlierten, je weniger verstand einer den andern, zuletzt wurden wir beide schon hitzig, so dass mir's manchmal vorkam, als wollte der Signor mit einer Adlernase nach mir hacken, bis endlich die Mägde, die den babylonischen Diskurs mit angehört hatten, uns beide tüchtig auslachten. Ich aber legte schnell Messer und Gabel hin und ging vor die Haustür hinaus. Denn mir war in dem fremden Lande nicht anders, als wäre ich mit meiner deutschen Zunge tausend Klafter tief ins Meer versenkt, und allerlei unbekanntes Gewürm ringelte sich und rauschte da in der Einsamkeit um mich her, und glotzte und schnappte nach mir.

Draußen war ein schöne Sommernacht, so recht zum gassaten zu gehn. Weit von den Weinbergen herüber hörte man noch zuweilen einen Winzer singen (Eichendorff 1955: 62–63)³.

Próba złamania bariery językowej okazuje się tu nieskuteczna, jako że jedynym, co łączy obu rozmówców, jest nieznajomość języka francuskiego. Różnice językowe oraz wynikające z nich, odmienne pojmowanie rzeczy stają się źródłem humorystycznego efektu, co nie stoi w sprzeczności z całkowicie poważnym wydźwiękiem

3 „Był kiedyś w Niemczech i wyobrażał sobie, że świetnie rozumie po niemiecku. Usiadł przy mnie i rozpytywał o to i owo, niuchając przy tym tabakę: Czy jestem *servitore*? Kiedy tu arywowaliśmy? Czy jedziemy do Rzymu? Ale tego ja sam nie wiedziałem, a przy tym nie mogłem zrozumieć jego włoskiego gulgotu. »Parlez-vous français?« spytałem wreszcie spłoszony. Potrzęsnał przecząco swoim wielkim łbem, i ucieszyłem się z tego, ponieważ ja też francuskiego nie znałem. Ale to nic nie pomogło. Najwyraźniej wziął mnie na muszkę, bo pytał i pytał; im więcej parlowaliśmy, ty mniej jeden rozumiał drugiego, wreszcie obaj rozpaliliśmy się, tak że miałem czasem wrażenie, jakby ten *signor* chciał mnie dziobnąć swoim orlim nosem [to porównanie rozmówcy do ptaka jest oczywistą aluzją do innej sceny opowiadania, gdzie bohater wyklóca się w podobny sposób z gadającą papugą – A.W.], aż w końcu dziewczuchy przysłuchując się naszemu babilońskiemu dyskursowi zaczęły się z nas tego naśmiewać. Szybko odłożyłem więc nóż i widelec i wyszedłem przed dom. Poczulem się w tym obcym kraju tak, jakbym pogrążył się ze swoją niemczyzną tysiąc sążni w morską głębinę i wszelakie dziwne robactwo wiło się i szemrało naokoło w tej samotności, wytrzeszczało oczy i czyhało na mnie.

Na dworze była ciepła letnia noc, zachęcająca do włóczęgi. Od okolicznych winnic dochodził jeszcze czyjś śpiew (...)” (Eichendorff 1997, 295).

diagnozy Eichendorffa dotyczącej konsekwencji, jakie wynikają z braku ponadlokalnej językowej płaszczyzny porozumienia postaci. Nicpoń jest pozornie zakorzeniony w określonej językowo-terytorialnej rzeczywistości zgodnie z modelem, który do wartościowało pokolenie Herdera, jednakże wyłączenie tegoż modelu okazuje się podwójnie problematyczna: „u swoich”, wśród których tak czy inaczej nie znajduje on swojego miejsca, ale także poza znanym terytorium i językiem, jak dowodzi tego metamorfoza samego obrazu „zakorzenienia”, która dokonuje się pod koniec przywołanego cytatu – zamiast zapuszczać korzenie, bohater pogrąża się tu bowiem samotnie w morskiej otchłani. Alternatywą pozostaje „włóczęga” – nieprzypadkowo przywołana w chwili tożsamościowego załamania, i rozumiana jako narzędzie odnajdywania obszarów identyfikacji w sferach dotąd obcych i nieoswojonych, oraz wychodzenia z obszarów obcości ku sferom, w których nastąpić może rozpoznanie.

5.3 Płynny widok

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, „doświadczenie *obcego*” jest u Eichendorffa zarazem wielopłaszczyznowe i wszechobecne – ujawnia się bowiem w relacjach przestrzennych, w doświadczeniu czasu, wreszcie w polu szeroko rozumianych społecznych interakcji. Jednocześnie mogliśmy dostrzec, że nie jest ono nigdy trwałe i definitywne: obce jest zatem czymś, co się spotyka, co się przydarza, lub co się odkrywa w sobie – nigdy nie jest jednak stałym i nieodwracalnym rysem zjawisk.

Może to wynikać z faktu, że jak wszelkie doświadczenie, przypisane jest ono do postaci, które nieustannie znajdują się w ruchu; które wciąż przemierzają się w przestrzeni nie tylko fizycznej, ale i społecznej. Przywołajmy tu choćby motyw wchodzenia Nicponia w rozmaite społeczne role, z których żadna nie prowadzi jednak do momentu tożsamościowego spełnienia. Co więcej, owa dynamika postaci współokreśla w dużej mierze samą strukturę przedstawionej przez Eichendorffa rzeczywistości. Jak całe jego pokolenie, autor *Das Marmorbild* zbytnie bowiem przyswoił sobie konsekwencje kantowskiego przełomu, by móc przypuszczać, iż przestrzeń i czas pozostają czymś niezależnym od odbioru postrzegającego podmiotu – oraz że świat zjawisk może dla tegoż podmiotu stanowić pewny i statyczny punkt odniesienia (Prager 2007). Nic dziwnego zatem, iż kształt tego, co jawi się postaciom, nie jest stabilny – wyznacza go bowiem ich własne spojrzenie... zaś spojrzenie tajemniczego rycerza Raimunda, podobnie jak spojrzenie Floria czy Nicponia, jest równie chwiejne i mobilne, jak oni sami. W najbardziej syntetyczny może sposób ujmuje to fragment opisu podróży Nicponia po Włoszech, umieszczony na początku czwartego rozdziału *Aus dem Leben eines Taugenichts*:

Nun gings, daß mir der Wind am Hut pfiß. Rechts und links flogen Dörfer, Städte und Weingärten vorbei, daß es einem vor den Augen flimmerte; hinter mir die beiden Maler im Wagen, vor mir vier Pferde mit einem prächtigen

Postillon, ich hoch oben auf dem Kutschbock, daß ich oft ellenhoch in die Höhe flog (Eichendorff 1955: 58–59)⁴.

Na konsekwencje podobnego poruszenia nie trzeba długo czekać. To właśnie niestabilność punktu widzenia bohatera sprawia, że miasta, wsie i winnice unoszą się w powietrzu jak w słynnej balladzie Augusta Bürgera. Z jednym zastrzeżeniem: Eichendorff idzie dalej niż autor *Lenory* w eksploracji efektów owej mobilności, bowiem ruch postaci w przestrzeni sprzymierza się u niego także z logiką snu i marzenia, ujawniając nie tylko dynamiczny i subiektywny, ale również kreacyjny wymiar zmysłu wzroku – i szerzej, wszelkiego postrzegania:

Ich wollte mir doch Italien recht genau besehen, und riss die Augen alle Viertelstunden weit auf. Aber kaum hatte ich ein Weilchen so vor mich hingesehen, so verschwirrten und verwickelten sich mir die sechzehn Pferdefüße vor mir wie Filet so hin und her und übers Kreuz, daß mir die Augen gleich wieder übergingen, und zuletzt geriet ich in ein solches entsetzliches und unaufhaltsames Schlafen, das gar kein Rat mehr war. Da mocht es Tag oder Nacht, Regen oder Sonnenschein, Tyrol oder Italien sein, ich hing bald rechts, bald links, bald rücklings (Eichendorff 1955: 60)⁵.

Ten sam subiektywny i twórczy wymiar percepcji sprawi, że Florio będzie mógł przeżyć miłość do posągu, który raz jawić mu się będzie jako kusząca Wenus, raz jako martwa, przerażająca statua. Analogiczna tendencja spowoduje także, że zamek włoski, w którym znajduje się Taugenicht, objawi mu się raz w konwencji grozy, innym razem jako miejsce idylliczne, kiedy indziej jeszcze jako więzienie, z którego ostatecznie będzie chciał uciec. W obu wypadkach relacje między tym, co oswojone, a tym, co obce, ulegną dialektyzacji, bowiem granice między tymi obszarami stają się równie płynne jak to, co jawi się przed oczami bohaterów Josepha von Eichendorffa.

Jeśli destabilizacja punktu widzenia bohatera określa wreszcie w tak silnym stopniu specyfikę doświadczenia obcego w opowiadaniach Eichendorffa, wynika to z faktu, że dynamiczne i kreacyjne spojrzenie postaci staje się tu zarazem spojrzeniem samego narratora: narratora, którego sposób ujmowania rzeczy ulega fundamentalnemu rozchwianiu i który odmawia czytelnikowi komfortu dysponowania jedno-

4 „Pędziliśmy teraz, aż wiatr gwizdał mi koło kapelusza. Z prawej i lewej strony migały wsie, miasta i winnice, że można było dostać oczopląsu; za mną obaj malarze w powozie, przede mną cztery konie zaprzężone do wspianego dyliżansu, ja wysoko na kozle, że często wyrzucało mnie w górę na łokieć” (Eichendorff 1997: 292).

5 „Chciałem (...) dokładnie oglądać Italię i podczas każdego kwadransu jazdy miałem oczy szeroko otwarte. Zaledwie jednak zdążyłem się nieco rozejrzeć, tak mi się mąciło i mieszało szesnaście nóg końskich przede mną niby oczka koronki we wszystkich kierunkach i na krzyż, że zaraz znów kleiły mi się oczy i wreszcie zapadałem w tak głęboki i niepoahamowany sen, że nic już nie można było poradzić. Dzień to był czy noc, deszcz czy słońce, Tyrol czy Italia, kiwałem się na kozle to w prawo, to w lewo, to do tyłu” (Eichendorff 1997: 293).

znacznie wiarygodnym oglądem czegokolwiek, co do świata tychże opowiadań należy. Stąd właśnie wpisany w nie odautorski przekaz, choć w istocie obecny i czytelny, nigdy nie podporządkowuje sobie całej złożoności sensów: o sile i nowoczesności tekstów Eichendorffa decyduje fakt, iż dość przewidywalny u pisarza o katolickich i konserwatywnych poglądach zespół moralnych ocen nie pełni tu funkcji przedustanowionego czy też nadrzędnego wobec fikcji schematu, lecz raczej refleksyjnego komentarza do zagadkowej i tajemniczej rzeczywistości jego prozy, wymykającej się jednoznacznym interpretacjom. Ani narratorzy, ani bohaterowie nie dysponują tu nadrzędnym, stabilnym, nieruchomym wglądem w tzw. istotę rzeczy, a w każdym razie tego wglądu nie udostępniają odbiorcom. Wynika zaś z tego, że czytelnik Eichendorffa pozostaje zdany na samodzielne w dużej mierze rozszyfrowywanie „hieroglifów” tekstu... Hieroglifów, które pozostają nieuleczalnie ruchome, wieloznaczne – i z tych zapewne powodów odznaczają się szczególną muzycznością.

5.4 Muzyka, czyli przemieszczanie granic

Aby zrozumieć szczególne miejsce, jakie zajmuje sztuka muzyczna i związane z nią zjawiska audytywne w tym ujęciu doświadczenia *obcego*, które proponuje w swoich opowiadaniach Joseph von Eichendorff, przyjrzyjmy się bliżej cytowanemu niżej fragmentowi opowiadania *Das Marmorbild*, opisującemu nocne spotkanie Floria z postacią Wenus – a precyzyjniej mówiąc, opisującemu moment pojawienia się i zniknięcia tej postaci:

Er war noch nicht weit vorgedrungen, als er Lautenklänge vernahm, bald stärker, bald wieder in dem Rauschen der Springbrunnen leise verhallend. Lautschend blieb er stehen, die Töne kamen immer näher und näher, da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe, schlanke Dame von wunderschöner Schönheit zwischen den Bäumen hervor, lang-sam wandelnd und ohne aufzublicken. Sie trug eine prächtige, mit goldnem Bildwerk gezierte Laute im Arm, auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde griff; (...) So singend, wandelte sie fort, bald in dem Grünen verschwindend, bald wieder erscheinend, immer ferner und ferner, bis sie sich endlich in der Gegend des Palastes ganz verlor. Nur war es auf einmal wieder still, nur die Bäume und Wasserkünste rauschten wie vorher (Eichendorff 1955, 174-176)⁶.

⁶ „Nie zaszedł jeszcze daleko, gdy usłyszał dźwięki lutni, raz głośniejsze, raz znowu cicho zanikające wśród szumu wodotrysków. Stał nasłuchując, dźwięki dobiegały go coraz to bliższe i bliższe, aż nagle w cichej alei pojawiła się wysoka, smukła dama zadziwiającej urody. Spacerowała powoli wśród drzew, nie podnosząc oczu. W ręku trzymała zachwycającą lutnię, zdobioną złotym ornamentem, na której wykonywała czasem pojedyncze akordy, jakby pogrążona we własnych myślach. (...) Śpiewała tak i spacerowała nadal, to ginąc pośród zieleni, to znów się pojawiając, coraz dalej i dalej, aż wreszcie zniknęła całkowicie w okolicy pałacu. Wtedy znów zapadła cisza, szumiały tylko jak przedtem drzewa i wodotryski”.

Już Nicola Gess zwróciła uwagę na szczególnie „obrazotwórcze” funkcje sfery dźwiękowej w opowiadaniu: to ona pobudza wyobraźnię twórczą Floria do swoistej nadaktywności, prowadzącej go do niekontrolowanego kreowania światów możliwych (Gess 2011: 210). W istocie, mit Wenus Anadyomene (Afrodyty wyłaniającej się z morskiej piany) został tutaj przez Eichendorffa przywołany w ujęciu podwójnie przetworzonym. Postać bogini – czy też jej reprezentację – metonimicznie zastąpił jej śpiew, który wyłania się nie z morza, lecz z owego szczególnego szumu czy też szelestu wody, który niemieckojęzyczni poeci przełomu XVIII i XIX stulecia (od Schillera i Goethego po Hölderlina czy Mörike) tak chętnie ujmują za pośrednictwem czasownika *rauschen*. Silniej oddziałująca na zmysły świadków sceny bogini przejmując w ten sposób dodatkowo rysy syreny uwodzącej wędrowca-Odyseusza swoim śpiewem wyłaniającym się z szumu wód. Wyobrażenie Afrodyty, które ikonografia chrześcijańska z łatwością zaadaptowała na potrzeby dobrze znanego katolickiemu poecie maryjnego kultu (Maryja – gwiazda zaranna), zyskało w ten sposób cechy erotyczne, a przez to zarazem fascynujące i niepokojące.

Co wynika z dokonanego tu przez Eichendorffa przesunięcia mitycznego archetypu w obszar złożonego systemu dźwiękowych i muzycznych wyobrażeń? Waldenfels podkreśla w swojej pracy, że szum (*der Rausch*), podobnie jak Eros, należą do figur granicznych – wskazują bowiem na coś, czego nie da się określić, zamknąć w znane i czytelne kategorie, odgraniczyć i jednoznacznie zakwalifikować (Waldenfels 1997: 37). Oddziałując na wyobraźnię, otwierają obszary nieoswojone, zarazem niepokojące i kuszące swoim nierozpoznanem. Nieprzypadkiem czasownik *rauschen* zrobił tak znaczącą karierę we wczesnoromantycznej literaturze języka niemieckiego: jego ewokacyjną moc, wpisaną już w samą strukturę fonetyczną czasownika, wzmacnia dodatkowo jego homonimiczne pokrewieństwo z rzeczownikiem *Rausch* oznaczającym „upojenie” czy też „odurzenie”. Wśród postaci uwiedzionych szumem ewokowanych przezeń strumieni oraz upojnych erotycznych przygód znajduje się obok Floria nieszczęśliwy Raimund, który określa granice marzenia i rzeczywistości za pomocą figury etymologicznej wyprowadzonej z tegoż czasownika: „Es gibt vom Leben *Berauschte* – ach, wie schrecklich ist es, dann auf einmal wieder nüchtern zu werden!” („Istnieją ludzie Upojeni życiem – ach, jakże straszną rzeczą jest potem ponownie być trzeźwym!”) (Eichendorff 1955: 248). Dodajmy, że podobnemu kuszeniu ulega cały szereg postaci wczesnodziękiewiczy literatury o wzmożonej zmysłowej wrażliwości i nieostrych konturach tożsamościowych – jak choćby bohater cyklu *Die schöne Müllerin* Wilhelma Müllera, w którym śpiew syren-Niks wyłania się na analogicznych zasadach z szumu strumienia, przy aktywnej pomocy nadczynnej wyobraźni młynarczyka:

*Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.*

*Was sag ich denn vom Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
(Müller 1826: 4)*

*Czy to jest moja droga?
O strumyczku, powiedz, dokąd?
Swoim szumem
Całkiem oszołomiłeś moje zmysły.*

*Cóż mówię o szumie?
To nie może być szum.
To śpiewają Niksy*

Granica między szumem wody a dobywającym się z niego śpiewem jest tu równie płynna, jak ta, która w znanej etiudzie *Waldesrauschen* Franza Liszta oddzielać będzie lekki figuracyjny akompaniament od wyłaniającej się z niego w niższym rejestrze melodii prowadzonej lewą ręką. W każdym z przywołanych przykładów niewyraziste, ruchome kontury strumienia dźwięków stymulują działanie zmysłów, wprowadzając odbiorców w stan swoistego odurzenia i skłaniając ich wyobraźnię do przekraczania granic czasu, przestrzeni i prawdopodobieństwa.

W ujęciu Eichendorffa owa nieokreślona, płynna forma obecności Wenus, jaką ustanawia jej dźwiękowa tożsamość, wiąże się ściśle z erotyczną siłą jej oddziaływania na słuchacza – przy czym moc jej kuszenia intensyfikuje dodatkowo fakt, iż postać kobieca znajduje się ciągle w ruchu, wytwarzając napięcie między tym, co obecne tu i teraz, a tym, co pożądane i usytuowane w oddaleniu. Dźwięki jej lutni wyłaniające się z szumu słycać zatem raz bliżej, raz dalej, a nawet wówczas, kiedy znajdują się stosunkowo blisko Floria i kiedy daje się słyszeć jej śpiew – znak fizycznej bliskości postaci, słowa jej pieśni okazują się mówić o tym, co nieuchwytnie, odległe w planie przestrzennym bądź zawieszane między przeszłością a projekcją. W analogicznej strukturalnie scenie kuszenia przez śpiew, jaką znajdujemy w opowiadaniu *Die Zauberei im Herbste*, pieśń nieprzypadkiem poprzedzają dźwięki rogów, wywołujące u ich słuchacza odczucie „cudownej tęsknoty” („wunderbare Sehnsucht”; Eichendorff 1955: 251), do którego słowa pieśni dołączają kolejne wyobrażenia tego, co oddalone i niedostępne jak Novalisowski kwiat:

*Siehst du blauer Berge Runde
Ferne überm Walde stehn,
Bäche in dem stillen Grunde
Rauschend nach der Ferne gehn?
(Eichendorff 1955: 251).*

*Czy widzisz krąg błękitnych szczytów
Daleko ponad lasem,
Strumienie, które przez cichą dolinę,
Szumiąc, biegną w dal?*

Ujęcia to zasila zarówno wprowadzona do wyobraźni wczesnoromantycznej przez Jeana-Jacques'a Rousseau i rozwinięta między innymi przez Senancoura reprezentacja muzyki jako sztuki zdolnej przywoływać wspomnienie – czyli to, co oddalone w czasie, jak również wyobrażenie rozpowszechnione za sprawą Novalisa, Ludwiga Tiecka i Wilhelma Wackenrodera, które czyni ją zdolną do ewokowania rzeczywistości niedostępnych zmysłowi wzroku. Tym, co zdaje się w nich interesować Josepha von Eichendorffa, jest napięcie między projekcją podmiotu a tym, co jest mu dostępne; między marzeniem o spełnieniu a niemożnością jego realizacji. Podobnie ma się rzecz z silnie zmysłowym ujęciem śpiewu, traktowanym jako kluczowy instrument ekspresji i oddziaływania na wyobraźnię odbiorców kulturowo definiowanej tożsamości kobiecej. O ile wszakże choćby u Stendhala, rówieśnika Eichendorffa, ekspresywno-sensualna siła śpiewu pobudzająca twórczą imaginację zachowuje z tego właśnie względu konotacje pozytywne (Stendhal 1929: 15), śpiew Wenus – podobnie jak śpiew Klotyldy w *Hesperusie* Jeana Paula (Jean Paul 1960: 777) – wywołuje odczucia sprzeczne i ambiwalentne. Zarówno rozpoznanie nieznanymi obszarów wrażliwości, jak i intensywna praca wyobraźni, jaką odkrycie to uruchamia, wyzwalają zarazem zachwyty i lęk.

Sonosfera jest zatem nie tylko domeną ruchu, przemieszczenia, upłynnienia granic i oszołomienia – lecz budzi także tęsknotę i melancholię oparte na świadomości, że niezależnie od zmysłowych pokus, czas i przestrzeń budują i podtrzymują dystans między wyobrażonym spełnieniem a tym, co dla podmiotu możliwe i dostępne. Ten sam dystans stanowi istotne źródło humoru wpisanego w opowiadania Eichendorffa: humoru, który wynika z doświadczenia coraz to nowych form nieprzystawalności podmiotu do zmieniającego się kształtu rzeczy; z dobroduszej rezygnacji wobec świadomości, iż wszelkie jego dążenia, sądy i uczucia są całkowicie nieadekwatne względem niepojętego dlań świata ludzi i zjawisk – nieuchwytnych, uwodzicielskich, zarazem kuszących i nieustannie wymykających się jego rozumieniu. Co istotne, dzieje się tak nawet wówczas, gdy muzyka zdaje się stanowić manifestację zjawisk obecnych, pełnych, objawiających się tu i teraz – bowiem moment ekstazy, który oferuje, ukazuje Eichendorff jako ulotny i złudny. Wskazują na to muzyczne doświadczenia Nicponia: chociaż gra na skrzypcach stanowi podstawowy, by nie rzec – jedyny nośnik jego tożsamości oraz najskuteczniejszą formę społecznej integracji bohatera, którego komunikacja werbalna ze światem bywa problematyczna – szybko okazuje się, iż wrażenie to jest pozorne, bowiem grupy tancerzy czy słuchaczy rozpierzchają się wraz z zamknięciem instrumentu, oferującego tym samym jedynie chwilową tożsamościową pełnię i pozostawiającego bohatera w stanie alienacji.

Oszołomienie zmysłów i wyobraźni, jakie prowokuje śpiew Wenus, nie prowadzi zatem Floria ani do całkowitej „utrąty siebie”, ani do całkowitego spełnienia. Choć

dźwiękowe kuszenie obiecuje, a nawet oferuje smak rozkoszy – skojarzony z wodną metaforą rozpląnięcia się i utraty „ja” na rzecz erotycznej fuzji unicestwiającej wszelkie granice – jest ono w równej mierze źródłem lęku, zagubienia, i doświadczenia własnych granic jako niezbywalnego komponentu egzystencji podmiotu. Takie przejście od sfery przyjemności do sfery *Unheimlich* – niepokojącej dziwności, znajdujemy w *Das Marmorbild* zaraz po przywołanej wyżej scenie: szum drzew zmienia się w przerażający szept, a ich cienie w duchy, które wydają się atakować bohatera. W tym sensie syreni śpiew – i szerzej, cała związana z nim sonosfera opowiadań Eichendorffa – okazuje się przede wszystkim instrumentem ujawniania się dialektyki pełni i braku, oczekiwania i niespełnienia. Dialektyki, która wkrótce okaże się skądinąd niezbywalnym komponentem nowoczesnego paradygmatu.

Czy można stąd wyprowadzić wniosek, że sonosfera opowiadań Eichendorffa jest tym medium, za pośrednictwem którego w wyobraźni śląskiego pisarza – niejako na marginesie sfery obrazów i reprezentacji – krystalizuje się projekt tożsamościowy o cechach nowoczesnych? W istocie, to właśnie obszar szeroko pojętych zjawisk dźwiękowych i wrażeń audytywnych wydaje się tutaj uprzywilejowanym miejscem wypracowywania szczególnego typu doświadczenia tego, co obce; takiego doświadczenia, które co prawda próbuje się do obcego zbliżyć, ale ostatecznie też obcości nie oswaja, nie przejmuje nad nią panowania, nie podporządkowuje jej jakiejś własnej nadrzędnej narracji – rozpoznając ją jednocześnie jako niezbywalny komponent tego, co należy do porządku „ja”. Za jej pośrednictwem „obce” może być bowiem przywołane, może budzić fascynację lub lęk, ale jednocześnie pozostaje inne, nie poddając się kontroli jakichkolwiek jednoznacznych reprezentacji. Zapewne i z tego względu ośrodkiem muzycznych fascynacji Eichendorffa pozostaje pieśń – gatunek graniczny, łączący niewerbalny przekaz dźwięków z poetyckim tekstem. O ile bowiem szum strumieni i lasów, dźwięk rogów czy skrzypiec obiecywać może odurzenie, w którym granice podmiotu ulegną unieważnieniu, o tyle śpiew, posługujący się z większą lub mniejszą atencją językiem werbalnym – podobnie jak umuzyczniona narracja opowiadania – pozostają miejscem nazywania i związanych z nim rozgraniczeń. Innymi słowy, dopiero budując własną narrację o działaniu muzyki na swoich bohaterów, a także poddając samych czytelników oddziaływaniu tekstów o wzmocnionych walorach brzmieniowych (Gess 2011: 235–237), proza Eichendorffa staje się zdolna do ukształtowania takiej reprezentacji sonosfery, w którą wpisany jest moment krytyczny: sztuka płynnego przemieszczania granic, ujawniania nowych obszarów percepcji i wyzwiania pragnień, okazuje się jednocześnie językiem utraty, niespełnionej obietnicy, podtrzymywania upłynnionych rozgraniczeń. I dopiero paradoksalny wymiar tegoż przymierza dźwięku i myśli krytycznej sprawia, iż zarówno koncepcja muzyki wpisana w opowiadania Josepha von Eichendorffa, jak również sama jego muzycznie modelowana proza, dopisują swój znaczący akapit do narracji o kształtowaniu się paradygmatu nowoczesnej podmiotowości.

6 LUDOWE, LITERACKIE I ROMANTYCZNE W GÓRNOŚLĄSKICH BAŚNIACH I PODANIACH (*Oberschlesische Märchen und Sagen*) JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Elżbieta Zarych/

Spuścizną Josepha von Eichendorffa zajął się jego najstarszy syn Hermann, będący także pierwszym biografem ojca. To właśnie w napisanej w 1862 roku biografii zatytułowanej *Joseph Freiherr von Eichendorff. Sein Leben und seine Schriften*, która ukazała się w pierwszym tomie dzieł zebranych *Joseph Freiherrn von Eichendorff's sämtliche Werke* (1864), wspomniął o spisywanych przez ojca w latach 1808–1809 baśniach i podaniach, „auf seinem Familiengut Lubowitz dem »Munde des Volkes« (...) abgelauscht” („które zasłyszal w swoim majątku Łubowice (...) z »ust ludu«”; tłum. E.Z.) (Eichendorff 1864: 45). Podkreślił on także pomocną w zbieraniu ludowych opowieści przez młodego Josepha znajomość polskiego, będącego dla niego drugim językiem. W ten sposób po pierwsze zwrócił uwagę na istnienie owych tekstów, a po drugie stworzył romantyczną legendę ojca: zbieracza, miłośnika ludowych opowieści, które notował u źródła, zakorzenionego w śląskości i polskości, legendę, do której odnosić się będą wszyscy późniejsi badacze. W sześciotomowym zbiorze same baśnie jednak się nie znalazły.

Opublikował je dopiero w 1925 roku Karl, syn Hermanna, który także zajął się popularyzacją twórczości sławnego przodka¹, w czasopiśmie „Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur” (nr 8, zeszyt 1), a potem wznowił w roczniku „Aurora. Ein romantischer Almanach”, z którym stale współpracował. Również on wspomniął o zbieraniu przez Josepha, między 1808 a 1809, od ludu zasłyszanych na rodzinnej ziemi baśni i podań. Ta pierwsza edycja stała się na długie lata podstawą wszystkich późniejszych.

6.1 Wokół edycji

Karl von Eichendorff poczynił sobie z tekstami dość swobodnie, do czego przyznał się we wstępie do I wydania, uzasadniając to potrzebą uporządkowania niefrasośliwego zapisu zachowanych utworów: „Von der Sammeltätigkeit Eichendorffs ist uns nur wenig erhalten und dieses wenige ist mit einer stellenweise geradezu verblüffenden Sorglosigkeit zu Papier gebracht” („Niewiele zachowało się dla nas z działalności zbieraczej Eichendorffa, a i ten ułomek został spisany tu i ówdzie z zadziwiającą beztroską”; tłum. E.Z.) (Eichendorff 1925: 50). Trudno się dziwić temu wojskowemu, że nie miał warsztatu etnografa, edytora czy literaturoznawcy. Zrozumiała jest

¹ Założył w 1913 Eichendorff-Gesellschaft w Gliwicach, publikował także m.in. w „Aurorze” liczne rozprawy o twórczości dziadka. Wznowił również w 1923 dzieła wydane przez ojca.

także jego chęć pokazania spuścizny dziadka w jak najlepszym kształcie. Oto znalazł jakieś utwory prozą, w tym dwa we fragmentach, bez tytułów, a na dodatek napisane prostym, niezbyt ładnym językiem. Urodzony w Nadrenii Północnej-Westfalii, stacjonujący w zachodnich i środkowych Niemczech, a zmarły w Bawarii wojskowy nie miał już wiele wspólnego z rodzinnymi stronami dziadka. Nic więc dziwnego, że te utwory spisane wprawdzie po niemiecku, ale jak przypuszczał, zasłyszane po polsku czy w, jak ją nazywa, „wasserpolakische Sprache”² (Eichendorff 1923: 50), wydały mu się niepoprawne i nie do pokazania. Skwapliwie je więc poprawił i upublicznił w stylistyce i ortografii bliższej czasom współczesnym; zresztą w publikowane teksty utworów ingerował wcześniej także jego ojciec. Informację o języku i poprawkach podał we wznowionej w 1923 roku we współpracy z austriackim literaturoznawcą Wilhelmem Koschem biografii napisanej przez ojca.

Żaden z późniejszych wydawców owych juveniliów, uważanych zresztą za niezbyt istotne w twórczości Eichendorffa, nie sięgał do ich rękopisów. W 1936 roku znalazły się one w utworzonym niedługo wcześniej muzeum Eichendorffa w Nysie. Ostatni zapis tamtejszego kustosa brzmi „Baśnie i bajeczki – 3 oraz 4 baśnie. Razem 17 stron” (Pośpiech 2003: 14). W czasie II wojny światowej (po likwidacji muzeum) rękopisy zaginęły, bazowanie na pierwszym wydaniu było więc jak najbardziej uzasadnione. Jakże były to zmiany, okazało się stosunkowo niedawno, gdy w 2003 roku Wolna Kapituła Niemiecka (Freies Deutsches Hochstift) ogłosiła, że jest w posiadaniu rękopisów lubowickich baśni, nienumerowanego zestawu składającego się z jednej osobnej i czterech podwójnych kartek (Grunewald 2008: 65). Po raz pierwszy pokazano je na zorganizowanej z okazji 150-lecia urodzin poety wystawie *Eichendorff wieder finden. Joseph von Eichendorff 1788–1857* (25 listopada 2007–17 lutego 2008) w siedzibie kapituły we Frankfurcie nad Menem. W autentycznej formie opublikowano je w 2006 roku w wydaniu historyczno-krytycznym *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, w tomie V/3, między stronami 1–60. Wystarczy porównać choćby początek baśni o pięknej Zofii, by zobaczyć różnice języka i stylu oraz oryginalny sposób zapisu Josepha von Eichendorffa.

Baśń z rękopisu (odczytanie Eckharda Grunewalda w katalogu *Eichendorff wieder finden*, s. 75)

Ein König hatte 3 sehr schöne Töchter, unter welchen aber besonders die jüngste, welche Sophie hieß, die beiden anderen an Schönheit übertraf. ~~Zu gleicher Zeit sie~~ Diese beiden 5 älteren Schwestern hatten zugleich einen Spiegel, ~~welcher reden konnte~~ den sie

Wersja baśni z bazującego na wersji Karla von Eichendorffa wydania krytycznego tzw. *Winkler Ausgabe* (München 1980, s. 107–108)

Ein König hatte drei sehr schöne Töchter, unter denen aber die jüngste, welche Sophie hieß, die beiden anderen an Liebreiz weit übertraf. Die beiden älteren Schwestern waren im Besitz eines Spiegels, den sie immer fragten: „Sag an, du Spiegel an der Wand, welche ist die Schönste

2 Wymiennie stosuje się też nazwę „wasserpolnisch”.

immer fragten: Sag an, du Spiegel an der Wand, welche ist die Schönste in Engelland? Da antwortete ihnen der Spiegel jedesmal: Die zwey sind schön, die Sophie ist die Schönste in ganz Engelland. Darüber waren denn die 2 Prinzessinnen sehr böse und neidisch und suchten auf alle Weise die jüngste Schwester Sophie loszuwerden. [...].

in Engelland?“ und jedesmal antwortete ihnen der Spiegel: „Ihr zwei seid schön, die Sophie ist jedoch die Schönste in ganz Engelland.“ Darüber wurden die beiden Prinzessinnen sehr böse und neidisch und suchten auf alle Weise die jüngste Schwester loszuwerden. [...].

6.2 Tytuł, tytuły

Eichendorff nie nadał tytułu cyklowi (który w gruncie rzeczy stworzyli wydawcy), ani poszczególnym baśniom. W rękopisie znajdujemy jedynie zapiski nad baśnią o Krasnej „3tes Märchen”, o królownie będącej pomocą kuchenną – „4thes Märlein” i o szewcu – „Fortsetzung von Nro: 7” (Grunewald 2008: 64). Zapiski te sygnalizują zupełnie inny układ utworów w zamierzeniu autora i w wydaniach, gdyż planowana jako trzecia w edycjach otwiera zbiór, a czwarta jest druga z kolei. Z kolei informacja o kontynuacji każe przyłączyć baśń o szewcu do jakiejś siódmej, która się nie zachowała i tłumaczy szczątkowość tej baśni.

W pierwszej edycji *Märchen aus dem Nachlasse Joseph Freiherrn von Eichendorff* wydanej przez wnuka pisarza baśnie znalazły się w innej kolejności: 1 – o Krasnej, 2 – o królownie, 3 – fragment o leniu, 4 – o Sofii, 5 – o ptaku Wenus, 6 – fragment o szewcu, 7 – o cesarzu rzymskim. Przyjęła się ona we wszystkich wydaniach, natomiast opatrywanie poszczególnych utworów tytułami zależy od typu i przeznaczenia edycji. I tak na przykład w wydaniu krytycznym dzieł Eichendorffa, tzw. *Winkler Ausgabe* (1980), gdzie w części pierwszej czwartego tomu pt. *Frühe Fragmente und Paralipomena (bis 1818)* zamieszczono także baśnie górnośląskie, wydawca nie tytułował zbioru ani baśni, ale skrupulatnie zaznaczał naddanie, wprowadzając dopiski w nawiasach kwadratowych. Dla samego cyklu pojawia się tu tylko nadrzędne określenie „Märchen”, a poniżej w nawiasie informacja „[Bruchstück einer Sammlung Oberschlesischer Märchen und Sagen]”, zaś same utwory oddzielone zostały umieszczonymi w nawiasach kwadratowych numerami od 1–7 (Eichendorff 1980: 101–122). W tego typu edycjach tytuł cyklu jest opisowy i wskazuje raczej na gatunek, zawartość i pochodzenie, umożliwiając jego identyfikację niż pełni rolę właściwego tytułu, integralnej i niezmienniej części dzieła, zaś numery jedynie oddzielają poszczególne utwory, informując także o wtórności tej numeracji.

Tytuły mające na celu uporządkowanie utworów, a także bez wątpienia ich popularyzację (co nie jest istotne w wydaniach krytycznych i filologicznych), pojawiają się w wydaniach w osobnych tomach, na przykład w książce Eckharda Grunewalda *Joseph von Eichendorff. In freudenreichem Schalle: Eine Sammlung oberschlesischer*

Märchen (1996). Tu utwory zatytułowane są kolejno: *Die schöne Crasna und das Ungeheuer* (Piękna Krasna i potwór), *Die Prinzessin als Küchenmagd* (Księżniczka dziewczką kuchenną), *Der Faulpelz und der Fisch* (O leniu i rybie), *Die schöne Sophie* (Piękna Zofia), *Der Vogel Venus* (Ptak Wenus), *Der Schuster und der Teufel* (Szewc i diabeł), *Kaiser Octavian* (Cesarz Oktawian)³.

Bardziej rozbudowana wersja tytułów pojawia się w edycji Albrechta Schaua *Eichendorffs oberschlesische Märchen- und Sagensammlung. Mit einem Vorwort des Herausgebers* (1970–1971), a za nimi w innych niemieckich publikacjach i w przekładach. Tak jest na przykład w wydaniu audio Wanji Muesa *Joseph Freiherr von Eichendorff. Novellen – Märchen – Gedichte* (2007), w której (pomijając fragmenty oraz ostatnią niebaśniową opowieść) zamieszczono tylko cztery pełne baśnie: *Das Märchen von der schönen Crasna, der wunderbaren Rose und dem Ungeheuer* (Baśń o pięknej Krasnej, cudownej róży i potworze), *Das Märchen von dem Amulettring und den zwei Königskindern* (Baśń o pierścieniu amulecie i dwojgu królewskich dzieciach), *Das Märchen von der schönen Sophie und ihren neidischen Schwestern* (Baśń o pięknej Zofii i jej zazdrosnych siostrach), *Das Märchen vom Vogel Venus, dem Pferd Pontifar und der schönen Amalia* (Baśń o ptaku Wenus, koniu Pontifarze i pięknej Amalii). Prawdopodobnie na wydaniu Schaua opierają się również rozbudowane, choć nieco odmienne, tytuły w jedynym jak do tej porze wydaniem po polsku zbiorze w przekładzie Ryszarda Kincla: *Górnośląskie baśnie i podania* (1991). Baśnie w tym zbiorze noszą kolejno tytuły: *O Krasnej, pięknej róży i potworze*, *O pierścieniu, królownie i królewczu*, *O próżniaku, cudownej rybie i królownie*, *O pięknej Zofii i jej zawistnych siostrach*, *O ptaku Wenus, koniu Pontifarze i pięknej Amalii*, *O szpetnym szewcu sprzymierzonym z diabłem*, *O cesarzowej wygnanej do puszczy i jej dzielnych synach*.

Fakt nadania tytułu jest decyzją pod wieloma względami znaczącą. Oczywiście służy identyfikacji utworu (Danek 1980: 76 i dalej), jest nazwą utworu jako fenomenu kulturowego (ze wszystkimi historycznymi i literackimi przemianami) (Rothe 1986: 13, 19), ale też sprawia, że tekst będący zapiskiem i fragmentem staje się kompletnym utworem literackim, zaś tytuł nadrzędny tworzy z pojedynczych tekstów cykl. Wyjście poza ścisłe trzymanie się wersji rękopisu czy pierwodruku, charakterystyczne dla wydań krytycznych i filologicznych, to także wyjście poza krąg naukowy i przybliżenie utworu szerszemu gronu czytelników. Tytuł to również tekst, który wprowadza, przygotowuje lekturę, wskazuje na gatunek wypowiedzi, podaje podstawowe informacje (Piechota 1992: 17), a także pozostaje w związku z innymi podobnymi utworami (Rothe 1986: 15, 31, 34). Oczywiście nie należy tytułów cyklu i pojedynczych baśni Eichendorffa rozpatrywać między innymi w kategoriach aktu twórczego (Ingarden 1960: 46–47), choć bez wątpliwości istotny jest wpływ nadanych przez komentatorów tytułów na interpretację całości. Ci informują w ten sposób przede wszystkim o pochodzeniu (oberschlesische) i gatunku utworów (Märchen und Sagen), w tym ostatnim nawiązując do określenia Hermanna von Eichendorffa. Wyjątkiem jest bardziej

³ Tłumaczenia tytułów podane w nawiasach tu i niżej – E.Z.

poetycki tytuł zbioru w opracowaniu Grunewalda *In freudenreichem*, wprowadzający jako pierwszy człon tytułu cytat, słowa szczęśliwego zakończenia baśni o Krasnej „Nun waren sie alle beide vergnügt, belohnten die Schifferin sehr reichlich und hielten miteinander Hochzeit in freudenreichem Schalle” („Odtąd oboje byli szczęśliwi, hojnie wynagrodzili niewiastę z łodzi i wyprawili wspaniałe wesele, radując się wśród dźwięków rozkosznej muzyki” tłum. R. Kincel) (Eichendorff 1996: 106). Występujący tu zwrot „in freudenreichem Schalle” pojawia się też tradycyjnie w starych pieśniach kościelnych, na przykład *Wachet auf, ihr Christen alle*.

Nadawane lubowickim baśniom tytuły rozpoczynają się niekiedy słowem „baśń”, określając przez to przynależność gatunkową, ale przede wszystkim podają treść, wprowadzając „o...” i wymieniając najważniejsze postaci i elementy. Nawiązują tym do klasycznych tytułów dla tego typu opowieści, przez co wpisują się w tradycję, a przez to także same utwory w kanon baśni ludowej, jednocześnie dając czytelnikowi sygnał metajęzykowy. Każdy z tytułów pełni też w różnym stopniu zarówno funkcję formalną (fizycznie wyróżniając teksty), informacyjną, kompozycyjną, jak i ideową (Stoff 1975: 607). Przyglądając się tytułom nadawanym omawianym baśniom, można zauważyć kilka tendencji. W krótkich tytułach chodzi przede wszystkim o orientację czytelnika w treści, dłuższe starają się nadać im, a przez to utworom, charakter baśniowy. Każdy z nich nawiązuje do dwóch różnych typów: w baśniach ludowych (Grimm, Perrault) tytuły są bowiem krótkie, to najczęściej mówiące imiona, głównego bohatera utworu, czasem dwóch, ale już we francuskich osiemnastowiecznych Kunstmärchen (np. Henriego Pajona *Historie du roi Splendide et de la princesse Hétéroclite*) są one rozbudowane, poetyckie, noszą znamiona fabularyzowania (Rothe 1986: 192). W tytułach dłuższych i poetyckich, pierwsza z baśni staje się więc nie tylko utworem o Krasnej, ale także o potworze, a nawet i o pięknej / cudownej róży. We wszystkich tych eponimicznych tytułach najważniejsze stają się występujące w baśniach postaci, których większa liczba wskazuje na bogactwo utworu, by przyciągnąć czytelnika. Co ciekawe, aż w sześciu tytułach baśni wymienia się (zależnie od wersji) trzy postacie czy rzeczy, liczbę tak znamioną w symbolice baśniowej. Przez owe katalogi pojawia się też zapowiedź dalszego ciągu utworu, tego, co się w nim pojawi, nowych wydarzeń skupionych wokół nich, miejsc zdarzeń etc., a więc na przykład skoro na początku jest próżniak, to tytuł zapowiada nam, że potem pojawi się ryba, a po niej królowna, podobnie z ptakiem Wenus, koniem Pontifarem i piękną Amalią etc. Istotne w tytułach są także liczne epitety, nieodłącznie kojarzące się z opowieścią baśniową, przydające jej plastyczności, zwiększające siłę wyobraźni czytelnika, działające na emocje. Pozytywni bohaterowie, a raczej bohaterki są więc piękne (Krasna, Zofia, Amalia), a negatywni brzydcy (szewc) i źli (siostry), królewscy synowie dzielni, nie brak też cudownych stworzeń (ptak, koń, ryba) i przedmiotów (pierścieni).

Wśród tytułów wyróżniają się dwie wersje *Księżniczka dziewczką kuchenną* i *O szpetnym szewcu sprzymierzonym z diabłem*, nawiązujące nie tyle do postaci, co do akcji, a więc w odróżnieniu od poprzednich dynamiczne, oraz *Cesarz Oktawian* sugerujący formą raczej utwór historyczny (powieść, dramat) niż baśń.

6.3 Märchen und Sagen

Omawiane utwory ze spuścizny Eichendorffa określono jako „Märchen und Sagen” (baśnie i podania) i bez wątpienia sześc z nich, w tym dwa fragmenty, przynależą ze względu na wyznaczniki do baśni: zawierają treść fantastyczną, typowe dla baśni postacie i przedmioty, cudowne wydarzenia, w tym będące wynikiem działania sił nadnaturalnych, baśniowy światopogląd oparty na ludowym, a w strukturze znane i typowe motywy oraz wątki, które badacze odnajdują w klasyfikacjach stworzonych przez Antiego Aarnego i Stitha Thompsona czy Juliana Krzyżanowskiego. Trzy z nich to luźne wariacje na temat najpopularniejszych baśni: *Piękna i bestia*, *Kopciuszka* i *Królowna Śnieżka*. Osobną kwestią jest oczywiście to, czy są to Volksmärchen, w znaczeniu etnograficznym tudzież romantycznym, czy raczej oparte na nich Kunstmärchen, zwłaszcza jeśli uwzględnimy sposób zbierania i redagowania przez ówczesnych zbieraczy utworów ludowych w Niemczech, choćby Grimmów czy Arnima i Brentano.

Zastanawia natomiast termin „Sage”, podanie. Bez wątpienia nie ma w zbiorze podań historycznych i lokalnych, legend odnoszących się do pochodzenia czy powstania górnośląskich miast, wsi czy jezior, miejscowych postaci czy wydarzeń. Jeśli można więc użyć tu tej nazwy, to jedynie w znaczeniu spowinowaconego z baśnią tzw. podania wierzeniowego (bajki wierzeniowej) (Wójcicka, *Podanie*), o którym pisali także Grimmowie w przedmowie do *Deutsche Sagen* (Grimm 1816: 5–10), w gruncie rzeczy trudnego w odróżnieniu od baśni. Z kolei Dorota Badura-Simonides, mając przy opisaniu baśni śląskich problem z rozróżnieniem obu tych gatunków, stosuje w odniesieniu do sporej grupy tekstów termin „baśnie o charakterze podaniowym” (Badura-Simonides 1961: 607).

W tytule zbioru Eichendorffa wydaje się więc, że sformułowanie „baśnie i podania” z jednej strony wynika z niejako zakorzenionego w tradycji połączenia obu tych form fantastycznej opowieści ustnej. Ponadto użycie obu terminów poszerza spektrum klasyfikacji, jednocześnie rozwiązując problem utworów pośrednich czy nieostrych w przyporządkowaniu, jak choćby podania / bajki wierzeniowe. Z drugiej strony użycie ich w tym konkretnym zbiorze wydaje się też wynikać, co oczywiście powiązane jest z poprzednim powodem, z opisanego przez Hermanna von Eichendorffa znalezionych utworów jako „dem »Munde des Volkes« Märchen und Sagen abgelauscht” (Eichendorff 1864: 45). W gruncie rzeczy mamy jednak problem ze wskazaniem, który z utworów miałby mieć cechy podania.

6.3.1 O Krasnej, pięknej róży i potworze⁴

Baśń rozpoczynająca zbiór, a opisana przez samego autora jako trzecia, to wariacja na temat popularnej *Pięknej i Bestii* (AATh 425C, zaklasyfikowana przez Krzyżanowskiego jako „Zaprzędana przez ojca” T 425C), w której ojciec obiecuje potwo-

⁴ Wszystkie tytuły w podrozdziałach pochodzą z baśni Eichendorffa w przekładzie R. Kincla.

rowi, który go gości i od którego otrzymuje podarek dla najmłodszej córki, że ta przyjedzie do jego zamku, a ona dzięki sile miłości odczarowuje potwora i poślubia go jako pięknego księcia. Baśń w wielu wersjach rozpowszechniła się na całym świecie. W tej przytoczonej przez Eichendorffa podstawowa wydaje się kwestia jej górnośląskości. W określeniu źródeł baśni *O Krasnej...* istotne w badaniu innych śląskich wersji tej baśni (a także z najbliższej okolicy, a więc polskich, czeskich, morawskich czy niemieckich) są wyróżniające ją elementy, między innymi żądany podarek (róża), określenie / imię głównej bohaterki, wątek śmiertelnej choroby Bestii przez przedłużony pobyt Pięknej etc. Prowadzą one przede wszystkim do spisanej w XVIII wieku ludowej baśni francuskiej o La Belle, w wersji rozbudowanej i dworskiej pod tytułem *La jeune américaine, et les contes marins* Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1740) oraz krótszej i nieco bardziej pedagogicznej *La Belle et la Bête* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756); elementy te występują w obu mimo wielu różnic (między sobą i w stosunku do wersji Eichendorffa⁵). Podobnych baśni z różą nie ma wśród niemieckich, zaklasyfikowany jako wariant 425C Grimmowski *Żabi król* jest zupełnie inny, jedyne podobieństwo do wzorca francuskiego i wersji Eichendorffa można znaleźć wśród niemieckich przekładów wyżej wymienionych, z których najwcześniejszy to przekład Beaumont autorstwa Johanna Joachima Schwabe *Die Schöne, und das Thier. Ein Märchen* (1756).

Eichendorff z pewnością mógł znać te utwory, ale za tym, że w tym konkretnym przypadku nie korzystał ze źródła francuskiego czy niemieckiego przekładu lub adaptacji, przemawia określenie / imię głównej bohaterki, La Belle nazywa się tu bowiem Craßna (Krasna), co kieruje nas w stronę Słowiańszczyzny. Na to nietypowe imię zwracają uwagę wszyscy analizujący zbiór Eichendorffa badacze, niekiedy jednak wskazując zwyczajowo na polskie (w dawnej polszczyźnie) pochodzenie tego słowa, jak tłumaczy już sam Karl von Eichendorff w II tom dzieł (Eichendorff 1985: 610), a zanim na przykład Albrecht Schau w przypisach do wydania Winklera (nr 22, s. 179) czy Walter Dimter (Dimter 1991: 611), a niekiedy na czeskie – *krásná* (także Dimter) czy morawskie (Grunewald 2008: 75). Analizując polskie wersje skatalogowane przez Krzyżanowskiego, spisane przez Malinowskiego, Lompę i innych folklorystów, można zauważyć brak podobnej baśni na Śląsku. Śląskie warianty, w tym ze Śląska Opolskiego, są związane z poszukiwaniem utraconego męża, motywem „życiodajnej wody”, którą można zdobyć za cenę małżeństwa z potworem, a dwie ze Śląska Cieszyńskiego ze zdjęciem dzięki miłości czaru z męża zaklętego w zwierzę⁶. Wśród polskich wersji róża występuje tylko na Mazurach, ale tu zaklęty jest w nią narzeczony, więc także jest niepodobna.

⁵ Niezależnie od elementów wynikających z odmiennych czasów, pochodzenia autora i celu utworu (np. dworskość Villeneuve, gdzie istotna jest kwestia pochodzenia i mezaliansu, oświeceniowego znaczenia wiedzy i książek u Beaumont) pojawiają się też inne elementy w strukturze, np. u Villeneuve ojciec ma 6 synów i 6 córek, u Beaumont – 3 synów i 3 córki, a u Eichendorffa tylko 2 córki. Inne jest także zakończenie: szczęśliwe u Eichendorffa, a np. u Beaumont siostry zostają zamienione w kolumny stojące po obu stronach pałacu. U Eichendorffa brak też wróżki, etc.

⁶ Na różnice niektórych baśni z wersją Eichendorffa wskazuje też Jerzy Pośpiech (zob. Pośpiech 2003: 16).

Natomiast podobne wersje, których źródłem była zapewne publikacja francuska znajdujemy wśród baśni południowych sąsiadów: czeską *Růžové poupě*, której autorką jest Božena Němcová, a w niej ojciec ma „tři dcery, pěkné jako tři růže”, z których najmłodsza chce jedno „růžové poupě [...] krásný jako žádný jiný na světě” (Němcová *Pohádky*) oraz słowacka *Trzy róże* Pavola Dobšinsky’ego (także po słowacku *krásna* to piękna), gdzie dziewczyna pragnie trzech róż na jednej gałązce. W obu są trzy siostry (bez imion), pragnienie róży, czuła i dyskretna opieka potwora nad dziewczyną, a wreszcie jego śmierć i przywrócenie do życia dzięki sile miłości dziewczyny oraz szczęśliwy koniec. Bliższa wersji Eichendorffa jest baśń słowacka, u Němcovej bowiem pojawia się wątek odczarowania potwora dzięki znoszeniu w milczeniu przez nocie cierpiących duchów, tymczasem u Dobšinsky’ego właśnie pocałunek, niezwykle rzadki w dawnych wersjach historii Pięknej i Bestii⁷. Tutaj także jak u Eichendorffa po odczarowaniu ogród zapełnia się służbą i poddanymi, brak też kary dla siostr; nasuwa to warty rozważenia trop.

Warto dodać jeszcze kontekst rosyjski, a mianowicie, w którym także słowo „piękna” powstało na bazie praśl. *krasъnъ* (*красивая/ прекрасна*), a Krasawica to popularne określenie czy imię bohaterki baśni. *Piękna i Bestia* została przełożona na rosyjski w 1755 przez Hponię Demidową, a kopie rozprowadzono w formie ręcznie pisanych zeszytów. Potem baśń ukazała się w 1758 roku w tłumaczeniu Piotra Swistunowa. Zaadaptowana wersja francuska była więc szeroko znana, także wśród ludu, o czym wspomina Siergiej Aksakow, autor *Czerwonego kwiatuszka* (1858), któremu opowiedziała tę baśń niania. Obecnie znane opowieści ludowe o podobnej fabule z tego obszaru to 10 rosyjskich, 3 ukraińskie i 2 białoruskie. Różne jej wersje rozpowszechnione były też w zaborze rosyjskim, stąd krążyły także po innych; co widać choćby na przykładzie popularności na Śląsku wersji baśni z Mazowsza. Warto bliżej przeanalizować ten kontekst, zwłaszcza że inne baśnie ze zbioru także niekiedy odsyłają do realiów rosyjskich.

6.3.2 O pierścieniu, królownie i królewiczu

Klasyczny jest także wzorzec będący bazą drugiej baśni zbioru *O pierścieniu, królownie i królewiczu* (także *Królowna dziewczką kuchenną*), jest to bowiem inna wersja *Kopciuszka*, a mianowicie „Mysi kożuszek” (T 510B), w której bohaterką nie jest (jak w pierwszej) prześladowana przez macochę biedna służąca przybywająca na bal do księcia, ale zbiegła od narzucającego się jej ojca królowna usługująca królewiczowi w przebraniu pomocy kucharza. W odróżnieniu od *Kopciuszka* rozpowszechnionego w wielu krajach na bazie baśni Grimmowskiej⁸ (z wyróżniającą ją leszczyną i orzechami laskowymi) czy Charles’a Perraulta (z wróżką) opowieść o królownie, która udaje służącą (nosząc oślą skórę czy kożuszek barani lub mysi), nie jest tak

częsta. Wśród znanych w Polsce najśłynniejsza jest bez wątpienia *Dąb albo Barani kożuszek* Kazimierza Wójcickiego z trzeciej części II tomu *Klechdy: starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837), na niej oparta jest też baśń odnotowana przez Wojciecha Lompę na Śląsku, w okolicach Opola (Krzyżanowski 1947: 102). Wersja ta jest widocznie wiejska, bo królowna swoje piękne stroje pokazuje nie na balu, ale w kościele, poza tym, tak jak w klasycznym *Kopciuszku*, pojawiają się tu też pomagające jej w pracach domowych gołąbki oraz poszukiwanie stopy pasującej do znalezionej trzewika (wcześniej przedmioty, którymi rzuca w nią królewicz – i od których wymyśla nazwy miejsc, z których pochodzi – to biczyk i pierścień). W innych odmianach tej baśni występuje kożuszek świński (np. Kolberga; 1888), czy mysi, spotykany w wariantach z Krakowa, Lublina, ale i na Śląsku: Ciszewski odnotowuje podobną wersję w *Ludzie rolniczo-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim* (1887), także Malinowski w *Powieściach ludu na Śląsku* w baśni *Córka nie chce być żoną ojca* pisze o sukni z mysiich skórek i wyprawie na bal, a przedmioty, wokół których koncentrują się kolejne części fabuły, to but, chusteczka i grzebień.

Wersja Eichendorffa różni się zarówno przedmiotami (szczotka, but i ostroga), brakiem jakiegokolwiek kożuszka (tu po prostu brzydki strój), jak „demokratyczności”, którą badacze, jak Stanisław Wasylewski (Wasylewski 1957: 156) czy Dorota Badura-Simonides (Badura-Simonides 1967: 41–42), uważają za jedną z cech baśni śląskiej. Tu bowiem – jak na przykład w wariacie z Kuniowa⁹ pojawiają się wiejskie przeróbki, adaptujące wzorzec na bliższy życia i realiów tamtejszych ludzi. Stąd *O pierścieniu...* wydaje się w tym kontekście mało śląska. Jest też mało ludowa, nie ma w niej powszechnych w wiejskich baśniach nawiązań do religii, nietypowa jest też pomocnica, tj. nie zmarła matka (jak u Grimmów czy Kowerskiej), Matka Boska lub anioł (Kolberg) czy czarownica (Malinowski), ale kobieta w łodzi, żeglarka (która na dodatek przebiera się za mężczyznę) przypominająca nieco znaną z wersji francuskich wróżkę czy czarodziejkę, nieobecną, jak opisuje to Wróblewska w haśle *Wróżka / wróż*, w tradycji ludowej (Wróblewska *Wróżka/wróż*).

Nietypowy jest tu też motyw pierścienia, który nie jest czarodziejski, ani też nie jest to znany z wariantu *Kopciuszka* T 510C¹⁰ motyw rozpoznania panny po pierścieniu, ale wątek znany z opowieści o miłości na odległość (człon I z T516 „Skamieniały sługa”)¹¹. To ów pierścień z miniaturowym portretem księcia, a nie ucieczka przed zalotami ojca, każe jej zostać u niego służącą. W samym utworze rozmaitych wątków baśniowych jest więcej, między innymi królowna odrzucająca wszystkich zalotników, ucieczka przed niechcianym zamążpójściem, dziewczyna przebierająca się za chłopca, podróż morska czy kupiec wędrujący z towarami, który sprzedaje coś, co jest punktem wyjścia fabuły. Pod tym względem ta baśń Eichendorffa wydaje się wielką mieszanką różnych baśni.

9 Bohaterki to baba i jej córki, idą nie na bal do zamku, ale do kościoła, szuka nie królewicz, ale urzędnicy, „dziadowa córka” zostaje panią, a córki baby mają poucinane pięty.

10 W Polsce w baśniach kaszubskich oraz jednej krakowskiej (Lorentz 1913: 206, 217; Lorentz 1924: 773; Kolberg 1962: 60).

11 Odnotowuje to Pośpiech (Pośpiech 2003: 17).

7 We współczesnych opracowaniach niekiedy uważany za wpływ późnej wersji *Królowny Śnieżki*.

8 Pośpiech wskazuje na przyswojenie sobie w Polsce baśni o *Kopciuszku* od Grimmów (Pośpiech 2003: 17), jednak nie wiadomo, czy rzeczywiście wersja z leszczyną rozpowszechniła się na Śląsku. Poza tym baśń T510A nie pozostaje w związku ze spisana przez Eichendorffa.

6.3.3 O próźniaku, cudownej rybie i królownie

Do znanej baśni – wzorzec „Głupiec poślubia królownę” (T 675), „The Lazy Boy” (AaTh 675) – nawiązuje też początek utworu zatytułowanego *Vom Faulzpelz (O leniu)*, o próźniaku, który całymi dniami leżał na piecu, wysłany po drzewo do lasu uratował rybę, zaś ta spełniając jego życzenia, pomogła mu zdobyć opał, a potem zrealizowała złośliwe życzenie, by wyśmiewająca go królowna zaszła w ciążę. I jak słusznie zauważają interpretatorzy (Nowak 1991: 48; Pośpiech 2003: 18), choć historia spisana przez Eichendorffa urywa się na planach króla sprawdzenia, kto jest ojcem jego wnuka, znając inne wersje, można się domyślić jej zakończenia: dziecko poda jabłko próźniakowi, rozgniewany król pozbędzie się jego i zhańbionej córki (puszczając w becze na morze lub porzucając w górach), ale ostatecznie leń się zrehabilituje i dzięki pomocy ryby zdobędzie majątek, piękny zamek albo pomoże władcy na wojnie, co doprowadzi do szczęśliwego końca.

Mimo rozpowszechnienia tej baśni w różnych (często bardzo odmiennych) wersjach na całym świecie (w tym np. Islandii, Grecji czy Sycylii) na ewidentne słowiańskie pochodzenie wersji Eichendorffa wskazują dwa elementy: spanie na piecu oraz jedzenie „Krautsuppe” (kapuśniaku), najczęstsze w wersjach polskich i rosyjskich. Wśród polskich odmian tej baśni najbardziej zbliżonych do Eichendorffa są dwie spisane przez Kolberga, a pochodzące z Poznańskiego nr 12 *Piecuch i królowna* oraz nr 14 *Zapiecek*¹² (seria XIV, cz. 6), a także śląska *O smarkatym Matysku* spisana przez Malinowskiego. Podobieństwa i różnice między poszczególnymi wątkami w tych baśniach (w zestawieniu z fragmentem Eichendorffa) przedstawia tabela na stronie obok.

W fragmencie w wersji Eichendorffa uderza kilka kwestii. Oprócz jej schematyczności i niewielu elementów (piec, drewno, ryba, sosna, ciąża królowny, jabłko), nie ma częstego w innych wersjach wysłania po wodę czy jazdy na piecu. Kilka, jak to, że mieszka z matką, zbliża tę opowieść do pozostałych wersji. Brak jednak indywidualizmu opowieści, elementów odróżniających tę wersję od innych, właściwych danemu bajarzowi czy regionowi. W pozostałych można choćby znaleźć typowe dla baśni rosyjskiej jeżdżenie na piecu czy spełniającego życzenia szczupaka¹³. Główny bohater nie jest osadzony w lokalnych warunkach, nie dostaje imienia (np. Bartek, Matysek), nie ma też nawiązań do znanych opowiadającym i słuchaczom realiów ówczesnego życia (np. policyja, hausknecht, Odra). Brak ludowego sposobu patrzenia na świat, gdzie marzeniem jest zwykły ogród czy własna oberża, wartością – praca i bogobojność, brak też odniesień religijnych (bogobojny, Bóg pomaga) czy dosadnych („pryncesa się skurwiła”, Matysek smarka) oraz morału (wartość pracy, uczciwego życia, przebaczenia). Fragment Eichendorffa zawiera typowe elementy wątku T 675, z przedstawionych najbliższy jest śląskiej, choć tu są woły, tam konie i ocalenie dużej ryby (choć nienazwanej szczuką), ale reszta elementów w większości się różni.

12 Ukazała się już wcześniej w wychodzącym w Lesznie „Przyjacielu ludu” w 1836 roku (nr 1, 2 i 3).

13 Na przykład w baśni *Wdzięczność szczupaka* Aleksieja Nikołajewicza Tołstoja. Szczupak występuje też w wersji z krakowskiego, zanotowanej przez Ciszewskiego (Ciszewski 1894: 190).

Vom Faulzpelz Eichendorff	Matka z synem leniem, który tylko siedzi na piecu i je kapuśniak. Matka każe mu pracować, gdy zmarł ojciec.	Jedzie do lasu po drewno wozem zaprzężonym w woły.	Spycha znalezione dużą rybę do wody, ta obiecuje mu spełnić każde życzenie, jeśli się na nią powoła.	Wóz napełniony, leży na nim cała sosna.
Piecuch i królowna Kolberg	Pewna kobieta ma syna Bartka, który całymi dniami się leni na piecu.	Matka wysłała go po wodę do studni. Po drodze przechodzi koło królewskiego pałacu.	Nabierając wodę, łapie do konwi dwie ryby, jedna prosi go, żeby je puścił. Wtedy daje mu spełniający życzenia pierścionek.	Wraca z wodą koło królewskiego pałacu.
Zapiecek Kolberg	Uboga wdowa ma syna, który całymi dniami tylko leży na piecu, stąd nazywają go Zapieckiem.	Matka, przekupując go kolaczem, wysłała go po wodę do strumyka.	Z konewkami idzie po wodę, nabiera, ale coś widzi w wodzie. Długo łowi, wreszcie łapie złotą rybkę. Ta obiecuje mu za wypuszczenie spełnić jego życzenia; po wypowiedzeniu słów „niech tak będzie w imię boskie i złotej rybki”.	Konewki maszerują same do domu. Matka chce prac, prosi o narabianie drewna, obiecuje mu kluski. Ten jedzie do lasu wozem, każe całej sośnie położyć się na wozie i siedząc na niej, wraca do domu. Rozwała chaty, płoty etc., ludzie się skarżą. Król go wzywa. Zapiecek jedzie w tej sprawie do króla na piecu. W zamku trwa uczta, bo król chce wydać córkę za mąż. Zapiecek najpierw chce stołu zastawionego najlepszym jedzeniem.
O smarkatym Matysku Malinowski	Chłop („zegrodnik”) mieszkający blisko królewskiego pałacu ma 3 synów, 2 mądry, 3. – Matysek nazywany smarkatym jest uważany za głupiego, ciągle leży na piecu.	Zawsze jeżdżą starsi bracia po drewno, teraz wysyłają Matyska. Jedzie do lasu po drewno wozem zaprzężonym w chude konie.	Po drodze widzi wielką „szczukę” na piasku, ta za ocalenie obiecuje mu dać, co zechce.	Najpierw dostaje piękne konie do wozu.

Vom Faulzpelz Eichendorff	Piecuch i królewna Kolberg	Zapiecek Kolberg	O smarkatym Matysku Malinowski
Widok całej sosny rozbawia królewnę. Leń życzy jej, żeby za wolą ryby zaszła w ciążę z rybą.	Królewna się z jakiegoś powodu z niego śmieje. Życzy jej, żeby urodziła syna. Matka wysłała go po drewno do lasu. Piecuch pociera pierścienią i jedzie po nie na piecu. Sosna spada na piec i jedzie z nią koło pałacu. Królewna znowu się z niego śmieje – życzy jej tego samego. Matka każe mu porąbać drzewo – robi się samo dzięki pierścieniowi.	Potem chce mieć królewnę, więc zgodnie z jego życzeniem ona go wybiera.	Królewna się śmieje, że jechał do lasu chudymi, a wraca z pięknymi końmi. Ten jej życzy, żeby „sie ta pryncesa skurwiła”.
Królewna od razu zachodzi w ciążę i po dziewięciu miesiącach rodzi syna. Piękne dziecko, gdy ma 5 lat ciągle bawi się jabłkiem. Król ogłasza próbę: komu poda jabłko, ten jest jego ojcem.	Królewna rodzi syna. Gdy ten ma 3 lata, król wyprawia bal, chce się dowiedzieć, kto jest jego ojcem. Leń jedzie na bal na piecu, który odsyła do domu, a sam się chowa pod łóżkiem królewny. Na kolacji dziecko ma podać czerwone jabłko ojcu, turla je pod łóżko do niego.	---	Królewna „za trzy ćwierci roku” rodzi syna. Gdy ten ma rok, król każe ustawić się wojsku w trzy rzędy, a dziecko ma między nimi chodzić i „kogo tym jabłkiem piźnie, ten będzie ojcem”. Brakuje Matyska, więc też mu każą przyjść na plac. Dziecko rzuca w niego jabłkiem.
---	Dziecko zostaje w zamku. Oni oboje najpierw wrzuceni do piwnicy, potem do beczki. Królowa matka każe się córce ubrać tak, jak się noszą kobiety na wsi, żeby do Bartka pasowała.	Król pozwala na ślub z brudnym Zapieckiem, ale zaraz potem każe ich zamknąć w szklanej bani i wrzucić do morza.	Wsadzeni z synem na łódź (korab) i puszczeni na morze, Matysek wyczarowuje obiad.

Dzięki pierścieniowi beczka wyskakuje na ląd. Tu trafiają do oberży, gdzie oberżyci ich goszczą, królewna w podziękowaniu dla nich haftuje, a Bartek rąbie drewno. Są pracowici, więc oberżyci meldują ich u siebie na „policyj”.	Dzięki pierścieniowi beczka wyskakuje na ląd. Tu trafiają do oberży, gdzie oberżyci ich goszczą, królewna w podziękowaniu dla nich haftuje, a Bartek rąbie drewno. Są pracowici, więc oberżyci meldują ich u siebie na „policyj”. Pracują 3 lata, odkładają, wtedy idą do rady miejskiej i dostają izbę w starym zamku. Tu królewna zakłada szkołę uczy dziewczyny szycia i haftowania, a Bartek jest hausnechtem. Po 3 kolejnych latach znajdują w zamku ukryty skarb, kupują zamek, remontują go. Królewna uczy Bartka języków obcych i zasad zachowania. Robią z zamku oberżę, przed którą wieszają portrety rodziców królewny. Widzą je żołnierze króla, którzy przybyli na wojnę, ona ich u siebie za darmo ugościła. Informują o tym króla.	Tu leń dalej czaruje, np. stolniczku nakrył się (najpierw zastawia go wiejskimi przysmakami, potem takimi, które lubi królewna). Bania dociera na wyspę, tu wyczarowuje pałac, pieniądze etc. Wieść o tym dochodzi do króla.	Element komediowy: co raz prosi królewnę, żeby mu wytarła nos. Gdy ta mu wyciera, on staje się piękny, „co go na Śląsku poszukać było”. Rozbijają się, Matysek wyczarowuje karocę i konie i wracają do pałacu.
Król przybywa z wojskiem i dzieckiem, pyta o portre-ty, a córka wyznaje, że to na znak, że o nich nie zapomniano. Godzą się, że bogobojnie żyli, król zgadza się na ślub. Bartek zostaje następcą króla.	Przybywa król, ci go goszczą. Potem Matysek chce mu pokazać „przepyszny ogród”, a to zwykły warzywniak. Król obiecuje pod karą śmierci nic z niego nie brać, ale podzucają mu 3 ulegalki, za co ten się wstydzi. Wzajemne przebaczenie i moral o jego roli. Zapiecek jest szczęśliwy, ma kilkoro dzieci, a na „pamiątkę niskiego stanu, z którego powstał” pielęgnuje ogród.	Krół się cieszy, ale poddaje Matyska 3 próbom: ma zrównać szaniec, rozebrać most przed Odrą i przywrócić szaniec i most. Ślub, królewna jest piękna i Matysek też. Bierze do siebie do domu ojca-zagrodnika.	

W porównaniu z innymi baśniami, łubowicka sprawia wrażenie schematu, notatki na podstawie znanej opowieści, historii nie tylko do dokończenia, ale dopiero do rozwinięcia. Liczni badacze (m.in. Stöcklein 1963: 81; Pośpiech 2003: 18), podkreślają jej podobieństwo do znanej noweli Eichendorffa *Z życia nicponia*, w której później (1823) podjął podobny temat.

6.3.4 O pięknej Zofii i jej zawistnych siostrach

Czwarty utwór w zbiorze to wariacja na temat *Królowny Śnieżki* (AaTh 709, T 709 „Dziewczyna w szklanej trumnie”). W Polsce odnotowano zaledwie 10 wersji. Krzyżanowski wynotowuje jedną spisaną przez Malinowskiego z okolic Cieszyna, ale jak najbardziej klasyczną, z pytającą magiczne zwierciadło macochą, zazdrosną o urodę pasierbicy, mającym ją zabić służącym, próbami zabicia przez macochę zatrutą sznurówką, grzebieniem i jabłkiem, ratującymi ją zbójcami, którzy chowają ją w szklanej trumnie na drzewie i królewiczem, który ją ożywia i poślubia, a macocha kończy, tańcząc w rozpalonych butach. Wersja Eichendorffa jest odmienna od wersji popularnej i zdaje się sięgać w wielu detalach do wersji dawnych, dziś zapomnianych. Wprowadza także elementy zindywidualizowane, gdyż tu piękna córka króla (nie wiemy nic o wyznacznikach jej urody określonych u Śnieżki) ma na imię Sophie (Zofia). W wersji z Łubowic brak kluczowego dla odczytania baśni motywu macochy, występującego prawie we wszystkich wersjach¹⁴. Tu urody zazdroszczą jej dwie starsze siostry (zazdrosne jak w *Kopciuszk*), które same próbują pozbyć się jej w lesie podczas zbierania jagód. Wątek ten jest niezwykle podobny do znanej baśni o wyprawie siostr na maliny lub jagody (T 780), w który to sposób rywalizują o królewicza. Istnieje tu (ze zmianą na jagody) podobieństwo do dwóch nieopublikowanych wersji (1808 I, 1812 IV) *Śnieżki* Grimmów, gdzie królowa każe zbierać dziewczynie w lesie róże (Ruf 1995: 23–28); co istotne pierwsza wersja niemieckich braci pochodzi z tego samego okresu, co Eichendorffa.

Pomocy Zofii udziela mieszkająca w lesie staruszka¹⁵, kojarząca się z czarownicą, ale w baśni nie ma żadnych mocy. Wyraźne jest podobieństwo tego wątku i postaci z *Jasnowiącego Eckberta* Tiecka. W baśni Eichendorffa prób otrucia są dwie (wstążka i jabłko), kawałek jabłka wyskakuje z ust królowny, gdy szklana trumna podskakuje na korzeniach, a baśń nie kończy się karą, ale rozbiem magicznego lustra, które znów chwaliło urodę Zofii. Ten sposób obudzenia królowny – a nie jak w stosunkowo nowych wersjach pocałunek – jest też u braci Grimm. Sam tom ich baśni się jeszcze nie ukazał, wydany w 1812, ale trwały wówczas nad nim prace. Wiele wskazuje na to, że Eichendorff mógł znać pierwotne teksty baśni Grimmów sprzed poprawek choćby za pośrednictwem Brentano, któremu do Berlina przesłał je Jakob Grimm (Pośpiech 2003: 21).

14 Pośpiech wskazuje także na istnienie podobnego motywu królowej matki przesładującej piękniejszą córkę w bajce ze zbioru *Komedie i tragedie* (1751) Urszuli Radziwiłłowej (Pośpiech 2003: 18).

15 Tu staruszka opiekuje się dziewczyną, w klasycznej wersji za staruszkę przebiera się zła królowa.

Na niemieckie pochodzenie baśni i pokrewieństwo wskazuje jeszcze jeden element, który ginie w przekładzie przez swoją wieloznaczność i trudność. U Eichendorffa królowa pyta lusterko: „Sag an, du Spiegel an der Wand, welche ist die Schönste in Engelland?“, a ono odpowiada, chwając urodę Zofii: „Ihr zwei seid schön, die Sophie jedoch ist die Schönste in ganz Engelland“ (Eichendorff 1980: 107–108). W wersji *Śnieżki* z 1808, spisanej przez Ferdinanda Grimma, pytanie brzmi: „Spiegelein Spiegelein an der Wand, wer ist die schönste Frau in Engelland?“ (Ruf 1995: 23), i także tutaj ono odpowiada, używając słowa „Engelland”¹⁶. W przekładzie Kincła baśni Eichendorffa Zofia jest po prostu „najpiękniejsza w kraju”, wyraz ten ulega uproszczeniu także u Grimmów, choćby w przekładzie Elizy Pieciul-Karminskiej¹⁷, Śnieżka jest „najpiękniejsza na świecie” (Grimm 2010: 273). „Engelland” to jednak nie to samo co „Land” (kraj), nie jest to także inna nazwa Anglii (England), jak się niekiedy przypuszcza, to tajemnicze słowo, sprawiające badaczom problemy, jest głęboko zakorzenione w wierzeniach niemieckich. Pojawia się choćby w niemieckiej rymowance o biedronce, w wersji pochodzącej z Turynii:

*Marienkäfer fliege
dein Vater ist im Kriege
deine Mutter ist in Engelland*¹⁸
Engelland ist abgebrannt.

Być może ów Engelland to kraj nad Elbą (Elbenland) (Hoffmann-Krayer 1974: 1529 i nast.), ale badacze łączą go też z aniołami (Engelland) czy elfami (Elfenland), wskazując na krainę wrózek i marzeń (Mannhardt 1858: 346–356). Niezależnie jednak od znaczenia tego słowa, bez wątplenia jego użycie przez Eichendorffa wskazuje na kontekst niemiecki.

6.3.5 O ptaku Wenus, koniu Pontifarze i pięknej Amalii

Piąta baśń w cyklu to, jak wskazują badacze, kompilacja motywów z T 506 – „Wdzięczny nieboszczyk”, T 550 – „Ptak złotopióry” i T 551 – „Wyprawa po żywą wodę” (Nowak 1991: 47; Pośpiech 2003: 20). Z pierwszej opowieści pochodzi wątek wykupienia przez bohatera od wierzycieli zwłok dłużnika i pochowanie go, za co ten mu pomaga, by (jak i w T 550 i w T 551) uleczyć ojca-króla, kolejno dzięki zdobyciu ptaka, konia i królowny. W wersji Eichendorffa klasyczne są też: wykonanie misji przez najmłodszego królewicza, podczas gdy dwaj starsi zawiedli, wybierając przyjemności tego świata, wykupienie ich z ciemnicy, gdy oni ostatecznie okazali się niewdzięczni w stosunku do wybawcy, którego zabili i odebrali mu zdobycz. Wyróżnia ją natomiast kilka elementów: brak (rozpoczynającej większość tego typu baśni)

16 Potem przerobione przez Jacoba Grimma na „Land”. Engelland także w wersji V z 1812 roku.

17 Ze względu na decyzję o zachowaniu tradycyjnych dialogów.

18 W innych wersjach to np. Pommerland czy Pulverland.

kradzieży przez ptaka jabłek z królewskiego sadu i zgubienie piórka, które rozbudza pragnienie posiadania, ptak nie jest też złotopióry, ani też koń nie jest złoty, a królowa nie mieszka w złotym zamku, ale w czarnym, a także to, że wdzięczny nieboszczyk przybiera postać lisa (najczęściej to wilk, ale też kruk, bywa że starzec). Wśród nielicznych wersji tej baśni na Śląsku lisa spotykamy w Cieszynie (za nieposłuszeństwo mu bohater zostaje obity), w Pszczynie brak w ogóle motywu ojca, a w Garwolinie ptakiem gubiącym piękne pióra jest cyranka, brakuje tu konia i królowy (Krzyżanowski 1947: 116–117). Z Pogorzela pochodzi spisana przez Malinowskiego klasyczna wersja tej baśni zatytułowana *O złotym ptaku, który uleczy ojca*, z wątkiem kradzieży, złotym ptakiem i koniem, pomocnikiem wilkiem (by bohater mógł oszukać właścicieli, zmienia się on kolejno w ptaka, konia i królowę), który ostatecznie prosi o ucięcie mu głowy i okazuje się pokutującym dziadkiem królewicza. Podobną opowieść *O złotym ptaku* znajdujemy też po prostu u Grimmów, jest tu klatka, której miał nie dotykać królewicz, biorąc ptaka, i pomocnik-lis, gospoda, złoty koń i królowa w złotym zamku, a także niewdzięczni bracia. W zbiorach baśni czeskich Němcovej odnajdujemy dwie: *Złoty ptak* (za Grimmami!) oraz *Ognisty ptak i Morska Panna* (w słowackich u Dobšinsky'ego nosi tytuł *Janko i Morska Panna*), opowieść o służącym Janku, który dostał pięknego konia od tajemniczego starca, swego ojca chrzestnego i odtąd jest niezwykłym opiekunem koni. Zostaje on wysłany przez króla po Ptaka Ognistego, a potem po przepiękną Morską Pannę, które zdobywa, ale dla siebie i zostaje królem. Od baśni Eichendorffa różni ją oprócz niskiego pochodzenia bohatera i braku wątków braci i nieboszczyka oraz schwywania jednego z wielu ognistych ptaków, także sposób pozbycia się króla za pomocą przyniesionych w trzeciej wyprawie (bo konia tu już miał) żywej i martwej wody i podaniu władcy tej pierwszej.

Baśń Eichendorffa wyróżniają, dając wskazówki co do pochodzenia, także imiona. Niespotykany jest ptak Wenus (Vogel Venus), w którym to określeniu Grunewald, a za nim Pośpiech widzą przekreśloną, gwarową formę feniksa (Phönus), tj. Wehmus, co wskazywałoby na przywędrowanie opowieści na Śląsk z Austrii, do której dzielnica ta należała w XVIII wieku (Grunewald 1996: 62; Pośpiech 2003: 21; Wesselski 1925: 80–81, 217). Zresztą feniks wydaje się wzorcem dla wszystkich ognistych i złotych ptaków w licznych wariantach baśni. Z baśnią austriacką wersją Eichendorffa łączy także to, że chory król wiedział, że uzdrowić go może tylko śpiew ptaka Wehmus, co nie występuje w żadnej innej wersji baśni; tam jego wyróżnik stanowi to, że jest piękny lub cenny, złoty, a przynosi go najmłodszy syn. Badacze wskazują, że prócz wątków ludowych inspiracją mogła być baśń Tiecka *Jasnowłosy Eckbert*, gdzie dziewczyna kradnie cudownego ptaka w pięknej klatce. Z kolei imię konia interpretują jako może egzotyczne, a może gwarowe, zaś księżniczki – literackie (Pośpiech 2003: 21). Wydaje się, że także imię konia zostało zniekształcone podobnie jak feniksa. Być może jest to zniekształcona forma nazwy dostojników i papieży – pontifeks albo niezwykle brzmiącego imienia bogatego męża żony, którą uwiódł biblijny Józef – Putyfara (niem. Pontifar). Obydwa te brzmiące niezwykle i dostojnie oraz kojarzące się z przepychem słowa lud mógł zasłyszeć w kościele (będącym w baśniach ludowych

często zamiennikiem zamku) i uznać za odpowiednie do magicznej opowieści imię dla wyjątkowego i cennego baśniowego konia. Imienia księżniczki szukałabym zaś nie w literaturze, ale wśród popularnych imion książęcych w Austrii i południowych Niemczech, gdzie na przełomie XVIII i XIX wieku było kilka Amalii, Ann Amalii i Marii Amalii.

Ciekawy jest także połączony ze zdobyciem pięknej Amalii (w baśniach najczęściej złotowłosej) wątek czarnej księżniczki w czarnym lesie i czarnym zamku, kojarzący się ze śląskimi baśniami o czarnej królownie będącej upiorem (T 419) lub strzygą (T 307), wiele jest też podań o czarnych księżnych, paniach czy księżniczkach wśród baśni czeskich, na przykład *Czarna Księżniczka*, również u Grimmów znajdziemy *Trzy czarne księżniczki*. Pilnujące jej zwierzęta (niedźwiedzie, lwy i wilki) to najczęstsze zwierzęta herbowe, typowa wydaje się też próba z wybraniem najbrzydszej lampy, odpowiadająca próbom z klatką i uzdą.

6.3.6 O szpetnym szewcu sprzymierzonym z diabłem

Szósta bajka bywa uważana za fragment lub za całą baśń w skróconej formie. Wydaje się bowiem, że jest w niej kompletna historia, od opowieści o królu, który dowiedział się o bogactwie szewca, po ślub tegoż z królewską córką i karę dla sióstr, jednak gdy porównamy baśń z innymi realizującymi model „Parobek w piekle” (T 361), zobaczymy, że przedstawiona opowieść jest tylko zakończeniem. U Eichendorffa brak wyjaśnienia bogactwa szewca. Według ogólnego schematu zapewniło mu to zatrudnienie w piekle, na który to czas nie mógł się myć, zapewne by być czarnym jak diabeł¹⁹. Krzyżanowski spośród wielu realizujących schemat T 361 odnotowuje jedną taką baśń na Śląsku Opolskim. U Kolberga znajdujemy między innymi *O parobku, co służył w piekle w Kaliskiem i Sieradzkim* (t. 46), a na Śląsku *O chłopaku, który służył w piekle* (t. 43) i tu noszącym jak w wielu baśniach śląskich imię Matysek. Z występujących w najbliższej okolicy podobne motywy występują także wśród baśni czeskich, na przykład u Němcovej *Čertův švagr*.

W baśni Eichendorffa uderza przede wszystkim zamiana parobka (niekiedy także pasterza czy żołnierza) na szewca, choć i ten bohater racji postrzegania jego zawodu przez chłopów jako nieczystego i pogardzanego (Gołębiowska-Suchorska *Szewc*) – podobnie jak parobek, pasterz czy żołnierz przez bycie najemnikami – wpisuje się w schematy baśniowe. Gdy akcja w innych wersjach rozgrywa się w środowisku wiejskim, w baśni z Łubowic wyróżnia się wprowadzenie króla i jego córek. Odmienne jest też otrzymanie zapłaty nie po skończonej pracy dla piekła, ale już w jej trakcie: szewc jest bogaty i król ogląda jego skarby, zanim upłynęło 12 lat służby. Tu też jedzie do narzeczonej sam, gdy w innych wersjach najczęściej z diabłem, który zajmuje się pozostałymi siostrami, tańczy z nimi, doprowadzając obie do śmierci, albo je porywa czy doprowadza do powieszenia się. Ta ostatnia kara dla dwóch sióstr pojawia się też

¹⁹ Wątek ten pojawia się też w innych popularnych typach baśniach, w „Palaczu piekielnym” (T475), „Kowalu i diable” (T 330A) oraz „Stary żołnierz i diabli” (T 330B).

u Eichendorffa, co zaskakuje, gdyż w pozostałych jego baśniach albo wcale nie ma kary, albo nie są one drastyczne.

6.3.7 O cesarzowej wygnanej do puszczy i jej dzielnych synach

Utwór ten umieszczony został na końcu zapewne przez swoją odmienność. Zresztą w zachowanych rękopisach znajduje się on na osobnej podwójnej karcie (Grunewald 2008: 76). Nie jest to bowiem ani baśń, ani podanie, a z poprzednimi łączy go tylko niezwykle wydarzenia, fantastyczne i cudowne, królewscy pozytywni bohaterowie gnębieni za swoje cnoty i szczęśliwy koniec, w którym triumfuje dobro. Widoczny jest tu więc ujawniający się i w baśni czy balladzie ludowy światopogląd i ludowe wyobrażenie o świecie. Opowieść Eichendorffa bazuje na prozie jarmarcznej, będącej z kolei uproszczoną wersją romansu rycerskiego o cesarzu Oktawianie. We Francji poemat ten pojawił się już w XIII wieku, spopularyzował w XVI wieku za sprawą romansu prozą *L'histoire de Florent et Lyon, enfans de l'empereur de Rome* (wielokrotnie wznawiana i tłumaczona w późniejszych wiekach), zaś w Niemczech został wydany w 1535 roku, a niedługo potem w Polsce w krakowskiej drukarni Szarffenberga jako *Historyja piękna a krotchwilna o Othonie, cesarzu rzymskim i o małżonce jego, która ze dwiema synami z ziemie na puszcza wygnał z namowy matki swej, a jako potym dziwnym sposobem społem się naleźli i poznali* (1569); w tym samym okresie także w Czechach. w Polsce były jeszcze dwa przekłady w XVII i XVIII wieku, co świadczy o popularności historii. Łudząco podobna do niej jest też opowieść o Zygfrydzie elektorze trewirskim i św. Genowefie, księżniczce brabanckiej, gdzie także pojawia się niesłuszne oskarżenie królewskiej małżonki o cudzołóstwo, wygnanie z dzieckiem do lasu i triumf cnoty. Opowieść ta w samej Polsce miała około 68 wydań, w tym w Mikołowie, Cieszynie i Bytomiu (Żabski 1993: 63–65). Jednym z najbardziej znanych była *Genowefa, jedna z najpiękniejszych i najczulszych historii starożytności nowo opowiadana dla wszystkich dobrych ludzi, szczególnie dla matek i dzieci* Christoph Schmidta (1804), a w kolejnych latach wiele było jej wydań dla ludu, najwięcej pod koniec XIX wieku w drukach cieszyńskiej oficyny Feitzingerów. Obie pobudzały ludową fantazję, tworząc opowieści z pogranicza baśni i legendy o świętych, a historia Genowefy weszła do systematyki wątków baśniowych jako T 714. Zresztą sama osoba tej świętej i jej historia spopularyzowana w niezliczonej liczbie wersji okazała się wytworem ludowej fantazji (ibidem: 61).

Eichendorff krótko, na kilku stronach opowiada całą historię; w innych wersjach liczy ona kilkadziesiąt, a nawet ponad sto stron. Wprowadza najważniejsze elementy fabuły (wygnanie, zbójcy, Turcy, małpa, lew, kupiec etc.), ale niektóre pomija (brak wzmianek o Francji, królu Dagobercie, co zaskakujące nawet imienia kluczowego w historii cesarza Oktawiana!). Imiona mają jedynie synowie cesarza, nieco zmienione, choć wciąż imię wychowanego przez lwa nawiązuje do nazwy zwierzęcia, tu to Lewiat (Löwiath), jak w francuskiej wersji Lyon czy polskiej – Leon. Drugi syn, sprzedany przez zbójców kupcowi, to u Eichendorffa nie Florent czy Florens, ale Jozafat (Josaphat), co bez wątpliwości nawiązuje do historii sprzedania biblijnego Józefa, albo też króla Jozafata słynącego z siły i zwycięstwa nad Moabitami.

Trudno powiedzieć, czy mogła być to historia spisana przez Eichendorffa z opowieści ustnej czy relacji z własnej inicjatywy ludowego opowiadacza znającego ją z romansów jarmarcznych. Równie dobrze może to być streszczenie historii na podstawie jednej z wielu wersji romansów; co warto zbadać. Dziwnym zbiegiem okoliczności jest spisanie jej ze źródeł ustnych w czasie, gdy inni jego znajomi z Heildelbergu niedługo wcześniej podejmowali ten temat. Wystarczy choćby wymienić jego wykładowcę Josepha Görresa i rozprawę *Die deutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneibüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat* (1807), w której szczególne miejsce poświęcił on opowieści o Oktawianie, a podkreślając jego poetyckość i wyjątkowość kompozycji, zalecał opracowywanie tego tematu w utworach romantycznych. Jako przykład udanego ujęcia podawał on komedię *Cesarz Oktawian* (1804) Tiecka, który zajął się też opowieścią o św. Genowefie. Być może za tą wskazówką podążył też Eichendorff. Być może też miała ona być bazą większego utworu.

6.4 Ludowe a literackie

Zakorzenione w tradycji przekonanie o ludowym charakterze zbioru baśni górnośląskich zebranych z relacji ustnych wynika bez wątpienia z przytoczonych przez syna i wnuka w biografii Eichendorffa informacji. Na ich podstawie dwudziestoletni Joseph jawi się jako romantyczny zapaleniec, zbieracz natchniony powszechną w tym czasie ideą ludowości. W opisie potomków Eichendorff jest też lokalnym patriotą, kochającym swoje ziemie i mieszkającym tam lud, dobrze władającym językiem polskim i lokalnym, spisującym te teksty po niemiecku jedynie ze względu na większą jego literackość w zestawieniu z miejscowym językiem. Wyobrażenia te są punktem wyjścia dla wszystkich późniejszych biografów i badaczy zajmujących się śląskością pisarza z Łubowic i w gruncie rzeczy najczęściej są przejmowane, obrastając bardziej lub mniej szczegółowym opisem poprzedzających ten okres czasów studiów i pobytu w rodzinnym majątku. Kolejni biografowie i badacze twórczości skupiają się na wskazanym okresie 1808–1810 i poszukują w latach go poprzedzających uzasadnienia dla późniejszych działań twórczych. W biografii, monografiach i artykułach powraca opis studiów Josepha i jego brata Wilhelma we Wrocławiu, w Halle, będącym wówczas liczącym się ośrodkiem romantyków, a potem w Heidelbergu, gdzie poznał Achima von Arnim, Clemensa Brentano, Ottona Heinricha von Loeben, studiował najnowsze dzieła, słuchał wykładów prof. Görresa, przejmował najnowsze idee. Studia, a zwłaszcza osobiste poznanie autorów *Czarodziejskiego rogu chłopca* (*Des Knaben Wundenhorn*, 1805), z którymi kontakty utrzymywał później w Berlinie, opisane są więc jako inspiracja do twórczości zbieraczej po powrocie do Łubowic, spisywania baśni i podań górnośląskich (Stein 2001: 39–49). Na potwierdzenie tego niejednokrotnie przywoływane są też zapiski z dziennika Eichendorffa, między innymi ten, że po obejrzanym sztuce 3 marca 1810 Brentano opowiadał mu o planowanych baśniach

literackich i powieściach (Pośpiech 2001: 7). Wszystkie te dane stanowią uzasadnienie dla idei zbierania utworów ludowych i dowód na ich zaszczerpiecie u Josepha.

Powszechnie przytacza się też dokumenty potwierdzające znajomość języka polskiego przez obu braci Eichendorffów, spisane po polsku świadectwo ślubu rodziców, polskie notatki w dzienniku Josepha, spowinowacenie z polskimi rodzinami, między innymi Sędziwojów, w tym ze słynnym alchemikiem, wywodzenie się jego żony Louise von Larisch ze śląskiej rodziny, spowinowacenie z Odrowążami i Kotulińskimi (Marek 2001: 69–70; Kincel 1991: 12 i dalej). Jedni badacze, zwłaszcza polscy, podkreślają polskość i śląskość Eichendorffa, niemieccy niejednokrotnie marginalizują śląskość na rzecz niemieckości, opcja pośrednia widzi w nim niemieckiego poetę regionalnego (Marek 2001: 67–68). Coraz częściej mówi się też o śląskości w rozumieniu stykania się na tym obszarze wpływów, kultur i języków wszystkich okolicznych krain i ludów: Polski, Niemiec, Czech, Moraw.

Tymczasem powtarzane informacje opisujące okoliczności spisania baśni i podań górnośląskich, prowadzą do wielu pytań. Pierwsze dotyczy źródeł ustnych, tego, czy rzeczywiście Eichendorff spisał opowieść i od kogo. Najczęściej za źródło zasłyszanych opowieści uważa się mieszkańców dóbr Eichendorffów czy domową służbę, na przykład komorników i ogrodników (Stein 2001: 49), ciekawy wątek wprowadza jednak Franz Heiduk, który, opierając się na mniej znanych materiałach, jak wypowiedzi siostry Josepha Louise, sugeruje, że baśnie opowiedziała pracująca w majątku czeska niania, najprawdopodobniej sprowadzona z Krawarza koło Opawy (Heiduk 2010: 17–23). Za tym przemawiałaby choćby przez swój źródłosłów czeska forma imienia w pierwszej baśni – Krasna. Analiza poszczególnych baśni także wskazuje na bliskość w wielu wątkach baśniom czeskim, słowackim i morawskim, ale jest w nich także wiele podobieństw do baśni niemieckich czy różnych utworów literackich. Na wartość rozważenia kwestię zwraca uwagę Grunewald, a za nim Pośpiech, a mianowicie, że sam Hermann von Eichendorff pisze, że nie wszystkie baśnie zostały zasłyszane z ust ludu, ale że „w większości”, co mogłoby znaczyć, że niektóre mógł usłyszeć od ludzi innych stanów, w tym pochodzenia szlacheckiego (Grunewald 1996: 41; Pośpiech 2003: 13–14). Najprawdopodobniej chodziłoby wówczas o członków rodziny czy przyjaciół. Za tym przemawiałby w wielu przejawach mało ludowy charakter tych baśni, brak wprowadzania elementów życia wiejskiego, realiów, ludowego systemu wartości, religijności, humoru, dosadności etc., a także niewielka plastyczność i szczegółowość opowieści oraz elementów indywidualizujących konkretnego bajarza / bajarkę. W porównaniu z wieloma baśniami ludowymi spisany przez folklorystów te łubowickie wydają się schematyczne, poprawne, ale niezbyt barwne. Być może wynikało to na przykład z tego, że jeśli były opowiedziane, to nie przez opowiadaczy ludowych, ale zrelacjonowane (jako przypomnienie kiedyś zasłyszanych) przez osoby wykształcone. A może sam Eichendorff spisywał z pamięci baśnie opowiedziane mu kiedyś, choćby przez ową morawską nianię, o której wspomina Heiduk. To wyjaśniałoby ich styl, a także wybór języka niemieckiego; a więc odmienny powód niż powtarzany przez badaczy o trudności zapisu gwary (Pośpiech 2003:

24). Być może też owe spisane nie z ust ludu, ale z relacji czy własnych wspomnień baśnie miały być dopiero bazą dla przyszłych utworów własnych czy też na przykład Brentano²⁰, któremu wielu znajomych z heidelberskiego kręgu przesyłało teksty; zrobili to nawet Grimmowie. I jeden, i drugi powód uzasadniałyby ich schematyczność i krótkość, a także nieopublikowanie.

Zastanawia ich ludowość, ale też śląskość. Porównanie ze zbiorami baśni z tego regionu, zarówno dziewiętnastowiecznymi (Lompa, Malinowski, Kupiec), jak i współczesnymi, wykazuje ich odmiennność. W zbiorach znajdujemy opowieści o Skarbniku, górnikach Bulandrze czy Maśloku, wojaku Zefliku, Meluzynie, śląskich zbójnikach, skarbach ukrytych, skrzatach, utopcach, strachach, podania o Ślężej Górze czy św. Jadwidze, księżniczkach ze Świdnicy i grafach z Rozwałdu, a także o powstaniu tutejszych gór, jaskiń, miast²¹. Tymczasem baśnie łubowickie oparte są na motywach i wątkach baśniowych pojawiających się w różnych wariantach na obszarze całej Europy, a nawet świata, ani jeden nie jest jednak typowy dla Śląska czy Górnego Śląska. Jak zauważa Dorota Badura-Simonides można stwierdzić, że lud śląski zna wiele baśni ogólnoeuropejskich, ale nie wszystkie cieszą się zainteresowaniem i popularnością, gdyż dana grupa etniczna adaptuje tylko te baśnie, które „odpowiadają jej psychice i konkretnym warunkom historyczno-ekonomicznym” (Badura-Simonides 1961: 13), a i te adaptowane są dość charakterystyczne. Tymczasem u Eichendorffa nawet te realizujące podobne schematy baśniowe w wielu miejscach od nich odbiegają.

Brak w baśniach Eichendorffa realiów górnośląskich, ale i w ogóle wiejskich (jedynie w baśni o próżniaku pojawia się kapuśniak), wszystkie rozgrywają się na dworach, wśród królów i królowien, nie ma prawie wcale imion (gdy ludowi opowiadacze zawsze nadają jakieś typowe dla regionu), a nawet nie ma drastycznych i okrutnych zakończeń (lusterko się tłucze, złe siostry nie ponoszą kary, bracia kończą w więzieniu etc.), tylko w baśni o szewcu siostry się wieszają (ale brak szczegółów). Nie ma też wplecionych w tekst prozatorski, jak to często bywało w bajkach ludowych, piosenek czy rymowanek. Brak odwołań do Boga i Maryi, chłopskiego rozumu i sprytu. A te zjawiska występują w ludowych opowieściach każdego kraju, warto choćby porównać teksty Eichendorffa ze słowackimi, czeskimi czy rosyjskimi wersjami bajek. Czy można tę odmienną wyjaśnić jedynie tym, że jak uważają badacze (Schiwy 2000: 268–269; Pośpiech 2003: 24) zbiór jest przykładem wczesnoromantycznej folklorystyki?

I struktura, i styl baśni łubowickich, a także sposób tworzenia stosowany przez piszących w Niemczech na przełomie XVIII i XIX wiek utwory określane jako ludowe (pieśni, baśnie, podania) podsuwa także kontekst źródeł pisanych. Istotna jest

20 Badacze zastanawiają się nad zagadkowym zdaniem Brentano (3 III 1810), który na pożegnanie powiedział Eichendorffowi: „Baśnie. Proszę na pewno znów napisać” (Eichendorff 1980: 288, t. V). Grunewald przypuszcza, że być może Brentano mówił mu o swoich planach i prosił o nadesłanie tekstów (Grunewald 1996: 53).

21 Zob. także I. Rzepnikowska, *Bajka ludowa na Śląsku* (on-line).

w owym czasie relacja ludowego i literackiego, zarówno Arnim i Brentano, jak i Grimowie, dowodząc ludowego charakteru swoich opowieści, nie wahali się wszak przed ich często daleko idącą literacką obróbką, romantycznym zacieraniem konkretów społecznych czy historycznych, wpleceniem pomiędzy nie tekstów mających źródła literackie i napisanych przez osoby wykształcone (Pieciul-Karimińska 2011; Rzepnikowska *Bajka ludowa a baśnie braci Grimm*). Ludowe (*Volks-*) znaczyło bowiem często narodowe, nierzadko w znaczeniu politycznym, jak w przypadku zbioru Arnima i Brentano (Stiller 1982: 11–25). Bardziej istotna od badań etnograficznych i folklorystycznych, była wówczas bowiem idea takiego zbieractwa i romantyczny duch sięgania do źródeł. Być może więc i źródła baśni Eichendorffa były literackie, na to wskazuje choćby historia cesarza Oktawiana, ale także częściowo baśń o Krasnej tak podobna do francuskich opowieści i ich niemieckich przekładów. Sugerują to także liczne podobieństwa zarówno do utworów Grimmów i Tiecka, a także podobieństwo innych baśniowych utworów Eichendorffa (np. *Die Zauberei im Herbste*, *Libertas und Ihre Freier* czy *Zauberin im Walde*) do tekstów autora *Jasnowłosego Eckberta*. Być może także w tym pozostawaniu we wspólnym duchu, przeniknięciu ideą oraz inspirowaniu się literaturą Eichendorff pozostaje romantyzmem.

Łubowickie baśnie Eichendorffa wywołują wciąż wiele pytań i pozostawiają wiele wątpliwości. Są przede wszystkim górnośląskie ze względu na miejsce powstania (stąd też określenie przez edytorów), a nie ze względu na osadzenie w lokalnych zasobach kultury, wierzeń, realiów etc. Myślenie o nich jako o tekstach ludowych możliwe jest wyłącznie w rozumieniu romantycznym, podobnie jak o innych zbiorach ludowej poezji, baśni i podań stworzonych w tym czasie, w tym Arnima i Brentano czy Grimmów. Znajdujemy w nich ślady podobieństwa do innych utworów z obszaru Czech, Słowacji, Moraw, Niemiec, a także polskich czy rosyjskich, a nawet francuskich. Nie wiadomo jednak do końca, na ile są to źródła ustne – wątpliwe, że jest to relacja mieszkańców wsi, a o wiele bardziej prawdopodobne, iż raczej osób wykształconych (znajomych czy rodziny) albo też jest to przypomnienie sobie przez samego Josepha kiedyś zasłyszanych opowieści – na ile zaś literackie, konkretne utwory, ich przekłady czy szeroko rozpowszechnione wersje popularne; warto zbadać to szerzej. Silnie zaznaczony wydaje się bowiem element przetworzenia oraz inspiracja tekstami literackimi. Heiduk sugeruje nawet, że być może wydawcy źle zamieścili znalezione w spuściźnie baśnie, które nie powinny się znaleźć wśród utworów poety, ale wśród jego przekładów (Heiduk 2010: 10–11). Przed badaczami siedmiu niepozornych baśni, w tym dwóch fragmentów, zwłaszcza w świetle niedawnego odnalezienia rękopisów, wciąż pozostaje więc wiele do zrobienia.

LITERATURA: S. 256–260

7 STRATEGIE ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ (I NARODOWEJ) W TWÓRCZOŚCI PAWŁA KUBISZA /Małgorzata Gamrat/

7.1 Kilka refleksji na początek

Zagadnienie tożsamości regionalnej stanowi jeden z bardziej istotnych wątków badań socjologicznych i antropologicznych (a także historycznych czy politycznych), które swą refleksję nad tym problemem rozwijają bardzo intensywnie od niemal półwiecza (zob. np. Chevallier, Morel 1985; Parisot 1996; *Identités, cultures et territoires* 1995). Wszelkie tożsamości lokalne (wieś, miasto, region, kraina geograficzna czy nawet państwo lub kontynent) opierają się na poczuciu wspólnoty znajdującej się na danym obszarze oraz jej odrębności względem innych miejsc czy wspólnot. Kryterium terytorialne rozumie się *per se*, pozostałe wyznaczniki, które można przywołać jako pozwalające wskazać spójność danej grupy ludzi (ich wspólnoty) to: historia i tradycja regionu, miejscowe obyczaje (zwyczaje), szeroko rozumiana kultura i dziedzictwo kulturowe, religia / wyznanie, obowiązujące wartości, najważniejsze sposoby zarabiania na życie, podejście do ekonomii czy architektura (Ther 2003: 53), może to też być obszar pomiędzy większymi centrami, którego ludność definiuje swoją wspólnotową tożsamość i odrębność w opozycji do tych centrów (Korepta 2010: 289).

Dziś pochylenie się nad tożsamością regionalną wydaje się szczególnie ważne. Żyjemy bowiem w czasach coraz większej potrzeby identyfikacji z małą ojczyzną. W pewien sposób zatoczyliśmy koło: od świadomości lokalnej, przez rozbudzoną w XIX wieku świadomość narodową i odczucie wspólnoty na poziomie globalnym w XX wieku, do powrotu do małych ojczyzn w wieku XXI. W XX wieku, kiedy świat stał się „globalną wioską” wydawało się, że odczucie przynależności narodowej osłabnie, że będziemy na przykład bardziej Europejczykami niż Polakami, Niemcami, Czechami, że będziemy obywatelami świata, żyjącymi, gdzie chcemy, przemieszczającymi się dowolnie i będącymi, dzięki Internetowi, wszędzie jednocześnie. Przez moment może i tak było, w pewnym sensie ta tendencja ciągle trwa, ale nie jest już tak silna. Pojawiły się bowiem dążenia przeciwne: nacjonalizmy znów się budzą, ludzie potrzebują silnej identyfikacji z miejscem, najczęściej pochodzenia lub stałego pobytu, i coraz wyraźniej obserwuje się potrzebę już nie tylko wskazania przynależności do danego narodu, a właśnie regionu. Stąd w ramach globalizacji zaistniało zjawisko glocalizacji (zob. Bauman 2000), kiedy to dostrzeżono coraz silniejszy związek ludzi ze swoimi regionami, choć naturalnie dzisiejsze „małe ojczyzny” nie są już tym samych, czym były XV czy XIX wieku (a nawet w połowie XX stulecia). Zmieniła się perspektywa i świadomość – kiedyś „mała tożsamość” była jedyną, dziś po upowszechnieniu się Internetu i przy masowych migracjach dokonujących się niekiedy

w kilka godzin (dzięki rozwojowi środków masowego transportu) – jest najczęściej świadomym wyborem.

Zagadnienie tożsamości regionalnej jest szczególnie ważne dla obszarów pogranicznych, w których świadomość lokalna walczy o pierwszeństwo z tożsamością narodową, co do której wydawać by się mogło, że będzie ona bardzo silna. Jednak w tego typu regionach nie jest to ewidentne, szczególnie tam, gdzie granice administracyjne i przynależność narodowa zmieniały się, a kultura regionu trwała i rozwijała się niezależnie od układu mapy regionu (zob. Mercier, *Identité régionale*). W takich przypadkach świadomość regionalna przekracza granice państwowe i jest znacznie silniej zakorzeniona w mieszkańcach regionu, znacznie bardziej naturalna, gdyż „se rapporte à une délimitation préalable de l'espace” („odnosi się do pierwotnych granic”) (Wagnon 1994: 347). W takich przypadkach pewien rodzaj socjalizacji (franc. socialisation; niem. Vergesellschaftung) rozumianej jako silna potrzeba bycia razem (*être-ensemble*) jest niezbędny, żeby można było mówić o wspólnocie społecznej czy zaistnieniu więzi między mieszkańcami jakiegoś miejsca (ibidem).

Elementem kultury, który stanowi jedno ze spoiw wspólnot międzyludzkich i który w znacznej mierze może wpłynąć na ukształtowanie się świadomości, a co za tym idzie tożsamości regionalnej, jest literatura. Jak podkreśla Edyta Korepta „może ona bowiem stanowić źródło wiedzy historycznej. Przedstawia bowiem często życie poprzednich pokoleń i pozwala na jego konfrontację ze współczesnością” (Korepta 2010: 289).

7.2 Śląsk Cieszyński w kontekście działań twórczych Pawła Kubisza

O specyfice Śląska jako regionu, który istnieje ponad granicami państwowymi, decyduje w znacznej mierze jego kultura, w tym język, a przede wszystkim ogromna świadomość wspólnotowa jego mieszkańców oraz ich poczucie odmienności kulturowej. Stąd zapewne wznawiane co jakiś czas próby oderwania się Górnego Śląska od zależności państwowych i utworzenia autonomii Śląskiej, zawierającej w sobie historyczny region Górnego Śląska (zob. statut Stowarzyszenia Ruch Autonomii Śląska)¹. Ponadto Śląsk dzieli się na kilka mniejszych regionów, z których każdy odznacza się od pozostałych gwarą (dialektem czy etnolektem) i silnym poczuciem odrębności (Martinek 2008: 22). Śląsk Cieszyński jest jednym z takich mniejszych regionów, który niekiedy bywa traktowany jako część Górnego Śląska, co nie do końca zgadza się z odczuciem mieszkańców dawnego Księstwa Cieszyńskiego, których dodatkowo łączy położenie geograficzne, w tym główne miasto regionu – Cieszyn i Olza (od 1920 roku granica polsko-czeska w rejonie Cieszyna), wokół której osiedlili się ludzie,

¹ Założeniami działaczy tego, i ruchów pokrewnych, jest walka o narody bez państwa (Wolny Sojusz Europejski) i przyznanie odrębnej narodowości Ślązakom (Stowarzyszenie Osób Narodowości Śląskiej; Związek Ludności Narodowości Śląskiej). Czasopismem Stowarzyszenia Ruch Autonomii Śląska jest ukazująca się on-line „Jaskółka Śląska”: <http://www.jaskolkaslaska.eu>.

a rytm ich życia w znacznej mierze kształtowała właśnie rzeka. Trudno więc w rozważaniach nad tożsamością mieszkańców tego regionu pominąć element, jakim jest przywiązanie do środowiska naturalnego (zob. Spyra 2008). Nawet potocznie stosowana nazwa tego obszaru wskazuje, że jego ludność próbuje się niejako oderwać od Górnego Śląska i wskazać, że to rzeka jest dla niej elementem zakotwicającym w rzeczywistości i wskazującym na jej tożsamość oraz przynależność regionalną – Zaolzie (co poświadcza między innymi nieoficjalny hymn regionu napisany przez Jana Kubisza: *Płyniesz Olzo, po dolinie*, ok. 1889).

Region ten kilka razy i w dość tragicznych okolicznościach zmieniał przynależność państwową (Monarchia Austro-Węgierska, Polska, Czechosłowacja), co w dużym stopniu wzmocniło w jego mieszkańcach poczucie wzajemnych więzi. Zdecydowało też o wielu aspektach codziennego życia i działań twórczych, choćby walka o zachowanie polskości (ludność polska dominowała w regionie) w twórczości literatów polskich, którzy znaleźli się po II wojnie światowej w Czechosłowacji. Jak zauważa Michał Przywara:

Pisząc o Śląsku Cieszyńskim, musimy mieć na uwadze, że chodzi o teren bardzo dynamiczny, z często zmieniającą się granicą i przynależnością do poszczególnych państw. Nawet przynależność językowa autochtonnych mieszkańców tego terenu jest nadal przedmiotem dyskusji naukowych (Przywara 2010: 113).

Literatura Śląska Cieszyńskiego w konsekwencji jest dość specyficzna, bowiem prócz odwołań do miejscowego języka wernakularnego, dużo uwagi poświęca sprawom typowym dla regionu, w tym walce o jego tożsamość. Nic w niej nie jest oczywiste, co podkreśla Michał Przywara, mówiąc:

Rozcięcie Śląska Cieszyńskiego granicą na Olzie oznaczało wiwisekcję na jednolitym organizmie. Twórcy, zaszokowani takim obrotem sprawy, reagowali buntem indywidualnym lub twórczym. (...) Rozgraniczenie Śląska Cieszyńskiego spowodowało u intelektualistów kompleks zaolziańskości, zmusiło ich bądź do opuszczenia lewobrzeżnych terenów (tereny Zaolzia), bądź do pozytywistycznego ustabilizowania tutejszej infrastruktury życia kulturalnego na zasadach swoistej autonomii, duchowo związanej w większym stopniu z Polską niż CSR” (Przywara 2010: 116).

7.3 Paweł Kubisz i jego program regionalny

Możliwości, jakie daje literatura w dziedzinie kształtowania świadomości i przechowywania tego, co ważne dla danej grupy ludzi, dostrzegł Paweł Kubisz (1907–1968; pseudonim Jerzy Duraj). Przyjrzyjmy się pokrótce sposobom i kategoriom, do

jakich odwoływał się ten zaolziański twórca, by zachować jak najwięcej ze specyfiki swojej małej ojczyzny, a niektóre elementy składającej się nań kultury podnieść do wyższej rangi. Zanim przejdziemy do jego dzieł literackich i konkretnych rozwiązań artystycznych, spójrzmy na jego postulaty, które można by określić mianem programu regionalnego. Warto odnotować tę próbę stworzenia „śląskiej kultury regionalnej” (Martinek 2017: 46), jako bardzo ważny element w dziedzictwie Kubisza. Założenia, które można wyłuskać z nieartystycznych wypowiedzi Kubisza (głównie artykuły publikowane w regionalnej prasie np. „Sztorcem”, „Zwrot”, „Szyndziół”, „Ogniwo”, etc.) najdokładniej przestudiował Libor Martinek w pracy *Życie literackie na Zaolziu* (2008). Przywołajmy więc w skrócie najważniejsze idee tego „programu”.

Program Pawła Kubisza wpisiał się w zaszczerpione na gruncie Śląskim w latach dwudziestych XX wieku przez Romana Dyboskiego i Pawła Musioła, idee „europejskiego i polskiego regionalizmu”, które zostały powołane do: „budowania polskiej świadomości narodowej Ślązaków i do popularyzacji kwestii śląskiej w innych regionach Polski” (Martinek 2008: 19). Często niestety literatura śląska skupiona była tak mocno na tematach społecznych ważnych dla regionu, że jej poziom artystyczny pozostawał w najlepszym przypadku średni. Jak podkreśla Libor Martinek: „Krytyka literacka zadowalała się przeciętnymi tekstami, byle były związane z regionem”, gdyż przeznaczano je „dla szerokiego, ludowego odbiorcy” (ibidem: 20). Zapobiegać słabej jakości literackiej tekstów związanych ze Śląskiem Cieszyńskim miała powołana do istnienia w 1936 roku w Cieszynie „Sekcja Literacko-Artystyczna przy Macierzy Szkolnej w CSR (SLA), w roku 1937 zastąpiona przez Śląski Związek Literacko-Artystyczny (ŚZLA), do którego należeli wszyscy wybitni literaci z Zaolzia” (ibidem: 20).

Program, jaki dla kultury tego regionu przewidział Kubisz to, zdaniem Martinka, jedynie rodzaj „ideowej nadbudowy” nad tym, co pojawiło się w literaturze Zaolzia już wcześniej. Chodziło głównie o zaangażowane społecznie teksty lokalnych literatów, które miały stać się w przyszłości podstawą literatury śląskiej². Poeta stawiał na młode, pełne idei pokolenie, które wywodzi się z regionu, zna jego tradycje i czuje się związane z miejscem, co uznał za warunek niezbędny do tego, by móc tworzyć literaturę zaolziańską (zob. Martinek 2008: 22–23).

Na terenie Zaolzia marzyła się Kubiszowi „cieszyńska awangarda”, która swoją nowatorskość i odrębność miała wyrażać między innymi użyciem gwary cieszyńskiej w funkcji języka literackiego (Martinek 2008: 40), co w połowie XIX wieku dokonało się na przykład we Francji za sprawą Frédérica Mistrała i Związku Felibrów (zob. Gamrat 2012). W skali europejskiej idea ta zatem nowa nie była, nawet w Polsce zaistniała już pod koniec XIX wieku (por. działania poetów z kręgu Młodej Polski), ale

2 Warto zauważyć, że nowym pomysłem było tłumaczenie wybitnych dzieł pisarzy słowiańskich (głównie polskich, czeskich i słowackich), żeby dotrzeć z tymi dziełami do polskiej mniejszości w Czechosłowacji i pozornie poprawić napięte relacje polsko-czeskie (Martinek 2008: 23). Współczesną ideę tłumaczenia wybitnych dzieł na język regionu przybliży Karolina Pospiszil w rozdziale *Transnarodowa literatura górnośląska? Rozważania o próbach tworzenia kanonu małej literatury*.

w regionie cieszyńskim w połowie XX wieku miała swoją rację bytu. Służyła bowiem nie tylko wyodrębnieniu tej literatury z innych na poziomie językowym, ale również zachowaniu języka wernakularnego i stanowiła jeden z elementów walki o zachowanie tożsamości regionalnej i jednocześnie narodowej ludzi (głównie Polaków) żyjących na niestabilnym państwowo Zaolziu. Po wcieleniu tego regionu do Czechosłowacji w 1945 roku, literatura pełniła funkcję „rezerwuaru” polskości – najbardziej niezależnego medium polskich artystów, którzy nagle stali się obywatelami obcego państwa. Ich teksty „miały za zadanie osłaniać i strzec skarbu narodowego, kultury i języka” oraz zapobiegać wynaradawianiu Polaków po czeskiej stronie Olzy (Martinek 2008: 56). Co więcej, zgodnie z ideami Kubisza, włączona w obręb literatury, szeroko rozumiana kultura robotniczo-chłopska przeważającej części mieszkańców Zaolzia „powinna być rozwijana” i „stać się też materiałem, z którego powinny następnie wychodzić wyższe formy kultury duchowej” (Martinek 2017: 46).

Jak podaje Libor Martinek, poeta chciał, by literatura regionalna była pisana tylko w języku danego regionu (obszaru). Miało to być działanie totalne: odrzucone zostały wszelkie stylizacje gwary, zaś w stosowanym języku miały zostać zachowane wszystkie jego składniki fonetyczne, fleksyjne, syntaktyczne i leksykalne (zob. Martinek 2008: 40). Podsumowując można wskazać najważniejsze postulaty programu Kubisza:

- a) podejmowanie tematyki związanej z całokształtem kultury regionu;
- b) utrwalanie dorobku kultury ludu regionu, w tym ocalenie od zapomnienia podań, baśni, legend, etc.;
- c) ukazywanie piękna cieszyńskiej kultury jako części kultury polskiej.

Można też zauważyć na poziomie programu, że tożsamość regionalna była przez Kubisza powiązana z kwestią narodową. Jedną bowiem była częścią drugiej i nic nie stało na przeszkodzie, żeby tworząc literaturę regionalną (cieszyńską, śląską) pokazywać jednocześnie, że jest się Polakiem.

7.4. Strategia zachowania tożsamości regionalnej w twórczości literackiej Pawła Kubisza

W twórczości literackiej zaolziański poeta od pierwszych wersów wcielał w życie swój ideał literatury cieszyńskiej, jeszcze zanim wyeksplikował go w formie „manifestu” w różnych czasopismach. Od pierwszego bowiem tomiku poetyckiego – *Kajdany i róże* (1927) – widzimy nie tylko stosowanie gwary, ale również silne osadzenie w rzeczywistości pozaliterackiej regionu. Proponuję wydzielić cztery główne elementy strategii Kubisza, która pozwalała poecie stworzyć literaturę cieszyńską dla ludzi regionu i jednocześnie ukształtować tożsamość regionalną i polską. Są to następujące elementy, które występują w jego tekstach:

- a) ludność regionu – społeczna tematyka regionalna:
 - życie ludu;
 - relacje społeczne;
 - obyczaje;
 - mieszkańcy;
- b) wydarzenia kształtujące lud (element zewnętrzny) – historia regionu:
 - postaci, w tym bohaterowie legend;
 - wydarzenia historyczne;
- c) działalność ludu – kultura regionu:
 - legendy i podania ludowe, anegdoty regionalne;
 - pieśni;
- d) główny element komunikacji – język regionu.

Wszystkie te elementy w naturalny sposób zachodzą na siebie, tworząc każdorazowo oryginalny układ artystyczny i sprawiając, że dzieło Kubisza jest wielostronne. Nawet jeśli, na podstawie jego programu i najczęściej ukazywanych wątków, może ono wydawać się jednowymiarowe. Stąd też wskazując dominujące elementy strategii Kubisza, zaprezentuję je w połączeniu z innymi – najpierw koncentrując się na tym, co tyczy się ludu (społeczność regionu, historia, ważne postaci, legendy), później zaś na środkach artystycznych (stosowanie gwary, odwołania do muzyki).

7.4.1 Lud i jego historia

Paweł Kubisz to poeta buntu (samo słowo „bunt” jest jednym z najczęściej występujących w jego twórczości artystycznej), który nieustająco kontestuje zastaną rzeczywistość. Jest on niezwykle wrażliwy na los drugiego człowieka, zwłaszcza tego bezbronniego, uzależnionego od silniejszego i przezeń uciskany. Artysta zawsze stawał po stronie słabszych i im w znacznej mierze poświęcił swoją twórczość. Nie ma w jego tekstach miejsca na przedstawiania „panów” i właścicieli fabryk, kopalń, zarządców folwarków, w sposób szczegółowy i wielostronny – ukazywani są oni zawsze jako źli, wyzyskujący innych; są ujmowani szkicowo, często bez głębszych rysów psychologicznych. Pokazywani niekiedy jako obcy, cudzoziemcy, którzy gnębią miejscową ludność z pomocą równie obcych sił porządkowych pozostających na ich usługach. W taki sposób charakteryzuje Kubisz jednego z ciemieżców w wierszu *Był we Frydku... był grof srogi!* z wydanego w 1937 roku tomiku poetyckiego *Przednówka*:

*A ten grof skądś z Czech —
I hajduków mo ón miech,
Samych Niymców kości w kość —
Ej, bykowcym rznóm nas dość!* (Kubisz 1937: 13).

Ciemieżący lud panowie, złe traktowanie przez nich chłopów pańszczyźnianego czy robotnika wyraźnie przewija się przez całą twórczość Kubisza. Można tu przywołać

dwa charakterystyczne fragmenty z dzieł odległych od siebie o dwanaście lat (i II wojnę światową) – wspomnianego powyżej *Przednówka* i *Opowieści wydziedziczonych* (1949). Nie tylko wyzysk i praca ponad ludzkie siły prowadzą do szybkiej śmierci, ale też głód i upodlenie, które składały się na los zaolziańskiego chłopca, jak możemy przeczytać w wierszu *Od pańszczyzny...* i wypowiedzi Nemezis z *Opowieści wydziedziczonych*:

*Od pańszczyzny, od początku —
Pomiatany z kąta w kąta,
Chłop upary, chłop jagniątko
Nosił w rękach cudzy rząd!
(...)
Sypał panóm złoto w miech —
Grofóm sie pod nogi klónił,
(...)
Siły stracił, zgarbnył, zdech —
Brónowali nim dość dłógo!* (Kubisz 1937: 9).

*Z dworskich gumien w jęk czworaków,
Od poddaszy do baraków...
Od człowieka do człowieka,
Dolę krwawą dalej szczeakać!
... Wszystko tutaj — krew z rapiera,
Wyzysk, sława, poniewiera —
Wojna, pomór, szubienica...
Pan kapitał... na grób świeca —
I dyktator — — — i niewola
Posprzątana z miast i z pola!* (Kubisz 1949: 7).

Takie traktowanie chłopów prędzej czy później kończy się rebelią, o czym Kubisz wielokrotnie pisze w swoich utworach, wspominając również o wewnętrznym bunocie (mechanizmach jego powstawania i narastania), który poprzedza ten prawdziwy (zewnętrzny, kiedy zdesperowani chwytają za broń). Emblematyczny w tym kontekście jest tekst *Rebelija goroli w Mostach* z *Przednówka*, w którym najpierw podmiot ukazuje życie możliwych tego świata (cesarz austrowęgierski, książę cieszyński, srebrne karety arystokracji wiedeńskiej, etc.), a następnie los ciemieżonego chłopca. Sytuacja ta powoduje, że podmiot na wielu stronicach wiersza nawołuje:

*Buchnij płómiyniym i zagorz buntym,
W słów strasznym blysku rozgórz dniu szary!
Gnietóm nas, chechlóm... cudze chomónty —
Spisek umyślić... czas...czas... — chachary!* (Kubisz 1937: 17).

(...)
 — *Jak stargać ty pęta i mieć Śląsk dlo siebie,*
 (...)
 — *Szlachte wykatrupić... książynta, władyki!* (ibidem: 20).
 (...)
 — *Cepy... widły, dragi, lucznie,*
 (...)
Naprzód, naprzód, szturmem hucznie! (ibidem: 23).

Celem buntu zdaje się być nie tylko wolność od wyzysku, ale także uzyskanie możliwości decydowania o swoim losie, zbierania owoców własnej pracy, oraz, co bardzo istotne w kontekście rozważań o tożsamości regionalnej – odzyskanie Śląska dla jego mieszkańców. Bohaterowie Kubisza to ludzie żyjący najczęściej w skrajnej biedzie i upodleniu, ale też walczący o siebie: swoją godność i prawo do życia, bycia podmiotem, a nie przedmiotem. W kolejnych tekstach *Przednówka* nie raz jeszcze powtórzy Kubisz nawołanie do buntu i opisie kolejne rebelie. Powrócą one i w następnych tomikach poetyckich czy w dramacie poetyckim *Opowieść wydziedziczonych* (w której sama Nemezis zapowiada, że obali tyranów), w poemacie, jakim jest *Rapsod o Oszeldzie* (1953) czy w ostatnim, wydanym pośmiertnie, zbiorze opowiadań, podań i anegdot regionalnych *Zaszuwierzony świat* (1972). Warto przywołać początek *Inwokacji z Rapsodu o Oszeldzie* ze względu na powiązanie buntu ze zwycięstwem, co nie jest u Kubisza częste we wcześniejszych tekstach. Píše on owszem o rebeliach, które przynoszą zwycięstwa buntownikom, ale nie skupia się na sukcesie, tylko na przyczynach buntu i samej walce. W tym utworze natomiast od pierwszych wersów łączy bunt i zwycięstwo:

Przykazań buntu uczył nas wiek:
 — *Jarzmo upodleń nie na nasz kark!*
...Z tych walk o wolność, jej jasny brzeg —
Wyraz zwycięstwo przyrósł do warg! (Kubisz 1953: 7).

Poeta nie waha się stawiać pytań o przyczynę takiego porządku rzeczy, próbuje zrozumieć nieszczęsny los, który jednym dał wszystko – drugim nic. Najwyraźniej zadał pytanie o to w wierszu *Hawiryz Karel Klimsza* ze zbioru *Przednówek*:

— *Za co i czymu?... i za jaki winy,*
Po naszym życiu brusi tyran zęby?! (Kubisz 1937: 36).

Podmiot z tekstu *Był we Frydku... był grof srogi!* wskazuje też, że wielmoże mieli świadomość zagrożenia, jakim może być bunt wyzyskiwanych chłopów. Próbowano więc przeciwdziałać potencjalnym rebeliom, zabić w chłopach wolę walki i jakiegokolwiek myślenie, sprawić, żeby tylko pracowali, a nie zastanawiali się nad sobą i swoim

życiem czy spotykającą ich niesprawiedliwością, po prostu rozpijając ich: „Wóm gozółke w gardła lo!” (Kubisz 1937: 13).

W swojej misji dokumentowania losu uciśnionych i w pewnym sensie utrwalania obrazów dla siebie współczesnych (i przyszłych pokoleń) oraz uwrażliwiania na losy ludzkie, pokazuje Kubisz również brutalne zależności między warstwami społecznymi. Najczęściej chodzi o relacje chłop – pan, rzadziej chłop – ksiądz lub chłop – urzędnik, chłop stanowi wspólny mianownik tych utworów. Często poeta pokazuje próby wyrwania się z patologicznych powiązań i cenę jaką trzeba za to zapłacić, co czasem brzmi na tyle pesymistycznie iż wydaje się, że nie da się nic zmienić (aż do czasu, kiedy wybuchnie rebelia). Niech za przykład posłużą dwa krótkie fragmenty – pierwszy z *Przednówka* (*Był we Frydku... był grof srogi!*):

Nie chciała sie grofu dać,
Grof jóm gichnył, zaczył brać!
Grof jóm kopnył bótym w brzuch —
Ledwo zostoł w babie duch! (Kubisz 1937: 12).

Drugi zaś pochodzi z opracowania kawału (T 1586 Chłop i adwokat) *Adwokat Szpula i chłop Szczygieł* ze zbioru *Zaszuwierzony świat*, w którym Kubisz pokazuje w anegdotyczny sposób, jak wykorzystywano słabo wykształconych chłopów, kiedy potrzebowali pomocy prawnika. Wskazuje też, jak niewspółmiernych do wykonanej pracy żądano opłat, wykorzystując nieszczęście biednego człowieka, co dobrze oddaje dialog bohaterów opowiadania:

– Idę do adwokata? (...)
 – Po co? Aby ci ściągnął ostatni portki z dupy? (Kubisz 1972: 87).

Pazerny adwokat Szpula zażądał od Szczygła nie tylko pieniędzy, ale również:

(...) coś z wiktuałów. Najpierw kilogram masła i dwie gąski, a do tego według własnego uznania kogucika lub kurę. Później na każdą niedzielę do świętego Marcina (...) po jednej gąsce. Po świętym Marcinie gąsek nie jadam, gdyż ich mięso wtedy łykowacieje. Wówczas biorę tylko indyki” (Kubisz 1972: 92).

Tym razem zaradny chłop okpił chciwego prawnika, co stanowi humorystyczną pointę utworu. Takie rozwiązanie pojawia się u poety niezwykle rzadko.

W swojej twórczości Kubisz pokazuje również typowe zajęcia cieszyńskiego ludu: rolnictwo (w tym praca na pańskich polach), górnictwo (praca na rzecz zysków właścicieli) i rzemiosła – głównie tkactwo. Przy okazji precyzowania miejsca i typu aktywności zarobkowej w wierszu „*Emigranci*”, podmiot wspomina również o ciężkiej pracy narodu, co można odczytywać z jednej strony jako pokazanie, że to ludzie, nie właściciele sprawiają, iż kopalnie działają i przynoszą zyski, z drugiej zaś – że to nie

tylko ludność regionu, a cały naród przyczynił się do rozwoju tego typu przemysłu na Śląsku. Mamy tu zatem niezbyt typowe u Kubisza wyjście z tego, co ściśle regionalne w szerszy kontekst tego, co narodowe, a wpływające na lokalne. W toku tego tekstu podmiot objaśnia, skąd „naród” pochodzi. Są to migranci z innych regionów kraju, którzy przybyli na Śląsk zwabieni możliwością pracy i jakiegokolwiek zysku (samodzielnego utrzymania się):

*I łód Żywca — łód Wieliczki,
Przyszły Bartki, przyszły Wicki...
Przyszli, doszli ku Karwinie;
Tyrać ręce w szachtach... w drzynie!*

*Napytali ich pacholki,
Ci agynci, te Micholki,
Łód tych grofów i barónów —
Do roboty do zagónów!* (Kubisz 1937: 25).

Kubisz wielokrotnie podkreśla, że zmiana grafów na właścicieli kopalń (szlachty na kapitalistów) nic nie dała robotnikom. Nadal otrzymują głodową płacę w zamian za wykonywanie bardzo niebezpiecznej pracy. W ten sposób niejako widać, że życie ludzkie wyceniają oni bardzo nisko, zwłaszcza, jeśli jest to życie kogoś z niższych klas społecznych. Z czasem, w oczach Kubisza, nic się nie zmienia, co potwierdza opowiadanie *Słoń z cyrku „Medrano” i sześć wiaderek jego łez*, w którym ciężkie życie pracownika huty (zapewne wspomnienia z własnych doświadczeń Kubisza) sprawiają, że odporny na żarty, smutne historie i inne formy perswazji gruboskórny słoń, zalał się łzami. W opowiadaniu tym zadaniem publiczności cyrkowej było skłonienie słonia „do uronienia przynajmniej piętnastu łez”, za co przewidziano nagrodę 5000 koron. Wielu próbowało, ale sukces osiągnął tylko hutnik Ferfecki. Najlepiej sytuację oddaje dialog Ferfeckiego z dyrektorem cyrku zamykający w nieco ironiczny i tragicomiczny sposób opowiadanie:

– Ja was nie zdradzę, powiedzcie mi, panie Ferfecki, co robiliście z uszami tego słonia, że ten wypłakał z siebie tyle łez? – spytał dyrektor – Ekstrakt z cebuli? Nalewka z pieprzu? Rteć?

– Cha cha cha!... Gdzież tam, panie dyrektorze, po prostu zwierzyłem słoniowi fragment wspomnień hutnika, który lał kilkadziesiąt lat we werku gorące żelazo. I powiedziałem, że panowie akcjonariusze honorują mnie jak nędzarza, że dostaję zaledwie 72 korony emerytury – ani żyć, ani umierać. Jak to słoń usłyszał, zalał się łzami... (Kubisz 1972: 103).

Odwołania do historii regionu u Kubisza to nie tylko kwestia utrwalania czy komentowania ważnych dla jego mieszkańców zdarzeń. Jak wskazuje Libor Martinek,

jest to również – zwłaszcza w powojennej twórczości artysty – sposób nawiązania do sukcesu *Przednówka* (Martinek 2017: 47). Niezależnie od motywacji, włączanie w obręb dzieł artystycznych postaci i wydarzeń historycznych bądź legendarnych istotnych dla odbiorcy z regionu, stanowi jeden z elementów budowania tożsamości regionalnej: oto nasi bohaterowie, nasze wydarzenia stają się częścią naszej literatury, która je utrwała i niesie dalej.

W utworach Pawła Kubisza przewija się wiele postaci znanych nie tylko z historii regionu, ale też występujących na kartach historii Polski czy nawet Europy – podobnie opisywane zdarzenia, nie zawsze są tylko lokalne. Jednak główną rolę grają zawsze elementy miejscowe, postaci i wydarzenia z dalszych rejonów najczęściej stanowią tło lub wskazują na łączność Śląska z Polską i Europą. Niektórzy grafowie to postaci historyczne jak na przykład Larysz (Larisch) z *Opowieści wydziedziczonych* czy von Kalchberg z *Rapsodu o Oszeldzie* (oba rody miały włości w Cieszynie). Ponadto w utworach tego poety występują austriaccy cesarze, artyści (np. Franz Liszt), politycy (np. Klemens von Metternich) Polski i Europy. W taki także sposób budowana jest tożsamość regionalna łączona z narodową.

Postaciami najczęściej powracającymi na kartach dzieł Kubisza są miejscowi bohaterowie, głównie rewolucjoniści, jak Paweł Oszelda lub zgodnie z narosłą wokół ich postaci legendą – rozbójnicy wspierający lud, walczący w chłopskich rebeliach, czy nawet je inicjujący: Ondraszek i Janosik.

Paweł Oszelda – swoiste *alter ego* samego Kubisza, to autentyczny bohater Śląska Cieszyńskiego, wykształcony w Wiedniu lekarz i rewolucjonista (1823–1864), który pojawia się już w *Przednówku* – jako postać przywoływana w wierszu *Rebelija goroli w Mostach* jako wzór działania:

— *Wspómnij Oszelde, chłopów buntował,
Baróna w Kóńskiej móg zadłubaczyć!
...Potym go cysorz w hareście chował,
Wszy go zgryzały — zmarnioł, ździwoczył!* (Kubisz 1937: 21).

Oszelda przywoływany jako wspomnienie dawnych dni, buntów, czy świadectwo historii, pojawia się jeszcze w wielu utworach, jak choćby w *Opowieści wydziedziczonych*, w której boginii zamsty Nemezis, śpiewając swą pieśń łączy Oszeldę z galicyjskim przywódcą buntów chłopskich Jakubem Szelą oraz polskimi bohaterami narodowymi z innych regionów – symbolem walk o niepodległość kraju Tadeuszem Kościuszką i symbolem walki z germanizacją – Michałem Drzymałą (Kubisz 1949: 49–50).

W wierszach z ostatniego zbioru poetyckiego Kubisza *Dukaty z rulonu cierpkich lat* (1962–68) Oszelda przywołany zostaje w *Marszrucie*, gdzie podmiot wspomina go jako świadka dramatycznej historii carskiego więzienia, w którym umarł – „... Szpilberg i Szopron – świadek Oszelda” (Kubisz 2004: 5). Podobnie dzieje się w tekście *Poeta przed drugim sądem kapturowym*, w którym obok Oszeldy pojawia

się również Klimsza (znany już z *Przednówka*). W tym samym tomiku poetyckim Oszelda pojawia się jeszcze jako miejscowy „śpiący rycerz” razem z Ondraszkiem (*O tym Śląsku w Europie*), a także w kontekście święta regionalnego zwanego Dniem Oszeldy (*Figury z taśmy nagrane*).

Jako bardziej dynamiczny bohater pojawia się Oszelda w *Opowieści wydziedziczonych* i w *Rapsodzie o Oszeldzie*³. W pierwszym z utworów, prowadzi dialog z Szela (który został włączony w obręb rewolucyjnych wydarzeń dramatu, jako rodzaj wsparcia sławą i autorytetem buntownika sprawy chłopskiej na Śląsku Cieszyńskim) i opowiada o swojej działalności rewolucyjnej, niedoli ludu i kolejnych ogniskach chłopskich rebelii:

*Chłopów na Śląsku w protest zszykowałem!
I w Końskiej — w Mostach... me chłopskie gromady
Napadały dwory, kosy w rękach dźgały!
...A tamci? — wojsko, pomoc i huzary.
A my w rozsypkę — psy szczują ofiarę!
— Może się uda, prawa wytarguję?
Rządy dam nasze, Polskę podyktuję!
Tym wszystkim Wiedniom, Frankfurtom i carom,
Uzurpatorom i despotom starym!
Michnik z chłopami ruszył na Larysza,
Na tego grofa i pana z Karwiny!
I Grodków ruszył i Brzeg to posłyszał,
Szło chłopskie wojsko — sztandar sie rozwinął!
...Bunt trwał dość długo — chłopci w Raciborzu
Zew nasz podjęli — Śląsk zatrzęsł się w ruchu!
Zabulgotała jedna fala w morzu...
... Cesarska przemoc kładła nas obuchem,
Ta cudza przemoc wojsko i książęta
Rządząca hołota nad ludem w pętach! (Kubisz 1949: 42).*

Postacią pierwszoplanową i mającą największą sprawczość, Oszelda jest w nagrodzonym w konkursie literackim Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego, poświęconym całkowicie jego życiu i działalności rewolucyjnej *Rapsodzie o Oszeldzie* (1953). W utworze tym Kubisz pokazuje śląskie działania rewolucyjne w kontekście wydarzeń przetaczających się przez Europę (od Rewolucji Francuskiej po Wiosnę Ludów i demonstracje wiedeńskich studentów; więcej zob. Gamrat 2011: 158). Oszelda jest tu główną siłą sprawczą, jako emisariusz i agent rewolucji, który:

*Po całym Śląsku tokuje,
... Z Wiednia medyk, studencik
I chłopci w słuch — za nim spiskują (Kubisz 1953: 37).*

Jest on także łącznikiem między wydarzeniami śląskimi i europejskimi. I nauczycielem, który uczył chłopów świadomości, że są ludźmi i z tego tylko tytułu powinni mieć prawa do wolności i decydowania o swoim losie. W *Rapsodzie*, Kubisz zbiera i rozwija wszystkie wątki dotyczące Oszeldy, które pojawiły się wcześniej w jego twórczości. Znajdujemy go więc tutaj jako bohatera uciemżonych chłopów i legendę. W drugiej części poematu – *U tkaczy w Nieborach*, wprowadzająca w rewolucyjne wydarzenia pieśń zapowiada, że dalej będzie:

*Ło tych naszych śląskich tkaczach
O Oszeldzie i Widłaczach (Kubisz 1953: 19).*

Z innych autentycznych postaci w twórczości Kubisza pojawia się rozbójnik Ondraszek, który dopiero w tradycji oralnej stopniowo z zabijaki przeistoczył się w postać o nadludzkich możliwościach, głębokiej mądrości oraz obrońcą ludu – zgodnie z mechanizmami mitologizowania „swoich bohaterów” przez lud (Piasecki 1973: 76). Taki właśnie jest Ondraszek u Kubisza (więcej o Ondraszku w literaturze zob. Buchtová 2009) – zawsze po stronie udręczonego ludu, niekiedy z zacięciem do filozoficznych refleksji, jak to ma miejsce w opowiadaniu *Godka o Łabudowej Teresce* z prozatorskiego zbioru ukazującego świat w nieco gorzkim i krzywym zwierciadle *Zaszuwierzony świat*:

Kiedy tak patrzę z tych groni, widzę przed sobą dwa światy: po jednej stronie tysiące upłakanych gąb, tysiące pooranych czarnymi żyłami rąk. Ci spowiewierani ludzie – to pańszczorze! A inszy świat – to grofi, kolasy, gościny i hajdycy z karwaczami w rękach! Między tymi dwoma światami stoi szubienica, a pod nią ja, zbójnik, kiery wyszedł z tego świata poniewieranych ludzi. Dla mnie przeznaczona ta szubienica... Lecz bić się trzeba do końca. Do sił ostatka, do ostatniej iskierki bólu (Kubisz 1972: 26).

Ondraszek jako symbol postaci wzywającej do buntu i zdolnej do takowego poprowadzić szerokie masy chłopskie, powróci jeszcze w *Rulonie z cierpkich lat*, w wierszu *O tym Śląsku w Europie* – gdzie podmiot będzie wzywał tego rozbójnika, by wyzwolił Śląsk:

*Wio Ondraszku, sztorcem, hyrnie
... Panów z siodel czas wykidac!
(...)
Wio ... Ondraszku, bez pardonu
Strzasc ze Śląska wszy i gnidy! (Kubisz 2004: 2).*

³ Libor Martinek wspomina, że Kubisz planował napisać również powieść o Oszeldzie, jednak nie zdążył zrealizować tego zamiaru (zob. Martinek 2008).

Wraz z Ondraszkiem pojawiają się inni bohaterowie rozbójniczych legend – jego „galanka” Tereska Łabudówna, której „Matkę wciągnęła (...) robota do grobu... ojca za nic zabili...” (Kubisz 1972: 23), a także legendarny słowacki harnaś (zaadoptowany na podhalański grunt dzięki bardzo cenionym przez Kubisza twórcom Młodej Polski; zob. np. *Legenda Tatr* Tetmajera) Janosik (więcej o bohaterach cieszyńskich legend zob. Danel 2006), z którym razem buntują lud i snują plany rebelii. Tak oto Janosik mówi do Ondraszaka w pierwszym akcie *Opowieści wydziedziczonych*:

*Kiej juz pod Tatrami, niek i pod Beskidem
Panów gnać zacniemy, spełnoralnić biendę!
Od Tater pod Nysę, Głogów czy Karwinę
Wolność nieść ludowi i wielkom nowinę!* (Kubisz 1949: 25).

Naturalnie przez karty tekstów Kubisza przewijają się też mniej znani harnasie. Jako przykład można wskazać Mikołaj z Nysy, który jest bohaterem napisanej stylizowaną gwara pieśni ludowej, która dociera przez okno na dwór Króla Tyrana (Hrabiego Prażmy) w akcie pierwszym *Opowieści wydziedziczonych* (Kubisz 1949: 15).

Na zakończenie uwag dotyczących tego wątku w twórczości Kubisza warto odnotować powiązanie zbójników z legendą siejących strach śpiących (zmarłych) postaci o wątpliwej postawie moralnej (zamiast chronić straszą), które występujące w *Przednówku*. W wierszu *Roz zbujnicki duchy wstały...* podmiot mówi o zbójnikach, którzy budzą się w czarną noc i szereg strach w okolicy dzikimi harcami z czarownicami i diabłami (Kubisz 1937: 63–65). Zabawom tym towarzyszy dziwna, piekielna muzyka, a do tańca włącza się sama śmierć. W tym dość wczesnym utworze Kubisza, Ondraszek tańczy razem z demonicznymi harnasiami. Wydaje się więc, że tu nie jest on jeszcze jednoznacznie pozytywną postacią dla mieszkańców regionu, gdyż budzi strach nie tylko wśród panów (co dla Kubiszowskich bohaterów jest bardzo pozytywne), ale również w ludzie, który boi się hałasów dobiegających ciemną nocą z wysokich gór.

7.4.2 O stosowaniu języka regionu słów kilka

Tożsamość regionalna, zwłaszcza na pograniczu manifestuje się bardzo silnie w dialekcie, który przekracza granice państwowe. Miejskowy język wernakularny stanowi jeden z najważniejszych filarów poczucia tożsamości mieszkańców regionu, stąd też jest on znakomitym tworzywem dla lokalnej literatury, którą tak bardzo pragnął stworzyć Kubisz i pisarze z Zaolzia. Z perspektywy roku 2018 można stwierdzić, że odwołania do gwary (dialektu, etnolektu czy żargonu) pozwalały nie tylko pisać do ludzi w ich języku, który czują, rozumieją i stosują na co dzień czy pokazać, że ma on potencjał jako język literacki, ale również uchwycić miejscowy język w jego historycznym kształcie i w pewien sposób brzmieniu, który w wielu regionach dziś już nie istnieje.

Kubisz po raz pierwszy zastosował gwara cieszyńską w wierszu *Szli se zbuje* z 1927 roku (Danel in Kubisz 1972: 9). Po ogłoszenia drukiem na łamach „Głosu Literackiego” i „Polskiego Tygodnika Ilustrowanego” pierwszych pisanych językiem Śląska tekstów, poeta zaczyna być rozpoznawalny, a także doceniany przez najważniejszych twórców i krytyków dwudziestolecia międzywojennego. Wprowadzenie języka wernakularnego i znakomite posługiwanie się nim przez artystę, tak oto skomentował sam Julian Przyboś: „Gwarą tą umie Kubisz posługiwać się ze zrozumieniem zawartej w niej siły wyrazu” (ibidem: 10). Chwalił go również Józef Czechowicz w roku 1937 po ukazaniu się *Przednówka*. Podkreślał nie tylko użycie gwary, ale również tematykę i zaangażowanie w życie ludu. Można w skrócie powiedzieć: nikt inny nie odczuje tak trudów życia regionu jak autochton, i nie ma nic lepszego, by to wyrazić, niż miejscowy język (ibidem: 13). Można rozumieć to także jako „pragnienie przywrócenia godności ludzkiej Ślązakom Cieszyńskim” (Martinek 2017: 46) poprzez uczynienie ich języka materiałem literackim.

Wydaje się, że gwara służy także poecie jako środek ekspresji i pozwala na znaczne zwiększenie temperatury emocjonalnej tekstu. Dzięki niej bohaterowie mówią bardziej dosadnie, autentycznie i przekazują to, co czują – na przykład w cytowanym już wierszu *Był we Frydku... był grof srogi!*:

*Duszóm mi sie męka leje,
W boleść kwitnie, boleść sieje —
W duszy męka pobekuje,
Gryzie, kopie — niech otruje!* (Kubisz 1937: 15).

Zdarza się również, że Kubisz, wychodząc poza myślenie o gwarze jako tworzywie literackim, stosuje język bardziej klasycznie – jako element charakterystyki postaci. W *Opowieści wydziedziczonych* postaci z wyższych sfer (np. hrabia Prażma, Błazen) mówią polskim językiem literackim, a chłopscy buntownicy mieszaniną tegoż i miejscowej gwary. Co ciekawe pojawiający się w drugim akcie dramatu gestapowcy – używają języka niemieckiego:

*Gestapowiec
Ruhig!
... Was ist los, polnische Lumpen!
(...)
Piotr
Chodźmy na barłóg, czujne są szakale!* (Kubisz 1949: 59).

Wyraźniej zastosowanie gwary i języka literackiego widoczne jest w tekstach z *Zarzuwierzónego świata* – tam dominuje język literacki, jednak w piosence zbójników z *Godki o Łabudowej Teresce* Kubisz ponownie używa gwary, by opowieść i postać były bardziej autentyczne. Język lokalny w wielu przypadkach pozwala poecie na

pewną kanciastość wypowiedzi postaci, szorstkość, a niekiedy dosadność. Jego zastosowanie to najlepszy środek, by dotrzeć do lokalnego czytelnika, gdyż „odpowiada charakterowi i poziomowi ludu cieszyńsko-śląskiego, według słów: »Jaki lud, taki wieszcz«” (Buzek in Kubisz 1928: 8).

Zastosowanie języka wernakularnego jako tworzywa literackiego nie jest ani oryginalnym pomysłem Kubisza, ani nawet niczym nowym w jego czasie, o czym już wspominałam. Natomiast największą zasługą poety i jednocześnie jego wkładem w rozwój literatury śląskiej było użycie gwary cieszyńskiej, która dopiero dzięki jego twórczości stała się pełnoprawnym środkiem artystycznego wyrazu w literaturze polskiej.

7.4.3 Między śląskością a polskością

Przywołane powyżej fragmenty tekstów Kubisza pozwalają, wbrew pozorom, pokazać, że dzieło poety jest nie tylko regionalne i do problemów regionu ograniczone. Pokazuje ono również, że Polska i Śląsk ciągle się tutaj przeplatają; obie tożsamości są artystycznie bliskie.

Wielokrotnie padają deklaracje „To Śląsk... my, Cieszyn, Olza...” (Kubisz 1937: 30), albo informacja, że czytamy „... Poemat ludzi z cieszyńskich stron!” (Kubisz 1953: 18). I zdecydowanie najwięcej w tekstach Kubisza znajdziemy „cieszyńskich stron” i ludzi, ich historii pojedynczych i zbiorowych, dramatów regionu i walki jego ludności o wolność. Najszersze i zarazem najpiękniejsze wyobrażenie Śląska jako regionu ponad granicami, terenie ludzi o wspólnych korzeniach, systemie wartości, żyjących i pracujących w tym samym miejscu dał Kubisz w wierszu umieszczonym w dramacie *Opowieść wydziedziczonych*. W drugim akcie jeden z więźniów Gestapo (Piotr) recytuje wcześniejszy tekst poety na zasadzie cytatu, w którym na 10 zwrotek wiersza co druga zaczyna się słowami „Znam tylko jeden Śląsk — dla mnie nie ma granicy”, po czym podmiot opisuje, jaki jest ten region w jego odczuciu; każdorazowo wymienia miejsca, które go tworzą, najpierw w sposób prosty — jako kolejne nazwy miejscowości:

*Znam tylko jeden Śląsk — dla mnie nie ma granicy:
Frydek, Trzciniec, Cieszyn, Opole, Katowice,
I Rocibórz zniemczony — w szachtach skryta Karwina
(...)
Pod Opawóm jeszcze ślady...
Na Hłuczysku kolejny — (Kubisz 1949: 54)
(...)
Hej Opawo!... hej Nyso!... hej śląskie Ocice!
(...)
Frydek, Bogumin, Wrocław i pole Lignicy... (ibidem: 57).*

Później zaczyna łączyć miejsca ze zdarzeniami:

*W Trzcińcu werki narzekały —
(...)
Wołał cierpiący krzyk z żałobnych fal Ostrawicy!
A gdzieś echo wyniosło garść słów od Opola (ibidem).*

Dalej snuje znaną z innych tekstów (choćby z *Przednówka*) refleksję o trudach życia, niszczeniu ludności regionu: „Ryjóm nóm tam grób zagłady!” (Kubisz 1949: 57), a także, co warto podkreślić — o zanikaniu mowy region: „Gasnóm mowy piyrwo-ciny...” (ibidem). Zbyt dużo obcych, którzy gnębią i którzy przynoszą swój język ze sobą. Podmiot wręcz sugeruje, że te działania obcych włodarzy mają na celu: „Wybić tóm polskóm hołotę!” (ibidem). Nietrudno zauważyć tu aluzji do działań władz Czechosłowacji, które miały na celu uczynienie z zaolziańskich Polaków prawdziwych obywateli czechosłowackich posługujących się właściwym dla tego kraju językiem. W prosty sposób poeta odnosi się do współczesnych sobie problemów. Naturalnie zanikanie miejscowych dialektów (czy innych form językowych) po drugiej wojnie światowej wiązało się także z rozwojem edukacji i powszechnym do niej dostępem — kolejne pokolenia uczono języków urzędowych w ich oficjalnym brzmieniu, gwara została zarezerwowana dla starszego pokolenia i rozmów domowych.

Nie brakuje u Kubisza refleksji o kraju, na przykład w *Opowieści wydziedziczonych* obok apoteozy Śląska znajdujemy wyobrażenia o powojennej Polsce i pokładanych w niej nadziejach. Tak oto rozprawiają więźniowie:

*Anatol
(...)
Jestem Polakiem, jestem demokratą!
Chcę Polski niepodległej, suwerennej! (Kubisz 1949: 60).
(...)
Adam
Byle przetrwać, byle tego dnia doczekać,
Tej wolnej Polski, wolnego człowieka!
Polski ludzi wydziedziczonych,
Polski robotnika i chłopa,
Polski — biedoty nakarmionej...
Gdzie nikt nie cierpi, nie narzeka...
— Wolnej ojczyzny bez krzywdy społecznej
Takiej chcę Polski sprawiedliwie wiecznej! (ibidem: 61).*

Refleksje takie pojawiają się także w pierwszym, tematycznie odległym w czasie (XVIII wiek), akcie tego dramatu, w którym to z kolei Oszelda mówi o Polsce:

*Praw chciałem i ojczyzny chciałem,
I rządów chłopskich bez królów i carów!*

*Nigdy cesarzom w Wiedniu nie ufalem
Anim swe ręce zbrukał od ich darów!* (Kubisz 1949: 45).

*Na Szpilberg... do więzienia
Idę zesłany przez cesarza!
By dni w lata przemieniać,
Tam Polskę w jawę stwarzać!* (ibidem: 46).

Troska o Śląsk i Polskę wróci w pełnym goryczy zbiorze *Dukaty z rulonu cierpkich lat*, w którym Kubisz da upust swojemu rozgoryczeniu i rozczarowaniu sytuacją Zaolzia i polsko-czechosłowackiego pogranicza. Szczególnie tego, jak w jego odczuciu źle traktowani są Polacy i region, który powinien być polski, a nie jest. Bedzie też wówczas poeta widział Śląsk jako część Europy (co dobrze oddaje tytuł pierwszego tekstu z tego zbiorku *O tym Śląsku w Europie*), jako „Europejski magazyn szkiców” (Kubisz 2004: 5).

Częste splatanie losów Śląska z Polską wydaje się dla Kubisza jednym z elementów kreowania więzi regionu z krajem, ale też tożsamości: Ślązak-Polak. Bez wątplenia jest to poeta swojego regionu, ale nie można nie zauważyć licznych refleksji dotyczących Polski, które pokazują głęboki patriotyzm i przywiązanie do tego kraju jako ojczyzny. Z kolei odwołania do dziejów i postaci znanych z historii Europy zdają się być dla poety dobrym sposobem ukazania regionu i kraju, które są mu najbliższe i wskazania, że nie są one izolowane, a stanowią (mimo żelaznej kurtyny, o której nie możemy zapomnieć) część Europy, wolnej Europy.

7.5 Muzyczne postscriptum

Zagadnienie obecności muzyki w twórczości Pawła Kubisza wykracza znacznie poza ramy tego rozdziału. Warto jednak wspomnieć o kilku przypadkach, w których odwołania do sztuki dźwięków przyczyniają się bądź do utrwalenia obyczajów (typowych sytuacji) lub pieśni ludu, bądź do pokazania związku Kubisza z europejskimi tendencjami artystycznymi, w których łączność sztuk stanowiła ważny element.

7.5.1 Muzyczne sytuacje

Rzadko zdarza się, żeby Kubisz skupiał się specjalnie na fonosferze regionu. Pokazuje on raczej muzykę w działaniu, bez wnikania w szczegóły brzmieniowe. Jest ona obecna w życiu mieszkańców Zaolzia – najczęściej w karczmie, gdzie pełni pozornie rolę tła dla typowych sytuacji: jedzenia i picia oraz tańców (np. *W Gutach jest muzyka z Przednówka*; *Dramat w nieborowskiej karczmie Wulkana z Rapsodu o Oszeldzie*) czy „zagłuszania” nieprzyjemnej rzeczywistości (np. bicie chachara w *Był we Frydku... był grof srogi!*, *Przednówek*). Muzyka taneczna przyczynia się czasem w tekstach Kubisza do pokazania sytuacji, w których następuje pewne równouprawnienie między bywalcami karczmy, którzy zrównują się w tańcu:

*Tańczóm wszyscy... (...)
(...)
Rznie muzyka fórt dokoła,
Tańczóm gaździ i gałgany!* (Kubisz 1937: 66).
(...)
*Tańczóm Guty i gorole,
Było tak i beje bywać!* (ibidem: 67).

W wierszu – *W Gutach jest muzyka*, z którego pochodzi ten fragment znajdujemy również ciekawe wskazówki dotyczące instrumentów, które towarzyszyły takim zabawom: stary bas, w którym „...[p]ukła struna” (Kubisz 1949: 67) i harmonia, która „grać przestała” (ibidem: 68) po bijatyce kończącej zabawę.

Z kolei w tekście *Był we Frydku... był grof srogi!* muzyka włączona zostaje w narrację dotyczącą ciężkiego losu cieszyńskiego ludu uciskanego przez okrutnego grafa. Najpierw apostrofa do muzyki „Hej, muzyko” pojawia się po trzech strofach, niczym pauza w dramatycznej narracji. Na początku ma tylko grać, następnie trąbić i krzyzczyć – te wskazujące na poziom głośności czasowniki (zapotrzebowanie na tę głośność) łączą się w tym tekście z próbą ucieczki od trudnej rzeczywistości, jakiej szuka podmiot – w alkohol. Bohater wiersza domaga się muzyki korespondującej z jego odczuciami:

*Hej... muzyko, grej mi, krzycz!
Hej, muzyko, smutnie rycz!* (Kubisz 1937: 14).

Wczytując się uważnie w Kubiszowskie strofy, w których pojawia się muzyka, łatwo zauważyć, że jest ona związana z silnymi emocjami, które może w człowieku wywołać. Łączność sztuki dźwięków z emocjami, które kiedyś mogą zaowocować buntem pokazuje Kubisz w otwierającym *Przednówek* wierszu o muzycznym tytule *Akordy* – tam to po wyłożeniu trudnej sytuacji mieszkańców regionu podmiot mówi następująco: „Rośniesz nóm młodości wzburzyni i w śpiyw” (Kubisz 1937: 5). Nowe pokolenie zdaje się dorastać do buntu (wzburzenia), co znajduje swój oddźwięk w śpiewie. A to, jak wielką siłę może mieć śpiew, pokazuje poeta w *Rapsodzie o Oszeldzie*. Tam bowiem w narrację włączona została pieśń rewolucyjna – *Krwawy sąd / Das Blutgericht* śpiewana w 1844 roku przez zbuntowanych tkaczy śląskich w czasie walk. W pieśni tej zawarta była cała groza tego zrywu i siła, która wspierała działania buntowników (odwołanie do rozwiniętych przez romantyków idei J.J. Rousseau; zob. Gamrat 2014); była też sygnałem do rozpoczęcia walk. W *Rapsodzie* wspomniana jest już w drugiej części – *U tkaczy w Nieborach*, gdzie włączona została opisowo i z tytułu w pieśń tkaczy nieborowskich:

*Zarzympolmy tóm pieśniczkę —
Ło tych naszych śląskich tkaczach*

(...)

Straszny tytuł — gorski sowa

Ten „Sąd krwawy” w sobie chowa (Kubisz 1953: 19).

Sama melodia tej pieśni jest zaskakująco łagodna – źródłem jej bowiem jest austriacka piosenka ludowa *Es liegt ein Schloss in Österreich* w dość pogodnej durowej tonacji. Aby ta melodia mogła stać się symbolem i sygnałem do wybuchu powstania, należało ją połączyć z nowym, pełnym żączy krwi tyranów tekstem niemieckim i jego polskim tłumaczeniem, czyli stworzyć kontrafakturę (zob. przykład 1) i wykonywać w sposób zgoła odmienny niż przy pierwotnych słowach o zamku w Austrii. Z tą właśnie pieśnią na ustach (w obu wersjach językowych) lud szedł na kolejne dwory i latyfundia.

Stras - zli - wszy tu - taj ma - my sąd niż
Hier im - wszy O - rt ist ein Ge - richt viel

ten, co du - sił skry - cie wy - ro - ku tu nie
Schlim - mer als die Veh - me wo man nicht erst ein

gło - szą nam, gdy za - brać i - dą ży - cie.
Ur - teil spricht das Le - ben schnell zu neh - men.

Przykład 1. *Krwawy sąd / Das Blutgericht* (oprac. własne. M.G.)

Krwawy sąd to tylko jeden z przykładów wplecenia realnego utworu muzycznego w obręb narracji poetyckiej i otworzenie dzięki temu szerszego kontekstu interpretacyjnego⁴. Pieśń ta ukazuje, co lud śpiewał i jaką rolę to odgrywało w trakcie ważnych dla regionu wydarzeń.

7.5.2 Muzyka jako środek artystyczny

Na koniec tych krótkich rozważań warto przywołać działanie Kubisza, które można uznać za czysto artystyczne – parafrazuje on bowiem słowa pieśni wojskowej z 1863 roku – *Jeszcze jeden mazur dzisiaj* (tekst Ludwik Ksawery Pomian-Łubiński; muzyka Fabian Tymulski). Parafraza dokonuje się już w tytule *Jeszcze jeden mazur*

w *Pradze*. W tej kontrafakturze poeta doskonale uchwycił rytm i akcenty oryginalnego tekstu, co sprawia, że bez problemu można podmienić w niej słowa i śpiewać (zob. przykład 2).

Tempo mazura
mf

Je - szcze je - den ma - zur dzi - siaj, Choć po - ra - nek świ - ta.
Je - szcze je - den ma - zur w Pra - dze Po za - cho - dzie słoń - ca,

5
Czy po - zwo - li pan - na Kry - sia? Mło - dy u - lan py - ta.
Stu ty - sią - com na Za - ol - ziu Drą - ży grób bez koń - ca!

Przykład 2. *Jeszcze jeden mazur dzisiaj* – tekst oryginalny i tekst Kubisza (oprac. własne M.G.)

Ten bardzo udany zabieg artystyczny nie był dla Kubisza celem samym w sobie (choć jako taki zasługuje na odnotowanie, zważywszy na jego znakomitą realizację). Poeta łączy tu po raz kolejny w swej twórczości sprawy Zaolzia i Polski. Co ciekawe, nie tylko za pomocą zdarzeń (problemów czy pracy ludu), ale odwołując się do gatunków muzycznych – ludowych i narodowych: w pierwszych wersach tekstu mamy grany na ludowej ligawce przez pastuszka (lud i grane przezeń melodie to skarbnica wiedzy o kraju i regionie) polonez (taniec narodowy, wręcz muzyczny symbol Polski), później zaś tańczone przez ludność napływową („kowboje”) mazurki i oberki wywodzące się z innych regionów Polski. Można to odczytać jako próbę zdeptania (zwłaszcza, że tańczą je na „śląskowym cmentarzu”) miejscowej kultury, zastąpienia jej bardziej ogólną lub przeciwnie – włączenia lokalności w obręb kultury narodowej (tworzenie jej z mających różne pochodzenie elementów lokalnych). W tym ośmiozwrotkowym utworze zawarł poeta także sporo informacji dotyczących życia pracowników hut i kopalń, sytuacji politycznej Zaolzia, a także zarzuty pod adresem młodego pokolenia już nie tego, w którym 30 lat wcześniej pokładał nadzieje stworzenia kultury śląskiej, ale obcego „bękart”. Zostanmy jednak przy muzyce i dziewiętnastowiecznej, ukazującej w początkowych wersach obawę bliskiej śmierci, pieśni z czasów powstania styczniowego, która w wersji Kubisza zyskuje nowe znaczenia: na zasadzie palimpsestu (nadpisanie XX-wiecznych dziejów Zaolzia na tragiczne losy Polski w XIX wieku), czy też intertekstu, który pozwala połączyć tragiczne dzieje polskiego powstania z losami Zaolzia:

Jeszcze jeden mazur w Pradze
Po zachodzie słońca,
Stu tysiącom na Zaolziu
Drąży grób bez końca! (Kubisz 2004: 29).

⁴ Bardzo ciekawym przykładem intertekstu muzycznego, który pozwala w dalszej kolejności odwołać się do romantycznego tekstu jest przywołana w *Rapsodzie* etiuda transcendentalna Franza Liszta *Mazepa*, która pozwala sięgnąć do manifestu programowego francuskich romantyków, jakim był poemat o tym samym tytule Victora Hugo (zob. Gamrat 2011: 159).

Patrząc na twórczość Pawła Kubisza można stwierdzić, że jest to poeta swojego regionu, dość monotematyczny. Niezależnie od tego, jak wiele wątków porusza, zawsze w centrum znajduje się Śląsk i żyjący w nim ludzie, szczególnie ci, których ciężko doświadczył los. Był to jeden z punktów jego programu. Podobnie jak podniesienie gwary cieszyńskiej do rangi języka literackiego (zachowanego dla przyszłych pokoleń m.in. dzięki jego twórczości). Z kolei stworzeniem literatury regionalnej dał biednym mieszkańcom Śląska poczucie wartości, świadomość, że też mają coś do powiedzenia i zaferowania światu. Mówił często o wielkich sprawach językiem małego regionu, w sposób zrozumiały dla tych, którzy zazwyczaj są pomijani, kiedy myśli się o potencjalnym adresacie literatury. Tworzył w ten sposób tożsamość regionalną, którą wiązał z tożsamością narodową (a niekiedy nawet z europejską – wolną i demokratyczną).

Nie zapominajmy jednak o tym, że mimo ścisłej realizacji swojego „programu regionalnego”, Kubisz potrafił wyjść poza gwarę i problematykę regionu. Sięgał bowiem do zdobyczy literatury poprzednich pokoleń, jak choćby do pomysłów romantyków (muzyka jako nośnik treści pozamuzycznych i jako język uczuć), artystycznych intertekstów (np. włączanie dzieł Liszta i Hugo w obręb własnych utworów), tworzenie kontrafaktur, językowa i muzyczna charakterystyka postaci oraz miejsc. Nie zapomniał także, że Śląsk Cieszyński to część nie tylko Polski, ale i Europy, której historię chętnie wplatał w poetycką refleksję dotyczącą jego małej ojczyzny.

LITERATURA: S. 260–262

JOSEPH VON EICHENDORFF A HUDBA

—

JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA

8 JOSEPH VON EICHENDORFF V ČESKÉ A SVĚTOVÉ HUDBĚ /Libor Martinek/

8.1 Úvodem

V období raného romantismu se velké oblibě těšila píseň. „Po formální stránce u ní sledujeme složitý vývoj od prosté písni strofické se stejnou melodií pro všechny strofy básně až po píseň prokomponovanou, v níž je každá strofa básně zhudebněna odlišně ve snaze věrně vyjádřit myšlenku básnické předlohy.“ (Smolka 2001: 400.)

Věnujme pozornost nejprve zhudebnění Eichendorffovy poezie Robertem Schumannem.

8.2 Inspirace Eichendorffovou poezií v díle Roberta Schumanna

Robert Schumann se jako klavírní virtuóz a skladatel samozřejmě nevěnoval pouze klavírní tvorbě, ale od roku 1840 začal komponovat písni – písňové cykly, v nichž programově navazoval na kompozice Franze Schuberta (1797–1828). Na rozdíl od něj se Robert Schumann hlouběji zabýval významem slov, a tím dokázal napsat prokomponovanější klavírní doprovody, jež dokreslovaly povahu textu. Schubertovy písni mají sice melodiku mnohem průzračnější, ale u Schumanna převládá větší snivost a fantazijnost, šlo mu o nový přístup ke spojení slova (včetně jeho obsahu) a hudby. „Úhrn díla, 250 zkomponovaných písni, ukazuje Schumanna vždy jako citlivého a odborně vyškoleného znalce literatury. Jeho vlastní spisovatelská a básnická činnost se tu uplatnila výhodným způsobem.“ (Sýkora 1967: 130.) Jeho nadšení ze skládání písni mělo za následek, že byl schopen napsat přibližně 22 písni v rámci jednoho cyklu již za čtyři dny. (Ibidem.)

Robert Schumann uměl vytříbeným způsobem vybírat básnické texty, které v něm dokázaly vyvolat odpovídající inspiraci pro zhudebnění. Stejně jako Franz Schubert v pozdním období tvorby také Schumann spojoval jednotlivé písni do celých cyklů. „Tyto cykly jsou jednoduše celky se sevřenými tonálními plány a střídáním kontrastů. Vedle zpěvu má důležitou obrazotvornou úlohu i klavírní part.“ (Smolka 2001: 410.) Vesměs obsahovaly zhudebněné texty buď od jednoho, nebo od vícera autorů. Ke kompozici písni si vybíral verše dobových básníků, jako byl například Heinrich Heine (1797–1856), z jehož vybraných veršů napsal Schumann v roce 1840 *Kruh písni I. (Liederkreis op. 24)* a *Láska básníka (Dichterliebe op. 48)*. Svůj druhý cyklus *Myrthy (Myrthen)* zpracoval na texty různých básníků. *Myrthy* vyjadřovaly pocity štěstí v období svatby s Clarou Wieckovou. Schumann tento cyklus daroval své ženě Cláře jako svatební dar.

Dalším Schumanovým oblíbeným básníkem byl Joseph von Eichendorff, jehož zhudebněné verše jsou součástí *Kruhu písni II. (Liederkreis op. 39)* z roku 1840 pro

soprán a klavírní doprovod. Z *Kruhu písní* vyplývá úzký vztah mezi literaturou a hudbou, při němž se můžeme zamýšlet nad tím, jestli ve vzniklé kombinaci stojí text nad hudbou, nebo jestli je tomu obráceně. V tomto případě skutečně záleží na skladateli, jak důsledně bude „zasahovat“ do básnickova textu, s nímž pracuje, a svým hudebním zpracováním ustoupí slovu. Písně mají podobu nokturn a vykreslují přírodní krásy i lidské nitro. Schumannův *Kruh písní* může sloužit jako model k promyšlenému návrhu programu jednotlivých písní. Jiří Šafařík nabízí toto srovnání: „Mnohem méně než u Schuberta se u Schumanna objevují jednoduché písně strofické, obměny jednotlivých slok jsou hlubší a pronikavější. Proti křišťálově čisté melodice Schubertově je Schumannova melodie hlubší a pronikavější.“ (Šafařík 2006: 39.)

Z poslechu vyplývá, že z tohoto písněového cyklu je slovo básníka rovnocenné s jazykem hudebníka. Přesto by se neměl vyvozovat pouze jednosměrný závěr, jestli je v písních „důležitější“ literatura nebo hudba, ale přihlížet k zamýšlení se nad vzájemnou podporou textu a hudby, respektive slova, zpěvu a instrumentálního doprovodu.

V roce 1840 vznikl Schumannův cyklus *Láska a život ženy (Frauenliebe und Leben op. 42)* na texty Adalberta von Chamissa (1781–1838). Vedle písněových cyklů vznikly i samostatné písně: balada *Belstzar op. 57* (H. Heine), na Schillerův text *Der Handschuh op. 50*, zhudebnil i verše Oswalda Lorenze (1806–1889) v rámci cyklu *Romanzen und Balladen*. Schumannovy písně nejsou psány pouze pro jeden hlas, ve vokální tvorbě lze nalézt i písně pro dva a více hlasů (1–4 hlasy): *Spanisches Liederspiel op. 74*, *Minnespiel op. 101* a *Spanische Liebeslieder op. 138*. (Sýkora 1967: 130–135; Šafařík 2006: 39–40.)

Gracian Černušák se domníval: „V skladbě písněové je vůbec Schumann jeden z největších mistrů a jeho vliv můžeme sledovat u většiny skladatelů písní do nejnovější doby.“ (Černušák 1974: 126.)

8.3 Eichendorffova poezie v díle dalších hudebních skladatelů

V období raného romantismu se velké oblibě těšily sólové a sborové písně, v nichž se básnickovo slovo mísilo s hudebním doprovodem, jenž dokonale podbarvil náladu a atmosféru v jednotlivých verších. Eichendorffovy básně s příznačnými názvy, jejichž texty se staly vhodným námětem ke zpracování, zhudebnili mnozí skladatelé nejen v období romantismu, ale i v následujících mladších obdobích. Jeho lyrické dílo se dočkalo zhruba pěti tisíc zhudebnění.

Mezi romantiky to byl **Felix Mendelssohn Bartholdy** (1809–1847), který použil Eichendorffovy básně ve sbírce *Sechs vierstimmige Lieder im Freien zu singen op. 59* (Šest čtyřhlasých písní ke zpěvu v přírodě), z nichž dvě jsou na Eichendorffovy básně: *Abschied vom Walde* (Rozloučení s lesem) a *Jagdlied* (Píseň lovců). (Libera 1996: 15–27.) A dále v souboru *Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 50* (Šest čtyřhlasých písní pro mužský sbor), jenž obsahuje opět dvě písně na Eichendorffovy texty: *Der Jäger Abschied* (Loučení lovců) a *Wanderlied* (Tulácká píseň / Píseň poutníka) s incipitem *Vom Grund bis zu den Gipfeln* (Od země k vrcholům). V Mendelssohno-

vě sbírce *Der erste Frühlingstag – Sech Lieder im Freien zu singen op. 48* (První jarní den – Šest písní ke zpěvu v přírodě) nalézáme píseň *Morgengebet* (Ranní modlitba) rovněž na Eichendorffův text.¹

Dalším hudebním skladatelem, jenž zhudebňoval Eichendorffovu lyriku, byl **Hugo Wolf** (1860–1903), který už během života získal pověst výborného písněového skladatele. V jeho tvorbě objevujeme 20 písní na verše Eichendorffa (*Gedichte von Joseph von Eichendorff*, 1880 a 1886–1888), 51 písní na Goetha, dále na Heina, Chamissa aj. (Šafařík 2006: 166.) Na rozdíl od Roberta Schumanna, v jehož díle převažují písně o nocích, lesech a smutcích, vybíral Wolf písně na radostnější motivy – o veselém nástroji, smíchu, muzikantech a podobně: *Der Freund* (Přítel), *Der Musiker* (Muzikant), *Das Ständchen* (Serenáda), *Liebesglück* (Šťastná láska) a další. (Zeszyty 2004: 17.)

Jiným z proslulých hudebních skladatelů komponujících hudbu Eichendorffovy verše byl na konci 19. století **Richard Strauss** (1864–1949); připomeňme poslední píseň *Im Abendrot* (Za soumraku) z jeho sbírky *Vier letzte Lieder* (Čtyři poslední písně) s orchestrálním doprovodem (Navrátil 2003: 231) a několik dalších skladeb.²

Eichendorffova poezie podnítila k tvorbě německé pozdně romantické skladatele Johannese Brahme nebo Roberta Franze.

Johannes Brahms (1833–1897) usiloval o syntézu starších kompozičních forem z období klasicismu a romantismu. Bývá považován za dovršitele díla Ludwiga van Beethovena. Prosadil se v oblasti symfonické hudby, komorní hudby, písněové tvorby a skladeb pro pěvecké sbory. Zhudebnil také celou řadu Eichendorffových básní a to ve formě kánonů, duet, sólových písní s doprovodem klavíru i tzv. Tafellied³.

Robert Franz (vl. jm. R. F. Julius Knauth, 1815–1892), po studiích v Dessau působil v Halle jako varhaník, sbormistr a univerzitní hudební ředitel až do r. 1867, kdy ohluchl. Vynikl jako autor písní (přes 350) ve stylovém rámci německého novoromantismu.

Aniž bychom chtěli úplně vyčerpat dané téma a vytvářet tzv. telefonní seznamy jmen skladatelů, jež hlavní výklad v jeho závěru poněkud činí nepřehledným, pře-

1 Pro úplnost dodáváme, že Mendelssohn dále zhudebnil následující Eichendorffovy texty: *Der frohe Wandersmann* (Veselý poutník), *Abendständchen* (Večerní dostaveníčko), *Abschiedstafel* (Hostina na rozloučení), in *Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 75* (Šest písní pro čtyřhlasý mužský sbor); *Der Glückliche* (Šťastlivec), op. posth. 88, č. 2, in *Sechs Lieder für gemischten Chor* (Šest písní pro smíšený sbor); *Der wandernde Musikant* (Potulný muzikant), op. posth. 88, č. 6, *Es weiß und rät es doch keiner* (A nikdo neví a neporadí), op. posth. 99, č. 6, in *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte* (Šest zpěvů pro hlas a klavír); *Gruß* (Pozdrav), op. 63, č. 3, in *Sechs Duette* (Šest duetů); *Nachtlied* (Píseň noci), op. 71, č. 6, in *Sechs Lieder* (Šest písní); *Das Waldschloß* (Lesní zámek), *Pagenlied* (Píseň pážete), *Wanderlied* (Tulácká píseň), op. 57, č. 6 (incipit: Laue Luft kommt blau geflossen /Vlahý modrý vzduch sem vane/ – jde o jiný text než v op. 50).

2 R. Strauss zhudebnil rovněž tyto Eichendorffovy texty: *Zwei Lieder nach Gedichten von Joseph Freiherr von Eichendorff* (Dvě písně na...); *Morgengesang* (Ranní zpěv), WoO. 25, č. 1 [tj. bez opusového čísla]; *Frühlingsnacht* (Jarní noc), WoO. 25, č. 2; *Winterlied* (Zimní píseň), WoO. 67, č. 1, in *Sieben vierstimmige Lieder für Gesangsquartett oder gemischten Chor a cappella* (Sedm čtyřhlasých písní pro vokální kvartet nebo smíšený sbor a capella).

3 Tafellied (něm.) – společně zpívaná píseň u kulatého stolu.

ci jen kvůli mezinárodnímu kontextu, do něhož bylo Eichendorffovo básnické dílo uváděno prostřednictvím zhudebnění, uvedme, že dále se jeho verši nechali ve své vokální tvorbě inspirovat např.⁴ Franz Abt⁵, Johan Alfred Ahlström⁶, Vahram Babayan⁷, Gary Bachlund⁸, Richard Batka⁹, Leonardo Boero¹⁰, August Bungert¹¹, Fritz Brodersen¹², Ignaz Brüll¹³, Ernst Cahnbley¹⁴, Danijel Drilo¹⁵, Ferdinand Gumbert¹⁶, Peter Cornelius¹⁷, Felix Draeseke¹⁸, Max Fiedler¹⁹, Albin Fries²⁰, Friedrich Theodor Fröhlich²¹, Ernst Fuchs-Schönbach²², Konstantin Joachim Gaul²³, Niels Gade²⁴, Harald Genzmer²⁵, Joseph Gläser²⁶, Friedrich Glück²⁷, Carl Goldmark²⁸, Werner

- 4 Citujeme z mnoha různých zdrojů, kvůli objemu bibliografických údajů je výjimečně necitujeme; informace ze zdrojů jsme ověřovali.
- 5 Franz Wilhelm Abt – německý skladatel a dirigent (1819–1885); ve svých skladatelských počátcích byl ovlivněn Schumannem a Mendelssohnem Bartholdym.
- 6 Švédský skladatel, církevní hudebník a učitel hudby (1833–1910).
- 7 Americký skladatel arménského původu (*1948 v Jerevanu).
- 8 Americký hudební skladatel, operní zpěvák a básník (*1947 v Los Angeles).
- 9 Česko-rakouský hudební historik, publicista, libretista, překladatel (1868–1922).
- 10 (*19. 9. 1921).
- 11 Friedrich August Bungert – německý skladatel a básník (1845–1915); byl považován za Wagnerova antipoda (ve své operní tvorbě se tematicky inspiroval antickým světem), ačkoli mu byly blízké velké wagnerovské operní formy (tetralogie *Homerische Welt*), často zhudebňoval básně Carmen Sylva (pseud. Alžběty zu Wied, celým jménem německy Elisabeth Pauline Ottilie Luise Prinzessin zu Wied), sňatkem rumunská královna, s níž se seznámil v Itálii (během svého pobytu v Pegli u Janova poznal mj. Giuseppe Verdiho a Friedricha Nietzscheho).
- 12 Friedrich Brodersen – německý zpěvák a skladatel (1873–1926).
- 13 Rakouský hudební skladatel a klavírní virtuos židovského původu, jenž pocházel z Moravy (z Prostějova), ale většinu život prožil ve Vídni. Byl přítelem a významným interpretem J. Brahmsa. Napsal několik oper, z nichž *Zlatý křížek* dosáhl ve své době celoevropského úspěchu, a řadu skladeb zejména pro klavír, sólových i s doprovodem orchestru.
- 14 Německý violoncellista a hudební pedagog (1875–1936).
- 15 Chorvatsko-německý varhaník a klavírista (*1970 v Záhřebu).
- 16 Německý skladatel, barytonista, učitel zpěvu a hudební kritik (1818–1896).
- 17 Německý skladatel, hudební publicista, básník a překladatel (1824–1826); představitel novoněmecké školy v hudbě.
- 18 Německý skladatel (1835–1913), spolu s Lisztem a Wagnerem reprezentant novoněmecké školy v hudbě.
- 19 August Max Fiedler (1859–1939) byl německým dirigentem, skladatelem a klavíristou; proslul jako propagátor Brahmsova díla.
- 20 Rakouský klavírista a skladatel (*1955 ve Steyru /Štýru/ v Horním Rakousku).
- 21 Švýcarský romantický skladatel (1803–1836).
- 22 Německý skladatel zejména církevní hudby a varhaník (1894–1975).
- 23 Německý klavírista a skladatel (*11. 10. 1991).
- 24 Niels Wilhelm Gade (1817–1890) byl dánský hudební skladatel a dirigent.
- 25 Německý hudební skladatel (1909–2007); pod vlivem Paula Hindemitha a Oskara Saly proslul mj. skladbami pro traonium (jeden z prvních elektrofonických nástrojů, jakýsi předchůdce dnešních syntetizátorů).
- 26 Dánský skladatel a varhaník (1835–1891).
- 27 Johann Ludwig Friedrich Glück – německý pastor a skladatel (1793–1840); zhudebnil Eichendorffovu báseň *Mühlenlied*.
- 28 Péter Károly Goldmark – rakouský skladatel maďarského původu (1830–1915).

Gneist²⁹, Andreas Hallén³⁰, Taras Jaščenko (Yachshenko)³¹, Moritz Hauptmann³², Heinrich von Herzogenberg³³, Paul Hindemith³⁴, Franz von Holstein³⁵, Adolf Jensen³⁶, Robert Kahn³⁷, Hans Joachim Kauffmann³⁸, Halfdan Kjerulf³⁹, Erich Wolfgang Korngold⁴⁰, Joseph Kromolicki⁴¹, Gustav Lazarus⁴², Renard L'Eonale⁴³, Justus Wilhelm Lyra⁴⁴, Joseph Marx⁴⁵, Fanny Mendelsohn Henselová⁴⁶, Nikolaj Karlovič Medtner⁴⁷, Ferdinand

- 29 Německý skladatel zejména písňové tvorby (1898–1980); poté, co odmítl vstoupit do NSDAP, působil v letech 1941–1942 v Trutnově, skládal mj. písně na poezii Josepha von Eichendorff, Christiana Morgensterna a Eduarda Mörikeho.
- 30 Švédský romantický skladatel, dirigent a hudební pedagog (1846–1925).
- 31 Ukrajinský skladatel a pianista, působící v Německu.
- 32 Německý hudební teoretik, pedagog a skladatel (1792–1868); komponoval především sbory, písně a motety; jako hudební teoretik a hudební pedagog měl vynikající pověst zejména v druhé polovině 19. století.
- 33 Rakouský hudební skladatel a dirigent (1843–1900). Nejprve byl přitahován hudbou Richarda Wagnera, ale poté co studoval dílo Johanna Sebastiana Bacha, se stal stoupencem klasické tradice a zastáncem hudby Johanese Brahmsa (oženil se s jeho žačkou Elisabetou von Stockhausen). Zkomponoval písně s doprovodem klavíru mj. na poezii Eichendorffa, Lenaua, Rückerta, Mörikeho.
- 34 Paul Hindemith byl původem německý hudební skladatel, violista, učitel, hudební teoretik a dirigent. Během války emigroval, působil v Turecku a v USA, od r. 1951 ve švýcarském Curychu.
- 35 Německý romantický skladatel (1826–1878), komponoval operní, sborovou a písňovou tvorbu.
- 36 Německý romantický skladatel, klavírista a hudební pedagog (1837–1879); pro svůj nesmírně poetický hudební smysl byl ve své době považován za duchovního nástupce Roberta Schumanna.
- 37 Robert August Kahn (1865–1951) byl německý skladatel a hudební pedagog, jenž pocházel z bohaté a respektované židovské rodiny v Mannheimu; ovlivnilo ho osobní setkání s Johannesem Brahmssem. V Berlíně byl korepitiorem mj. Emmy Destinové a dalších předních umělců své doby. V prosinci 1938 byl nucen emigrovat do Anglie, kde později zemřel; život nejprve ve vnitřní, poté politické emigraci přinesl rozsáhlý cyklus klavírních skladeb.
- 38 Hans Joachim Paul Richard Kauffmann (1926–2008) byl německý dirigent, skladatel a vysokoškolský učitel. Kauffmannovy skladby pro jeden hlas a klavír jsou bohaté na různé vlivy a v textuře se orientují na emocionální jádro básnického podkladu.
- 39 Norský hudební skladatel a dirigent (1815–1868).
- 40 Původně rakousko-uherský občan a skladatel klasické hudby (1897 Brno–1957 Los Angeles, USA). Po emigraci do Spojených států přijal v roce 1943 tamější občanství. V USA se z existenčních důvodů věnoval hlavně komponování filmové hudby (oceněna Oscarem), vytvořil tam také několik vrcholných klasických skladeb v bohatém, chromatickém, pozdně romantickém stylu.
- 41 Joseph Kromolicki (také Józef Kromolicki; 1882 Poznaň–1961 Berlín) byl německý skladatel pozdního romantismu. Věnoval se téměř výlučně katolické církevní hudbě.
- 42 Německý klavírista a skladatel (1861–1920); zkomponoval řadu písní, duet a sborových děl, díla pro klavír a skladby komorní hudby.
- 43 Renard Hans Varnart L'Eonale (*1996); mladý skladatel, o němž není nic bližšího známo; svou hudbu poskytuje bezplatně na IMSLP (International Music Score Library Project – „Sdílení světové volně použitelné hudby“) pod Petrucciho hudební knihovnou. Od Eichendorffa zhudebnil báseň *Der Morgen* (Ráno).
- 44 Německý skladatel a později luteránský pastor (1822–1882), složil hudbu na Eichendorffovu báseň *Es schienen so golden die Sterne* (Zdálo se, že hvězdy jsou tak zlaté).
- 45 Joseph Rupert Rudolf Marx (1882–1964), pozdněromantický, impresionistický rakouský skladatel, hudební pedagog a kritik.
- 46 Německá skladatelka a klavíristka (1805–1847), byla nejstarší sestrou a důvěrníci skladatele Felixe Mendelssohna.
- 47 Ruský klavírista a hudební skladatel, exulant (1880 Moskva – 1951 Londýn); zkomponoval mnoho skladeb různých žánrů, včetně 108 písní, v kterých vždy hraje závažnou roli klavír.

Möhring⁴⁸, John Knowles Paine⁴⁹, Hans Pfitzner⁵⁰, Gustav Pressel⁵¹, Joachim Raff⁵², Max Reger⁵³, Carl Reinecke⁵⁴, Emil von Reznicek⁵⁵, Ernst Rudorff⁵⁶, Othmar Schoeck⁵⁷, Richard Stöhr⁵⁸, Siegfried Strohbach⁵⁹, Josef Sucher⁶⁰, Ludwig Thuille⁶¹, Max Vogrich⁶²,

- 48 Německý romantický skladatel, zpěvák, dirigent a varhaník (1816–1887); během návštěvy Paříže v r. 1842 se mj. seznámil s Fryderykem Chopinem; intenzivně se věnoval sbormistrovské činnosti.
- 49 Americký hudební skladatel, varhaník a dirigent (1839–1906) pocházející z rodiny německých emigrantů do USA.
- 50 Hans Erich Pfitzner (1869 Moskva–1949 Salzburg) byl německý hudební skladatel, klavírista, dirigent a hudební pedagog. Sám se označoval za antimodernistu a jeho nejznámějším dílem je opera Palestrina na motivy života italského hudebního skladatele 16. století Giovanniho Pierluigiho da Palestriny.
- 51 Německý hudební skladatel (1827–1890). Pressel složil dvě opery a četné klavírní skladby, včetně 40 písní.
- 52 Joseph Joachim Raff (1822–1882) byl německo-švýcarský romantický skladatel, učitel a klavírista. Během svého života byl považován za jednoho z nejvyhledávanějších skladatelů německé kulturní sféry a současnými komentátory byl zařazen do souvislostí s Wagnerem a Brahmem.
- 53 Johann Baptist Joseph Maximilian Reger (1873–1916) byl německý skladatel, varhaník, klavírista a dirigent. Jeho hudební řeč úzce vychází z kontrapunktické dokonalosti J. S. Bacha, kterou umně zceluje s bohatou novoromantickou harmonií. Jeho varhanní díla patří k základům varhanního repertoáru, neméně významné jsou jeho klavírní a orchestrální kompozice nebo smyčcové kvartety.
- 54 Německý romantický skladatel, dirigent a klavírista (1824–1910). V Reineckeho hudbě jsou viditelné charakteristické melodické vlivy Mendelssohna, ačkoli byl stylisticky blíže k Schumannovi. A jeho komorní hudba, zejména v pozdějším období, je téměř stejně důstojná, majestátní a různorodá ve formě jako hudba Brahmsova.
- 55 Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945) byl novoromantický rakousko-německý dirigent a skladatel s českými kořeny. (13. května 1888 měla premiéru v Novém německém divadle /Neues deutsches Theater/ v Praze na Vinohradech jeho druhá opera Satanelle na skladatelovo libreto, jehož předlohou byla báseň Jaroslava Vrchlického.)
- 56 Ernst Friedrich Karl Rudorff (1840–1916) byl německým skladatelem a hudebním pedagogem, také zakladatelem hnutí na ochranu přírody. Rudorffova kompoziční práce je ovlivněna hudbou romantismu a ukazuje mj. vliv Roberta Schumanna.
- 57 Švýcarský hudební skladatel vážné hudby (1886–1957); komponoval nejprve pro mužské sbory, později i pro orchestr.
- 58 Richard Franz Stöhr (1874 Vídeň–1967 Montpelier, Vermont, USA) byl rakouským skladatelem, hudebním publicistou a pedagogem. V r. 1938 byl propuštěn z Vídeňské akademie kvůli svému židovskému původu, v r. 1939 emigroval do USA a učil na Curtis Institute of Music ve Philadelphii. Mezi jeho studenty patřil mj. Leonard Bernstein.
- 59 Německý skladatel a dirigent (*1929); uznávaný skladatel sborové a církevní hudby, komponuje rovněž skladby pro komorní orchestr a pro klavír (mj. Eichendorff-Serenade pro smíšený sbor a tři nástroje).
- 60 Rakouský skladatel, kapelník a dirigent (1843–1908); jako kapelník operního orchestru se věnoval mj. uvádění Wagnerových oper na německých divadelních scénách.
- 61 Ludwig Wilhelm Andreas Maria Thuille (1861 Bolzano–1907 Mnichov) byl rakouský pozdněromantický skladatel, hudební pedagog a hudební teoretik, jenž nepopíral své schumannovské kořeny.
- 62 Max Wilhelm Carl Vogrich (1852 Hermannstadt, dnes Sibiu, Transylvánie / Sedmihradsko, Rakouské císařství – 1916 New York, USA) byl rakouským klavíristou a skladatelem operních děl, symfonií, houslových a klavírních koncertů, sonát, duetů, písní a komorní hudby.

Bruno Walter⁶³, Erich Jacques Wolff⁶⁴, Franz Wüllner⁶⁵, Alexander von Zemlinsky⁶⁶ a mnozí další, jak je zřejmé z tohoto stručně komentovaného výčtu, nejen němečtí a rakouští skladatelé (o polských se zmiňuje následující příspěvek Pauliny Książek). Evropští i američtí skladatelé (zejména emigranti z německého kulturního prostředí) různých stylových orientací se k Eichendorffovi vraceli a stále vracejí až do současné doby, včetně komponistů nejmladší generace.

8.4 Eichendorffova poezie v díle českých hudebních skladatelů

Z českých skladatelů se k výše jmenovaným přiřadil např. český, bytostně romantický skladatel **Zdeněk Fibich** (1850–1900). Jde o písně *Verloren* (Ztracený) z r. 1867, *Nachtlied* (Noční píseň) z r. 1868, *Die Höh'n und Berge* (Vrchy a hory) z r. 1871, *Abschied* (Rozloučení) z r. 1872; v překladu do češtiny Josefa Srba-Debrnova *Tam pod javorem jinoch spal* (*Hier unter dieser Linde, Der junge Ehemann*) z r. 1872, v translaci Ladislava Dolanského *Noční nálada* (*Nachtlaune*), *To tam!* (*Vorbei!*) a *Večerní modlitba* (*Nachtgebet*) z r. 1891. (Boháček et al. /ed./ 1950–1967)

Dále Eichendorffovy verše zhudebňoval skladatel, dramaturg a dirigent (operý Národního divadla) **Karel Kovařovic** (1862–1920), připomeňme píseň *Vesper* (Něšpory) z r. 1883, a impresionisticky orientovaný skladatel **Vítězslav Novák** (1870–1949), v jehož díle se objevuje píseň *Večerní kraj* (*Der Abend*) z r. 1891.

Není toho mnoho, co bylo v české hudbě zhudebněno z Eichendorffa, zcela opomíjen nicméně nebyl.

8.5 Závěrem

Problematiku vztahu literatury a hudby jako dvou složek uměleckého díla, které se vzájemně výrazně prolínají – jsme zkoumali na vokální tvorbě několika německých

63 Bruno Walter (rozený Bruno Schlesinger, 1876 Berlín–1962 Beverly Hills, Kalifornie, USA) byl německým dirigentem, klavíristou a skladatelem. V roce 1933 odjel z Německa, v r. 1938 získal francouzské občanství a v r. 1939 se usadil ve Spojených státech, kde v r. 1946 získal občanství. Úzce spolupracoval s Gustavem Mahlerem, jehož hudbu pomáhal uvádět do repertoáru velkých symfonických orchestrů v Německu a v USA (přátelil se s rodinou Thomase Manna a Leonardem Bernsteinem).

64 Erich Jacques Wolff (původně Jacob Leon Wolff, 1874 Vídeň–1913 New York, USA) byl rakouským klavíristou a skladatelem (mj. houslový koncert, komorní hudba).

65 Německý skladatel, dirigent a hudební pedagog (1832–1902); skládal klavírní a komorní hudbu, je autorem mnoha vokálních prací. Je považován za reprezentanta vrcholného německého romantismu a propagátora mnoha tehdejších mladých skladatelů (mj. Richarda Strausse).

66 Alexander (von) Zemlinsky (1871 Vídeň–1942 New York) byl rakouský hudební skladatel, dirigent a pedagog; propojoval tradici pozdního romantismu s přístupy druhé vídeňské školy; jeho žačkou byla mj. Alma Schindlerová (provd. Mahlerová). Jako hudební ředitel Nového německého divadla v Praze v letech 1911–1927 přispěl k vysoké úrovni kulturního života tehdejší Prahy. Zemlinského dílo bylo po válce na čas zapomenuto, od 70. let 20. století se opět postupně vrací na světová podia.

skladatelů období romantismu, kteří se inspirovali poezií Josepha von Eichendorffa. Pozornost jsme nejprve soustředili k vokálnímu dílu Roberta Schumanna, přitom jsme měli na zřeteli, že jazyk literatury v podstatě stojí v rovině intelektu, kdežto jazyk hudby je umocněn stránkou emocionální. Nelze ani jednomu druhu umění odepřít základní společné rysy v rámci vyjadřování, neboť dohromady tvoří dané soustavy zvuků, jež jsou samy svou vlastní zvukovou kvalitou závislé na časovém průběhu. „Hudba a literatura jsou od pradávna nerozluční dvojníci, věční milenci nejen romantiků, ale samotných hudebních forem. Celá řada ustálených hudebních útvarů by bez literatury nemohla existovat. Spojení je samozřejmě i inspirativní: je řada literárních děl jakoby hudbou přímo prosáklých.“ (Pečman 1983: 87.) Není proto možné jednoznačně poměřit vztah literatury a hudby, neboť jde o příliš nejistý krok, jenž i nadále bude neustále plný rozporů. Hudba se slovem si nejsou významově lhostejné, neboť tvůrci hledají k textu odpovídající hudbu či k hudbě odpovídající text. Jak bude ve výsledném znění písňové dílo vynívat (nemáme na mysli jen píseň, ale i operu, programní hudbu, koneckonců i hudbu duchovní, vždyť po dlouhé epochy bylo v chrámové hudbě připuštěno jen zpívané slovo a nikoli samostatná instrumentální hudba), o tom rozhodují skladatelé, kteří si zvolí básnickovy verše pro své hudební zpracování, z nichž později vzejde píseň, popřípadě písňový cyklus. Hudba s textem (především poezií) působí nejen v rovině reprezentace skrze notový a písemný záznam, nýbrž i v rovině prezentace tak, jaký má dopad na smysly prostřednictvím zvuku.

Časté zhudebnění veršů Josepha von Eichendorffa v dějinách hudby svědčí o tom, že poezie tohoto básníka je svou povahou mélická, přičemž prokazuje i další atributy vhodné k zhudebnění a hodí se zejména pro hudebně stylový typ romantické písně, respektive *das Lied*. V době raného německého romantismu šlo o formu vyznačující se vysokou uměleckou hodnotou, která dokonce dominovala v umělecké kultuře té doby.

Naše upozornění na skutečnost, že Eichendorffovo básnické dílo inspirovalo četné evropské i světové skladatele mimo zmíněnou hudební epochu, svědčí nejen o oblibě básníka generačními uměleckými soupeřnými rodáky z Łubowic, ale o výrazné estetické hodnotě jeho poezie, o níž mnozí pozdější skladatelé jevíli opravdový zájem a ten přetrval prakticky až do současnosti.

LITERATURA: S. 262–263

9 JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA POLSKA: REFLEKSJA WSTĘPNA /Paulina Książek/

Twórczość Josepha von Eichendorffa doczekała się sporej liczby umuzyczeń w szczególności wśród kompozytorów niemieckich – jak choćby *Liederkreis* op. 39 Roberta Schumanna, *Duety* op. 28 Johannesa Brahmsa czy, z dwudziestowiecznych kompozycji, *12 Geistliche Lieder* op. 137 Maxa Regera – o czym można przeczytać w poprzednim rozdziale autorstwa Libora Martinka. Polski dorobek, choć znacznie uboższy ilościowo, wydaje się bardzo ciekawy, zwłaszcza gdy mówimy o muzyce XX oraz XXI wieku. Odnajdujemy w niej zarówno kontynuację tradycji romantycznej pieśni solowej na głos i fortepian (Paweł Klecki), francuskiej *romance* (Włodzimierz Kotoński) i zbiorów pieśni (Aleksandra Garbal), utwory chóralne (Józef Świder i Marceli Reszka), ale także opracowania w ramach innych gatunków (symfonia – Krzysztof Penderecki, kantata i opera – Aleksandra Garbal). W niniejszym rozdziale omówione zostały egzemplifikacje poszczególnych gatunków, ze wskazaniem na różnorodność repertuaru oraz umuzyczeń wierszy śląskiego poety.

9.1 Karol Mikuli

Jedynym przedstawicielem epoki romantycznej, który w swoich kompozycjach wykorzystał poezję Eichendorffa był Karol Mikuli (1819–1897)¹. W spuściźnie fortepianowej tego artysty na pierwszy plan wysuwa się idiom Chopinowski, którego kompozytor stał się wiernym naśladowcą, czego najbardziej czytelną reprezentację odnajdziemy w miniaturach tanecznych (*Quatre mazurkas* op. 2, *Mazurki* op. 5, *Dwa polonezy* op. 8, i in.). Jego utwory solowe, choć były drukowane przez takie wydawnictwa jak Kistner (Lipsk), Spinna (Wiedeń) czy Cranz (Hamburg), później zostały zapomniane (Kijanowska-Kamińska 2001: 131). Kompozycje wokalne spotkał jeszcze gorszy los – były wykonane kilka razy, by potem odejść w zapomnienie². Pomimo tego, że Mikuli bardzo często wzorował się na swoim nauczycielu, twórczość pieśniowa wpisuje się w stylistykę Schubertowsko-Schumannowską, charakterystyczną dla kultury niemieckiej (ibidem: 135). W przeciwieństwie do innych kompozytorów

1 Znany był głównie jako koncertujący pianista, teoretyk, animator życia muzycznego w Galicji, członek zespołów kameralnych, pedagog, a przede wszystkim jako uczeń Fryderyka Chopina. Dokonał edycji dzieł wszystkich swojego nauczyciela wydanych w siedemnastu tomach przez Verlag Kistner jako *F. Chopin's Pianoforte-Werke*, do której napisał także szczegółowy komentarz. Nieoceniona pozostaje także jego działalność na polu dydaktycznym. Założyciel lwowskiej szkoły fortepianowej wykształcił takich uczniów jak Maurycy Rosenthal, Ludwik Marek, Mieczysław Sołtys czy Stanisław Niewiadomski (Kijanowska-Kamińska 2001: 131).

2 Wciąż czekają na swoje muzykologiczne opracowanie i choć krótko temat pieśni poruszają Mircea Bejinariu (Bejinariu 1998: 98–100) oraz Luba Kijanowska-Kamińska (Kijanowska-Kamińska 2001: 131–141, 2002: 325–338), trudno mówić o tym, by teksty te wyczerpująco opisały materiał badawczy.

polskich swoich czasów unika on nawiązań do elementów ludowych czy patriotycznych. Zarówno wybór tekstów, jak i język niemiecki oraz sposób ich opracowania, każe zaliczać pieśni Mikulego raczej do dziedzictwa europejskiego, aniżeli typowo polskiego.

W spisie utworów wymienia się pięć zbiorów pieśni Karola Mikulego, z których cztery powstały w latach 70. i 80. XIX wieku. Wiersze Josepha von Eichendorffa kompozytor umuzyczył tylko w opusie 16 (1867) opublikowanym przez Verlag C.A. Spinna. Oprócz tego, sięgnął po poezję Heinricha Heinego (*Der Fichtenbaum*), Ludwiga Uhlanda (*O Tannenbaum*), Josepha Christiana von Zedlitza (*Abschied*) i Friedricha von Matthissona (*Elfenreigen*).

Zbiór rozpoczyna pieśń do tekstu Eichendorffa *Mondnacht*. Kompozytor umuzyczył tu całość tekstu poetyckiego. Z każdą kolejną strofą w partii głosu solowego wprowadzany jest nowy materiał dźwiękowy, natomiast płynny charakter partii fortepianu pozostaje niezmienny przez użycie stałej figury – wznoszącego pasażu (zob. przykład 1). Jest ona również istotna ze względu na obrazy kreowane w tekście. Już w pierwszym wersie poeta pisze „es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküsst” („Było tak, jakby niebo / cicho całowało ziemię”)³. Płynny i delikatny akompaniament w dynamice *piano* stanowi zatem nie tylko oddanie nastroju księżycowej nocy, ale również pomost pomiędzy niebem i ziemią złączonymi w pocałunku. Kompozytor dodatkowo wzmacnia ten zabieg poprzez ukształtowanie linii wokalne, rozpoczynającej się skokiem o kwartę w górę, a później stopniowo opadającej.

Getragen ♩ = 116

Es war, als hätt' der Him - - mel die

Red. * Red. * Red. * Red. *

Przykład 1. K. Mikuli, *Mondnacht*, takty 1–4 (oprac. Własne P.K.).

³ Partytury pieśni z op. 16, a także kolejnych utworów omawianych w całym rozdziale stanowią źródła wszystkich cytatów poetyckich. Źródło dla porównania tekstów zamieszczonych w partyturach z tekstami oryginalnymi stanowi wydanie: J. Eichendorff *Gedichte*, Verlag von Duncker und Humblot, Berlin 1837. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – P.K.

Bardziej łagodnie partia wokalna traktowana jest, gdy mowa o powietrzu przechodzącym przez pola, delikatnie kołyszącym kłosa i poruszającym liście, co podkreśla także obecne w partyturze określenie *sehr ruhig*. Kompozytor w tym fragmencie wykorzystuje tylko kroki sekundowe i skoki tercji oraz jednostajną rytmikę dla złagodzenia nastroju. Napięcie budowane jest przez zestawienia harmoniczne w partii instrumentalnej. Zupełne uspokojenie następuje jednak dopiero w ostatniej strofie:

*Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus*

*Moja dusza rozpięła
Szeroko skrzydła
Przeleciała przez ciche krainy
Jak gdyby leciała do domu*

Linia wokalna bardzo często zbudowana jest z powtórzeń dźwięków, co czyni ją jeszcze bardziej statyczną niż dotychczas. Zmienia się również partia fortepianu, w której, obok stale wznoszącego motywu, pojawiają się długie akordy. Finałem, a zarazem dopełnieniem znaczenia słów tekstu jest skierowany ku górze pasaż H-dur w dynamice *piano pianissimo*, który, nabierając charakteru bardzo efemerycznego, może symbolizować lot do domu.

Der Pilger to druga pieśń do wiersza Eichendorffa i zarazem utwór zamykający zbiór. Tym razem kompozytor nie opracował całości, a tylko przedostatnią strofę, powtarzając dwa końcowe wersy. Mikuli stworzył jednak w ten sposób zupełnie nowy tekst, bowiem w oryginale poeta rozpoczyna od refleksji dotyczącej naszego pojawienia się na świecie: nie znamy przyczyny, jednak pewne jest to, że każdy z nas rozpoczyna wędrówkę w tym samym miejscu. Kiedy stajemy na początku, wszystko jest przejrzyste, kuszące, co uwidacznia się między innymi w słowach „da glüht der Morgen helle” („Poranek tli się jasno”) (Eichendorff 1837: 374), ale przychodzi moment, w którym ten obraz diametralnie się zmienia, a podmiotowi lirycznemu towarzyszy poczucie bezradności (Purver 1989: 125): „Wir sehnen uns nach Hause / Und wissen nicht, wohin?” („Tęsknimy za domem / i nie wiemy, dokąd pójść”) (Eichendorff 1837: 374). Zdaje się on jednak na wolę Pana (Purver 1989: 126), przeplatając swoją refleksję nad przemijaniem i światem słowami modlitwy. Z biegiem czasu jednak zachwyty nad doczesnością gaśnie, a coraz bardziej zaznacza się wiara w pomoc Opatrzności: „O mit uns Sündern gehe / Erbarmend ins Gericht!” („Chodź z nami, grzesznikami, Miłosierny, na sąd”) (Eichendorff 1837: 374). To jedyne, co pozostaje po wydarzeniach życia, które z biegiem lat zmieniły się z beztraskich w pełne niepokoju, burzliwe i ciemne chwile (Purver 1989: 126). U kresu swego istnienia podmiot liryczny jawi się jako „ein todeswunder Streiter, / Der den Weg verloren hat” („Cu-

downy wojownik śmierci, który zgubił drogę”) (Eichendorff 1837: 376). Przyznaje się do tego, iż jego chwiejny krok wynika z wyczerpania życiem, a teraz otaczają go mrok i cisza, które, podobnie jak jego, ogarną wszystkich zmęczonych wędrowców. Swoimi ostatnimi słowami prosi o pokój – nie tylko z powodu zmęczenia, ale także dlatego, że po wielu trudach jest to jego jedyne pragnienie. Brak nadziei, o którym mówi podmiot liryczny, nie oznacza poczucia przegranej, ale raczej mówi o pewności końca, na który bohater oczekuje w swoim zaufaniu do Boga, a także przeświadczeniu o tym, że doświadczył już wszystkiego, co było mu przeznaczone.

Mikuli, umuzyczniając tylko ostatnią strofę, diametralnie zmienia przesłanie tekstu, gdyż skupia się na słowach podmiotu lirycznego, który jest zmęczony światem, a rzeczywistość jawi się jemu jako mroczna i pełna niepokoju. W pieśni brakuje natomiast ogólnej refleksji nad życiem i przemijaniem, która obecna była w strofach niewykorzystanych przez kompozytora.

Pod względem formalnym możemy podzielić utwór na dwie części. Pierwsza z nich oparta jest na krótkiej, sześciódźwiękowej frazie (zob. przykład 2). Co ciekawe, kompozytor w partii fortepianu buduje polifoniczną strukturę, traktując przedstawiony motyw podobnie jak temat fugi. Ponieważ formalnie utwór zawiera jedynie fragmenty imitacyjne, można tu mówić o fugacie. Słowo *fugare*, od którego pochodzą obie nazwy, oznacza ucieczkę, stąd po raz kolejny można wskazać na bezpośredni związek tekstu i muzyki, gdyż podmiot liryczny mówi o zgubionych drogach. Kiedy padają słowa „Nacht schon decket alle Müden / Und so still ist's um mich her” („Noc powoli okrywa wszystkich utrudzonych / a wokół mnie jest tak cicho”), w partii fortepianu rozpoczyna się jednostajny ósemkowy akompaniament, ale główny temat muzyczny pieśni wciąż jest obecny (zob. przykład 3). Po pozornym zwolnieniu tempa, spowodowanym przez wydłużenie wartości rytmicznych, następuje druga część. W tym momencie podmiot liryczny rozpoczyna swoją modlitwę, którą kompozytor opracował chorałowo, nawiązując tym samym do tradycji muzycznej – podkreślanie treści religijnych i para religijnych elementami wywodzącymi się z muzyki kościelnej. Tego rodzaju zabieg jest powszechny – stanowi niemal kliszę. Dwukrotne powtórzenie prośby strudzonego pielgrzyma stanowi dodatkowe jej podkreślenie. Wspomniane wcześniej przygnębienie obecne w końcowej refleksji dzięki muzyce nabiera wieloznaczności, gdyż kompozytor w części chorałowej wykorzystał tryb durowy, co pozwala wrócić do znaczenia pierwotnie zaproponowanego przez poetę (wszystko, co było przeznaczone podmiotowi lirycznemu, spełniło się, dlatego może bez obaw i w pełnym zaufaniu do Boga oczekiwać końca), choć wydawać by się mogło, że brak wcześniejszych strof wiersza diametralnie zmieni jego główne przesłanie.



Przykład 2. K. Mikuli, *Der Pilger*, t. 1–4 (oprac. własne P.K.).

Przykład 3. K. Mikuli, *Der Pilger*, t. 13–17 (oprac. własne P.K.).

Opisane wyżej pieśni Karola Mikulego to jedyne utwory bezsprzecznie polskiego kompozytora epoki romantyzmu umuzyczniające poezję Josepha von Eichendorffa. Dodatkowo należy podkreślić, że kompozytor wykorzystał oryginalny tekst niemiecki, co było niezwykle dla polskiego twórcy. Czas romantyzmu był okresem tworzenia w językach narodowych i walki o zachowanie języka polskiego, a temu założeniu Mikuli się nie podporządkował. Ważne jest również to, iż jako jedne z nielicznych wśród polskich pieśni romantycznych wpisują się w tę twórczość, która za cel obrała sobie nie pokrzepianie serc i podtrzymanie tradycji narodowych, ale wejście w tekst i osiągnięcie syntezy pomiędzy dziełem literackim i muzycznym, która pozwoli wydobyc najgłębsze znaczenia słów.

9.2 Emil Bohn

Problem związany z określeniem narodowości i przynależności danej twórczości do określonego kręgu kulturowego zarysowuje się szczególnie mocno, zwłaszcza w literaturze, czego przykładem jest zagadnienie tożsamości twórców oraz literatury związanej na przykład ze Śląskiem, rozwijane przez Karolinę Pospiszil w jednym z wcześniejszych rozdziałów niniejszej monografii. Próbuąc zmierzyć się z tą kwestią, trudno wyznaczyć kryteria, które jednoznacznie pozwolą stwierdzić, jakie dzieła przynależą do historii danego kraju, a jakie już poza jej ramy wykraczają. Historia muzyki także nie jest wolna od tego zagadnienia. Sporną kwestię stanowią nie tylko język umuzycznianych tekstów, ale także narodowość lub poczucie przynależności

narodowej kompozytora. W przypadku twórców umuzyczniających poezję Josepha von Eichendorffa, dylematy tego rodzaju pojawiają się między innymi przy nazwiskach Emila Bohna oraz Henryka Kamińskiego⁴.

Emil Bohn (1839–1909)⁵ to kompozytor urodzony w Białej Nyskiej (niem. Bielelau) położonej w województwie opolskim, należącym do tzw. Ziemi Odzyskanych – terenów przyłączonych do Polski po konferencji w Poczdamie. Terytoria te od czasu rozbiórów aż do 1945 roku należały do państwa niemieckiego. W wyniku polityki najeźdźców następowały również przesiedlenia, przez co ludność niemiecka mieszała się z ludnością polską. Taki stan rzeczy przekładał się na problemy tożsamościowe tamtejszych mieszkańców. Bohn żył więc na ziemiach, gdzie poczucie tożsamości regionalnej było mocniejsze, niż przynależności narodowej.

Z umuzycznionych przez Bohna wierszy Josepha von Eichendorffa prawie wszystkie przeznaczone zostały do wykonania przez głos z towarzyszeniem fortepianu (wyjątkiem jest jedna pieśń chóralna przechowywana w Archiwum Archidiecezjalnym i Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu)⁶, wpisując się tym samym w tradycję pieśni romantycznej i postromantycznej. Opracowując teksty kompozytor nie ingeruje w nie, ale jedynie stara się stworzyć jedność literacko-muzyczną, co osiąga dzięki zastosowaniu odpowiedniej agogiki czy tonacji. Nie dochodzi jednak do sytuacji, w której fortepian oraz głos są równorzędnymi partnerami – dialogują ze sobą czy uzupełniają się. Twórca dokonuje wyraźnego podziału na partię solową oraz akompaniament, a dochodzi do tego w różnoraki sposób. Jednym z przykładów jest pieśń *Glück*, w której Bohn w partii fortepianu zestawiał piony akordowe z pasażami w rytmie szesnastkowym (zob. przykład 4), dokonując w trakcie utworu jedynie nieznacznych zmian, które nie mają wpływu na ogólne postrzeganie partii fortepianu. W *Steckbrief* natomiast partia wokalna zostaje powielona w głosie instrumentalnym. Podobna sytuacja występuje we wszystkich pieśniach Bohna do tekstów Eichendorffa – funkcjonuje w nich wyraźne rozgraniczenie na partię głosu solowego i akompaniamentu, a tylko za pomocą podstawowych środków jak tryb tonacji, agogika czy rytmika, stara się on oddać charakter tekstu.

4 Henryk Kamiński (1886–1946) – także Heinrich Kaminski; syn Pawła Kamińskiego – katolickiego księdza pochodzącego z Polski, który zjawił się w Waldshut-Tiengen w celu podjęcia pracy, oraz śpiewaczki Mathilde Barro. Uczęszczał do szkół w Waldshut, Konstancji i Gimnazjum Städtische w Bonn. W 1909 roku wyjechał do Berlina, dokąd przyjechał na lekcje kompozycji z Paulem Juonem i Hugonem Kaunem. Był jednak w dużej mierze samoukiem (Kirchberg 2001: 203–205). Wśród utworów z tekstami Eichendorffa odnaleźć można rozmaite obsady: od pieśni na głos z fortepianem przez chóralne a cappella, aż po różnorodne zespoły wokально-instrumentalne. Pomimo polskiego pochodzenia Henryk Kamiński figuruje w źródłach jako kompozytor niemiecki.

5 Kompozytor i pedagog. Większość swojego życia związał z Wrocławiem (niem. Breslau), gdzie studiował na Uniwersytecie Wrocławskim oraz w Akademisches Institut für Kirchenmusik, później prowadził działalność naukową i pedagogiczną (Feldmann, Walter 2001: 4861–4862).

6 Informacje o wszystkich utworach polskich kompozytorów, w których znajdziemy opracowania tekstów Josepha von Eichendorffa, umieszczone są w tabeli na końcu niniejszego rozdziału.



Przykład 4. E. Bohn, *Glück*, t. 1–5 (oprac. własne P.K.).

Wczytując się w życiorys tego kompozytora, trudno, poza miejscem urodzenia i działalności wskazywać na elementy, które pozwalałyby go określać jako twórcę polskiego, a samo kryterium geograficzne również nie jest czynnikiem rozstrzygającym, bowiem za czasów życia Bohna, Wrocław i Biała Nyska przynależały do ziem pruskich. Na uwagę jednak zasługuje fakt, że niektóre źródła naukowe czy katalogi, jak na przykład Répertoire International des Sources Musicales (RISM), mianują Bohna kompozytorem polskim, wobec czego nie można przejść obojętnie⁷.

9.3 Włodzimierz Kotoński

W pełni dwudziestowiecznym polskim kompozytorem, który sięgnął po wiersze Josepha von Eichendorffa był Włodzimierz Kotoński (1925–2014)⁸. Jego twórczość wokально-instrumentalna ma swoją reprezentację w siedmiu opusach. Wiersze śląskiego romantyka w niemieckim oryginale odnajdujemy w zbiorze *Drei deutsche Lieder für Bariton und Gitarre Zu Texten von Joseph von Eichendorff und Durs Grünbein* (1997). Mając jednak na uwadze datę powstania, obsadę oraz wykorzystanie obok wierszy Eichendorffa także poezji Dursa Grünbeina – współczesnego poety niemieckiego – konieczne jest przywołanie innego opusu, jakim jest *Drei Gesänge über Gedichte von Durs Grünbein* (1997). Kompozytor bardzo starannie dobrał tematykę poszczególnych tekstów w ramach każdego zbioru oraz zadbał o ich kolejność. W każdym z wierszy obserwujemy wspólne motywy, jakimi są: wędrowiec (i podróż), muzyka (także jako medium pamięci) oraz przemijanie i czas, co stanowi

7 Zob. hasło: „Bohn Emil”, w: Répertoire International des Sources Musicales: <https://opac.rism.info/search?id=pe23459&View=rism>, (z dn. 10.08.2018 18h20).

8 Ukończył studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (dziś Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) w Warszawie w zakresie kompozycji (Piotr Rytel) oraz fortepianu (Maria Klimont-Jacynowa). Studiował także prywatnie u Tadeusza Szeligowskiego. W latach 1957–1961 brał udział w Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadcie. Po nich muzyka elektroniczna zajęła główne miejsce w jego działalności twórczej. Od 1967 roku pracował również jako pedagog.

jedną z przesłanek do tego, by potraktować oba zbiory jako ciągłą narrację, jako cykl poetycki integrowany przez narrację tworzącą jeden spójny ciąg przyczynowo-skutkowy oraz doświadczenia podmiotu lirycznego i jego wspomnienia (Bernhart 2001: 213). Ową wspólnotę tematyczną podkreśla również sposób opracowania muzycznego i zastosowane środki techniczne. Co więcej, nie tylko każdy zbiór z osobna można traktować jako jedną całość, ale również oba opusy tworzą swego rodzaju megacykl, w którym następuje zmiana perspektywy narracji. Rodzi się zatem pytanie, w jaki sposób ów proces następuje.

Drei deutsche Lieder na głos i gitarę otwiera pieśń do wiersza Eichendorffa z tomiku *Wanderlieder – Rückkehr*, w którym podmiot liryczny opowiada o powrocie do miasta swojej młodości. Upływ czasu, ale także minione wydarzenia sprawiły, że wiele znanych mu osób odeszło („Kommt mancher wohl gegangen, / Es kennt mich keiner mehr” / „Niejeden zupełnie odszedł, / nie zna mnie nikt więcej”). Ciemna noc potęguje obcość i samotność, nie tylko podmiotu lirycznego, ale również innych mieszkańców („Ich ziehe durch die Gassen, / So finster ist die Nacht, / Und alles so verlassen” / „Przechodzę ulicami, / tak ciemna jest noc, / i wszyscy tak samotni”). Cechy te podkreśla także sposób, w jaki Włodzimierz Kotoński umuzyczył tekst. Partia wokalna i instrumentalna zdają się być oddzielone od siebie – są dwiema różnymi płaszczyznami melodycznymi. Jedyną ich wspólną cechą jest zastosowanie interwału kwarty czystej. Linia wokalna w swej przeważającej części wykorzystuje kroki sekundowe (rzadko ich przewroty). Po nich najczęściej pojawia się właśnie kwarta. W partii instrumentalnej natomiast kompozytor potęguje poczucie obcości i osamotnienia przez prowadzenie pojedynczej linii melodycznej (harmonizowanej tylko w momentach zakończenia fraz) – co budzi skojarzenie z muzyką minnesingerów i trubadurów – ale także przez zastosowanie skoków undecymy lub o odległości dwóch oktaw i kwarty między grupami ósemkowymi (zob. przykład 5).



Przykład 5. W. Kotoński *Rückkehr*, partia gitary t. 1–6 (oprac. własne P.K.).

Elementem, który przez cały czas towarzyszy opisywanym w tekście scenom jest muzyka powodująca zatracenie, do której tańczą nieznani podmiotowi ludzie i która wzmaga do granic tkwiące w nim emocje. W tym momencie odnosi się wrażenie,

że także opracowanie muzyczne przyspiesza, ponieważ kompozytor w partii gitary zastosował falującą linię melodyczną w jednostajnej rytmice szesnastkowej. Kiedy padają słowa „Und Herz und Sinne mir brannten, / Mich trieb's in die weite Welt” („Palily mnie serce i zmysły / gnają mnie w szeroki świat”), pomimo wydłużenia wartości rytmicznych, charakter muzyki staje się coraz bardziej niespokojny przez zastosowanie określenia *poco animato* oraz przez fakt, że linie melodyczne obu głosów krzyżują się (zob. przykład 6). Obrazuje to sprzeczne emocje: z jednej strony palące serce i myśli popychające ku działaniu, z drugiej brak sił, którego skutki widoczne są w zakończeniu utworu.



Przykład 6. W. Kotoński *Rückkehr*, t. 43–48 (oprac. własne P.K.).

Mißklang Grünbeina sugeruje wydarzenia, które oprócz upływającego czasu doprowadziły do sytuacji, w której ludzie są sobie obcy. Muzyka, którą teraz słycać (taka sama, która była wspomniana w wierszu Eichendorffa) może być reminiscencją przeszłości, ale też przepracowaniem traumy („Alles Hassens werte schwimmt aufgebracht in Musik” / „Wszystko, co zasługuje na nienawiść, pływa wzburzone w muzyce”; tłum. Anna Ferenz-Zakrzewska). Pomimo tego, że Kotoński wykorzystuje taki sam rezerwuar środków technicznych, muzyka jest zdecydowanie bardziej niespokojna. Już od samego początku tempo muzyki przyspiesza (*Allegro*, podczas gdy *Rückkehr* rozpoczynało się w tempie *Lento*), a we wstępie pojawiają się współbrzmienia sekundowe. Ponadto Kotoński wykorzystuje tu zdecydowanie szerszy zasób interwałów, co pozwala na większe zróżnicowanie przebiegu melodycznego, który jest pełen dość nieoczekiwanych zatrzymań i zmian dynamicznych. Bardziej widoczne jest dzięki temu zespolenie warstwy instrumentalnej z warstwą słowną, odnoszącą się do tematyki wojennej.

W ostatniej pieśni – *Abendlandschaft* Eichendorffa, gdzie tylko pasterz gra swoją melodię, a z daleka słycać padający strzał, prawdopodobnie już ten ostatni – jedynie natura jeszcze odzywa się cicho swoimi szelestami i szmerami. Za wzgórzami słońce dotykające szczytów, niebo, które na linii horyzontu łączy się z ziemią, budzi pragnienie podmiotu lirycznego, którego marzeniem jest wzbicie się w powietrze. Muzyka także zwalnia (*Adagio*) – powraca tempo i sposób prowadzenia melodii z pierwszej pieśni. Partia głosu wokalnego utrzymana jest w dynamice *piano – mezzoforte*, czym jeszcze bardziej eksponuje zaznaczoną w tekście ciszę i spokój. Słońce niksące powoli za górami oraz milknąca natura oznaczają nieuchronnie zbliżający się kres zobrażony muzycznie, za pomocą frazy śpiewanej na samogłosce „a” (zob. przykład 7).

Przykład 7. W. Kotoński *Abendlandschaft*, t. 19–21 (oprac. własne P.K.).

O tym, co dzieje się potem i co prawdopodobnie stało się z bohaterami lirycznymi informuje nas wiersz Dursa Grünbeina zatytułowany *Alba*, pierwszy zamieszczony w zbiorze *Drei Gesänge über Gedichte von Durs Grünbein*. Odeszli wszyscy. Jedyne, co pozostało po rodzaju ludzkim, to radości bądź okrucieństwa, które wyświadczyli innym oraz wspomnienia wracające do samego źródła. Podmiot liryczny zachęca do tego, by przyrzeć się bliżej temu, co, pomimo tego, jak wiele czasu minęło, wciąż jest zapamiętane: „Daß die Haut sich in Streifen” („Skóra schodząca pasami”), „Seife noch immer aus Knochen” („mydło wciąż wytwarzane z kości”) i choć pozostaje tylko koszmarem, wciąż tkwiło w świadomości i pozostawało ostrzeżeniem dla kolejnych pokoleń. Przywołane obrazy (poetyckie) prowadzą podmiot liryczny do refleksji nad tym, czym jest życie, nad tym, że bez względu na to, jakimi wspomnieniami czy zranieniami jesteśmy naznaczeni, czas i tak będzie nieubłagany i doprowadzi wszystkich do tej samej granicy, jaką jest śmierć. Obrazy krwi, wyrobu mydła z kości czy rzeźnienia w odpływie nieodparcie przywodzą na myśl obozy zagłady.

Włodzimierz Kotoński, umuzyczniając wiersze Eichendorffa i Grünbeina, przekazuje zatem słuchaczowi refleksję dotyczącą życia. Teksty obu zbiorów opowiadają spójną historię o wędrowcu, jednak w pierwszej części on sam wraca do miejsc i wydarzeń, natomiast druga część tworzy postapokaliptyczną historię, w której następuje rozliczenie ze światem i ze sobą samym. Pytanie, które zadaje podmiot liryczny („Ein anatomischer Torso vorm Spiegel, / Die Arme im Anschlag, Augen / Weitaufgerissen... um was zu sehn?” / „Anatomiczne torso przed lustrem, / Wyrzucone w górę ramiona, oczy / Szeroko rozwarte... aby zobaczyć Co?”; tłum. A.F.-Z.) jest niczym rachunek sumienia, który każdy będzie musiał zrobić sam.

Oba zbiory są wyjątkowe w twórczości Kotońskiego – z jednej strony dlatego, że w katalogu dzieł kompozytora możemy znaleźć jedynie pięć dzieł wokalnie-instrumentalnych, z drugiej natomiast artysta zastosował w nich obsadę, po którą nie sięgał ani przedtem, ani później. Ponadto, sięgając po wiersze współczesnego poety, Kotoński zaproponował zupełnie nowe odczytanie tekstów Eichendorffa, które razem z tekstami Grünbeina tworzą całość dotyczącą II wojny światowej – jej traumy, trudnych powrotów, a przede wszystkim prowokujących do rozliczenia. Spójność opracowania muzycznego we wszystkich sześciu pieśniach oraz jedność literacko-muzyczna pozwalają te refleksje pogłębić.

9.4 Józef Świder i Marceli Reszka

Niezwykle ważną funkcją muzyki jest jej zastosowanie dydaktyczne, które odnajdujemy w pieśniach do słów Eichendorffa przeznaczonych na chór bez akompaniamentu instrumentalnego. Wśród polskich kompozytorów to Józef Świder i Marceli Reszka dokonywali opracowań na chór *a cappella*.

Józef Świder (1930–2014)⁹ od czasu studiów związany był z amatorskim i zawodowym ruchem śpiewaczym, stąd też sporą część swoich dzieł przeznaczył właśnie na obsady chóralskie. Dzieła do wierszy Josepha von Eichendorffa, to *Drei Eichendorff-Lieder für gemischten Chor* powstałe w 2002 roku. Zbiór ten tworzą trzy utwory: *Morgengebet*, *Mondnacht* oraz *Nachts*. Następuje tu regulacja porami dnia, bowiem zbiór rozpoczyna poranna modlitwa, podczas wypowiedziania której podmiot liryczny zachwyca się światem budzącym się do życia i nadchodzącym dniem. Można na ów tekst spojrzeć z szerszej perspektywy, traktując go jako opis czasu młodości osoby wypowiadającej słowa modlitwy. Muzycznie kompozytor tworzy równie refleksyjny obraz, który osiąga dzięki zastosowaniu tempa *adagio cantabile*, tonacji F-dur oraz rozpiętości dynamiki pomiędzy *piano* i *mezzoforte*. Dynamikę *fortissimo* kompozytor wykorzystuje tylko w dwóch momentach: w pierwszym bezpośrednio zwracając się do Boga słowami „zu dir, Herr” („Do Ciebie, Panie”), dodatkowo wzmacniając owo wołanie zwolnieniem tempa do *più lento* i zatrzymaniem na ostatnim akordzie przedłużonym fermatą. Drugi moment to z kolei kulminacja pieśni – prośba „zerschlag mein Saitenspiel” („Przerwij mą grę”), w której umuzyczeniu kompozytor zastosował rytmikę punktowaną i akcenty na słowie *zerschlag*, co nadaje stanowczości znaczeniu słów. Pieśń kończą słowa pełne uspokojenia i gotowości na śmierć, co kompozytor oddaje przez tempo *lento* i podkreślenie znaczenie słowa *Ewigkeit* (wieczność) poprzez jego powtórzenie. Wiersz *Mondnacht* to również wyrażenie podziwu nad pięknem przyrody, jednak już po doświadczeniach dnia pełnych różnych emocji i zjawisk, swego rodzaju uzupełnienie pieśni *Morgengebet*. Podmiot liryczny pragnie wlecieć wysoko, by dusza mogła ulecieć do domu. Podążając za treścią i charakterem tekstu, Świder, opracowując *Mondnacht*, wykorzystał tonację durową (D-dur), metrum dwudzielne oraz częste zwolnienia i przyspieszenia. Po raz kolejny podkreśla ostatni wers, tym razem przez oddzielenie go pauzą przedłużoną fermatą oraz zmianę tempa na *adagio cantabile*, co sprawia, że odbiorca najpierw pozostaje w stanie zawieszenia, niejako z niedosytem, z pytaniem, dokąd wleci dusza. Dopiero po chwili poznaje kojącą odpowiedź. *Nachts* to wiersz zamykający zbiór pieśni Świdra i porównujący wprost nocną porę do kresu życia. Wszystko jest spowite mrokiem

⁹ Józef Świder – ukończył studia z zakresu teorii muzyki, fortepianu i kompozycji w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, a naukę z zakresu kompozycji kontynuował w Krakowie na studiach aspiranckich. W latach 1984–2012 wykładał na Podyplomowym Studium Chórmistrzowskim przy Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, a w 1994 roku objął funkcję kierownika tegoż studium. Spuścizna kompozytorska Józefa Świdra obejmuje ponad 300 utworów chóralnych, dzieła oratoryjno-kantatowe, opery oraz utwory instrumentalne (Świder-Śnioszek 2016).

i jedyne słyszalne dźwięki to odgłosy przyrody. Ostatnia strofa daje jednak nadzieję, gdyż to sam Bóg przychodzi i błogosławi ziemię oraz jej mieszkańców. W tej pieśni kompozytor również zdecydował się na zróżnicowanie tempa (*lento – più vivo*) uwydatnione zmianą trybu tonacji (e-moll – E-dur).

Drugi kompozytor tworzący opracowania na chór bez towarzyszenia instrumentalnego to Marceł Reszka¹⁰, który jest przede wszystkim pedagogiem. W 1995 roku założył chór przy Szkole Podstawowej nr 15 w Raciborzu, który funkcjonuje do dzisiaj i w znacznej mierze składa się z uczniów okolicznych szkół podstawowych oraz młodzieży licealnej. Wśród kompozycji Reszki odnaleźć można dziesięć tytułów z poezją Eichendorffa. Co ważne, jest to jedyny kompozytor, który wykorzystuje polskie tłumaczenia wierszy śląskiego poety. Nie wybiera on jednego tłumacza – stosuje przekłady Zenona Przesmyckiego, Kazimierzy Iłakowiczówny, ks. Jerzego Szymika i Wiktora Bugli. Jak wspomina sam kompozytor, wybór tłumaczeń jest podyktowany jego subiektywnym odczuciem, a umuzycznienie poezji w języku polskim to przejaw patriotyzmu i przywiązania, zarówno do rodzinnej ziemi raciborskiej, jak i do Polski. Ponadto kompozytor, będąc także pedagogiem, stara się przybliżyć dzieciom i młodzieży piękno poezji Eichendorffa, a język niemiecki niejednokrotnie stanowi dla nich nieprzekraczalną barierę. W mailu wspomina również słowa profesora Franciszka Antoniego Marka, który w przedmowie do książki *Joseph von Eichendorff – „Przez pola i dąbrowy...”*, zawierającej wiersze śląskiego poety w tłumaczeniu Wiktora Bugli pisze: „[z]yczyłbym sobie, aby Górnoślązacy poznali jego [Eichendorffa – P.K.] utwory, gdyż są one tego godne, chociażby tylko dlatego, że tkwi w nich także częśćka naszej, górnośląskiej tragedii” (Marek 2008: 12).

Dzięki polskim przekładom poezji Josepha Eichendorffa oraz ich muzycznym opracowaniom Marceł Reszka stara się dać młodzieży możliwość wspólnego doświadczenia piękna poezji śląskiego romantyka. Jego celem jest również realizacja postulatów Franciszka Marka, o potrzebie zapoznawania młodego pokolenia ze śląskim dziedzictwem literackim.

10 Marceł Reszka – kompozytor, pedagog. Studiował na Uniwersytecie Śląskim u Alojzego Kopoczka. Wśród jego kompozycji przeważają utwory o charakterze religijnym: pieśni o charakterze pasyjnym, pastoralki, pieśni gospel, części stałe mszy i psalmy. Ponadto tworzy opracowania kolęd, raciborskich i śląskich pieśni ludowych, oraz pieśni do słów Eichendorffa. Informacje zawarte w poniższym fragmencie opisane na podstawie odpowiedzi udzielonych na pytania zawarte w mailu z dn. 13.07.2018 (23h10) do autorki niniejszego rozdziału; odpowiedzi w załączniku w mailu z dn. 16.07.2018 16h49.

9.5 Aleksandra Garbal

Spośród kompozytorów opisywanych w niniejszym rozdziale Aleksandra Garbal (ur. 1970)¹¹ zajmuje miejsce szczególne. Jako rodowita Toszanka jest niezwykle związana z postacią Josepha von Eichendorffa, który w zamku w Toszku spędził dzieciństwo. Nie dziwi więc fakt, że w jej twórczości znajdujemy najbardziej różnorodne opracowania wierszy tego poety. Garbal jest autorką dwóch utworów symfonicznych: *Kantata na baryton solo, recytatora i orkiestrę symfoniczną* (1997) oraz *Poemat Old Castle na recytatora i orkiestrę symfoniczną* (2004), zbioru *26 Pieśni na głosy solowe i fortepian do słów Eichendorffa* (2018) oraz *Opery Polonica Rustica: Polskie Malowanki – opera kameralna w trzech aktach* (2017–2018, lib. A. Garbal), w których twórczość Eichendorffa staje się podstawą działań kompozytorskich.

26 Pieśni na głosy solowe i fortepian odwołuje się do tradycji romantycznej pieśni solowej. Partia fortepianu pełni nie tylko rolę akompaniamentu, ale wchodzi w bezpośredni dialog z tekstem: komentuje go, podkreśla lub zaprzecza mu, zarówno przez ukształtowanie linii melodycznej, jak również następstwa harmoniczne, artykulację czy barwę. Kompozytorka umuzycznia pełne teksty poetyckie w języku oryginalnym, chcąc wyeksponować ducha poezji niemieckiej, ale także brzmieniowość właściwą dla tego języka. Ponieważ jednak pieśni z towarzyszeniem instrumentu to gatunek najczęściej spotykany w twórczości polskich kompozytorów, warto pochylić się nad gatunkami charakterystycznymi tylko dla twórczości Aleksandry Garbal, jakimi są kantata oraz opera.

Kantata na baryton solo, recytatora i orkiestrę symfoniczną to dzieło wokально-instrumentalne, w którym opracowana została poezja Josepha von Eichendorffa, Reinera Marii Rilkego, Steve’a Garrisona oraz Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Wprowadzeniem, podobnie jak w cyklu Kotońskiego i w pieśniach Mikulego, jest rozpoczynający utwór wiersz *Mondnacht*. Niewzruszona i pełna spokoju natura stanowi tło dla elementów i wydarzeń obecnych w tekście Garrisona. W nim bowiem dostrzegamy, że wiek naznaczył poszczególne przedmioty, sprawił, że uległy zniszczeniu. Natura jednak: ptaki, różne odgłosy są nieustannie obecne. Z wspomnianym upływem lat każdy radzi sobie inaczej. Część ludzi zanoszą swoją prośbę do Boga, w nadziei, że ten wysłucha ich modlitw. Refleksja dotycząca przemijania kontynuowana jest słowami wierszy Reinera Marii Rilkego *Das Rosen-Innere* i *Schlussstück*. Po raz kolejny więc czytelnik zostaje zmuszony do refleksji nad znaczeniem czasu i tego, co daje, ale również tego, co zabiera. Śmierć jest szczególnym procesem, zjawiskiem, które towarzyszy nam zawsze. Człowiek jednak, skupiając się na teraźniej-

11 Aleksandra Garbal – kompozytorka, pianistka, klawesynistka, teoretyk muzyki i pedagog. Studiowała na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach (do 1996). Kontynuowała studia podyplomowe w zakresie kompozycji pod kierunkiem Józefa Świdra (1993–1998) oraz w klasie klawesynu Marka Toporowskiego (do 1998). Kształciła się także w Akademii Muzycznej w Katowicach na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym w klasie fortepianu Marii Kubiś-Uzok oraz Moniki Sikorskiej-Wojtacy (2002–2005). Naukę kompozycji kontynuowała pod kierunkiem Mariana Borkowskiego na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (studia podyplomowe 2009–2012).

szości, ignoruje ją. A śmierć jest wewnątrz nas, zatem może nas również kontrolować. Dla podmiotu kluczowym słowem wydaje się być *mitten* – „środek”, gdyż w tym krótkim tekście pojawia się ono dwukrotnie, w kontekście śmierci, która jest „mitten im Leben” („W środku życia”) oraz „mitten in uns” („w środku nas”). Refleksja dotycząca życia, śmierci, ale także bytu najwyższego, znajduje kontynuację w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Ty jesteś moje imię...*, który stanowi wyznanie, iż w owym bycie doskonałym, najwyższym wszystko ma swój początek, dlatego też jest obecna w każdej istocie. Ponadto podmiot liryczny wychwala wszystkie przymioty Boga: niezmierność, potęgę, ale także dobroć i fakt, że wszelkie natchnienie i dobra pochodzą od niego, nawet jeśli nie widać już nadziei. Kantatę Aleksandry Garbal kończy wiersz *Heimweh (An meinem Bruder)* Eichendorffa, opisujący niezwykle krajobrazy (co w pewnym sposób nawiązuje do pierwszego tekstu i pozwala na stworzenie kłamry spajającej dzieło). Miejsca i wydarzenia mają wielkie znaczenie dla podmiotu lirycznego – niekiedy pełne delikatności otulają go („dort in den Bäumen / Schlummert ein Zauberbann” / „Tam w drzewach / drzemią czary”), a w innych momentach są obce, budzące strach („So fremde sind die andern, / Mir graut im fremden Land” / „Tak obcy ludzie dokoła / przeraża mnie obcy kraj”). Jeśli jednak człowiek znajdzie towarzysza wędrowki, zyskuje wsparcie i pomoc w życiowej drodze. Tu także podmiot liryczny jest świadomy celu podróży – celu, który zawsze jest taki sam („Auf des Vaters Grabe knien / Bei dem alten Zauberlied” / „Na ojca uklękając grobie, / gdzie trwa zaczarowana pieśń”). Mając na uwadze wcześniejszy zwrot do Boga, a także jego uwielbienie, można wyciągnąć wniosek, że owa dawna pieśń jest tą, którą każdy słyszał, zanim jeszcze przyszedł na świat, hymn wyśpiewywany przez aniołów na cześć Boga.

Kantata stanowi więc bardzo bogate źródło przemyśleń nad tematami egzystencjalnymi jak przemijanie, starość, umieranie, ale także religijnymi, gdyż wiara jest tym, co pozwala człowiekowi mieć nadzieję na to, że śmierć nie wyznacza końca, ale nowy, inny początek. Wiersze Josepha von Eichendorffa stanowią ramę całej kompozycji: otwierające *Mondnacht* staje się przyczynkiem do dalszych refleksji i tworzy sposobność do rozważań, bo tylko w trakcie ciemnej nocy, która jest niezmacona żadnym dźwiękiem – poza szelestem liści i szumem wiatru – człowiek jest zdolny do głębokich, egzystencjalnych przemyśleń. Każdy kolejny wiersz wprowadza nową myśl, ale to *Heimweh* jest podsumowaniem, zebraniem w całość wszystkich rozważań, a zarazem ich dopełnieniem.

Muzyka towarzysząca tekstom jest pełna skrajności: wykorzystuje najwyższe i najniższe dźwięki możliwe do wydobywania (zob. przykład 8), balansuje pomiędzy dynamiką *piano pianissimo* i *fortissimo possibile*, ale również tworzy delikatne płaszczyzny ograniczające brzmienie do melorecytacji i brzmienia niewielkiej liczby instrumentów (zob. przykład 9). Ponadto kompozytorka wykorzystuje na przemian bardzo dokładnie zarysowane frazy melodyczne oraz klastrówce współbrzmienia. Całość jest bardzo silnie sprzężona z tekstem, tworząc bardzo sugestywne nastroje obecne także w umuzycznionych przez kompozytorkę wierszach.

Recytacja (*behind the scene*):

Baritone Solo People reel in the street stunned out of balance by the rippling cry birds, wave after wave, while down in the crypt, marble shatters, iron hinges groan and snap, and shapes climb out in the startled air in robes of gold, unravelling, dazed, gaping in sunlight, some turning back some struggling, shaking of their...

Przykład 8. A. Garbal, *Kantata*, t. 35 (oprac. własne P.K.).

Jedynе dzieło sceniczne, które zawiera poezję Josepha Eichendorffa – *Opera Polonica Rustica: Polskie Malowanki* – ma swoje dwie wersje, z których krótsza powstała na zamówienie Związku Kompozytorów Polskich oraz Stowarzyszenia Autorów ZAIKS z okazji stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości¹². Ekspozuje zatem elementy narodowe jak muzyka i tańce ludowe (finałowy oberek), chrześcijaństwo, które przez wiele lat było religią dominującą na ziemiach polskich (modlitwa *Anioł Pański*) czy ważne momenty historyczne (wątek powstań). Akcja rozpoczyna się w Wigilię 1861 roku w chatce wiejskiej zamieszkałej przez rodzinę Czernerów, którzy wychowują małą córkę Kasję. Do ich domu przybywają wycieńczeni uciekinierzy: Maria Warszawianka wraz z rocznym synem Jasiem. Przeczuwając swoją rychłą śmierć, Maria zdradza powód, który sprawił, że musiała opuścić Warszawę, a którym były represje popowstaniowe oraz powierza swojego syna opiece Czernerów.

¹² Prawykonanie wersji koncertowej odbędzie się 11 grudnia 2018 roku w Mazowieckim Instytucie Kultury w Warszawie.

Baritone Solo *p*
In one dream, the oldest bell the one

Oboe

Vibraphone *p*

Timpani

Bar. Solo
grown mossy, grey as granite,

Oboe

Vibraphone

Timpani *f*

Przykład 9. A. Garbal, *Kantata*, t. 11–15 (oprac. własne P.K.).

Dalsza część fabuły opiera się na wątku miłosnym dotyczącym Kasi i Janka, dla którego tłem są opowieści związane z historią kraju przed zaborami, uwypuklone jest więc przywiązanie do ojczyzny oraz aspekt lokalnego patriotyzmu. Pomimo tego, że skrócona wersja w całości wykorzystuje polski tekst libretta, kompozytorce udało się nawiązać do postaci Eichendorffa. W dziele Aleksandra Garbal opracowuje nie wiersze śląskiego romantyka, a wprowadza do fabuły postać młodego poety. Pojawia się on w centralnej części II aktu, kiedy młody panicz z toszeckiego zamku próbuje uwieść Kasieńkę. W pełnej wersji dzieła poeta wyśpiewuje swoje arie w języku niemieckim, a ich teksty to oryginalne wiersze poety. Praca nad nią jeszcze się

nie zakończyła, trudno więc mówić o ostatecznym kształcie dzieła. Kompozytorka, tworząc *Polskie Malowanki* wskazuje ważne źródło inspiracji, którą może stanowić nie tylko twórczość poety, ale również elementy jego biografii.

9.6 Refleksja końcowa

Dzięki wymienionym powyżej przykładom można zaobserwować różnorakie konteksty funkcjonowania poezji śląskiego romantyka w muzyce polskiej. Wiersze Eichendorffa, zwłaszcza w XX wieku, dzięki odwołaniom do różnorodnych gatunków, zestawieniom z tekstami poetyckimi innych autorów, a także unikatowym umuzyycznieniom zyskują nowy, niespotykany dotąd wymiar. Obecność kompozytorów śląskich wśród grona twórców umuzyczniających poezję Eichendorffa świadczy o tym, że był i wciąż jest to poeta ważny i ceniony, zwłaszcza w południowo-zachodniej części Polski. Biorąc pod uwagę fakt przywiązania kompozytorów do wierszy tegoż poety, a także opracowanie ich jako materiału dydaktycznego pozwala się spodziewać, że katalog kompozycji zawierających jego teksty będzie się stale powiększał.

LITERATURA: S. 263–264

Polskie opracowania wierszy Josepha von Eichendorffa

Tytuł	Rok	Język (tłumacz)	Obsada	Uwagi
Karol Mikuli (1821–1897)				
<i>Sechs Lieder op. 16: Mondnacht (nr 1) Der Pilger (nr 6)</i>	1867	niemiecki	Głos, fortepian	Partytury w posiadaniu Akademia Muzyczna im. Miłokoly Łysenki we Lwowie
Emil Bohn (1839–1909)*				
<i>Frühlingsnacht</i>	1858	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60945 Muz.)
<i>Das zerbrochene Ringlein</i>	1862	niemiecki	Soliści (tenor, bas), Chór męski	Autograf przechowywany w Archiwum Archidiecezjalnym i Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu (sygn. XXXVIII= a 1217)
<i>Glück</i>	1866	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60946 Muz.)
<i>Vorwärts</i>	1866	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60946 Muz.)
<i>In der Fremde</i>	1866	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60946 Muz.)
<i>Steckbrief</i>	1866	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60946 Muz.)
<i>Der Schalk</i>	1866	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60946 Muz.)
<i>Der Bote</i>	1867	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Oddziale Starych Druków Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 60946 Muz.)

Henryk Kamiński (1886–1946)*				
<i>4 Lieder: Ständchen (nr 4)</i>	1912	niemiecki	Głos, fortepian	Autograf przechowywany w Bayerische Staatsbibliothek
<i>3 Gedichte von Eichendorff: Morgenständchen</i>	1925	niemiecki	Chór męski, Lutnia (3), mandolina (2), gitara (3)	Autograf przechowywany w Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek w Donaueschingen Aranżacja na głos i fortepian dokonana przez Reinharda Schwarza-Schillinga przechowywana w Bayerische Staatsbibliothek
<i>3 Gedichte von Eichendorff: Der Soldat</i>	1925	niemiecki	Chór męski, Instrumenty dęte blaszane, kotły	Autograf przechowywany w Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek w Donaueschingen Aranżacja na głos i fortepian dokonana przez Reinharda Schwarza-Schillinga przechowywana w Bayerische Staatsbibliothek
<i>3 Gedichte von Eichendorff: Abend</i>	1925	niemiecki	Chór męski	Autograf przechowywany w Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek w Donaueschingen Aranżacja na głos i fortepian dokonana przez Reinharda Schwarza-Schillinga przechowywana w Bayerische Staatsbibliothek
Paweł Klecki (1900–1973)				
<i>Drei Nachtgesänge op. 3: Nachts (nr 1)</i>	1923	niemiecki	Głos, fortepian	Partytura przechowywana w Herder-Institut w Marburgu
Włodzimierz Kotoński (1925–2014)				
<i>Drei deutsche Lieder Rückkehr (nr 1) Abendlandschaft (nr 3)</i>	1997	niemiecki	Głos (baryton), gitara	Partytura przechowywana w Gabinetce Zbiorów Muzycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Tytuł	Rok	Język (tłumacz)	Obsada	Uwagi
Józef Świdra (1930–2014)				
<i>Trzy pieśni do słów J. Eichendorffa: I. Morgengebet II. Mondnacht III. Nachts</i>	2002	niemiecki	Chór mieszany	Partytury w posiadaniu Fundacji Józefa Świdra
Krzysztof Penderecki (ur. 1933)				
<i>VIII Symfonia Lieder der Vergänglichkeit: Nachts (nr 1) Bei einer Linde (nr 3)</i>	2005	niemiecki	Soliści, chór orkiestra (I: mezzosopran, chór, orkiestra) (III: baryton, chór, orkiestra)	
Marceli Reszka (ur. 1962)				
<i>In der Fremde (Na obczyźnie)</i>	2002	wg J. Eichendorffa	Chór mieszany	
<i>Nocą (Nachts)</i>	2002	polski (tł. Zenon Przesmycki- -Miriam)	Chór mieszany	
<i>Modlitwa poranna (Morgengebet)</i>	2003	polski (tł. Kazimiera Iłakowiczówna)	Chór mieszany	
<i>Der Umkehrende (Nabożna pieśń)</i>	2003	wg J. Eichendorffa	Chór mieszany	

<i>Boże Narodzenie</i>	2007	polski (ks. Tomasz Horak)	Chór mieszany	
<i>Pożegnanie</i>	2008	polski (tł. Stefan Napiercki)	Chór mieszany	
<i>Złamany piścionek (Niewierność)</i>	2009	polski (tł. Jacek St. Buras)	Chór mieszany	
<i>Wieczorne pejzaże</i>	2010	polski (tł. Wiktor Bugła)	Chór mieszany	
<i>Smutek (Wechmut)</i>	2014	polski (tł. Wiktor Bugła)	Chór mieszany	
<i>Księżycowa noc</i>	2016	polski (tł. ks. Jerzy Szymik)	Chór mieszany	
Aleksandra Garbal (ur. 1970)				
<i>Kantata na baryton solo, recytatora i orkiestrę symfoniczną</i>	1997	- niemiecki (Eichendorff, Rilke) - angielski (Garrison) - polski (Garbal, Baczyński)	Solista (baryton), recytator, orkiestra symfoniczna	Autograf przechowywany w Bibliotece Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie
<i>Poemat Old Castle na recytatora i orkiestrę symfoniczną</i>	2004, rev. 2018	- polski (Kamiński, Garbal) - niemiecki (Eichendorff)	Recytator, orkiestra symfoniczna	

Tytuł	Rok	Język (tłumacz)	Obsada	Uwagi
26 Pieśni na głosy solowe i fortepian do słów Eichendorffa I. Waldesgespräch; II. Vom Grund bis zu den Gipfeln; III. Mondnacht; IV. Kein Stimmlein schallt von Allen; V. Nacht ist wie ein stilles Meer; VI. Lass dich die Welt nicht fangen; VII. Der Jäger Abschied vom Walde; VIII. Morgengebet; IX. Frühlingslied; X. Jagdlied; XI. Der frohe Wandersmann; XII. Untreu; XIII. Frühlingsgruss; XIV. Nachklänge; XV. Nachts I; XVI. Abschied; XVII. Der Umkehrende; XVIII. Liebe in der Fremde; XIX. Lockung; XX. Nachtzauber; XXI. Nachts II; XXII. Der Soldat;	2012, rev. 2018	niemiecki	Głos, fortepian (sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton, bas)	Zbiór pieśni solowych i duetów

XXIII. Die Heimat; XXIV. In der Fremde; XXV. Heimweh; XXVI. Lieber Alles				
Opera Polonica Rustica: Polskie Malowanki	2018	– polski z elementami archaizacji – niemiecki (Eichendorff)		Fragmenty operetty zostaną wykonane 11 grudnia 2018 roku w ramach koncertu Portrety kompozytorskie w Mazowieckim Instytucie Kultury.

10 DIETRICH FISCHER-DIESKAU O LIEDERKREIS OP. 39 ROBERTA SCHUMANNA DO TEKSTÓW JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Beata Kornatowska/

W opublikowanej z okazji siedemdziesiątych urodzin Dietricha Fischera-Dieskaua (1925–2012) biografii pióra Hansa A. Neunziga (1998) znajduje się obszerny rozdział poświęcony „Pisarzowi”, który następuje zaraz po „Śpiewaku”, co odzwierciedla hierarchię ważności w obfitującym w różnorodne aktywności życia niemieckiego barytona – obejmowały one również dyrygenturę, nauczanie i malarstwo. Z szesnastu monografii jego autorstwa, częściowo wznawianych i przekładanych na języki obce, siedem poświęconych jest autorom pieśni, które wykonywał: *Auf den Spuren der Schubertlieder – Werden, Wesen, Wirkung* (Wiesbaden 1971) oraz wersja poprawiona *Schubert und seine Lieder* (Stuttgart 1996), *Robert Schumann. Das Vokalwerk* (Stuttgart 1981), *Weil nicht alle Blütenräume reifen. Joh. Friedr. Reichardt. Hofkapellmeister dreier Preußenkönige* (Stuttgart 1992), *Carl Friedrich Zelter und das Berliner Musikleben seiner Zeit. Eine Biographie* (Berlin 1997), *Hugo Wolf. Leben und Werk* (Berlin 2003), *Johannes Brahms. Leben und Lieder* (Berlin 2006). Zagadnienia związane z pieśnią i śpiewem analizuje Fischer-Dieskau ponadto w pozycjach: *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (Stuttgart 1985) oraz *Die Welt des Gesangs* (München 1999).

W książce *Robert Schumann. Das Vokalwerk* autor przedstawia życie i twórczość kompozytora, włączając do tekstu również notki biograficzne poetów, których wiersze opracowywał muzycznie Schumann oraz krótkie przykłady nutowe. Rozdział *Ich kann wohl manchmal singen*¹ poświęcony został w całości cyklowi *Liederkreis* op. 39 do tekstów Josepha von Eichendorffa. W monografii *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* Fischer-Dieskau omawia między innymi wpływ twórczości poetyckiej na ewolucję pieśni niemieckiej, a wśród autorów kluczowych dla historii gatunku przedstawia Josepha von Eichendorffa. Teksty te stanowią podstawę niniejszego rozdziału, który ma na celu zaprezentowanie autorskiego spojrzenia artysty i erudyty na cykl *Liederkreis*, z uwzględnieniem pytań o postrzeganie poezji Eichendorffa i definiowanie jej wpływu na twórczość Schumannna, relację słowo-dźwięk oraz o przywoływane konteksty biograficzne, literackie i wykonawcze.

10.1 Dietrich Fischer-Dieskau jako pisarz

Na początku wypada zapytać o to, co skłoniło tak intensywnie koncertującego i nagrywającego śpiewaka do zaangażowania się w działalność pisarską. Najpro-

¹ Pierwszy wers pieśni *Wehmut* Schumannna do wiersza Josepha von Eichendorffa, nr 9 w cyklu *Liederkreis*.

ściej rzecz ujmując, to jeden z przejawów *habitusu* artysty ukształtowanego w duchu inteligencji mieszczańskiej (*Bildungsbürgertum*) i świadomie utożsamiającego się w życiu z jej ideałami. Można powiedzieć, że formacja, jakiej doświadczył Fischer-Dieskau, była bliska pruskiemu ideałowi wywodzącemu się z okresu Rzeszy Wilhelmińskiej: „produkt neohumanizmu i protestanckiego racjonalizmu, wychowania rodzinnego i edukacji gimnazjalnej, najczęściej absolwent zreformowanego uniwersytetu” (Orłowski 2006: 342). W rodzinie doktora Alberta Fischera, dyrektora gimnazjum w berlińskiej dzielnicy Zehlendorf, reformatora oświaty, autora sztuk teatralnych i *singspieli*, żywa była tradycja duchowa i kulturalna zakorzeniona w wieku XIX: muzyka, literatura i sztuki piękne stanowiły część codzienności. Ojciec wpoił synowi, że priorytetem nie są wyniki szkolne, lecz rozwijanie „das rechte Gefühl für das Schöne, Gute und Wahre” („poczucia piękna, dobra i prawdy”) (Neunzig 1995: 28). W domu była bogata biblioteka: wydania klasyków, leksykony i encyklopedie, a także literatura fachowa z dziedziny nauk przyrodniczych. W dzieciństwie przyszły śpiewak regularnie widywał ojca pochylonego nad biurkiem, skupionego na pisaniu. Jako nastolatek sam zaczął pisać – powstawały początki powieści, dramaty i wiersze. W zainicjowanym przez Alberta Fischera Theater der Jugend widział wiele inscenizacji klasyków, był to również okres systematycznego poznawania dzieł operowych. Od początku interesowały go kulisy i konteksty: czytał libretta, inscenizował utwory w domowym teatrze lalek, recytował wiersze. Rozpoczęte w Berlinie studia wokalne przerwała II wojna światowa i wcielenie do wojska, ale nawet w trudnych warunkach, w obozie dla amerykańskich jeńców wojennych we Włoszech, Fischer-Dieskau nadal się kształcił i rozwijał: wolny czas spędzał na lekturze, występował jako śpiewak, aktor i recytator. Po powrocie do Niemiec w 1947 roku nie podjął już regularnych studiów. Erudycję zawdzięczał podejściu do sztuki nabytemu w domu rodzinnym, własnej pracowitości i dociekliwości. Uchodził za intelektualistę wśród śpiewaków, obserwatorzy życia muzycznego mnożyli przydomki „myśliciel muzyczny”, „polihistor”, „homme de lettres”, „autor o wszechstronnym wykształceniu” (Aringer 2012: 190). Fischera-Dieskau cechowało wręcz encyklopedyczne podejście do historii pieśni – zamiłowanie do porządkowania i klasyfikowania to również jeden z przejawów etosu *Bildungsbürgertum* – systematycznie zgłębił, w sporej części też nagrał praktycznie cały dostępny głosowi barytonowemu repertuar niemieckojęzyczny.

W niemieckim kręgu językowym Dietricha Fischera-Dieskaua określa się mianem *Musikschriststeller*, które dotyczy autorów tekstów poświęconych (najszerzej rozumianemu) tematowi muzyki. Za początek pisarstwa o muzyce uznaje się powstanie mieszczańskiej kultury muzycznej w dobie oświecenia oraz związany z tym głód edukacji muzycznej „zur Unterstützung privater Musikausbildung und privaten Musikkonsums” („dla wsparcia prywatnego wykonawstwa muzycznego i prywatnej konsumpcji muzyki”) (Szabó-Knotik 2001). Właśnie takiego prywatnego kręgu sięga geneza pierwszych obszernych wypowiedzi śpiewaka na tematy muzyczne, z którymi wiązało się przygotowanie manuskryptów. We wczesnych latach kariery (1952–1963) Fischer-Dieskau organizował w domu wieczory muzyczne dla przyjaciół. Pre-

zentował nagrania i dzielił się ze swoimi gośćmi wiedzą o repertuarze, nad którym aktualnie pracował. Przygotowując się do prelekcji, sięgał po partytury, życiorysy, świadectwa własne twórców i analizy dzieł. Zdobyta w ten sposób wiedza i sprawność formułowania myśli okazały się wkrótce przydatne przy tworzeniu komentarzy do programów koncertowych, tekstów do książeczek płyt, artykułów do czasopism i wstępów do książek.

W 1968 roku ukazał się w wydawnictwie Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv Verlag) zbiór *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch* sygnowany nazwiskiem Dietricha Fischera-Dieskaua, który już wówczas mógł poszczycić się kompleksową znajomością tego repertuaru i znaczącym wkładem w jego popularyzację. Do współpracy namówił znanego śpiewaka ówczesny dyrektor oficyny, Heinz Friedrich. Tom zawierał zestawienie tekstów najważniejszych pieśni niemieckich w kolejności alfabetycznej tytułów, z zaznaczeniem ich opracowań muzycznych, a indeks incipitów pieśni pozwalał wyszukiwać je również bez znajomości tytułu i autora tekstu. Wielokrotnie później wznawiany, na stałe zagościł w domowych bibliotekach muzyków i melomanów. W eseju otwierającym zbiór, *Ein Versuch über das Klavierlied der deutschen Sprache*, znajdujemy deklarację programową, która miała towarzyszyć autorowi również w późniejszych latach jego działalności:

Überschaut man die Geschichte des Liedes mit Klavierbegleitung, wie sie seit Mozart etwa verläuft, so drängt sich eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen auslösender Poesie und den zugleich aufnehmenden wie interpretierenden Tonsetzern förmlich auf (Fischer-Dieskau 1968: 9)².

Jego rozbudowana, jak na intensywną działalność nagraniową i koncertową, aktywność pisarska wynikała w znaczącym stopniu właśnie z wytrwałego zgłębiania tak rozumianych „wzajemnych oddziaływań” między poezją a pieśnią. Zawsze stanowiło ono istotny etap interpretacji utworów.

Twórczością Roberta Schumanna śpiewak zajmował się przez całe swoje życie artystyczne, dyskografia nagrań jego pieśni, uwzględniająca również rejestracje z archiwów radiowych, liczy kilkaset pozycji (zob. Wolf 2000: 377–414), zaś sześciopłytowy album wydany przez Deutsche Grammophon zawiera sto siedemdziesiąt dwie pieśni. Dietrich Fischer-Dieskau poświęcił kompozytorowi wspomnianą już, liczącą blisko pięćset stron monografię *Robert Schumann. Das Vokalwerk*, która ukazała się w 1981 roku, a cztery lata później również w wersji kieszonkowej. Autor dzieli się w niej z czytelnikiem oryginalnym spojrzeniem na twórczość wokalną, popartym wieloletnią praktyką i licznymi podejściami do interpretacji cykli pieśni. Biografię i twórczość postrzega jako naczynia połączone – znajomość faktów z życia kompozytora

2 „Gdy przyglądamy się historii pieśni z towarzyszeniem fortepianu, jej przebiegowi mniej więcej od Mozarta, wręcz narzuca się badanie wzajemnych oddziaływań między wywołującą ją poezją i zarazem przyswajającymi oraz interpretującymi kompozytorami”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – B.K.

uznaje za jeden z kontekstów istotnych dla adekwatnego zinterpretowania utworów. Większość tytułów dwudziestu siedmiu rozdziałów to cytaty z utworów Schumanna bądź zapożyczenia literackie – przykład twórczej recepcji niemieckiej tradycji kulturowej. Publikacja zawiera między innymi przedruk tekstów pieśni i utworów chóralnych w suplementie. Indeks alfabetyczny wszystkich pieśni umożliwia korzystanie z niej również jak z przewodnika pieśniowego.

W rozdziale monografii *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* poświęconym recepcji twórczości Josepha von Eichendorffa i Heinricha Heinego w pieśni niemieckiej, śpiewak odnotowuje ponad pięć tysięcy umuzycznień liryki Eichendorffa od lat trzydziestych do końca XIX wieku. Ich teksty należały do najczęściej opracowywanych, w okresie rozkwitu gatunku ustępowały popularnością tylko wierszom Goethego. Wśród znaczących kompozytorów, którzy sięgali po jego teksty, Fischer-Dieskau wymienia Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa, Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego, Hugona Wolfa oraz Hansa Pfitznera.

Sam Eichendorff niewiele poświęcał uwagi zagadnieniom twórczości muzycznej, a jego aktywny kontakt z muzyką ograniczał się do amatorskiej gry na fortepianie i gitarze. Za to niekwestionowane są muzyczne walory jego poezji – Fischer-Dieskau pisze między innymi o „eine Reihe allegorischer Übertragungen in musikalisches Gebiet” („szeregu alegorycznych przeniesień do obszaru muzycznego”) (Fischer-Dieskau 1985 II: 100). Określa je mianem orkiestry, „vielfarbig besetzt” („o barwnej obsadzie”) (ibidem). Na jej instrumentarium składają się „klanggewordener Waldesatem” („udźwiękowany oddech lasu”) (ibidem), który powróci w *Wolnym strzelcu* Webera czyli róg, a także róg pocztowy, lutnia jako synonim poetyckiego nastroju wieczoru oraz dzwon. Śpiewak przytacza także czterowiersz *Wünschelrute* o pieśni uśpionej we wszystkich rzeczach, którą obudzić może odpowiednio dobrane słowo: „Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort, und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort” („Drzemie pieśń w każdej rzeczy, która marzy wciąż i wciąż, i świat śpiewać zaczyna, gdy wypowiesz zaklęcie”) (Fischer-Dieskau ibidem: 101). Uchodzi on za wypowiedź programową poety, tym istotniejszą, że w przeciwieństwie do innych romantyków, pisma teoretyczne stanowią pod względem znaczenia i późniejszej recepcji margines jego twórczości.

Eichendorff uznawał się za „Erbe und Bewahrer” („spadkobiercę i kustosa”) (Ziemann 1978: 779) poezji romantycznej. Warte przytoczenia w ramach niniejszego wywodu, bo istotne dla ujęcia jego poezji u Schumanna, jest rozumienie przez niego romantyzmu jako „Vermittlung des Ewigen und Irdischen” („pośredniczenia między tym co wieczne i ziemskie”) w poezji (Polheim 1972: 398). Omawiając metafizyczny aspekt twórczości poety Fischer-Dieskau powołuje się na jego ortodoksyjny katolicyzm oraz przytacza cytaty z *Geschichte des Dramas*: „Alle Poesie wurzelt ursprünglich in dem religiösen Gefühl der Völker” („Wszelka poezja zakorzeniona jest pierwotnie w religijnych uczuciach ludów”) oraz „Unabweisbare Aufgabe der Poesie ist überall die Darstellung des Ewigen und Schönen im Irdischen” („Niezbymal-

nym zadaniem poezji jest wszędzie przedstawianie tego co wieczne i piękne w tym co ziemskie” (Fischer-Dieskau 1985 II: 102 n.).

10.2 Od wiersza do pieśni

Robert Schumann był przekonany, że rozwój pieśni jako gatunku po Beethovenie dokonał się dzięki nowej niemieckiej szkole poezji, za której reprezentantów uważał Friedricha Rückerta, Josepha von Eichendorffa, Ludwiga Uhlanda i Heinricha Heinego. Jego pieśni są „in hohem Grade literarisch bestimmt” („w wysokim stopniu zdeterminowane przez literaturę”) (*Reclams Liedführer* 2008: 329), jakość wiersza uznawał za warunek wyjściowy opracowania muzycznego. W jednej z recenzji w „Neue Musikalische Zeitung” pisał: „Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichtershaupt schlingen – nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?” („Uwić wianek z muzyki na głowie prawdziwego poety – nic ponad to piękniejszego; zmarnować go na pospolite oblicze, na cóż ten trud?”) (Schumann 1840: 119). Dietrich Fischer-Dieskau odnotowuje p o k r e w i e ń s t w o Eichendorffa i Schumanna – „gemeinsame ästhetische Maximen” („wspólne maksymy estetyczne”) (Fischer-Dieskau 1985 II: 103) wypływające z ducha epoki, która ich ukształtowała. Zgodne spojrzenie na rzeczywistość polega w ich przypadku na „Vorherrschen des Unbewußten und der Phantasie” („dominacji nieświadomości i wyobraźni”) (ibidem). Płaszczyzną spotkania tych twórców jest według śpiewaka uznanie poety za „serce świata”. Ma on mówić, nie wprost, jakby po(na)d słowami, o „vergangene und zukünftige Welterfahrung” („minionym i przyszłym doświadczeniu świata”) (Fischer-Dieskau I: 107).

Schumann wybrał z dzieła Eichendorffa „ausschließlich solche Gedichte, in denen hinter dem Sprachsinn emotionales Erleben steht” („wyłącznie wiersze, w których za wyczuciem językowym stoi przeżycie emocjonalne”) (Fischer-Dieskau 1985 II: 86). Wszystkie powstały do roku 1837, kiedy to ukazał się pierwszy zbiór jego poezji, i reprezentują większość kręgów tematycznych wyodrębnionych przez samego poetę: wędrówka, życie śpiewaka, wiosna i miłość, śmierć i przemijanie. Oprócz dwunastu wierszy *Liederkreis* kompozytor opracował muzycznie jeszcze cztery inne: w 1840 roku *Der Schatzgräber*, *Frühlingsfahrt* oraz *Der frohe Wandersmann*, zaś w 1850 – *Der Einsiedler*.

Dietrich Fischer-Dieskau podkreśla, że Schumann spogląda na wiersz jako „Einheit in Form und Inhalt” („jedność w formie i treści”) (Fischer-Dieskau 1985 II: 86), wychodzi od jego głównej myśli, interpretuje ją za pomocą muzyki. Nośnikiem nastroju są u niego głos i partia instrumentalna, która ma zachowywać samodzielność również bez partii wokalne. W wielu miejscach fortepian wspiera głos *unisono* – „[d]ie feinsten Züge des Gedichts sollten sich musikalisch spiegeln, ohne daß der Gesang darunter leidet” („najsztubtelniejsze rysy wiersza powinny znaleźć odzwierciedlenie w muzyce bez kosztów po stronie śpiewu”) (ibidem: 87).

Śpiewak omawia i interpretuje ingerencje Schumanna w oryginalne teksty Eichendorffa. Najczęściej wprowadzone przez niego zmiany wiążą się z dostosowaniem wiersza do formy muzycznej, czasem pociągają za sobą modyfikację sensu. W otwierającej cykl pieśni *In der Fremde* (*W obcej stronie*) „[d]as Gedicht muß sich, zumal durch Wiederholungen, Schumanns Melodie unterordnen” („wiersz musi, szczególnie przez powtórzenia, podporządkować się melodii Schumanna”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 112). Schumann wprowadza zatem powtórzenia fragmentów tekstu i zamienia jedno słowo z „und keiner kennt mich *auch* hier” („nikt mnie i tu nie zna”) na „und keiner kennt mich *mehr* hier” („nikt mnie już tu nie zna”) (ibidem). W *Intermezzo* po drugiej zwrotce wiersza kompozytor powtarza pierwszą – obok pretekstu do stworzenia symetrycznej formy pieśni Fischer-Dieskau dostrzega w tym zabiegu uzasadnienie treściowe. Słowa „und zu d i r eilig zieht” („i do c i e b i e szybko mknij”) w drugiej strofie przywołują uwewnętrzniony obraz ukochanej ze zwrotki pierwszej, który w logiczny sposób powraca. W *Die Stille* (*Cisza*) Schumann wykreśla trzecią strofę wiersza i powtarza pierwszą na zakończenie, odnawiając przymus dyskrekcji, który stanowi przeciwwagę dla potrzeby wyrażenia uczuć. Czasem zmiana w tekście jest dziełem przypadku, jak w słynnej *Mondnacht* (*Noc księżycowa*), gdzie w oryginale czytamy „von ihm *nun* träumen müßt” („i musi *teraz* o nim śnić”), a w pieśni „von ihm *nur* träumen müßt” („i musi *tylko* o nim śnić”) – to najprawdopodobniej błąd Clary popełniony przy przepisywaniu.

Sedno opisów pieśni stanowią omówienia wi o d ą c e g o n a s t r o j u w i e r s z a oraz jego przełożenia na muzykę. W celu przybliżenia charakteru pisarstwa muzycznego Fischera-Dieskaua poniższe opisy obfitują w cytaty, dzięki którym można zaobserwować, w jaki sposób łączy on role refleksyjnego znawcy poezji i pieśni romantycznej oraz kompetentnego praktyka-interpretatora pewnie posługującego się wypracowanym przez lata warsztatem. Pod względem ilościowym przeważa pierwsza z ról – świadczy o tym również ostatnie zdanie mającej fragmentami charakter poetyckiego eseju monografii: „In der Tat gab Schumann seinen Tönen ihr eigenes Sprachwesen und leistete damit einen unvergleichlichen Beitrag zur Vielschichtigkeit der Äußerung des Geistes” („Rzeczywiście Schumann nadał swoim dźwiękom własny charakter językowy i wniósł tym samym nieporównywalny wkład w kompleksową wypowiedź ludzkiego ducha”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 343). Fischer-Dieskau traktuje poszczególne pieśni z różną wnikliwością – w przypadku niektórych poprzestaje na lakonicznym zasygnalizowaniu ogólnego nastroju wiersza i wybranych środków muzycznych użytych przez Schumanna. Na przykład *Intermezzo* to promienny hymn miłosny, którego melodia „schwebt über seiner Synkopenbegleitung” („unoszą się nad synkopami akompaniamentu”) (ibidem: 112). W mrocznej balladzie *Waldesgespräch* (*Rozmowa w lesie*) Loreley towarzyszy „archetypiczny” akompaniament harfy, jeźdźcowi – kontrastujące z nim „forsche Hornmotive” („dziarskie motywy na rogu”) (ibidem). O charakterze *Die Stille* decyduje nastrój tajemnicy – Schumann stosuje *parlando* oraz niewielkie kroki interwałowe, a lekko zawadiacki nastrój oddaje „der Scherzo-Charakter des Sechachteltaktes” („charakter *scherzo* taktu na 6/8”)

(ibidem: 113). W drugim *In der Fremde* figura w akompaniamencie, której brzmienie ma być stłumione, symbolizuje zarazem szum strumienia i „Unheimliches der Waldlichter” („grozę księżycowych prześwitów w lesie”) (ibidem: 119). W *Wehmut* (*Żalność*) dominuje melodia prowadzona *unisono* także przez fortepian, dlatego „das Gefühl darf sich in der Kantilene ungeschwächt äußern, der Kummer darf die Träne lösen” („uczucie może wyrazić się bez osłabienia w kantylenie, troska może wywołać łzę”) (ibidem: 120 n.). O tęsknym charakterze pieśni stanowią seksty i oktawy w akompaniamencie. *Im Walde (W lesie)* to synteza osamotnienia i kontaktu z naturą. Schumann zakłóca sugestywny rytm za pomocą *ritardandi*, które są jak pytania umieszczone „zwischen den Eindrücken von »Außen«” („między wrażeniami świata »zewnętrznego«”) (ibidem: 122).

Bardziej obszernie omówienia poświęca Fischer-Dieskau tekstom i pieśniom, których nastroju nie sposób oddać jednym słowem: *In der Fremde (W obcej stronie)*, *Mondnacht (Noc księżycowa)*, *Auf einer Burg (Na zamku)* i *Zwielicht (Zmierch)*. Uchodzą za arcydzieła gatunku – w świadomości wielu odbiorców tekst Eichendorffa zrósł się tu z opracowaniem muzycznym Schumanna i to jemu zawdzięcza swoją dzisiejszą popularność.

W *In der Fremde*, wierszu kojarzonym przez interpretatorów z wykorzeniem Eichendorffa związanym z utratą dóbr rodzinnych oraz koniecznością życia na wygnaniu jako prawnik i katolicki urzędnik, śpiewak dostrzega wyraz wielopoziomowej tęsknoty. Na drugim planie znajduje się przecucie śmierci oraz samotność, przyjmowane ze spokojem, jak zauważa artysta bez „eine Zerrissenheitsgebärde, die Manner der Zeit” („pozy rozdarcia, maniery tamtych czasów”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 111). To opowieść człowieka wyalienowanego, dla którego ojczyzna jest tylko czułym wspomnieniem (rodzice nie żyją i nikt go tam już nie zna), a obecne otoczenie budzi tęsknotę za spokojem „pięknej samotni” w lesie. Fischer-Dieskau pisze o prostocie środków użytych przez Schumanna i tonie opowieści, a szesnastki wędrujące w górę i w dół w partii fortepianu kojarzy z akompaniamentem harfy. Końcowa kadencja plagalna to muzyczna realizacja kontekstu religijnego – echa muzyki kościelnej porbrzmiewają również w drugiej pieśni o tym samym tytule *In der Fremde* (nr 8), gdzie także mowa jest o przemijaniu i śmierci.

We fragmencie poświęconym *Mondnacht* Fischer-Dieskau przywołuje słowa wiersza „still”, „sternklar” i „träumen” („cicho”, „gwiazdzista”, „marzyć / śnić”) z tekstu jako klucze do uchwycenia nastroju, oraz „zart, heimlich” („delikatnie, potajemnie”) jako poetycką instrukcję dotyczącą charakteru wykonania. Sporo uwagi poświęca analizie środków muzycznych: skromnemu materiałowi melodycznemu (pięć wersów z sześciu Schumann opatruje taką samą ośmiotaktową frazą), powracającemu między zwrotkami wstępowi, który służy „[der] Abwechslung und Verdichtung” („urozmaiceniu i zagęszczeniu”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 113). Kompozytor łączy tu „Seelen- und Natursprache” („język duszy i natury”): w interludium słyhać „das leise »Flügelrauschen«” („cichy »trzepot skrzydeł«”), głos środkowy prowadzi „verstohlene[s] Eigenleben” („dyskretne własne życie”) (ibidem: 114), a dążące ku coraz

większej prostocie zakończenie cechuje pobożność. W lewej ręce fortepianu powraca cytat E-H-E („małżeństwo”), a „eine mystische Dissonanz” („mistyczny dysonans”) (ibidem: 115) na ostatnim wersie tekstu rozwiązuje się dopiero po wybrzmieniu partii wokalne.

W *Auf einer Burg* Schumann „beschwört eine Märchenwelt” („zaklina baśniowy świat”), kreśli „Schwüle des Mittags und Versteinerung des Vielhundertjährigen” („duszne popołudnie i skamieniałego od setek lat [rycerza]”) za pomocą nierzeczywistych „Tonfäden statischer Melodieparallelität von Stimme und Klavier” („dźwiękowych nitok statycznej równoległej melodii w głosie i w fortepianie”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 118). Wrażenie martwoty i bezczasu, które sugeruje wiersz, oddają w muzyce „leiernde Sequenzen, die sich um sich selbst zu drehen scheinen” („sekwencje przypominające katarynkę, które jakby kręciły się wokół samych siebie”), nuty łączone łukiem, „die keine Gliederung oder Fixierung des Zeitmaßes zuzulassen scheinen” („które wydają się nie dopuszczać podziału czy ustalenia stałego metrum”), błędny akcent (*Musikanten* zamiast *Musikanten*) i harmonia, „die sich von jedem Zielstreben fernhält” („która trzyma się z dala od jakiegokolwiek dążenia”) (ibidem). W zakończeniu Fischer-Dieskau dostrzega przykład aforystycznej zwięzłości Schumanna: znieruchomienie ustępuje, motyw opadająca kwinta – wstępująca seksta przelamuje „das Weinen der Braut in den abschließenden Takten” („płacz panny młodej w końcowych taktach”) (ibidem). Zgodnie z intencją wiersza „Schumann komponiert das Weinen als Ereignis, ebenso als ungelöste Frage” („Schumann komponuje płacz jako wydarzenie, a także jako nierozwiązane pytanie”) (ibidem: 118) – poeta nie zdradza powodu jej łez.

Zwielicht uważa Fischer-Dieskau za jedno z najbardziej fascynujących dzieł kompozytora: „In der Darstellung der Gefährdung des Menschen, ist Schumann am »modernsten«, hier hat er sein Zentrales gegeben” („Przedstawiając stan zagrożenia człowieka, Schumann jest najbardziej »nowoczesny«, tu dał z siebie to, co najważniejsze”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 121). Eichendorff i Schumann charakteryzują człowieka w czasie, w którym relacje międzyludzkie stają się „immer komplizierter, undurchsichtiger, auch verlogener” („coraz bardziej skomplikowane, nieprzejrzyste, również zakłamate”) (ibidem). Wprowadzające takty fortepianu ukształtowane są „jak pnącze”, sugerują „błądzenie”. Materiał harmoniczny i melodyczny pieśni został zaczerpnięty z bachowskiej polifonii, niestety autor nie precyzuje utworu, który mógłby stanowić źródło tego materiału. W ostatniej zwrotce dochodzi do muzycznej intensyfikacji niestałości, niepewności: „der synkopisch geführte Baß erfüllt seine harmonische Stützfunktion nur noch gleichsam widerwillig” („synkopowo prowadzony bas spełnia funkcję filaru jakby niechętnie, wbrew swojej woli”) (ibidem). Balansujemy na granicy obszaru, „wohin die Schatten geistiger Verwirrung fallen” („gdzie padają cienie pomieszania psychicznego”), „Schwebezustand und wankender Boden werden suggeriert” („pojawia się sugestia stanu zawieszenia, rozchwianego podłoża”) (ibidem). Na końcowych słowach, „Hüte dich, sei wach und munter” („Strzeż się, bądź czujny i przytomny”), rozbrzmiewa „ein Rezitativ an der Grenze

des Verstummens, Musik und Sprache flüstern, stammeln als eine nicht mehr ganz wahrgenommene Stimme von innen” („recytatyw na granicy zamilknięcia, muzyka i język szepcą, jękają się jako nie w pełni już słyszalny głos wewnętrzny”) (ibidem: 122).

Fischer-Dieskau definiuje pieśń Schumanna jako jedność tekstu i muzyki, a zapowiadając ją metaforę odnajduje w *Selene*, młodzieńczej powieści, której szkic i fragmenty zachowały się w dzienniku przyszłego kompozytora. Jej bohater Gustaw – pełen wątpliwości i rozpaczy, ale i żądy czynu – jest malarzem i *Tondichter* (poetą dźwięków) w jednej osobie. Mimo wewnętrznych sprzeczności pozostaje „ein Ganzes, ein System” („jedną całością, jednym systemem”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 17). W pieśni Schumanna „[d]ie Textvorlage scheint in ein komplexes Gewebe gleichzeitiger Bedeutung verwoben, die sich als durchaus rätselhaft und schwer feststlegbar erweist” („tekst zdaje się być wpleciony w złożoną tkankę jednoczesnych znaczeń, które okazują się zagadkowe i trudne do uchwycenia”). Ruch podczas muzycznego opracowania tekstu odbywa się od „sprachlautlichen und musikalischen Partikeln” („najmniejszych jednostek głoskowych i muzycznych”) ku „Einheit des Gedankens” („jedności myśli”) (ibidem) kompozytora.

W ogólnej charakterystyce cyklu Fischer-Dieskau wspomina o obecności, w tekście i w muzyce, symboli reprezentujących ludzki los w sposób ponadczasowy, skondensowany i zintensyfikowany. Wersom Eichendorffa, które przywołują „Heimat, sagendurchtränkte Vergangenheit, Zauber der Dämmerung und der Nacht, mystische Färbung des Glaubens an Leben und Gott” („ojczyznę, nasyconą legendą, przeszłość, czar zmierzchu i nocy, mistyczny koloryt wiary w życie i Boga”) śpiewak przypisuje rolę katalizatora kompozytorskiej inwencji: „Mächtiger als irgendwo sonst in der Liedliteratur wirkte hier der Dichter auf den Komponisten” („Potężniej niż gdziekolwiek indziej w literaturze pieśniowej poeta wpłynął na kompozytora”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 109). W *Liederkreis* op. 39 doszło według niego do doskonałego połączenia „natürliche[r] Kunst und kunstvolle[r] Natürlichkeit” („naturalnej sztuki i kunsztownej naturalności”) – „[d]iese selbstverständliche Anstrengungslosigkeit sollte Schumann in solchem Grade nie mehr erreichen” („tej niewymuszonej swobody Schumannowi nigdy później nie dane już było w takim stopniu osiągnąć”) (ibidem: 109 n.).

10.3 Konteksty biograficzne

Fischer-Dieskau zainteresowany jest przede wszystkim biografią artystyczną kompozytora. Jego zdaniem dokładny przegląd pieśni pozwala „den ganzen Schumann in seinem Werden und Vergehen zu begreifen” („pojąć całego Schumanna w jego stawianiu się i przemijaniu”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 12). Z samego doboru tekstów wnioskować można, że życie wpływało na twórczość kompozytora w sposób decydujący, nie stając się jej treścią.

W rozdziale poświęconym *Liederkreis* autor oszczędnie dawkuje fakty z życia Schumanna. Przywołuje jedynie biograficzne konteksty powstania pieśni z wiosny 1840 roku, między innymi szczęśliwe dni spędzone z Clary w Berlinie oraz spór z Friedrichem Wieckiem o możliwość poślubienia jego córki, pomyślnie dla kompozytora sfinalizowany w sądzie. Zamykająca cykl *Frühlingsnacht*, która kończy się eksztatycznym okrzykiem „Sie ist deine, sie ist dein!” („Ona twoja, twoja jest!”), to pieśń autobiograficzna. Fischer-Dieskau przytacza fragment listu kompozytora do Clary:

Der Eichendorffsche Zyklus ist wohl mein Allerromantischstes und es steht viel von Dir drin... Heute war ich schon recht froh und trübe ... sonst ist alles still und schlicht in diesen Tagen hingeschlichen – das Wetter abscheulich und ich sitze den ganzen Tag in meiner Klausur. Gibt es denn noch Worte für die bestialische Frechheit (Schumann meint diejenige Wiecks)? (...) Ich hatte den Skandal auch eine Weile vergessen, manchmal packt es mich auch zum Niederwerfen (Fischer-Dieskau 1985 II: 102)³.

Mowa jest również o reakcji Clary na pieśni do słów Eichendorffa zanotowanej w pamiętniku 4 kwietnia: „Schumann hat mir viele seiner Lieder gezeigt; so hatte ich sie nicht erwartet” („Schumann pokazał mi wiele swoich pieśni; takich się nie spodziewałam”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 107). Śpiewak wspomina również o spotkaniu pary z Felixem Mendelssohnem, podczas którego śpiewał on pieśni Schumanna z akompaniamentem Clary.

10.4 Konteksty literackie

Fischer-Dieskau zdradza fascynację literackimi inspiracjami w twórczości kompozytora – niemieckiego romantyka *par excellence*, artysty ukształtowanego w kontakcie z literaturą Jeana Paula i E.T.A. Hoffmanna, formującego muzykę wedle literatury – i regularnie powraca do nich w toku narracji. Kluczową rolę przypisuje poznanemu za pośrednictwem twórczości Jeana Paula motywowi *Doppelgänger* (sobowtóra), który według niego niemal styranizował Schumanna, gdyż okazał się odzwierciedleniem jego własnej natury. Jedną z centralnych kategorii w podejściu śpiewaka do twórczości kompozytora jest poetyckość – również od Jeana Paula zaczerpnął Schumann inspirację do poszukiwania w muzyce możliwości wypowiedzi poetyckiej. Inne kryterium stanowi „charakter muzyczny”, wyraz dążenia przez Schumanna do jednoznaczności. Nastrój wyraża się u niego w sposób tak dominujący, narzuca się tak,

³ „Cykl do Eichendorffa jest najprawdopodobniej moim najromantyczniejszym z romantycznych i dużo w nim z Ciebie... Dziś byłem już i radosny, i smutny... poza tym dni płyną cicho i prosto – pogoda okropna, a ja siedzę cały dzień w mojej pustelni. Czy są jeszcze słowa na określenie tej bestialskiej bezczelności (Schumann ma na myśli Wiecka)? (...) Na jakiś czas zapomniałem o tym skandalu, ale czasem znów rzuca mnie na łopatki”.

„daß keine andere Auslegung möglich ist” („że niemożliwa jest inna interpretacja”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 8).

Również w omówieniach pieśni regularnie przewijają się konteksty literackie, część wierszy zbioru *Liederkreis* została bowiem zaczerpnięta z powieści i opowiadań Eichendorffa. Kontekst fabularny dostarcza dodatkowych informacji, które mogą okazać się pomocne w interpretacji – w niektórych przypadkach Schumanna zainspirowały okoliczności czy sposób wykonania pieśni opisane przez Eichendorffa, co znalazło odzwierciedlenie między innymi w nastroju całości lub w charakterze akompaniamentu.

Pierwsza z pieśni, *In der Fremde*, pochodzi z opowiadania *Viel Lärmen um nichts*, (*Wiele hałasu o nic*, 1833) gdzie wiersz jest śpiewany z towarzyszeniem gitary przez piękność, która siedzi w oknie i przygląda się burzy. Schumann stosuje akompaniament, który może kojarzyć się z harfą. Teksty trzeciej i czwartej oraz dziewiątej i dziesiątej pieśni, *Waldesgespräch*, *Die Stille*, *Wehmut* i *Zwielicht* zostały zaczerpnięte z wczesnej powieści Eichendorffa *Ahnung und Gegenwart* (*Przeczuć i terażniejszość*, 1815). W przypadku wykonywanej przez chłopca Erwina *Waldesgespräch* istotny dla interpretacji jest nastrój romantycznego demonizmu. *Die Stille* nie sposób zrozumieć bez kontekstu sytuacyjnego: Erwin to przebrana za chłopca dziewczyna towarzysząca Friedrichowi, w którym się potajemnie kocha. Śpiewa pieśń po scenie, w której przewyciężyła nieśmiałość i okazała sympatię mężczyźnie, a ten jej nie zauważył. Nieujawiona w tym punkcie narracji pozostaje również jej wiedza na temat zagadek dotyczących jego dzieciństwa. Pieśń *Zwielicht* w powieści śpiewana jest z oddali, dochodzi do uszu słuchacza jakby z lasu, brzmi jako ostrzeżenie przed niewiernością. Pieśń szоста, *Schöne Fremde*, zaczerpnięta została z powieści *Dichter und ihre Gesellen* (*Poeci i ich czeladnicy*, 1833). Cechuje ją aforystyczna zwięzłość – jej przejaw u Schumanna to między innymi brak rozbudowanego wstępu. Na przeciwległym biegunie wyrazowym umiejscowić można zabieg, który Schumann zaczerpnął z romantycznej poezji – „gleichsam ein Atemziehen, wie um den Raum ins Unendliche zu weiten” („podtrzymanie oddechu, jakby w celu rozciągnięcia przestrzeni do nieskończoności”; Fischer-Dieskau 1985 I: 114). W pieśni *Mondnacht* przyjmuje on postać cezury po fragmencie „und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus” („a moja dusza szeroko rozpostarła skrzydła”).

10.5 Konteksty wykonawcze

W monografii poświęconej Schumannowi czytelnik nie znajdzie wielu instrukcji czy komentarzy wykonawczych. Fischer-Dieskau deklaruje w wywiadach, że rezygnuje z nich świadomie – nie powinno się prowadzić kursu wokalnego za pośrednictwem książki, ponieważ instrukcje muszą być adresowane indywidualnie do konkretnego śpiewaka. W szerszym zakresie pozwala sobie na nie tylko w odniesieniu do pieśni *Mondnacht*, we wszystkich pozostałych stara się przekazać zawarte w zapisie

intencje kompozytora. Zaleca, by instrukcja wykonawcza „zart, heimlich” („delikatnie, potajemnie”) nie pociągnęła za sobą rozwleczonego tempa:

Erst am Schluß, wenn die Seele, alles Irdischen entkleidet, sich „nach Hause” geflogen wähnt, darf vorsichtig verlangsamt werden. Das mehrfach wiederkehrende Mordent aus dem zwölften Takt sollte so ausgeführt werden, wie er in der „Neuen Zeitschrift für Musik” wiedergegeben war” (Fischer-Dieskau 1985 I: 115)⁴.

W odniesieniu do całego cyklu Fischer-Dieskau odnotowuje dominację dynamiki *piano, forte* „als Expansion” („w znaczeniu ekspansji”) obowiązuje tylko w ekstrawertycznych *Schöne Fremde* oraz we *Frühlingsnacht*, poza tym w mowie bezpośredniej obojga protagonistów w *Waldesgespräch* i dla skontrastowania odległości oraz pory dnia w *Im Walde*. Jako obowiązującą przytacza Fischer-Dieskau wskazówkę Fritza Feldmanna, że ideału brzmieniowego Schumanna poszukiwać należy w śpiewie cichym, jakby „aus himmlischer Ferne” („z niebiańskiej oddali”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 110).

Niemiecki baryton doceniał opracowania muzyczne wymagające od śpiewaka deklamacji, tak intensywnego zanurzenia się w języku i brzmieniu głosek, by mogły „zum gedanklichen und technischen Kern seiner Interpretation werden” („stać się intelektualnym i technicznym sednem jego interpretacji”) (Fischer-Dieskau 1985 I: 111). W późniejszym okresie kariery regularnie przewijał się w prasie formułowany pod jego adresem zarzut dominacji dykcji nad stroną wokalną wykonania. Z analizy przeprowadzonej przez Martina Eybla wynika, że w przypadku nagrań *Liederkreis* op. 39 Schumanna nie znajduje on potwierdzenia. Najczęściej Fischer-Dieskau podkreśla poszczególne elementy kompozycji, wzmacniając ekspresję: na przykład wydłuża dźwięki końcowe bądź modyfikuje tempo i dynamikę. „So beleuchten die Interpretationen von Dietrich Fischer-Dieskau wesentliche Aspekte der textlichen und kompositorischen Struktur” („I tak interpretacje Fischera-Dieskaua rzucają światło na istotne aspekty struktury tekstowej i kompozycyjnej”) (Eybl 2012: 101), a słuchanie jego nagrań w towarzystwie opisów pieśni, najlepiej po uważnej lekturze tekstu (nutowego), pozwala dostrzec, jak ściśle w jego przypadku interpretacja teoretyczna i praktyczna „sind aufeinander bezogen, befruchten und bedingen einander” („są ze sobą powiązane, wzajemnie się inspirują i warunkują”) (ibidem: 101n.).

W ujęciu słynnego barytona interpretacja pieśni to osobista wypowiedź o dziele sztuki, która powinna przyczynić się do jego lepszego zrozumienia, dlatego musi mieć racjonalne uzasadnienie. Artyście nie wolno według niego ograniczać się do powierzchownej emocjonalności, poprzestawać na „pięknej powłoczce” i „udawanej

⁴ „Dopiero na końcu, kiedy duszy, rozebranej ze wszystkiego co ziemskie, wydaje się, że frunie »do domu«, można ostrożnie zwolnić. Powracający wielokrotnie mordent z dwunastego taktu należy wykonywać tak, jak przedrukowano go w »Neue Zeitschrift für Musik«”.

naturalności” (Fischer-Dieskau 1985 II: 466). W tekstach poświęconych cyklowi *Liederkreis* znawca kultury niemieckiej okresu romantyzmu oraz doświadczony praktyk, spotykają się w osobie pisarza, który wprowadza słuchaczy w tajniki dzieła. Przy okazji pozwala im zajrzeć za kulisy procesu interpretacji, w którym można dla przejrzystości wyróżnić następujące etapy:

- a) skrupulatne przestudiowanie tekstu Josepha von Eichendorffa i tekstu nutowego Roberta Schumanna;
- b) zapoznanie się z ułatwiającymi bądź pogłębiającymi rozumienie kontekstami dzieł(a): m.in. miejscem poety i kompozytora w ramach romantyzmu niemieckiego oraz istotnymi elementami biografii;
- c) uzupełnienie kognitywnej interpretacji o indywidualne spojrzenie na pieśni cyklu oraz wzbogacenie jej o doświadczenie wykonawcze.

Zgodnie z przytoczoną wcześniej deklaracją o formacyjnej roli poezji w historii pieśni niemieckiej Fischer-Dieskau uwypukla w swoim ujęciu *Liederkreis* Schumanna aspekty literackie, rzucając przy okazji światło na fenomen popularności poezji Eichendorffa wśród twórców pieśni doby romantyzmu.

LITERATURA: S. 264–265

11 EICHENDORFFŮV SOUČASNÍK KNÍŽE EDUARD LICHNOVSKÝ A JEHO MÚZICKÉ ZÁJMY /Jiří Jung/

11.1 Úvodem

Eduard Lichnovský je potomkem staré slezské původně zeměpanské rodiny spjaté od konce 15. století s Krnovskem a Opavskem. Proniknout za omezený obzor periferního regionu, začlenit se do řad vysoké slezské aristokracie a dostat se až k vídeňskému dvoru Lichnovským umožnila série nobilitací v průběhu 18. století (1702 svobodní páni, 1727 říšská hrabata, 1773 pruská knížata). Fakt, že se rodový majetek po první slezské válce (1740–1742) nacházel jak v rakouské (panství Hradec u Opavy a do roku 1792 panství Odry), tak pruské části Slezska (panství Chuchelná a Křižanovice), vedl Lichnovské k diplomatické obezřetnosti, neboť udržet dobré vztahy s panovnickými dvory v Berlíně a Vídni bylo politickou nutností. To se jim dařilo především díky kosmopolitismu a širokým kulturním zájmům v rámci celého středoevropského prostoru, jak to prezentovala osobnost Karla Aloise Lichnovského (1761–1814), absolventa univerzity Georga Augusta v Göttingen. Z řady jeho známostí z dob studií uvedme kontakt s muzikologem Johannem Nikolausem Forkelem (1749–1818), prvním životopiscem Johanna Sebastiana Bacha, či s přírodovědcem, etnologem a cestopisem Georgem Adamem Forsterem (1754–1794), tehdy známým díky účasti na expedici Jamese Cooka do Tichého oceánu. K jeho blízkým přátelům patřil německo-rakouský politik a posléze i blízký spolupracovník kancléře Metternicha Friedrich von Gentz (1764–1832) a vícero dopisů si vyměnil také s Johannem Wolfgangem von Goethe (1749–1832), s nímž se několikrát setkal v západočeských lázních (Karlovy Vary 1810, Teplice 1812), když Lichnovský doprovázel rakouskou císařovnu Marii Ludoviku (1787–1816). (Rucková 2007: 17–44.)

Dějiny si ale Karla Aloise pamatují především jako velkého ctitele hudby. Ve Vídni propadl talentu Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791), kterého v létě 1789 osobně přivezl na královský dvůr Fridricha Viléma II. do Berlína a Postupimi. O tři roky později se ve Vídni setkal s mladým Ludwigem van Beethovenem (1770–1827) a společně s knížetem Franzem Josephem Maximilianem Lobkowitz (1772–1816) patřil k jeho největším mecenášům. Skladateli vyplácel vysokou roční apanáž a legendární se staly jeho dva pobyty na zámku v Hradci. Během prvního, v rozmezí července až září 1806, zde pracoval na klavírní sonátě F-moll Nr. 26 zvané *Apassionata*. Naopak pobyt koncem září 1811 byl motivován provedením mše C-dur v chrámu sv. Ducha v Opavě. Beethoven knížeti Karlu Aloisovi věnoval vícero svých skladeb, z těch nejznámějších kupříkladu *Tři klavírní tria*, Op. 1 (1795), klavírní sonátu C-mol Nr. 8, Op. 13 zvanou *Pathétique* (1798–1799) s dedikací *nejvěrnějšímu příteli a příznivci*, symfonii D-dur Nr. 2, Op. 36 (1800–1802) a řadu dalších. Ve vídeňském salonu vedeném Lichnovského manželkou Wilhelminou Marií Christinou von Thun-Hohenstein (1765–1841) se vedle výše uvedených či Josepha Haydna (1732–1809), další

z velkých figur světové hudby, objevovali také původem moravští hudební skladatelé František Krommer-Kramář (1759–1831), Antonín Vranický (1761–1820) a na hradecký zámek snad zavítal i Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799). (Racek 1973: 1–21.)

S Wilhelminou Marii Christinou von Thun-Hohenstein uzavřel kníže Karl Alois sňatek ve Vídni v listopadu 1788. Byla dcerou hraběte Franze de Paula Johanna Josefa (1734–1801), majitele panství Klášterec nad Ohří, a Marie Wilhelminy, roz. von Uhlfeld (1744–1800). Ti patřili k výrazným osobnostem osvícenecké Vídně. V Rautenstrauchově *Biedermanns-Chronik* z roku 1784 je Franz de Paula Johann vylicen jako *přítel a pěstoun múz, mecenáš vzdělanců a umělců, patriot a přítel lidu*. (Wurzbach 1882: 20.) Byl rovněž velkým mystikem a nadšencem spiritismu, svobodným zednářem i stoupencem rosenkruciánství. Hraběnka Marie Wilhelmina byla zase známá pro svou přívětivost a laskavost, se kterou přijímala ve svém domě hosty, domácí i cizince. Aristokratické salony hrabat Thunů i knížete Lichnovského byly naladěny na podobnou notu.

11.2 Život, kariéra, literární a vědecká činnost Eduarda Lichnovského

Z manželství Karla Aloise a Wilhelminy Christiny vzešel jediný syn, princ Eduard Maria (1789–1845). Narodil se ve Vídni 19. září 1789 a byl pokřtěn jako Eduard Maria Johann Babtist. Po svých rodičích zdědil kulturní a múzické zájmy, avšak namísto hudby se více soustředil na historické disciplíny a literaturu. Studoval filozofii na univerzitách v Göttingen a Lipsku. Eduardův hluboký zájem o výtvarné umění, architekturu, archeologii a výzkum památek nepochybně pramení ze studijních let na Georg-August-Universität v Göttingen, kde navštěvoval přednášky znalce starověku, archeologa Christiana Gottloba Heyneho (1729–1812), historika Arnolda Hermana Ludwiga Heeren (1760–1842) nebo malíře a historika umění Johanna Dominica Fiorillo (1748–1821), který zde přednášel filozofii. Snad byl spolužákem později věhlasného historika umění Carla Friedricha Rumohra (1785–1843), který zde studoval v letech 1802–1804. Se jmény všech zmíněných se znova setkáváme i v zámecké knihovně. K Eduardovým spolužákům patřil rovněž Adam Müller von Nitterdorf (1779–1829), německý romantický publicista, filozof a literární kritik, od roku 1811 prominentní protagonista Metternichovské politiky, či uherský estetik a filolog Johann Ludwig von Schedius (1768–1847).¹ (Jung 2017: 225.)

Eduard se již krátce po ukončení studií začal věnovat výzkumu rakouských středověkých památek a jejich soupis vydal v čtyřdílném ilustrovaném katalogu *Denkmale der Baukunst und Bildnerie des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume* (Vídeň 1817–1822). Ve své době se jednalo o svého druhu pionýrský počín, neboť

podobné, byť již komplexnější publikace zaměřené na středověké památky, např. Po-rýní či Saska, vznikaly až ve 20. či 30. letech 19. století.

Jak dokládá Eduardovo dílo o středověkých památkách, inklinoval kníže k romantismu a ke gotice. Ostatně i jeho vlastní truchlohra *Roderich* (1823), pojednávající o pádu Vizigótské říše ve Španělsku, se odehrává v kulisách ruin či křesťanského kláštera. Vlažné přijetí hry i nepřívznivá kritika ale knížete do dalších dramatických pokusů odradily.²

Kvalitní vzdělání, múzické zájmy, velmi kultivované vystupování i mimořádně dobré renomé rodiny přímo předurčilo Eduardovu kariéru u některého z panovnických dvorů. Možná poněkud překvapivě, ale snad s ohledem na německá studia, dává před otcovskou Vídni Eduard přednost Berlínu. Od roku 1810 působil na pruském dvoře krále Fridricha Viléma III. Že se zde těšil velké přízni nejvyšších kruhů, dokládá také fakt, že se dokonce zasnoubil s vévodkyní Julií von Brandenburg (1793–1848), nejmladší, avšak nelegitimní dcerou krále Fridricha Viléma II. Ta však zasnoubení po čase vypověděla. Eduard se proto v roce 1813 oženil s Eleonórou Zichy-Vásonykeö (1795–1873) a opustil Berlín ve prospěch vídeňského dvora.³

Eleonóra byla dcerou Karla Josefa I. (1779–1834) a Anny Antonie Marie, roz. Khevenhüller-Metsch (1759–1809). Její otec uherský hrabě Karl Josef Zichy-Vásonykeö platil u císařského dvora za zkušeného a prozíravého státníka. Již ve dvaadvaceti letech byl skutečným dvorním radou, později prezidentem všeobecné dvorní komory, státním ministrem i ministrem války. Sňatkem s jeho dcerou byl vstup knížete Eduarda do vysoké vídeňské společnosti a ke dvoru usnadněn.

V roce 1813 se stal císařským komořím a později osobním knihovníkem císařovny Marie Anny (1803–1884), zatímco jeho manželka působila od roku 1824 jako dvorní dáma císařovny Karolíny Augusty (1792–1873). Přátelské vztahy ho pojily i s kancléřem Klemensem Václavem Metternichem (1773–1859). A když se Metternich roku 1830 potřetí oženil s Melanií Zichy-Ferraris (1805–1854), vzal si neterž knížete Eduarda a jeho ženy Eleonóry a stal se tak jeho vzdáleným švagrem.

Údajně na Metternichův popud začal roku 1823 pracovat na svém nejrozsáhlejším a nejambicióznějším historickém díle, souborných dějinách panovnického rodu Habsburků.⁴ Tyto osmisvazkové *Dějiny habsburského domu (Die Geschichte des Hauses Habsburg, Schaumburg und Compagnie, Vídeň 1836–1844)* jsou dovedeny až do počátku 16. století do doby vlády císaře Maxmiliána I. V dalším pokračování vědecké práce knížeti zabránila jeho smrt na Nový rok 1. ledna 1845.

² *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, November 1823, Nr. 218, s. 297–299.

³ Zemský archiv Opava, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, číslo kartonu 57, inventární číslo 845.

⁴ *Die Geschichte des Hauses Habsburg – I. Band – Geschichte König Rudolf's des Ersten und seiner Ahnen (Vídeň 1836), II. Band – Geschichte König Albrecht's des Ersten (Vídeň 1837), III. Band – Geschichte der Söhne König Albrecht's nach seinem Tode (Vídeň 1838), IV. Band – Geschichte der Söhne Herzog Albrecht des Zweiten (Vídeň 1839), V. Band – Geschichte der Albrechtinischen und Leopoldinischen Linie bis 1439 (Vídeň 1839), VI. Band – Kaiser Friedrich III. und König Ladislaus (Vídeň 1841), VII. – VIII. Band – Kaiser Friedrich III. und sein Sohn Maxmilian (Vídeň 1843, 1844).*

¹ Část dochované korespondence je uložena v Zemském archivu v Opavě, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, číslo kartonu 43, inventární číslo 596.

Konzervativně laděné dílo je více než svou interpretační hodnotou cenné množstvím sebraného materiálu z mnoha evropských státních archivů (Viedeň, Praha, Neapol, Mnichov, Paříž, Brusel, Řím, Padova, Florencie, Benátky, Terst, Štýrský Hradec ad.). Autor důsledně odkazuje na prameny a literaturu a text doplňuje i o regesta důležitých listin.⁵ S jejich vytvářením i dohledáváním archiválií mu hojně vypomáhal Ernst Birk (1810–1891), tehdy praktikant Dvorské komory a Dvorní knihovny ve Vídni. Lichnovský ve svém opusu často odkazuje na spisy Bohuslava Balbína, Adama Františka Kollára či Františka Palackého, s nímž si v této věci v rozmezí let 1839–1844 pravidelně korespondoval. Jeho studie otištěné v *Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen (Časopis Společnosti vlasteneckého muzea v Čechách)* Lichnovský hojně využíval. Vydání prvního svazku v roce 1836 předcházela dlouhá léta vyhledávání, shromažďování a studia historických dokumentů, které se v mnoha případech dodnes již nedochovaly. I v tom tkví velká hodnota tohoto monumentálního souboru, který se následně rozšířil do řady aristokratických knihoven. Jako dar byl výtisk prvního dílu odeslán také do Říma do knihovny papeže Řehoře XVI. (1765–1846).⁶

Eduardovo úsilí bylo na vídeňském císařském dvoře velmi oceňováno a nesporně i tato aktivita přispěla k tomu, že mu byl konečně 4. září 1824 přiznán knížecí titul i v Rakousku.⁷ Zároveň mu bylo v říjnu téhož roku v Prusku povoleno užívat predikátu kníže Lichnovský, hrabě z Werdenbergu, svobodný pán z Voštic, a to v souvislosti s vyměněním spřízněného rodu švábských hrabat Werdenbergů po přeslici.

Eduard byl jedináček, což nebylo v této době obvyklé. Naopak jeho manželství s temperamentní uherskou komtesou Eleonórou bylo dětmi přímo požehnáno. Prvorozený syn Felix se narodil roku 1814 a nejstarší dcera Marie Adelheid rok na to. Další dvě dcery, Leokadia Anastasie a Antonie Marie se narodily v letech 1816 a 1818. Rok na to se narodil další syn Karl Maria, roku 1822 Robert a o čtyři roky později Othenio. Nejmladší Melanie se narodila v únoru 1830, ale dožila se pouhých pěti let. Eduard dohlédl, aby se i jeho dětem dostalo důkladného vzdělání. Mezi domácími vychovateli se objevili i berlínský malíř Johannes Kesselheim (1801–1830) či Franz Hein (1808–1890), pozdější opavský purkmistr či rakouský ministr spravedlnosti. Synové následně studovali na akademiích ve Vídni, princ Felix, dědic majetku, nejprve v Opavě a následně univerzitu v Olomouci. Dcery se okolo dvacátého věku provdaly za nápadníky z významných uherských či rakouských aristokratických rodů (Györy-Radvány, Viczay de Vicza, Khevenhüller-Metsch). Všem Eduardovým synům se podařilo nastoupit úspěšnou kariéru, byť osud jeho prvorozeného Felixe (1814–1848) je až románově tragický. Hojně se svým otcem cestoval po Evropě. Chtěl se uplatnit v pruských diplomatických službách, ale dvůr v jeho zbrklé a impulzivní

povaze zřejmě oprávněně neviděl vhodné předpoklady pro práci vyslance. Z Berlína proto odešel a na straně dona Carlose se v Baskicku účastnil jako dobrovolník španělské občanské války. Po tomto krátkém dobrodružství se vrátil do Slezska, aby jako dědic a nástupce přejal po smrti svého otce (1845) správu rodinného majetku. Zruinované hospodářství mu pomohla postavit na nohy jeho blízká přítelkyně, Dorothea vévodkyně Zaháňská (1793–1862). I on pokračoval v rodové tradici hudebního mecenátu a stal se blízkým přítelem skladatele Ference Liszta (1811–1886) či Bettiny von Arnim (1785–1859) a pruského cestovatele Hermanna von Pückler-Muskau (1785–1871). V roce 1848 byl Felix zvolen za kraj Ratiboř poslancem Frankfurtského parlamentu. Ve vypjaté atmosféře tzv. záříjové revoluce roku 1848 byl ale při projížďce městem přepaden lůzou a zlynčován. (Uhlíř 2009)

Dědictví tak nečekaně přešlo na mladšího Karla Mariu (1819–1901), který se projevilo jako mimořádně šikovný hospodář a mimo to ho čekala oslnivá kariéra v pruské armádě, kde se stal generálem jízdy. Patřil k horlivým podporovatelům Hohenzollernů a radil se k oblíbencům císařů Viléma I. i Viléma II. Úspěšní byli i mladší bratři, kteří se věnovali církevní dráze. Robert (1822–1879) byl olomouckým děkanem a papežským prelátem v Římě, Othenio (1826–1887) velmistrem řádu maltézských rytířů české provincie se sídlem v Praze.

11.3 Umělecké sbírky a Eduardova knihovna

Přes úspěchy na vědeckém poli i v osobním a rodinném životě se knížeti jen málo dařilo v hospodářství, a to i přes vedení schopných správců, ke kterým patřil Johann Franz Anton Hilveti (1768–1834) či nadlesní Franz Matthaus Magerle (1763–1843). Byť v chovu ovcí či skotu zaznamenávaly knížecí dvory mimořádné úspěchy, (Knapíková 2017: 12–21) nestřídmý životní styl šlechtice spojený s nezkrotnou touhou budovat knížecí umělecké sbírky či knihovnu vedly až k totálnímu zadlužení a nucenému vyhlášení konkurzu v roce 1838. Pouze prodej majetků dokázal umořit vysoké dluhy. Z jedenácti vesnic a statků přikoupených knížetem Eduardem během 20. a 30. let zůstala v trvalém držení rodu jen jediná, a to ves Bolatice s osadou Hennebergdorf (Heneberky, dnešní Borová) získaná a připojená k fideikomisu Chuchelná 19. prosince 1822.⁸

Značné finanční částky Lichnovský investoval do nákupu uměleckých děl a budování zámecké obrazárny na zámku v Hradci. Přesnější informace o její genezi bohužel schází, ale dochované prameny dokládají, že podstatná část cenné kolekce obrazů byla pořízena právě za knížete Eduarda. Sběrka starého umění čítala na 250 obrazů. Kvalitativně nebyla zcela vyvážená, ale obsahovala velmi hodnotná díla italské malby 16. století (Jacopo Tintoretto, Giulio Romano, Guido Reni, Andrea Vaccaro,

5 Konvolut poznámek a excerpt se dodnes dochoval v rodovém archivu; Zemský archiv Opava, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, číslo kartonu 19, inventární číslo 393, 394.

6 Zemský archiv Opava, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, číslo kartonu 9, inventární číslo 215

7 Doposud nosili Lichnovští pouze titul pruských knížat, a to od roku 1773.

8 Postupně přikoupil Zábřeh (1825), Dolní Benešov (1827), Sudice (1833), Vrbku, Oldřišov, Hněvošice, Služovice, Chlebičov, Rozumice, Šciborzyce Wielkie (vše 1835), ale všechny byl nucen 1839 odprodat.

Carlo Maratta ad.), holandské a vlámské malby 17. století (Frans Floris, Jacob van Ruisdael, Aert van der Neer, Jan van Goyen, Jacob Cuyp, David Teniers ml., Adriaen van de Velde, Jacob Jordaens, Anthony van Dyck ad.), ale i evropského klasicismu 18. a počátku 19. století (Gaspard Duguet Poussin, Anton Raphael Mengs, Angelica Kaufmann ad.). (Kolářová 2006) Cenná byla rovněž kolekce dobově mimořádně populárních miniatur. K nejstarším dochovaným medailonům nesoucích podobiznu knížete a jeho ženy vytvořila Caroline Pienczykowska (datováno na Hradci 1821 a 1822). Tato talentovaná autorka, švagrová vídeňského miniaturisty Carla Josefa Agricoli (1779–1852), tvoří symbolický most k vůdčím protagonistům vídeňského *biedermeieru*, jimiž byli Moritz von Daffinger (1790–1849; portréty knížete Eduarda a jeho ženy Eleonory, oba kolem roku 1825) či Josef Kriehuber (1800–1876; kvašový portrét z roku 1837). Jeden z reprezentačních portrétů knížete Eduarda vytvořil populární italský malíř Giuseppe Molteni, od 30. let dlící ve Vídni, kde portrétoval rovněž císaře Ferdinanda I. Soubor akvarelů vídeňského krajináře Rudolfa von Alta (1812–1905), jehož otec působil na Hradci v knížecích službách jako úředník, ukazuje zajímavé pohledy na hradecký zámek, zámecký park i interiéry. Akvarel knížecí obrazárny z roku 1844 představuje salon vyzdobený bohatou neogotickou štukovou paneláží, na kterou plynule navázala štukatura vějířové klenby i s vyvedeným visutým svorníkem.⁹ Datovaná kresba tak dokládá, že na zámku v Hradci byl Eduardovou zásluhou realizován jeden z prvních ryze neogotických interiérů řešených v duchu anglické perpendikulární gotiky.

Požár hradeckého zámku v únoru 1796 zcela zdecimoval stávající rodovou knihovnu, o jejíž obnovu se v následujících letech zasloužili jak kníže Karel Alois, tak především jeho syn kníže Eduard. Dle zámeckého inventáře z roku 1904 čítal tehdy knihovní fond 10 752 svazků v hodnotě 215 050 zlatých.¹⁰ V době Eduardovy smrti čítal již něco mezi osmi a devíti tisíci svazky a obsahoval i nejcennější část kolekce, sbírku inkunábulí a paleotypů (téměř sto exemplářů). Podstatná část knih vydaných před rokem 1800 pochází z jednorázových nákupů rozsáhlých pozůstalostí, což byla v 18. i 19. století běžná praxe. Torzo korespondence knížete Eduarda s italským spisovatelem a bibliofilem Angelem Maria d'Elci (1751–1824) z let 1816–1817 dokládá, že nejstarší tisky, povětšinou benátského, resp. italského původu, zakoupil kníže pro knihovnu právě tímto způsobem a můžeme se jen domnívat, zda byl d'Elci jediným agentem, který pro Lichnovského vyhledával v italských antikvariátech vhodné tituly či radil v případě nákupů.¹¹ V jednom z dopisů markýze d'Elci knížeti Eduardovi je zmíněn například proslulý Iamblichův text o egyptských mystériích, konkrétně prvotisk vydaný v Benátkách v roce 1497.¹² Ten byl pro knihovnu následně zakoupen

a přes všechny dějinné peripetie se zde nachází dodnes. Řada cenných tisků italské provenience z 15. a 16. století má svůj původ v proslulé knihovně významného sběratele a bibliofila Amadea Svajera (či Gottlieba Schweyera; 1727–1791), benátského obchodníka německého původu. Většinu jeho knihovny získala v roce 1794 Biblioteca Merciana v Benátkách, přes osm set dalších titulů koupil dóže Ludovico Giovanni Manin. I tak ale značné množství duplikátů či knih nižší hodnoty proniklo na evropský trh a následně do aristokratických knihoven. Do bibliotéky Lichnovských se ze Svajerovy sbírky dostalo několik desítek knih od předních tiskařů a představovaly podstatnou část sbírky inkunábulí a paleotypů. (Jung 2017: 217–219.)

Ze soudobé literatury zaujímá největší podíl literatura historická, která odráží osobní zájem knížete o daný obor. Základem jsou díla německých historiků Friedricha von Raumer, Johannese Voigta, Ernsta Müncha, Franze Bernharda von Bucholtz, Johanna Joachima Winckelmanna nebo Bartholda Georga Niebuhra, ale vedle nich je hojně zastoupeno rovněž dílo Františka Palackého, spisy Františka Martina Pelcla, Antonína Bočka či Gregora Wolného. Nechybí základní topografie Moravy a Slezska od Franze Josepha Schwoye, Reginalda Kneifela nebo Johanna Georga Knieho. Hojně jsou zastoupeny knihy o výtvarném umění, archeologii a výzkumu památek, a to především od osobností spjatých s univerzitou v Göttingen, především Arnolda Hermanna von Heeren či Carla Friedricha Rumohra.

Romantismem a atmosférou katolické restaurace první třetiny 19. století byl ovlivněn i ve svém postoji k náboženství. Formovala ho četba Chateaubriandova *Ducha křesťanství* a mnohasvazková historicko-náboženská epopeje Friedricha Leopolda zu Stolberg-Stolberg *Dějiny náboženství Ježíše Krista* (1806–1818), která odráží romanticko-idealistický pohled na roli křesťanství v dějinách. V knihovně nechybí dokonce ani svazky *Der heilige Schriften* středověkého mystika Bernarda z Clairvaux. Eduarda Lichnovského velmi zajímala tvorba katolického reformátora abbého Félicité Roberta de Lamennais. Jeho *Esej o lhostejnosti ve věci náboženství* (*Essai sur l'indifférence en matiere de religion*, 1818–1822) patřila ve své době k nejčtenějším náboženským textům a kníže Eduard jako nadšený čtenář sám pořídil jeho druhý německý překlad (*Ein Versuch über die Gleichgültigkeit in Hinsicht der Religion von dem Abbé de la Mennais*, Vídeň 1821). Vedle čtyř svazků Esejů jsou zastoupeny i další Lamennaisovy texty o náboženství a katolické církvi, převážně z doby, kdy hájil papežský primát a stal se předchůdcem radikálního ultramontanismu. Výjimkou jsou neméně slavná *Slova věřícího* (*Paroles d'un croyant*, 1838), v nichž se již rozešel s církevní hierarchií, zcela změnil své dosavadní postoje a položil počátek křesťanskému socialismu.

Aktuální krásná literatura je v knihovně zastoupena nerovnoměrně. Zatímco Eduardova matka, kněžna Wilhelmine Christine, roz. Thun-Hohenstein patřila k velkým ctitelům německé literatury, zejména autorů literárního sentimentalismu a v bibliotéce tak nemohly chybět díla Karla Wilhelma Ramlera, Gottholda Ephraima Lessinga, Friedricha Gottlieba Klopstocka či autorů spjatých s hnutím *Sturm und Drang* (Friedrich Schiller, Friedrich Maximilian Klingler, Gottfried August Bürger ad.), jsou díla německého romantismu a *biedermeieru* zastoupena jen výběrově

⁹ Knížecí obrazárna fungovala později jako slavnostní jídelna, přijímací pokoj knížete či předpokoj knihovny.

¹⁰ Zemský archiv Opava, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, inventární číslo 39.

¹¹ Zemský archiv Opava, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, číslo kartonu 43, inventární číslo 596.

¹² Tamtéž, dopis č. 46 ze dne 24. září 1816.

(Heinrich Heine, Novalis, Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck, Ludwig Uhland, bratři Grimmové).

Časté studijní cesty po Evropě a dlouhé pobyty v Římě, vedly nejen k odloučení od rodiny (ostatně vztahy s manželkou, na kterou nechal roku 1838 přepsat zadlužený majetek, nebyly patrně zcela ideální), ale i ke zhoršování zdravotního stavu knížete, a to zvláště od roku 1842. Kvůli rekonvalescenci často navštěvoval rakouské lázně Bad Gastein a téměř trvale pobýval v Mnichově. Zde také na 1. ledna 1845 zemřel.

11.4 Eduard Lichnovský a Joseph von Eichendorff

Joseph von Eichendorff byl současníkem Eduarda Lichnovského. Joseph se narodil roku 1788, Eduard o rok a půl později. Jejich životopisy si jsou v mnoha aspektech podobné, oba studovali na univerzitách v Německu (Joseph v Halle a Heidelbergu, Eduard v Lipsku a Göttingen), oba byli zanícení katolíci, rovněž geograficky k sobě měli blízko a Lichnovští i přesto, že velkou část roku trávili ve Vídni, udržovali alespoň na formální úrovni s lokální šlechtou kontakty. Šilheřovické panství, které patřilo od roku 1787 Josephovu strýci Johannu Friedrichovi von Eichendorff (1760–1815), sousedilo s Lichnovského doménou Křižanovice. Přesto se zdá, že se jejich kroky míjely. Kontakt mezi oběma muži máme doložen jen jedinkrát. Joseph von Eichendorff ve svých denících píše o několikráté návštěvě strýcova panství Šilheřovice a výletech do Opavy. V říjnu 1806 v jeho doprovodu navštívil zámek v Kravařích, který rodině Eichendorff v rozmezí let 1636–1782 patřil, a následně jejich cesta pokračovala do Opavy, kdy navštívili i dům Lichnovských na hradeckém předměstí. Vzpomíná na setkání s hraběnkou (sic! – myšlena je patrně kněžna Wilhelmina Marie, roz. Thun-Hohenstein) a s mladým hrabětem (zcela jistě princem Eduardem). Oba tehdy byli mladí kavalíři s podobnými zkušenostmi a zájmy, ale více se Eichendorff o tomto setkání nerozepisuje.

Je rovněž možné, že k dalším kontaktům již ani nedošlo. To naznačují budoucí kariéry obou mužů. Eduardovi, příslušníkovi vysoké nobility, se podařilo dostat na berlínský královský dvůr a následně do Vídně. Nebohatý Eichendorff oproti tomu působil v pruských státních službách jako úředník ve Vratislavi a Berlíně. Rod Eichendorffů se potýkal s velkými finančními problémy, který vedl k odprodeji slezských panství (Łubowice 1822, Šilheřovice 1835), který narušil i sousedské soužití obou aristokratických rodů. Rozdílné společenské postavení knížete Lichnovského a svobodného pána von Eichendorff, resp. císařského komoří a pruského úředníka, jistě také sehrávalo svou roli.

Hojněji není jeho dílo zastoupeno ani v rodové knihovně Lichnovských na zámku v Hradci. Najdeme zde pouze jeho prvotinu *Ahnung und Gegenwart* (Nürnberg 1815) a *Ezelin von Romano* (Königsberg 1828) a jejich přítomnost v bibliotéce působí spíše náhodně. Třetí titul *Lubowitzer Tagebuchblätter Joseph von Eichendorffs* (Gross Strehlitz 1907), edice vydaná Alfonsem Nowackem (1868–1940), se do knihovny dostal

až za Eduardova vnuka, knížete Karla Maxe Lichnovského (1860–1928), který rovněž finančně přispěl na vybudování básnických sochařských pomníků v Ratiboři (1909) a Vratislavi (1911). Tehdy však přihlášení se k odkazu tohoto slezského rodáka bylo především projevem zemského patriotismu a oslavou německé kultury ve Slezsku, nikoliv oslavou starých, patrně neexistujících vzájemných vazeb.

LITERATURA: S. 266

VARIA ANEB ČESKO-POLSKÉ UMĚLECKÉ VZTAHY

—

VARIA ALBO CZESKO-POLSKIE RELACJE ARTYSTYCZNE

12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/

Název uměleckého díla velmi často a poměrně přesně vypovídá o svém tvůrci. To je i případ básničky Joanny Mossakowské. Její debut z roku 1991 se jmenuje *Chvilé* (*Chwile*), a napovídá o své autorce mnohé. Ve stopách starých impresionistů zaznamenává daný stav, chvíli, okamžik, dojem. Pocitová stránka je u ní dominantní. Proto také valná část jejích básní jsou pouze krátké záznamy, jakoby mžitky. Příznačná je v tomto směru už první báseň její první sbírky:

*Wiosna
śpiew ptaków kipi mi przez palce
/.../
Jaro
zpěv ptáků kypí mi prsty*

Strohý záznam, letný dojem. Pro mistry pera to bylo odraziště, pro Mossakowskou cíl. Miniatury tohoto druhu se táhnou i dalšími svazky. V třetí sbírce nazvané *Motýl na sněhu* (*Motyl na śniegu*) je např. takováto drobnost:

*mój chłopczyk
w przeciwległym lustrze
odwrócony tyłem
/.../
mój chlapec
v protilehlém zrcadle
odvrácený zády*

Je to hranice její tvorby, mez, která se v jiných textech stává východiskem k obšírnějšímu a prohloubenějšímu poetickému zobrazení.

S miniaturní výpovědí bezprostředně souvisí skutečnost, že Mossakowska příliš často upouští od názvu básně a nahrazuje jej anonymní hvězdičkou nebo třemi hvězdičkami. V druhé sbírce, nazvané *Vytančené větrem* (*Wytańczone wiatrem*), upouští dokonce i od tohoto označení a jednotlivé básně neoznačuje nijak, jsou bez titulu.

Joanna Mossakowska se narodila ve Vratislavi a roku 1982 se přenesla do Zlatých hor, což je pokračování našich Rychlebských hor na polském území. Změna prostředí, v našem případě podstatná, vnesla do její poezie výrazný přírodní prvek, projevující se už v titulech její druhé a třetí sbírky – *Vytančené větrem* a *Motýl na sněhu*. O básnířčině přírodní inklinaci vypovídá už druhá báseň *Motýla na sněhu*, v níž zachycuje stárnoucí lípu. Je to ten vysoký strom, rozprostírající své větve před

jejím obydlím, jemuž vzdálenou kulisu vytváří stráž Zlatých hor, od níž prodlouženě začíná české, vlastně moravskoslezské území:

*Starzeje się moja lipa
 pierwsze złociste witraże
 otwierają źrenice jesieni
 przygląda się uważnie
 harującym ptakom
 wysoko
 w zwartych gałęziach
 wciąż jeszcze zielenią
 /.../
 Stárne moje lípa
 první zlaté vitráže
 otevírají zřítelnice podzimu
 pozoruje pečlivě
 rejdicí ptáky
 vysoko
 v hustých větvích
 stále se ještě zelenajících*

V srdci Zlatých hor leží lázně Łądek-Zdrój, kde Mossakowska žije a pracuje. Střídavě pobývá také v blízkém Orłowci, který je utopen v lesnaté a horské přírodě.

Mossakowska je ovšem nejen básnířka, ale také zručná a pohotová ilustrátorka. Žádnou svoji sbírku sice oficiálně neilustrovala, ale omezenému okruhu svých přátel z rozmaru a z dlouhé chvíle vyzdobí některý ze svých svazků. Vzhledem k tomu, že její básně mají miniaturní rozsah, zbývá pro její malířský rozmach na papíře dostatečný prostor. Autorovi těchto řádek tak vyzdobila druhotinu Vytančené větrem. Dokonce barevně.

Básnířka se nejen výtvarně projevuje, ale je zároveň stoupenkyní prolínání jednotlivých umění. Její tvorba se do tohoto úsilí již začlenila prostřednictvím vratslavské výtvarnice Anny Jesinowicz-Nguyen, která do gobelínu vetkala její báseň *Cesta do domu (Droga do domu)* ze sbírky *Motýl na sněhu* (tam ovšem – jak je autorčiným pohodlným zvykem – bez titulu). Vietnamské přízvisko tvůrkyně goblénu pak naznačuje, že jde nejen o prolínání různých umění, ale také o stýkání rozličných národností.

Motýla na sněhu doprovodil fotografiemi básnířčin manžel Leszek Brągiel, nejen fotograf, ale rovněž cestovatel a básník. Jeho fotografie jsou rozmlžené, rozmyté, svým charakterem odpovídají autorčiným básnickým skicám. I ony postrádají výrazné kontury. – Jako básník se Brągiel ubírá zcela jiným směrem, poetika obou je značně rozdílná.

Naznačil jsem již na začátku, že Joanna Mossakowska je impresionistický, miniaturistický typ. V tomto směru má básnířka v současném polském kontextu velice blízkou příbuznou, jíž je lublinská autorka Eda Ostrowska. Spojuje je strohá, kratičká výpověď, u Ostrowské rovněž někdy dvouveršová. Sbližuje je obdobný pohled na svět – dojmový, pocitový. Jeden z těch nejužších, jaký si lze představit.

LITERATURA: S. 266–267

13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirović/

13.1 Úvodem

Karel Čapek (1890–1938) jako dramatik je téma obsáhlé, ale vděčné. O tom svědčí velký počet odkazů v monografiích a periodikách. Čapek byl vizionář; předpověděl velké neštěstí, které se klenulo nad světem. Jako umělec vždy reagoval na skutečnost kolem sebe, proto se i tehdy zmobilizoval a propůjčil svůj talent službě lidu. Čapek divadlo považoval za velmi „mocnou tribunu všech myšlenek, výstrah a idejí“ (Scheinflugová 1997: 131), na které se formuje veřejné mínění. I osmdesát let po autorově skonu je jeho dramatické dílo vzhledem k jedinečné svěžesti, uměleckého gesta i k podnětnosti ideového plánu velmi aktuální.

Recepce Čapkovy dramatické tvorby, i když ji psal dříve, započala poměrně záhy, již roku 1920 a pokračovala hned i ve světě, kde ho proslavilo zejména jeho dílo dramatické. Ještě k tomu lze přidat divadelní, televizní a rozhlasové adaptace, které zasáhly široké publikum. S ohledem na počet inscenovaných her, repríz a divadel, která autora zahrnuje do svého repertoáru, stejně tak na období, v nichž se inscenace realizovaly, můžeme s jistotou tvrdit, že Karel Čapek je dodnes nejčastěji uváděným českým dramatikem v tuzemsku a v cizině.

13.2 Současná uvádění *Věci Makropulos* na českých scénách

Vznikem *Věci Makropulos*, kterou Čapek psal přímo na tělo hercům Městského divadla na Královských Vinohradech (1922), byl znovu srovnáván se spisovatelem světového formátu a uznán za výjimečného autora. Některé kritiky vlídné nebyly a vytkly mu to, že mu s *Věcí Makropulos* šlo hlavně o to, aby co nejlépe pobavil publikum. Chorvatský kritik Lovrić, který viděl pražskou premiéru (21. listopadu 1922), na autora dost nemilosrdně zaútočil. „Neodpustil si ani ty nejlacinější prostředky, aby přesvědčil diváky, jak je komický. V jednom místě říká, že Písmo svaté je věc, která patří do šrotu. Publikum se tomu smálo, zřejmě se mu líbila spisovatelova odvaha.“¹ Divadelní kritik psal recenzi na základě nepříliš povedené inscenace režírované Karlem Čapkem. Vadilo mu, že autor bere „i ten zbytek iluzí, který člověku zůstal“, a recenzi dokončuje přímou kritikou autora: „Šikovně na sebe upoutává pozornost a provokuje průměrné diváky, aby mu tleskali. K čemu potřebuje soud od mudrců, když ho obdivují miliony. Věří jen sobě a nikomu jinému. Je opilý úspěchem a ten nápoj je tak silný, že ho neodradí ani výprask. Před premiérou se hodně mluvilo o *Věci Makropulos* jako o veledíle, a jiní řvali, že to byl cirkus, a ne divadlo.“ (Lovrić 1923: 17)

¹ Není-li vedeno jinak, překlady v tomto příspěvku provedl jeho autor.

Po vyhasnutí platnosti autorských práv zažila *Věc Makropulos* v letech 2005 – 2010 inscenační exploze. Uvedlo ji 11. června 2005 Západočeské divadlo v Chebu v režii Věry Herajtové, brněnské HaDivadlo 7. června 2006 v režii Ondřeje Elbela. 27. června 2008 uvádí *Věc Makropulos* liberecké Divadlo F. X. Šaldy v režii Víta Vencla a 31. října téhož roku inscenaci uvádí Divadlo na Vinohradech v režii Davida Drábka. Třetí inscenace v tom roce byla operní, a to v Národním divadle v Praze v režii Christophera Aldena. V Hradci Králové měla *Věc Makropulos* premiéru 14. března 2009 v režii Věry Herajtové, poté následovala premiéra v Městském divadle v Zlíně v režii Petra Veselého a téhož roku ji 18. listopadu 2010 uvedlo Národní divadlo v režii Roberta Wilsona. V roce 2012 vznikla inscenace *Věci Makropulos* v pražském alternativním divadle Depresivní děti touží po penězích, ale jednalo se o původní text inscenačního týmu divadla, který se hrou Karla Čapka jen inspiroval (premiéra 12. 10. 2012). Polská scéna Divadla v Českém Těšíně (Scena Polska Teatru Cieszyńskiego) premiérově uvedla *Sprawu Makropulos* 9. března 2013. Žádné divadlo nepředstavilo Čapkovou hru v původní plné verzi.

13.3 Inscenace *Věci Makropulos* na polských scénách

Po *Odcházení* Václava Havla v režii Józefa Czerneckého, s jehož premiérou (11. října 2008) předběhla Polská scéna Divadla v Českém Těšíně dokonce Varšavu, uvedlo nejstarší jinojazyčné divadlo v Česku do polského prostředí vrchol české dramatické tvorby 20. století *Věc Makropulos* (*Sprawu Makropulos*) Karla Čapka. Překlad je dílem Jana Stachowského, režie se ujal Pavel Ondruch².

Spolu s nabídkou z Těšínského divadla přišel i dotaz režiséru Ondruchovi, zdali byla *Věc Makropulos* vůbec přeložena do polského jazyka. Divadlo spolu s režisérem Ondruchem se krátce poté dalo do pátrání po polském překladu a zjistilo, že žádný polskou scénu. Vycházelo se z *Bibliografie Karla Čapka*³, z informací divadelních ústavů v Česku a v Polsku.⁴ Divadlo v Českém Těšíně od samého začátku předkládalo informaci, že uvádí polskou premiéru *Věci Makropulos*. V programu k premiéře se pyšně hlásili k tomu, že „polska prapremiera“ byla zrovna na Polské scéně Divadla v Českém Těšíně 9. března 2013. Ve stejném programu režisér Ondruch (Wania 2013: 7) říká, že „polská premiéra“ byla pro něj nějakým zvláštním způsobem inspirující a naopak svazující.

² Dramaturgie: Joanna Wania; scénografie Zuzana Mazáčová; kostýmy Aneta Grňáková; hudba Pavel Trojan. Herecké obsazení: Emilia Marty (Joanna Litwin-Widera), Jaroslav Prus (Janusz Kaczmarek), Janek, jeho syn (Piotr Rodak), Albert Gregor (Grzegorz Widera), Hauk-Šendorf (Ryszard Pochroń), advokát dr. Kolenatý (Mariusz Osmelak), solitátor Vítek (Ryszard Malinowski), Kristina, jeho dcera (Joanna Gruszka), komorná (Łucja Pochroń, Aleksandra Wania).

³ *Bibliografie Karla Čapka* (Boris Mědílek a kolektiv, Academia, Praha 1990) obsahuje jen knižní vydání. Překlady her se většinou prováděly přímo pro divadelní uvádění a nebyly publikovány.

⁴ E-mailová korespondence s Pavlem Ondruchem, květen 2018.

Zpočátku to vnímal jako velkou odpovědnost, která ho d ě s i l a. Cítil mnohem větší povinnost ctít autora. Prý až tak moc, že se bál do textu zasahovat. Chtěl představit Čapka skutečně jako Čapka a ne jako svoji variaci na Čapka, ne jako razantní, Čapkovi vzdálenou interpretaci – což je v Česku, kde publikum text zná téměř z paměti, pochopitelně běžná praxe. „V tuto chvíli jsem rád, že mám tu čest režirovat první uvedení Makropulos. Navíc je velká výhoda, že polskojazyčné publikum text většinou nezná. Bude tak hru vnímat – na rozdíl od českého diváka – naprosto nezaujatě. Stejně jako herci na první čtené zkoušce. Když tehdy text poprvé četli, byli neustále překvapováni a ukázalo se, že Věc Makropulos je v první řadě velmi dobrá detektivka! A divák, který nezná klíčovou pointu, si vše daleko víc užije.“ (Ibidem)

Pravda to ale nebyla. První polské uvedení *Věci Makropulos* se uskutečnilo ještě v roce 1926 v Lodži a postupně následovaly ještě další dvě premiéry.⁵ Teatr Miejski v Lodži uvedl 11. prosince 1926 polskou premiéru *Věci Makropulos* (pod názvem *Sprawa Makropulos*) v překladu Adolfa Bogusława Dostala a Felikse Gwiżdża. Polskou premiéru *Věci Makropulos* režijně interpretoval Mieczysław Szpakiewicz. (Kołtoński /red./ 1927.) Dva roky poté Teatr Polski v Poznani inscenuje tuto Čapkovou látku pod názvem *Kobieta 339-letnia* v režii polské herečky Stanisławy Wysocké. (Zegalski 1950.) Premiéra proběhla 18. května 1928 ve stejném překladu jako tomu bylo i v předchozích uváděních. Zůstává nejasné, proč se polské divadlo rozhodlo přidat Elině Makropulos (Zofja Grabowska⁶), hlavní hrdince Čapkovy dramatu, o dva roky více. V Čapkově dramatu je jí 337 nikoli 339 let.⁷ Do Vilnius se Čapkovy drama dostalo na polskou scénu Teatru Polskiego 27. července 1928 pod názvem *Tajemnica Makropulos* v překladu již zmíněné dvojice.

Čapkovy drama nezůstává ani v pozadí, co se týče rozhlasového vysílání v Polsku. Polská rozhlasová premiéra se uskutečnila 7. června 1961 pod názvem *Recepta doktora Makropulosa* v provedení Teatru Polskiego Radia a dokonce v novém překladu další dvojice Emilie Witwické a Czesława Sojeckého.⁸

Polské operní provedení *Sprawy Makropulos* se uskutečnilo skoro měsíc před těšínskou premiérou, přesněji 17. února 2013 v Teatru Wielkim-Opera Narodowa ve Varšavě (Sala Moniuszki). Leoš Janáček a jeho opera podle Čapkovy textu *Sprawa*

5 http://sowiniac.nazwa.pl/public_html/dramat_o/php/do_form_ity.php?ITYID=24439&title=Sprawa%20Makropulos&N=16776#msg2; databáze polského divadla, 20. srpen 2018.

6 Kompletní obsazení: <https://polona.pl/item/afisz-inc-we-wtorek-22-maja-1928-r-poraz-4-ty-kobieta-339-letnia-sprawa,MjAyMDk0NTU/0/#info:metadata>, 20. 8. 2018.

7 „Kolenatý (usedá): Roku osmdesát pět. Tedy stará třicet sedm let, že ano?

Emilia: Tři sta třicet sedm let prosím.

Kolenatý: Vyzývám vás důtklivě, abyste mluvila vážně. Jak jste stará?

Emilia: Tři sta třicet sedm let.“ (Čapek 1994: 59.)

8 Adaptace: Klemens Białek. Režie: Zbigniew Kopalko. Asistent režie: Edward Płaczek. Zvuk: Alina Langman-Pietrzykowska. Obsazení: Emilia Marty (Irena Eichlerówna), Hauk-Šendorf (Czesław Wołłejko), Albert Gregor (Wiktor Biegański), advokát dr. Kolenatý (Igor Śmiałowski), socilitátor Vítek (Henryk Borowski), komorná (Alina Rostkowska-Fandri), lékař (Karol Leszczyński).

Makropulos se poprvé dostala v režii Christopha Marthaler⁹ nejen na národní scénu, ale vůbec do Polska. V roli Emilie Marty vystoupila dánská diva Eva Johansson. Libreto a hru přeložil Jan Gondowicz.¹⁰

Do Českého Těšína na Polskou scénu Těšínského divadla se tedy dostala *Věc Makropulos* Karla Čapka až po třech dřívějších polských inscenacích, po operním uvedení a rozhlasové hře. Byl to dokonce čtvrtý překlad Čapkovy hry do polštiny.

13.4 Věc Makropulos Polské scény Těšínského divadla v Českém Těšíně

Režisér mladší generace, Pavel Ondruch (*1984), brzy po režirování Čapkovy *Bílé nemoci* (Divadlo Rity Jasinské, premiéra 26. ledna 2011 v Divadle Na Prádle) ve svém rozhovoru pro tisk Společnosti bratří Čapků uvedl, že by rád inscenoval i další kusy od Karla Čapka. Na rozdíl od ostatních dramatických látek Karla Čapka k *Věci Makropulos* příliš blízko nejspíš neměl. „Chtěl bych se určitě vrátit k Bílé nemoci v lepších provozních podmínkách a neakcentovat komorní provedení, ale zaměřit se na velkočinoherní potenciál díla. RUR už jenom proto, že tam cítím, jak se postupně probouzí cit a lidskost, a toto probouzení mi přijde dnes natolik nezbytné a aktuální, že jej není možné opominout. A samozřejmě doufám, že jednou dozrají k Matce, třeba opravdu půjde nějak rozlousknout. Lákavý je i Loupežník. Na druhou stranu jsou hry, s kterými si zatím vůbec nevím rady, ať už to je Adam Stvořitel nebo vlastně také Věc Makropulos.“ (Zahirović 2012: 42.) Neproběhlo řádně ani vydání zmíněného čapkovského Zpravodaje, když nám režisér Ondruch oznámil, že bude inscenovat *Makropulos* na Polské scéně Těšínského divadla v Českém Těšíně. V dalším rozhovoru při uvedení této premiéry si znovu přiznal, že měl o Čapkově textu určité pochybnosti. Po několikátém čtení byl ale ovlivněn Čapkovou látkou natolik, že dostal strach tuhle rozsáhlejší hru krátit. „Pro Čapka je ale zároveň typické, že tato těžká témata zabalí do komediální dramatické formy. Předkládá tak jakousi černou detektivní mysteriózní grotesku s průzračnou humanistickou filozofií. A právě tato žánrová kombinace dělá z *Věci Makropulos* nejlepší českou hru dvacátého století.“ (Wania 2013: 7)

O Čapkově aktuálnosti režisér Ondruch „nikdy ani vteřinu nepochyboval“ (Wania 2013: 7). Skvostná hra, jak ji sám nazývá, řeší problémy, které řešil osobně i on sám, a vycházel z ní jako z hry z 21. století. Nešlo v tomto případě o přítomnost věčného tématu života a smrti, ale „na další Čapkem rozvíjená témata, jako vyprázdňenost hodnotového žebříčku, plochost citů, odluka těla od ducha, věčnost ducha, ztráta smyslu vlastního bytí, lhostejnost nebo ziskuchtivost“ (Wania 2013: 7.) Ondruch je jedním z mála českých režisérů, který přistoupil žánrově k *Věci Makropulos*

9 Dirigent: Gerd Schaller. Scénografie a kostýmy: Anna Viebrock. Světlo: Olaf Winter. Dramaturg: Malte Ubenauf. [<http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/48680/sprawa-makropulos>]

10 Do rozsáhlého programu (přes 100 stránek), kde je otištěna hra i libreto, se redaktoři rozhodli zařadit i zajímavý komiks *Věc Makropulos* autora Macieje Sieńczyka. (Gondowicz /red./ 2013.)

jako ke komedii. Česká tradice však po léta nabízela většinou tragická pojetí této hry, označená autorem jako komedie.

Pro Polskou scénu Těšínského divadla byl text výrazně upraven: dlouhý text byl zhuštěn. Pracovalo se i na samotném výkladu.¹¹ Nevýrazné postavy Strojníka a Poklížečky byly vyškrtány. I přes veškeré zásahy do textu se režisér Ondruch snažil „vycházet z Čapka“, jeho ztotožnění s tématem bylo očividně, a tak můžeme konstatovat, že tato inscenace zajímavě přispěje do celku inscenační tradice *Věci Makropulos*.

Jak polská, tak i česká kritika byla k premiéře vlídná. Pro Barbaru Šliž z Głosu Ludu byla druhá část představení zdařilejší. Na rozdíl od první zdlouhavější a předvídatelnější části ta druhá nebyla dlouhá, ale dynamičtější a reflexivnější.¹² (Šliž 2013.)

Pro českého kritika Pavla Kříže (Právo) Ondruchova *Makropulos* v Českém Těšíně o b s t o j í, ba pojetím je dokonce překonává. Je samozřejmě důležité mít v souboru Emilii Marty. „Joanna Litwin-Widerová se nelehkého úkolu zhostila s noblesou. Marty vybavila gesty operních heroin, a dobře odstínila polohy opojení slávou, moci nad muži, ale i únavy a rozčarování z vlastní dlouhověkosti v opakujících se generačních stereotypch.“ Podle Kříže si Ondruch zvolil groteskní polohy lidského pinožení, jež postupně graduje do exprese vývojové spirály charakteristik v postavách naivních humanistů, prospěchářských obchodníků, elitářů i mocichtivých pánů světa. „Takovými protiklady jsou Jaroslav Prus Janusze Kaczmarského a dr. Kolenaty Mariusze Osmelaka. Nejnemilosrdnější byl Ondruch k Albertu Gregorovi, ze kterého Grzegorz Widera vytvořil slabocha posilovaného alkoholem. Mezipolohy zastupují Hauk-Schendorf Ryszarda Pochroně nebo sekretář Witek Ryszarda Malinowského.“ (Kříž 2013.)

I přesto, že si Scena Polska v Českém Těšíně omylem osvojila právo být tou „první“ polskou scénou, která uvedla *Věc Makropulos* Karla Čapka, její březnová inscenace z roku 2013 v režijní interpretaci českého režiséra Pavla Ondrucha si zaslouží velkou pozornost nejen polské, ale i české teatrologie.

LITERATURA: S. 267–268

¹¹ Videozáznam inscenace, archiv Společnosti bratří Čapků.

¹² „Realizaci Pavla Ondrucha ovládá se dobře, zvláště její druhá část. První je zjednodušená za dlouhých momentů, stává se prostou nudnou, trochu předvídatelnou. Druhá, zaskakuje rychlostí rozvíjení zápletky, stává se rychlejší, ale i reflexivnější. To právě v této části divákovi je zřejmá záměra zastavit se nad smyslem života, začít analyzovat smysl představení, má čas, aby se ponořil do složitosti představené situace. Vcielit se v roli Marthy, zastavit se nad vlastními přáními a dostrzec smysl dlouhověkosti.“ (Šliž 2013)

14 RECEPCJA CZESKICH DZIEL SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/

14.1 Bydgoskie Festiwale Operowe

Organizowane od dwudziestu pięciu lat Bydgoskie Festiwale Operowe zajęły już trwałe miejsce w życiu kulturalnym miasta, regionu i kraju. Ich otwarta formuła, umożliwiająca prezentację różnych gatunków dramatycznej muzyki scenicznej – oper, operetek, baletów, musicali, a także sztuk teatralnych o tematyce muzycznej, pozwala na konfrontowanie najnowszych osiągnięć polskich i zagranicznych teatrów muzycznych oraz kampanii baletowych. Stąd też określane bywa nie tylko jako „jedyny w Polsce”, ale i „unikalny w Europie” (Marczyński 2017).

Projektując w 1994 roku pierwszy Festiwal, organizatorzy pragnęli przede wszystkim zwrócić uwagę władz i potencjalnych sponsorów na „niekończącą się budowę” nowej siedziby teatru operowego w Bydgoszczy (opera dzieliła bowiem budynek z Teatrem Polskim). W celu pozyskania dotacji na ukończenie powstającego od 1974 roku gmachu, powołali do życia Festiwal, który stał się ostatecznie największym tego typu wydarzeniem w Polsce. Pomysłodawcą i dyrektorem Bydgoskich Festiwali Operowych jest dyrygent Maciej Figas, dyrektor Opery Nova, który swe „zderzenie” z Bydgoszczą i jej operą tak wspominał:

Na początku pracy (...) zobaczyłem coś, co było nieszczęściem tego miasta: szkielec żelbetonowy wzniesiony w centrum. Mało kto wówczas wierzył, że coś naprawdę tam powstanie, dlatego wpadłem na pomysł stworzenia festiwalu, który te nieukończone mury ożywił i znacząco przyczynił się do przyspieszenia tempa robót, a przede wszystkim do zdobycia pieniędzy (Marczyński 2017).

Dzięki determinacji Macieja Figasa, życzliwości dyrektorów innych oper w Polsce oraz wsparciu władz, gmach ukończono w 2006 roku, szczęśliwie jednak z Festiwalu nie zrezygnowano – podczas każdego spektaklu widownia szczelnie wypełnia się miłośnikami opery, którzy przyjeżdżają do Bydgoszczy z całej Polski.

Każdego roku, poza premierowym spektaklem przygotowanym przez artystów Opery Nova w Bydgoszczy, festiwalowa scena gości najbardziej interesujące i wartościowe przedstawienia, jakie w ostatnim czasie odbyły się w polskich teatrach, a organizatorzy, na miarę możliwości finansowych, zapraszają także zespoły zagraniczne. W minionych edycjach prezentowali się artyści ze Stanów Zjednoczonych, Chin, Kuby, Rosji, Francji, Niemiec, Szwajcarii, Hiszpanii, Austrii, Szwecji, Holandii, Danii, Bułgarii, Belgii, Białorusi, Litwy, Łotwy czy Ukrainy (por. strona internetowa Opery Nova: www.opera.bydgoszcz.pl, w szczególności zakładka Bydgoski Festiwal Operowy).

Republikę Czeską prezentowały podczas Bydgoskich Festiwalu Operowych sześciokrotnie cztery zespoły: Teatr Josefa Kajetana Tyla (Divadlo Josefa Kajetána Tyla) z Pilzna (1998), Narodowy Teatr Morawsko-Śląski (Národní Divadlo Moravskoslezské) z Ostrawy (2003), Opera Narodowa (Státní Opera Praha) z Pragi (2006) oraz trzykrotnie już Teatr Narodowy – Opera im. Jana Janačka (Národní divadlo Brno – Janáčkovo divadlo) z Brna (2007, 2016, 2018).

Repertuar festiwalowy zdominowany jest przez XIX-wieczną operę włoską, czyli dzieła stanowiące tzw. trzon programowy każdego teatru operowego. Zdecydowanym faworytem jest Giuseppe Verdi. Dotychczas, podczas dwudziestu pięciu edycji, wystawiono aż 14 jego utworów (w tym kilka w różnych inscenizacjach). Były to zarówno opery z wczesnego okresu twórczości autora *Aidy* (tzw. opery romantyczne), jak i reprezentujące włoską odmianę dramatu muzycznego, czy ostatnie dzieło Verdiego, wymykające się jednoznacznej kwalifikacji gatunkowej (*Falstaff*). Nie brak także tytułów z kręgu romantycznych szkół i wariantów narodowych, w tym na przykład Antonina Dvořaka i Bedřicha Smetany, czy modernistycznego ujęcia opery narodowej Leoša Janačka.

Czeskie zespoły przywiozły na Bydgoskie Festiwale Operowe kolejno:

- a) *Łucję z Lammermoor* Gaetano Donizettiego (Pilzna, Bydgoski Festiwal Operowy [dalej: BFO] 1998);
- b) *Joannę d'Arc* Giuseppe Verdiego (Ostrava, BFO 2003);
- c) *Nieszpory sycylijskie* Giuseppe Verdiego (Praga, BFO 2006);
- d) *Rusałkę* Antonina Dvořaka (Brno, BFO 2007);
- e) *Jenůfę* Leoša Janačka (Brno, BFO 2016);
- f) *Pocałunek (Hubička)* Bedřicha Smetany (Brno, BFO 2018).

Jako że temat niniejszego rozdziału dotyczy czeskich dzieł operowych skupię się nie tylko na omówieniu recepcji dzieł Dvořaka, Janačka i Smetany wystawianych w Bydgoszczy przez artystów Teatru Narodowego – Opery im. Janačka z Brna, ale i bydgoskiej reinterpretacji *Rusałki*, której premiera w 2012 roku podczas XIX Festiwalu została utrwalona na płycie DVD wydanej w sezonie artystycznym 2016/2017, z okazji 60-lecia istnienia stałej sceny operowej w Bydgoszczy.

14.2 XIV Bydgoski Festiwal Operowy (2007)

Czternasta edycja Bydgoskiego Festiwalu Operowego zwieńczona została dziełem, które – jak się wydaje – było w Polsce wówczas mniej popularne, *Rusałką* Antonina Dvořaka (1900)¹, uznawaną za najlepszą operę tego twórcy. *Rusałka* pojawiła się

¹ Spektakl odbył się 12 maja 2007 roku; realizatorzy: kierownik muzyczny – Milan Kaňák, reżyseria – Josef Novák, scenografia – Ivo Židek, kostiumy – Josef Jelínek, choreografia – Zdeněk Prokeš, przygotowanie chóru – Pavel Koňárek; artyści: *Rusałka* – Pavla Vykopalová, *Książę* – Valentin Prolat, *Wodnik* – Zdeněk Plech, *Obca Księżna* – Jindřiška Rainerová, *Czarownica* – Jitka Zerhauová, *Kuchcik* – Andrea Priehodská, *Le-*

na scenie w Polsce po ponad pięćdziesięcioletniej przerwie (Kański 2007; Kamiński 2007) zdobywając uznanie zarówno znawców jak i miłośników opery (Piórek 2007). Jednakże nie tylko sceniczne wskrzeszenie tego dzieła decydowało o wyjątkowości spektaklu. Recenzenci wskazywali na wyeksponowanie różnorodności narracyjnej i stylistycznej wpisanej w partyturę dzieła, pełnię brzmienia orkiestry oraz doskonałe wyważenie i zestrojenie głosów w scenach zespołowych, podkreślając przede wszystkim wspaniale zinterpretowaną partię tytułowej *Rusałki*, którą wykonywała Pavla Vykopalová. Wręcz z rozżaleniem przyjmowano jej pojawienie się w drugim akcie jako postaci niemej, gdyż – zgodnie z librettem – oddała Czarownicy głos, by zbliżyć się do ukochanego już nie jako nimfa, ale kobieta.

Choć krytykowano tradycyjne, niemal baśniowe, ujęcie scenografii i kostiumów (czytając recenzję Katarzyny Kaczór odnosi się wrażenie, iż autorka bardzo chciała użyć słowa 'kicz' w odniesieniu do niektórych rozwiązań w zakresie scenografii i kostiumów), nawet w takich tekstach nie szczędzono słów zachwytu dla walorów głosowych i umiejętności aktorskich Pavli Vykopalovej, ale i Zdenka Plecha, który interpretował partię *Wodnika* (Kaczór 2007). Warto w tym miejscu przytoczyć kilka fragmentów z recenzji, które doskonale oddają ideę spektaklu i to, w jaki sposób był on odbierany przez festiwalową publiczność. Józef Kański podkreślał wielobarwność inscenizacji, pisząc:

(...)pełne tajemniczości i romantycznego uroku sceny leśne, (...) barwne i efektowne epizody rodzajowe oraz tańce wywiedzione z czeskiego folkloru (...) eksponuje z należyty pietyzmem w tradycyjnym raczej stylu utrzymane przedstawienie. (...) Nocne sceny nad leśnym jeziorem ujmowały subtelną nastrojowością epizodów, na księżącym zamku z kolei emanował humor i żywy temperament, a momentami także intensywne napięcie dramatyczne (Kański 2007).

Magdalena Piórek zwróciła uwagę na to, że:

(...)inscenizacje dzieł rzadko wykonywanych okazały się najciekawszymi, jakie zaproponował 14. Bydgoski Festiwal Operowy. Taki był właśnie spektakl finałowy, pokazany przez Teatr Narodowy z Brna. (...) Pavla Vykopalová urzeka czystym, pełnym mocy sopranem. Aż żal, gdy w dużej części drugiego aktu pojawia się tylko milcząca, bo zgodnie z librettem jej przemiana w prawdziwą kobietę wiąże się z utratą głosu. Inscenizacja z Brna ma jeszcze wiele innych mocnych punktów – jednym z nich jest z pewnością orkiestra, prowadzona od pulpitu przez Jana Stycha. (...) *Rusałka* była mocnym zwieńczeniem 14. Bydgoskiego Festiwalu Operowego (Piórek 2007).

śniczy – Zoltán Korda, *Pierwsza nimfa* – Tereza Merkllová, *Druga nimfa* – Jana Štefáčková, *Trzecia nimfa* – Jana Štefáčková, *Kucharz* – Pavel Kamas, *Chór, Balet i Orkiestra Opery im. Janačka Narodowego Teatru w Brnie, dyrygent* – Jan Štych (*Książka Programowa XIV Bydgoskiego Festiwalu Operowego 2007*: 38–41).

W recenzji Katarzyny Kaczór zachwyt mieszał się z rozczarowaniem:

Spektakl tradycyjny, raczej oparty na scenografii z gatunku *O czym szumią wierzby* niż na schizofrenicznych pomysłach freestylowych realizatorów. Sama tradycja, żadnych efektów specjalnych, bez prawdziwej wody na scenie, trochę tiulu, sztucznych kwiatów... Wystarczyło, żeby Rusałka zaśpiewała, żeby pokochać ten spektakl całym sercem. Pozytywne emocje zawdzięczamy Pavli Vykopalovej, mezzosopranistce, doskonalej technicznie, aktorsko. Zachwyił także Wodnik. Zdeněk Plech to bas o imponującej posturze, odziany w kostium à la Demis Roussos, z dodatkiem... skarpetek i wizytowych butów, które wystawały spod szuwarowego ubranka. To męski głos numer jeden tegorocznego festiwalu (Kaczór 2007).

14.3 XXIII Bydgoski Festiwal Operowy (2016)

Po niemal dziesięciu latach bydgoska publiczność ponownie miała przyjemność gościć artystów z Brna, którzy tym razem przywieźli na Festiwal arcydzieło muzyki czeskiej, *Jenůfę* Leoša Janačka (1903)². Po spektaklu pojawiły się recenzje w emfaticznym, ale i lapidarnym sposobie oddające emocje towarzyszące oglądanym kolejno spektaklom: „*Don Carlos* trafił mi do serca. Oczy ucieszyło *Poskromienie złościcy*, rozum – *Jenůfa*” (Polewska 2016). Inne z kolei już w tytule zwracały uwagę na doskonałość poziomu przedstawienia: *Folklor, instynkt, okrucieństwo, czyli z n a k o m i t a Jenůfa prosto z Czech* (Bogucka 2016).

Zdecydowana większość recenzentów nie ograniczyła się do zaznaczenia daty spektaklu oraz nazwisk realizatorów i wykonawców, szeroko przedstawiając kontekst powstania dzieła (Nowak 2016), jego wyjątkowość, wielowarstwowość, kreśląc skomplikowane portrety psychologiczne bohaterów, dopatrując się w dramatycznych wydarzeniach impulsów determinujących zastosowane przez kompozytora środki muzyczne. Uwagę krytyków przykuły ponadto nie tylko budzące aplauz świetne głosy Pavli Vykopalovej w roli tytułowej *Jenůfy* i jej macochy – Szilvii Rálik (Mielcarek-Krzyżanowska 2016) oraz Lacy – Jaroslava Březiny, ale i wzmacniające przekaz dramatu stosunkowo skromne, wręcz purystyczne, acz niezwykle sugestywne rozwiązania scenograficzne.

² Spektakl odbył się 2 maja 2016 roku; realizatorzy: kierownik muzyczny – Marko Ivanovič, reżyseria – Martin Glaser, scenografia – Pavel Borák, kostiumy – Markéta Oslzlá-Sládečková, reżyseria świateł – Martin Špetlík, choreografia – Mário Radačovský, kierownik chóru – Josef Pančík; artyści: Kościelnicha – Szilvia Rálik, *Jenůfa* – Pavla Vykopalová, Babka Buryjovka – Jitka Zerhauová, Laca Klemeň – Jaroslav Březina, Števa Buryja – Tomáš Juhás, Stárek – Ivan Kusnjer, Wójt – Jana Iskrová, Karolka – Eva Štěrbová, Pastuszka – Jitka Klečanská, Barena – Lenka Čermáková, Jana – Martina Králíková, Ciotka – Ivona Špičková, Solišci, Chór i Orkiestra Opery im. Janačka Narodowego Teatru w Brnie (*Książka Programowa XXIII Bydgoskiego Festiwalu Operowego* 2016: 34–39).

Choć w relacji pofestiwalowej redaktor bydgoskiego oddziału Telewizji Polskiej, Urszula Guźlecka, za najważniejszy spektakl festiwalu wskazywała musical *Mistrz i Małgorzata* według Bułhakowa, przywieziony z Wrocławia przez Teatr Muzyczny Capitol, uważam, że poziomem wykonawczym i realizacyjnym *Jenůfa* przewyższała produkcję musicalową.

Bardzo wysoki poziom artystyczny tego przedstawienia podkreślają recenzenci. Anita Nowak przybliżając dzieje i treść opery Janačka, szeroko omawia kreacje artystyczne poszczególnych postaci dramatu:

Jenůfę stworzył Janáček na początku XX wieku, kiedy w Europie panowała (...) moda na chłopomanię. (...) Akcja tej werystycznej tragedii rozgrywa się na wsi morawskiej. (...) Muzyka określa też w dużej mierze postaci; ich charakter, osobowość, stany psychiczne, odkrywa ich emocje w poszczególnych sytuacjach. W chwili, kiedy gdzieś daleko nad wodą mordowane jest dziecko Jenuffy z orkiestronu wybrzmiewają (...) niepokojące dźwięki.

(...) wyróżnia się śpiewana spowiedź Kościelnichy. Obdarzona niezwykle silnym, pięknym sopranem Szilvia Rálik przeszywa serca widzów wyznaniem winy swej bohaterki. Najcudowniejszym duetem stworzyli w końcowej części spektaklu Pavla Vykopalová, *Jenůfa* i wcielający się w postać Laca – Jaroslav Březina, tenor obdarzony nieprzeciętnie mocnym i pięknie brzmiącym głosem. Vykopalová przydając w tej scenie swemu sopranowi szczególnej siły, podkreśla jakby odrodzenie się swojej bohaterki w świecie innych, bardziej stabilnych emocji. (...)

Jak na operę werystyczną przystało, oprawa plastyczna Pavla Boráka przypomina dekoracje z epoki. (...) [W drugim akcie – B.M.K.] widz ma (...) przed sobą cztery identyczne, amfiladowo połączone (...) pudełka pokoi. Surowe, ponure, przygnębiające szarością jak stopklatki rejestrujące dni uwikłanych w tragedię bohaterów. Tragedię, przed którą nie da się uciec, bo za ścianą czeka to samo, za kolejną to samo i znów to samo. Nad drzwiami krzyż, a na ścianie z prawej strony obraz Matki Boskiej z dzieciątkiem. W takiej scenerii dochodzi do podjęcia decyzji o dzieciobójstwie. (...) Zakłamanie i obłuda wydały wyrok. (...) W ciekawych układach choreograficznych Mária Radačovskýego i zachwycających kostiumach Markéty Sládečkovéj-Oslzlá, przemieszcza się pięknie brzmiący chór. (...)

Publiczność oszalała z zachwytu. Oczywiście wstała. Kierownik muzyczny Marko Ivanovič i reżyser Martin Glaser bezbłędnie trafili tą inscenizacją w (...) gust współczesnego widza (Nowak 2016).

Katarzyna Bogucka relacjonując bydgoskie przedstawienie, skupiła się na interpretacji zasadniczych wątków, zaledwie wzmiankując o jego wykonaniu:

Choć pierwszoplanową postacią ma być, według libretta, tytułowa Jenůfa, czyli wiejska dziewczyna wychowywana przez surowa macochę – dewotkę zwaną Kościelnichą (genialna Szilvia Rálik), to macocha szybko przenosi się na pierwszy plan. Jest kreatorką dramatu (...). Najpierw mroząca swoim chłodem (...) odracza (...) ślub młodych (zanim narzeczony nie poradzi sobie z problemem alkoholowym). Młodych nie udaje się upilnować. Za chwilę na świat przyjdzie ich dziecko. I zacznie się piekło. Nad rodziną wisi hańba, której (...) nie jest w stanie znieść. Jak twierdzi, w imię miłości dla pasierbicy zabija dziecko Jenuffy, owoc grzechu (...). Grozę budzi fakt, że w domu Kościelnichy (...) wiszą krzyże, chata stylizowana jest na klasztorną celę (pudełkowa, oszczędna scenografia jeszcze bardziej zbliża widzów do postaci), a jednak strach przed wyrokiem, przed ukamienowaniem Jenuffy za cudzołóstwo, każe tej zagorzalej katoliczce utopić malca pod lodem. (...) Kościelnichą jest wspaniała w swoim szaleństwie. (...) Równie świetnie – i głosowo, i aktorsko – poradziła sobie Jenůfa (Pavla Vykopalová), a także bracia – wiarołomny Stefan (Tomáš Juhás) i Laco (Jaroslav Březina) (Bogucka 2016).

Z kolei Barbara Mielcarek-Krzyżanowska zwróciła uwagę na język muzyczny i emocje wydobyte z dzieła czeskiego twórcy:

Wielka pozycja repertuarowa, nosząca piętno naturalizmu i ekspresjonizmu, wykorzystująca folklor jako pretekst do ukazania tak charakterystycznych dla prowincji (...) stosunków społecznych, ale i wyzyskania lokalnego dialektu i prozodii, odśloniła (...) dramatycznych bohaterów, których zachowanie determinowały strach, przesady i potężne emocje. Wspaniały, świetnie wyreżyserowany (...) i poprowadzony (...) spektakl, doskonale zaśpiewany, szczególnie partie tytułowej bohaterki – Pavla Vykopalová i jej przybranej matki – Szilvia Rálik (i tu wskazuję konkretnie: genialny, wstrząsający II akt) stał się, moim zdaniem, najmocniejszą pozycją [XXIII – B.M.K.] Bydgoskiego Festiwalu Operowego (Mielcarek-Krzyżanowska 2016).

14.4 XXV Bydgoski Festiwal Operowy (2018)

Dwudziesta piąta odsłona Festiwalu ponownie pozwoliła bydgoszczanom odkryć nieznaną w Polsce, i podobnie jak w przypadku *Rusalki* Dvořaka nieobecna na polskich scenach od półwiecza operę, *Pocąunek* Bedřicha Smetany z 1876 roku (Flasiński 2016; Kamiński 2007)³. Jej wykonanie organizatorzy powierzyli ponownie

³ Spektakl odbył się 29 kwietnia 2018 roku; realizatorzy: kierownik muzyczny – Jakub Klecker, reżyseria – Linda Keprtová, scenografia – Eva Jiřiková, kostiumy – Marie Blažková, ruch sceniczny – Ladislava Košíková, kierownik chóru – Klára Roztočilová, światła – Tomáš Morávek; artyści: Vendulka – Pavla Vykopalová, Lukáš – Aleš Briscein (gościnnie), Paloucký – Jiří Sulženko, Tomeš – Jakub Tolaš (gościnnie),

artystom Teatru Narodowego – Opery im. Janačka z Brna. Utrzymane na najwyższym poziomie wcześniejsze prezentacje tego zespołu wpłynęły na pełne napięcia oczekiwanie na ich występ.

Po raz kolejny spektakl przywieziony przez zespół Opery im. Janačka został genialnie obsadzony, wspaniale przygotowane były partie chóru i orkiestry, zaś w relacjach prasowych coraz częściej powracały uwagi podkreślające kapitalne rozwiązania scenograficzne. Przed dwoma laty publiczność zachwyciła purystyczna scenografia do *Jenuffy*, wykorzystująca symbolikę barw i grę światła. Tym razem, w realizacji *Pocąunku*, pomysły sięgające po metaforyczne ujęcie okien wypełniających niemal całą przestrzeń sceniczną, odczytywano jako odzwierciedlenie szczególnego rodzaju presji społecznej. Determinowane niepisany kodeks etyczny zachowanie mieszkańców prowincji, gdzie rozgrywa się akcja opery, niekiedy pośrednio, niekiedy zaś bezpośrednio uczestniczących we wszelkich lokalnych wydarzeniach, często wpływało na podejmowanie dramatycznych decyzji. Przed takimi wyborami postawieni zostali bohaterowie *Pocąunku* Smetany, Vendulka – niczym mantra powtarzało się nazwisko wspaniałej Pavli Vykopalovej („wspaniałej, lirycznej, subtelnej, ale i mocnej, uparcie broniącej swej prawdy”; Mielcarek-Krzyżanowska 2018), i Lukáš – Aleš Briscein („cudownie łączący wielką kulturę głosu o pięknej barwie z umiejętnościami aktorskimi”; Mielcarek-Krzyżanowska 2018).

Recenzenci zwrócili także uwagę na mistrzowską partyturę stworzoną przez niesłyszącego już Bedřicha Smetanę, a elementem, który najczęściej był podnoszony w odniesieniu do warstwy muzycznej dzieła, stała się pogłębiona muzyczna charakterystyka postaci (Raczyńska 2018; Słojewska 2018). Pisano także o scenografii i pewnych rozwiązaniach scenicznych, także w kontekście nowatorstwa i tradycji, na co zwracał uwagę Tomasz Flasiński:

Reklamowanie brneńskiej inscenizacji jako osobnego [i] nowatorskiego odczytania dzieła to tylko dowód, jaka przepaść dzieli w tej dziedzinie Czechy od Polski. W rzeczywistości Linda Keprtová okazała się epigonką stylu tradycyjnego – ale epigonką z pomysłami, i to takimi, że prościutki styl scenicznego kształtu opery nie budzi złości. Najbardziej widocznym elementem scenografii jest wielka konstrukcja z dziesiątków dużych i małych okien (...). Plus stoły i krzesła. Czyli nieledwie standard, którego jednak broni sposób realizacji oraz znakomite oświetlenie i ruch sceniczny. Przesadziłbym mówiąc, że podobają mi się wszystkie pomysły na sceniczną obecność głównych i pobocznych bohaterów. Znaczna ich część to tautologie, wręcz banały (...). Ale zdarzają się perełki: samej Krásnohorskéj spodobałaby się pewnie początkowa pantomima inscenizowana w czasie uwertury. Przy stole zasiadają po kolei trzy małżeńskie pary i każda z nich kończy swoją bytność na scenie całusem:

Martinka – Jitka Zerhauová, Barče – Marta Reichelová, Matouš – David Nykl, Strážce – Martin Pavlíček, Solišci, Chór i Orkiestra Opery im. Janačka Narodowego Teatru w Brnie (*Książka Programowa XXV Bydgoskiego Festiwalu Operowego* 2018: 26–35).

w przypadku pierwszej jednak pocałunek jest obopólny, w drugiej wymuszony siłą przez mężczyznę, w trzeciej element siły się nie pojawia, ale zdecydowanie to on całuje ją – bierną i podległą (...).

Jeśli chodzi o śpiewaków, Czechy wystawiły reprezentację bardzo silną. Aleš Briscein to obecnie król czeskich tenorów lirycznych, stale obecny tak w praskim Teatrze Narodowym, jak i na renomowanych scenach Zachodu; w roli Lukáša po stokroć dowiódł swego kunsztu i mocy głosu, a także aktor-skiego sznytu (Fłasiński 2018).

Walory wykonawcze brneńskiego przedstawienia podkreśliła Ilona Słojewska:

Dyrygent Jakub Klecker razem z orkiestrą i solistami rozpalil prawdziwie operowy ogień. A reżyserka Linda Keprtová nadała mu symboliczny wymiar i podporządkowała sceniczną realizację (Słojewska 2018).

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, koncentrując się na przynależności gatunkowej dzieła, pisała natomiast:

Nie znalazłam tej opery, zaś po przestudiowaniu programu i podstawowej literatury z niedowierzaniem spodziewałam się farsy, dosadnie charakteryzowanej bodaj najbardziej znanym, frywolnym passusem ze *Stefanii* Tadeusza Żeleńskiego „Boya”. Niedowierzanie towarzyszyło mi aż do pierwszych dźwięków uwertury z tego względu, iż wiemy doskonale, że opera komiczna w postaci buffa kończy się na generacji Gioacchino Rossiniego, a późniejszy od *Pocałunku* (1876) o niemal dwie dekady *Falstaff* (1893) jest już indywidualnym spojrzeniem Giuseppe Verdiego na komizm w teatrze muzycznym. Czy zatem rzeczywiście na scenie podziwialiśmy operę komiczną? Każdy, kto poddaje się umiejętnie wydobywanym przez muzyków emocjom ukrytym w stronicach partytury już po wysłuchaniu uwertury (cóż za piękne, pełne brzmienie orkiestry prowadzonej przez Jakuba Kleckera) wiedział, że będzie to opera o znacznie głębszej treści, niż ‘ambaras’ wynikający z niezdecydowania, buty czy braku pokory. Co więcej, jeżeli złowieszczo, niczym dysonanse z *Wolnego strzelca*, pobrzmiwały u Smetany czterodźwięki zmniejszone (choć może bardziej wstrzemięźliwe niż u Karola Marii von Webera), jeśli podobnie, jak w autobiograficznym *Kwartecie smyczkowym ‘Z mojego życia’*, kompozytor zasygnalizował swój dramat (Smetana, podobnie jak Beethoven, utracił słuch), wiadomo było, że choć operę zwieńczy „il lieto fine” (happy end), bohaterowie postawieni zostaną wobec trudnych wyborów (...).

Czyżby zatem Bedřich Smetana, jak wcześniej Verdi, do dzieł operowych włączał elementy naturalizmu? Dla mnie, *Pocałunek*, sytuuje się bliżej opery nacechowanej elementami weryzmu, niż opery komicznej. I choć powszech-

nie przyjmuje się za pierwsze opery werystyczne *Rycerskość wieśniaczą* Pietro Mascagniego i *Pajace* Ruggiero Leoncavallo, wydaje się, że elementy charakterystyczne dla tego kierunku przenikają do dzieł muzycznych znacznie wcześniej (Mielcarek-Krzyżanowska 2018).

14.5 Rusałka Dvořaka w wykonaniu artystów Opery Nova w Bydgoszczy (2012, 2016/2017)

W kwietniu 2012 roku, premierowe przedstawienie w wykonaniu artystów Opery Nova *Rusałki* Antonina Dvořaka inaugurowało XIX Bydgoski Festiwal Operowy. W jubileuszowym sezonie artystycznym, kiedy Opera Nova świętowała sześćdziesiątą rocznicę, artyści sprezentowali melomanom utrwaloną na płycie DVD tę najpopularniejszą operę czeskiego kompozytora, silnie naznaczoną przez realizatorów (kierownictwo muzyczne – Maciej Figas, reżyseria – Kristina Wuss) akcentami bydgoskimi. Tytułowa bohaterka – Rusałka, przenosi się bowiem z krainy baśni, czy nawet znad czeskiego leśnego jeziora (Jezioro Rusałki w miejscowości Vysoká u Přibramě), na nabrzeża przepływającej przez centrum Bydgoszczy Brdy.

Na temat symboliki opery, bezpośrednio po premierze płyty, pisała Barbara Mielcarek-Krzyżanowska:

Przedstawione w operze dwa światy: świat nimf wodnych i ludzi, Rusałki i Księcia, natury i kultury, tradycji i cywilizacji, znalazły swoje odzwierciedlenie w fantastycznie zakomponowanej przestrzeni scenicznej (scenografia i kostiumy – Mariusz Napierała, projekcje multimedialne – Krystian Drywa, reżyseria światła – Maciej Igielski). Owe światy, transcendentny i rzeczywisty, rozdziela Most Gdański Jerzego Sulimy-Kamińskiego. Wśród jego filarów, na falach Brdy płasają nimfy, driady śpiewają swoje pieśni, Wodnik wysłuchuje skargi Rusałki, a nieświadomi obecności tych istot i rozgrywającego się dramatu ludzie, przechadzają się po rozpostartym nad wodą moście. Te dwa światy przenikają się, a próby przekroczenia ich granic kończą się tragicznie – wiedzona miłością Rusałka porzuca swą naturę, wkracza do świata ludzi i zabiega o uwagę Księcia. Ten zaś, początkowo zauroczony, odrzuca niewinność, czystość i prostotę, a kiedy dostrzega swój błąd, zstępuje do baśniowej krainy, by ostatecznie ponieść śmierć... (Mielcarek-Krzyżanowska 2017).

Historię tę, dźwiękiem, słowem i gestem, przedstawili artyści Opery Nova, często zestawiani z największymi interpretatorami ról Rusałki, Księcia, czy Jeżibaby. Richard Kraus z MusicWeb International odniósł się do solistów Opery Nova w następujący sposób:

Magdalena Polkowska jako Rusałka śpiewa przyjemnie ze znaczną mocą. Nie usuwa w cień Renée Fleming (która nagrała tę rolę przynajmniej trzy razy –

w Pradze, Paryżu i Nowym Jorku), ale mnie podobało się jej wykonanie. Tadeusz Szlenkier jest czasami trochę sztywny jako Książę, lecz uruchamia swój słodki głos płomiennie i z mocą. Wodnik Jacka Greszty jest odpowiednio melancholijny jako zmartwiony ojciec i wyraża odczucia patriarchy, który stracił kontrolę. Jeżibaba w wykonaniu Dariny Gapicz jest wspaniałą czarownicą, bardziej stylową niż większość [interpretatorkę tej roli – B.M.K.] (Kraus 2017).

Pomimo silnych lokalnych akcentów *Rusalka* wydaje się spektaklem uniwersalnym. Opera broni się ponadczasową tematyką oraz wspaniałą muzyką, pełną gestów romantycznych (także nawiązań folklorystycznych), niekiedy ekspresjonistycznych, ale także impresjonistyczną harmoniką i kolorystyką. Wszystkie te elementy nie są jedynie intencją kompozytora – po mistrzowsku zostają wydobyte z partytury przez prowadzoną przez dyrektora Macieja Figasa orkiestrę Opery Nova (Pullinger 2017). Można oczywiście zastanawiać się, czy bydgoska sceneria ożywająca typowo romantyczną (może nawet sentymentalną) opowieść o miłości i tęsknocie, nie jest zbyt silnie nacechowana lokalnie? Wydaje się, że symbole miasta, aluzyjnie łączące dawne i nowe, pruskie i polskie, lokalne i globalne, stanowią tylko kanwę, na której tle opowiedziana została mimo wszystko uniwersalna w swej wymowie, przejmująca historia zogniskowana wokół nieprzemijających wątków miłości i śmierci (Mielcarek-Krzyżanowska 2017). Pojawienie się płyty w tak ważnym momencie, jak „okrągły” jubileusz istnienia stałej sceny operowej w Bydgoszczy potraktować można jako nietuzinkową promocję Opery Nova.

Płyta, jak i samo przedstawienie, zebrała wiele pozytywnych recenzji. Jan Smaczny w „BBC Music Magazine” zwrócił uwagę na stronę teatralną widowiska, pisząc: „Rezultaty są wizualnie urzekające, a maszynieria sceny teatralnej (...) imponująca. (...) Maciej Figas dyryguje energicznie, z rzetelnym oddaniem zapisów partytury momentami wspaniałą grą orkiestry” (Smaczny 2017). Z kolei Uwe Krusch w recenzji płyty opublikowanej w „Pizzicato” docenił stronę wokalną przedstawienia „Zespół śpiewaków oferuje zachwycająco dobrą jakość wykonania” (Krusch 2017). Natomiast w „ConcertoNet” Christie Grimstad odniosła się do wspomnianych dychotomii lokalne – uniwersalne:

(...) nastrojowe obrazy Kristiny Wuss splatają się w jednym obiektywie z historycznymi elementami poprzez scenografię i kostiumy Mariusza Napierały: z jednej strony, aby połączyć na jednej scenie historię Polski (utrudniając niekiedy rozumienie treści); z drugiej strony – wykonanie jest szczere i stosuje środki zmierzające w kierunku oddania intensywności i głębi libretta (Grimstad 2017).

14.6 Refleksja końcowa

Prezentowane podczas Bydgoskich Festiwali Operowych dzieła czeskich kompozytorów, współtworzące kanon słowiańskich oper narodowych, ukazały przykrą prawidłowość. Opery naszych południowych sąsiadów od połowy wieku XX nie są wystawiane w Polsce, bądź obecne na naszych scenach są co najwyżej okazjonalnie.

Pełne zachwyty relacje odnoszące się do oper prezentowanych przez zespoły z Republiki Czeskiej w Bydgoszczy i wskazywanie przez krytykę dzieł czeskich jako najbardziej atrakcyjnych spektakli festiwalowych, dowodzi nie tylko walorów muzycznych tych utworów, ale i pomysłowych, twórczych, wielowymiarowych koncepcji reżyserskich, dbałości o możliwie najlepszą obsadę wykonawczą, świetne przygotowanie zespołów orkiestry i chóru (a niekiedy też baletu). Zestrojenie tych elementów, pozwala na osiągnięcie sukcesu – wszystkie z prezentowanych spektakli wykonywanych przez artystów z Brna kończyły się owacjami na stojąco.

Pozostaje mieć nadzieję, że „czeskie epizody” Bydgoskich Festiwali Operowych przyczynią się do spopularyzowania sztandarowych czeskich dzieł operowych i uzupełnienia repertuaru teatrów muzycznych o choćby pojedyncze tytuły. Być może przyczynią się do poszerzenia repertuaru rodzimych scen operowych o utwory naszych południowych sąsiadów, a także pozwolą z większą uwagą przyjrzeć się „słowiańskiemu” kanonowi dzieł scenicznych. Repertuar ten jest bowiem nie tylko słowiański, polski, czeski czy po prostu lokalny, ale często ponadczasowy i uniwersalny, a dla znającego niemal na pamięć włoskie, niemieckie czy francuskie opery melomana – niezwykle atrakcyjny.

LITERATURA: S. 268–270

15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA NA POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/

15.1 Uwagi wstępne

Początek XX wieku na terenach dzisiejszej Ukrainy zaznaczył się wieloma zmianami w dziedzinie edukacji muzycznej. Związane to było przede wszystkim z ogólną demokratyzacją sztuki, walką progresywnych działaczy kultury o emancypację twórczych sił narodu i rosnącym zapotrzebowaniem na wykwalifikowane kadry muzyczne. Stopniowo obok instytucji państwowych zaczęły rozwijać się inne placówki związane z edukacją jak uniwersytety i biblioteki ludowe, zrzeszały się także komitety i towarzystwa. Powstają także instytucje charytatywne oraz szkoły niedzielne. Najbardziej wyrazistym przykładem placówki edukacyjnej nowego typu było konserwatorium ludowe¹, zadaniem którego było upowszechnianie wiedzy muzycznej wśród szerszego grona odbiorców.

Znaczną rolę w rozwoju ukraińskiej kultury narodowej w pierwszych dekadach XX wieku odegrał muzykolog, pianista, pedagog i kompozytor Bolesław Leopoldowycz Jaworski (1877–1942), który pracował w Konserwatorium Kijowskim w latach 1916–1921. Z jego inicjatywy w 1919 roku utworzono/powołano do życia szczególną instytucję, jaką było Kijowskie Konserwatorium Ludowe, dzięki któremu – zgodnie z założeniem Jaworskiego – po raz pierwszy w historii wysoka sztuka muzyczna stała się dobrem powszechnym. W tym samym czasie pojawiły się również nowe studia artystyczne z malarstwa dekoracyjnego i ogólnego oraz koncerty-wykłady (jako część edukacyjno-propagandowego programu rozwoju kultury narodowej), które były adresowane do niedoświadczonego słuchacza. Ten okres charakteryzuje się również aktywnymi procesami integracyjnymi w znanych ośrodkach muzycznych i ich liderów z regionalnymi centrami twórczymi miast o dużym potencjale kulturowym i artystycznym.

Istotny wkład w rozwój kultury muzycznej Kamieńca Podolskiego mieli bez wątpienia cudzoziemcy, którzy, posiadając akademickie wykształcenie muzyczne, brali czynny udział w życiu społecznym i kulturalnym miasta. Muzyczne wykonawstwo czeskich artystów, w szczególności skrzypków i dyrygentów, przyczyniło się do ożywienia sztuki muzycznej w pierwszej połowie XX wieku w różnych miejscach Europy, w tym na terenie Podola. Biorąc pod uwagę proces kształcenia artystów i ich wkład w rozwój kultury muzycznej regionu, należy zauważyć, że Václav Petr i Zdeněk Komínek przyjechali do Kamieńca Podolskiego w bardzo dobrym momencie,

¹ Ludowe konserwatoria – to organizacje, które miały charakter publicznych muzycznych instytucji kulturalno-edukacyjnych. Celem ich była popularyzacja wiedzy muzycznej za pomocą systematycznego nauczania muzyki, a także organizacji koncertów i okazjonalnych wykładów.

gdy na przygotowanym przez poprzedników fundamencie ich wiedza i doświadczenie muzyczne przyczyniły się do rozwoju kultury muzycznej w regionie.

Jak dotąd żadna z prac dotyczących życia muzycznego Podola nie zawiera dokładnej analizy cech charakterystycznych sztuki scenicznej oraz roli i znaczenia wybitnych czeskich muzyków dla tejsze. Analiza źródeł różnorodnego pochodzenia (artystycznego, kulturowego i pedagogicznego), głównie zaś prasy, wskazuje na to, że badacze tacy jak Włodzimierz Ivanov czy Izrael Jampolski, którzy w znacznej mierze opisali już wiele nieznanych faktów dotyczących rozwoju kultury Podola (zwłaszcza zakresu funkcjonowania niektórych fundacji i instytucji edukacyjnych), nie przejawiali większego zainteresowania dla muzyków czeskich działających w tym regionie na początku XX wieku. W ich pracach znajdziemy jedynie krótkie wzmianki o Z. Komínku i V. Petrze oraz o ich działalności zawodowej (Ivanov 2007: 123; Ямпольський 1978: 270).

15.2 Pedagogiczna i kulturalno-edukacyjna działalność Zdenka Komínka

Postać Zdenka Komínka (1882–1950) nie została jeszcze dokładnie przedstawiona w literaturze przedmiotu, chociaż przysłużył się swoim talentem i życiem sztuce ukraińskiej, w tym także podolskiej. Urodził się 8 czerwca 1882 roku w Pradze, która w tamtych czasach znajdowała się pod jurysdykcją Monarchii Austro-Węgierskiej. Po ukończeniu czterech klas gimnazjum Komínek wstąpił do Konserwatorium Praskiego, gdzie studiował w klasie skrzypiec u wybitnych nauczycieli, zwłaszcza profesorów Otakara Ševčika i Otto Mažaka. Podczas studiów, w 1901 roku, zaproponowano mu objęcie stanowiska asystenta w Akademii Czechosłowackiej, które piastował w roku 1902 (Гольдман 1913: 32). Od roku 1905 nauczał w klasie skrzypiec w Akademii Czechosłowackiej, aż do wyjazdu na tereny dzisiejszej Ukrainy, w tym Podola, czyli do 1911 roku.

15.2.1 Zdeněk Komínek: wykonawca (dyrygent i skrzypek)

Wojskowi kapelmistrzowie końca XIX i pierwszej połowy XX wieku wnieśli nie tylko znaczący wkład w rozwój wojskowych orkiestr dętych, ale również przyczynili się do wzrostu poziomu ogólnej kultury muzycznej w miasteczkach na prowincji. Na specyfikę każdej wojskowej orkiestry wpływały umiejętności i status kapelmistrza oraz jej miejsce i rola w życiu kulturalnym regionu. W pierwszej połowie XX wieku na Podolu brakowało systemu profesjonalnej wojskowej edukacji muzycznej, co z kolei spowodowało rażący brak wykwalifikowanych kapelmistrzów. Warunki służby wojskowej oraz realia funkcjonowania orkiestr wojskowych, stawiały przed ich dyrygentami szczególne wymagania. Działalność orkiestr wojskowych tamtych czasów zwykle dzielono na dwie części: pierwsza – udział orkiestr w przedsięwzięciach przewidzianych aktami prawnymi regulującymi życie wojska (oprawa muzyczna

defilad, uroczystości kościelnych, oficjalnych spotkań, pogrzebów etc.). Druga część – uświetnianie koncertów rozrywkowych i wieczorów tanecznych w parkach, ogrodach, przy lodowisku, uczestnictwo w balach charytatywnych z koncertami, udział w przedstawieniach literacko-muzyczno-tanecznych, występy podczas antraktu w teatrze i przerwy w kinie, podkład muzyczny do filmów, obsługa bankietów, etc. (Клейн 2010: 64).

Kapelmistrzowie pochodzący z innych krajów przyczynili się do upowszechnienia na Podolu wykonawstwa na europejskim poziomie. Na podstawie istniejących materiałów możemy wymienić niektórych z nich, jak na przykład Polacy: J. Witkowski, M. Wygornicki, Niemcy: D. Krause, F. Schullz, Włoch G. Sarti czy Czech Z. Komínek i inni. Bez muzyki wojskowej nie mogło się obejść żadne znaczące wydarzenie w życiu społeczno-politycznym i kulturalnym regionu, jednak dla prowincji bardzo charakterystycznym zjawiskiem było dość częste przenoszenie się pułków wojskowych na nowe miejsca, co powodowało również częste zmiany orkiestr, ich składu i repertuaru (Клейн 2010: 118). Taki los spotkał 47. ukraiński pułk piechoty, do którego właśnie w 1911 roku został wcielony Komínek, licząc na zamieszkanie i pracę w Winnicy, trafiając jednak do Kamieńca Podolskiego. W tym mieście musiał on wykonać trudne zadanie – podjąć się zarządzania różnorodnymi pod względem składu i przeznaczenia orkiestrami.

Jako kapelmistrz pracował nad obsadą orkiestry, jej rozmieszczeniem na scenie koncertowej lub w orkiestronie miejscowego teatru, a także doбором i opracowaniem repertuaru. Maestro twierdził, że wszystkie aspekty istnienia orkiestry odgrywają ważną rolę i wiążą się z całym korpusem artystycznych, psychologicznych, organizacyjnych i akustycznych zadań stawianych przed zespołem muzycznym (Клейн 2010: 64). Komínek w sposób indywidualny podchodził do rozwiązywania tych problemów. Podczas pracy z muzykami szlifował każdy element praktyki wykonawczej i podstawowe zasady wzajemnych związków pomiędzy wszystkimi członkami zespołu. Ważna była dlań zarówno zewnętrzna organizacja, jak i funkcjonalne połączenie instrumentów / muzyków wewnątrz orkiestry i, oczywiście, zbalansowane brzmienie.

Należy w tym miejscu zaznaczyć podwójną rolę Komínka w orkiestrze: z jednej strony był on bardzo zaangażowanym w swoją pracę kierownikiem i dyrygentem, który pracował intensywnie ze swoimi muzykami w czasie prób oraz kładł duży nacisk na samodzielną pracę poszczególnych instrumentalistów. Z drugiej zaś – dość często dołączał do orkiestry jako wykonawca, zajmując pozycję pierwszego skrzypka. W ten sposób brał bezpośredni udział w procesie wykonania muzycznego.

Jednak ważniejsza wydaje się jego działalność jako dyrygenta, który dzięki wytężonej pracy osiągnął bardzo dobre porozumienie z zespołem. Pracując nad interpretacją wybranego utworu dużo uwagi poświęcał nie tylko intonacji, kształtowaniu tematów muzycznych czy całych struktur, ale również harmonii, co przekładało się na wydobywanie emocjonalnych i semantycznych składników dzieła. Takie podejście pozwalało na podporządkowanie wszystkich elementów kompozycji głównej idei utwo-

ru muzycznego, a także na uzyskanie właściwych proporcji między tymi elementami oraz odpowiednich relacji między częściami i całością utworu. Potrzeba osiągnięcia równowagi między wszystkimi składowymi dzieła, była dla Komínka podstawowym wymaganiem na wszystkich poziomach działalności dyrygenta – stanowiła wręcz jej główną wartość estetyczną. Wysoki poziom wykonania pozwalał mu, i zespołowi pod jego batutą, przez długi czas utrzymywać publiczność w stanie ciągłego zainteresowania i napięcia, pomagał także odczuć jak najwięcej przyjemności ze słuchania wykonywanych utworów.

Słuchacze koncertów organizowanych przez Komínka i z jego uczestnictwem zachowali o nich bardzo pozytywne wrażenie. Według świadectw współczesnych muzykowi publiczność chodziła na koncerty tylko po to, żeby usłyszeć mistrzowską grę na skrzypcach Komínka lub występ orkiestry pod jego kierunkiem. W swoich wspomnieniach Aleksiej Petrenko zaznaczał:

Pracę zespołową i delikatność zademonstrował zwłaszcza kwartet podczas wykonania *Andante cantabile* Czajkowskiego z pierwszego kwartetu smyczkowego D-dur. Przejścia od *crescendo* do *piano* zaznaczone były wyraziście i właśnie *piano* brzmiało cudownie, a ostatnia część – solo pierwszych skrzypiec z akompaniamentem *pizzicato* było niezwykle piękne ze względu na czujność artysty, p. Komínka. Następnie w programie zabrzmiało *Ave Maria* Bacha-Gounoda w opracowaniu na sopran, skrzypce, wiolonczelę, fortepian i fis-harmonię. Solo zaśpiewała p. Pawłowska, wychowanka słynnego w Kamieńcu śpiewaka V. Dalskiego-Rybalcenki; (...) akompaniament instrumentalny idealnie odpowiadał głosowi wokalistki i całe *Ave Maria* było jednym z najlepszych numerów programu i, do rzeczy, nieczęstym w Kamieńcu (Ганицький 2007: 4 – tłumaczenie O.H.).

Krytycy wyrażali ogólną opinię o stylu, technice i ekspresji skrzypka, który był przedstawicielem tradycji czeskiej szkoły skrzypcowej. O przyjemności płynącej ze słuchania jego mistrzowskich wykonań mówiono na wielu spotkaniach artystów – i nie tylko muzyków. Komínek stał się dumą i ozdobą muzyczną starego Kamieńca Podolskiego (Клейн 2010: 117). Gra maestro z pewnością była na najwyższym poziomie i mogła zaspokoić zarówno gusta najbardziej wymagających miłośników sztuki muzycznej, jak i profesjonalnych muzyków. Ponadto możemy stwierdzić, że jako dyrygent odgrywał wyjątkowo twórczą rolę w swojej orkiestrze i znacznie przyczynił się do rozwoju zespołu jako całości oraz wzrostu kwalifikacji poszczególnych muzyków.

15.2.2 Zdeněk Komínek: pedagog

W tym samym czasie, kiedy działał jako artysta-wykonawca, Komínek był aktywnie zaangażowany także w działalność dydaktyczną. W 1913 roku został zatrudniony przez profesora Tadeusza Ganickiego – dyrektora prywatnej szkoły muzycznej

w Kamieńcu Podolskim – na stanowisku nauczyciela gry na skrzypcach. Później, od 15 grudnia 1928 do 11 stycznia 1930 roku, Komínek pracował w szkole muzycznej.

Z kolei w latach 1930–1931 owocnie pełnił funkcję kierownika muzycznej szkoły zawodowej. To dzięki niemu nastąpiła profesjonalizacja edukacji muzycznej w mieście; wszystkie ważne wydarzenia artystyczne odbywały się pod jego opieką, znaczące innowacje stanowiły jego zasługę. Niewątpliwie Komínek, jako pionier procesów zawodowych na gruncie kształcenia muzycznego, cieszył się dużym poparciem środowisk artystycznych, zwłaszcza przyjaciół i podobnie myślących ludzi, wśród których znajdowali się między innymi: T. Ganicki, W. Biesiadowski, Y. Baulin, A. Łoziński czy A. Elczaninova.

Wraz ze zmianą nazwy szkoły muzycznej na technikum w 1931 roku, Komínek został mianowany dyrektorem Kamieniecko-Podolskiego Technikum Muzycznego. Jednym ze znanych uczniów Komínka był Alexander Weisfeld, który później pełnił obowiązki docenta w Konserwatorium im. Mykoły Łysenki we Lwowie oraz nauczyciela w lwowskiej szkole muzycznej im. Solomii Kruszelnińskiej (Поступ 2004: 25). Innym bardzo znanym uczniem Komínka był Arkadij Gurfinkel, który studiował w szkole muzycznej Tadeusza Ganickiego w Kamieńcu Podolskim, a następnie z sukcesem ukończył Moskiewskie Konserwatorium u wybitnego profesora Abrama Jampolskiego (Іванов 2007: 123).

Działalność zawodowa Zdenka Komínka, która w sposób organiczny łączyła działalność edukacyjną, pedagogiczną organizacyjną i wykonawczą, czyniła z niego muzyka uniwersalnego – koordynatora życia społecznego i duchowego.

15.3 Naukowa i pedagogiczna działalność Václava Petra

Bardzo interesującą postacią życia artystycznego Podola był także przybyły z Czech Václav Petr (1842–1923) – człowiek wszechstronnie utalentowany: naukowiec-językoznawca, historyk, działacz społeczny, skrzypek, wielbiciel twórczości Mykoły Łysenki (Ямпольский 1978: 270). Urodził się 17 lutego 1842 roku w Opočnie – małym miasteczku w północno-wschodniej części Czech. W 1861 roku Petr wstąpił do pierwszej klasy gimnazjum klasycznego w Rychnovie nad Kněžnou. W latach 1865–1869 uczęszczał do gimnazjum Gradeckiego w Krakowie, gdzie oprócz nauki grał na organach podczas nabożeństw, a kilkuset jego towarzyszy śpiewało z akompaniamentem organów. Po ukończeniu szkoły do 1872 roku uczestniczył w wykładach z zakresu klasycznej filologii słowiańskiej i porównawczej na uniwersytecie w Pradze, gdzie zapisał się również do słynnej praskiej szkoły organistów prowadzonej przez znanego teoretyka i kompozytora Franciszka Skugierskiego. Skończył studia na Uniwersytecie w Sankt-Petersburgu w 1872 roku. Rok później podjął pracę na stanowisku nauczyciela języka greckiego w I Liceum w Kijowie. W 1882 roku został mianowany inspektorem, a w następnym – dyrektorem męskiego gimnazjum w Kamieńcu

Podolskim. Petr był jednym z założycieli Kamieniecko-Podolskiego Towarzystwa Filharmonicznego, którego celem było organizowanie koncertów i ufundowanie bibliotek muzycznych. Od 1885 do 1904 roku był dyrektorem V (Pieczerskiego) Gimnazjum w Kijowie. Warto również przypomnieć, że Petr założył studencką orkiestrę na Uniwersytecie w Kijowie i był jej dyrygentem.

15.3.1 Václav Petr: pedagog i organizator życia muzycznego

W swoim artykule *О преподавании пения и музыке средней школе* (*O nauczaniu muzyki i śpiewu w liceum*) Petr zwrócił uwagę na problem organizacji orkiestry i chóru oraz na trudności, które powstają w tym procesie, a także na brak wykwalifikowanych nauczycieli, etc. (Петр 1915: 538–542). Aby zrealizować swoje zamiary artystyczne dotyczące rozwoju życia muzycznego w Kamieńcu Podolskim, zaprosił do współpracy „dobrego nauczyciela-skrzypka, nauczyciela śpiewu, który był zaangażowany w chórze, a ponadto, pełnił funkcję kapelmistrza wojskowego, pod kierownictwem którego najlepsi muzycy orkiestry nauczali swoich uczniów gry na różnych instrumentach” (ibidem: 540). Rok później została utworzona orkiestra, która rozpoczęła grę od łatwych utworów, by stopniowo zacząć wykonywać dzieła takich twórców jak: Michaił Glinka, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart czy Edvard Grieg, etc.

13 listopada 1919 roku na posiedzeniu Rady Wykładowców Wydziału Historii i Filologii Ukraińskiego Uniwersytetu Państwowego w Kamieńcu Podolskim powierzone Petrovi nauczanie historii i teorii muzyki. W swoim raporcie do dziekana Bieleckiego dotyczącym przyszłego kursu, uczony zaproponował podzielenie zajęć na cztery godziny w ciągu tygodnia, mianowicie dwie godziny teoretyczne oraz taką samą ilość godzin zajęć praktycznych. 13 osób zapisało się na kurs do Petra (niestety dane nie są dokładne z powodu braku wszystkich osobistych dokumentów uczniów w archiwum uczelni). Warto nadmienić, że w gronie jego uczniów znajdował się znany krytyk muzyczny i folklorysta Mykoła Hrinchenko.

W działalności dydaktycznej Petra przyciąga uwagę dążenie do poszerzenia perspektyw myślenia uczniów, ich nieustannego rozwoju. Osiągnięciu tak postawionego celu miały służyć coroczne długie podróże na Krym, Kaukaz, do Finlandii, na wystawę do Niżnego Nowogrodu, nad Wołgę i nad Morze Kaspijskie, których był współorganizatorem.

Doskonała znajomość materiału dydaktycznego natychmiast zapewniła uczonemu autorytet wśród jego młodszych kolegów, profesorów i szacunek studentów. Uchonorowanie zasług naukowych i wieloletniej działalności w dziedzinie szkolnictwa wyższego urzeczywistniło się w mianowaniu go, rozporządzeniem Ministra Edukacji Ludowej, profesorem podolskiego Uniwersytetu od dnia 17 lipca 1918. Do pracy na tym stanowisku zaprosił go rektor uniwersytetu Ilarion Ogijenko, który kiedyś był jego uczniem. Doświadczony profesor faktycznie samodzielnie zapewniał warunki skutecznego wykładania w katedrze literatury greckiej, starożytnej rytmiki i metryki stosowanej przez greckiego autora Arystofanesa; prowadził także seminaria z języka

greckiego i łaciny. Niestety, pogorszenie stanu zdrowia (paraliż prawej strony twarzy) zmusiło Petra do przerwania prowadzenia zajęć dydaktycznych. Postanowił leczyć się za granicą. W 1921 roku, po powrocie do ojczyzny, muzyk został wybrany profesorem honorowym na Uniwersytecie w Brnie. Zmarł 5 kwietnia 1923 roku.

15.3.2 Václav Petr: filolog, historyk i teoretyk muzyki

Działalność naukowa Petra znalazła swój wyraz w licznych pracach filologicznych publikowanych w różnych czasopismach, między innymi w takich jak „Журнал Министерства народного просвещения” („Czasopismo Ministerstwa Oświaty Narodowej”) i „Циркуляр по управлению Одесским учебным округом” („Okólnik w sprawie kierowania Odeskim Okręgiem Szkolnym”), a także w czasopismach Kijowskiego Oddziału Towarzystwa Filologii Klasycznej i Pedagogiki, w sprawozdaniach gimnazjów: Odeskiego III, Kamieniecko-Podolskiego i Kijów-Peczerskiego, w czeskim czasopiśmie „Krok”, niemieckim czasopiśmie filologii porównawczej „Beccenberga”, etc., oraz w osobnych wydaniach jego dzieł. Oprócz erudycji filologicznej, Petr posiadał również imponującą wiedzę z zakresu teorii i historii muzyki. Jego badania dotyczyły głównie starożytnej kultury muzycznej i problemów związanych z pochodzeniem sztuki muzycznej.

W swoich rozważaniach wykorzystywał nowatorską w tamtych czasach metodę historyczno-porównawczą, która stała się jedną z podstaw historyzmu w XX-wiecznej muzykologii i dziedzinach pokrewnych. Wymienimy kilka jego prac: *Про гармонію сфер Піфагора (O harmonii sfer Pitagorasa, 1891)*, *Елементи античної гармоніки (Elementy starożytnej harmonii, 1896)*, *Про мелодичний склад аріоєвропейської народної пісні (O melodycznej strukturze ario-europejskiej pieśni ludowej, 1897)*, *Про складу, строї та лади у давньогрецькій музиці (O fakturach, strojach muzycznych i harmonii w starożytnej muzyce greckiej, praca doktorska, 1901)*, *Мова і спів (Język i śpiew)*, *Знов відкриті пам'ятки античної музики (Na nowo odkryte zabytki muzyki starożytnej, 1906)*, *Дещо з діяльності М. Лисенка та з історії розвитку української пісні (O działalności M. Łysenki i historii rozwoju pieśni ukraińskiej, 1906)*, *Про мелодійний склад аріоєвропейської народної пісні в зв'язку з церковними співами (O melodycznej strukturze ario-europejskiej pieśni ludowej w związku ze śpiewem kościelnym, 1919)* (Федорченко 2004: 166). Ostatnia z wymienionych prac została przedstawiona jako odczyt publiczny w Kamieńcu Podolskim w 1919 roku.

Przyglądając się, nawet pobieżnie, działalności podolskich muzyków czeskiego pochodzenia – Zdenka Kominka i Václava Petra – można dojść do wniosku, że oddziaływali oni na stan edukacji i kultury muzycznej Podola, co stanowiło ważną część kulturowego i historycznego procesu rozwoju regionu. Warta podkreślenia jest też ich aktywna popularyzacja muzyki poprzez nauczanie w szkołach w Kamieńcu Podolskim, udział w koncertach i przedsięwzięciach artystycznych, organizacja życia muzycznego, a w przypadku Petra dodatkowo działalność naukowa. Wydaje się, że

istotna dla artystycznego rozwoju regionu rola muzyków czeskich i innych obcokrajowców, którzy związali swoje życie z Podolem pozostaje, jak na razie, przestrzenią, która czeka na odkrycie w trakcie dalszych badań.

LITERATURA: S. 270–271

16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŹBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/

16.1 Szapocznikow i Czechy: stan badań

Alina Szapocznikow (1926–1973) to niewątpliwie jedna z najwybitniejszych polskich rzeźbiarek, o ugruntowanej pozycji zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Jej twórczość rozwijała się od końca lat czterdziestych do początku lat siedemdziesiątych XX wieku, od tradycyjnej rzeźby figurowej do niezwyklej, całkowicie indywidualnych dzieł, stanowiących eksperyment formalny, treściowy i materiałowy. Prace, przyjmowane w większości przychylnie już przez krytykę współczesną artystce, są stosunkowo dobrze omówione, choć interpretację jej twórczości trudno uznać za zakończoną. Obecne w wielu kolekcjach w Polsce i na świecie dzieła są wystawiane, umieszczane w zaskakujących kontekstach, generują nowe odczytania.

Szapocznikow sięgała po bliską życiu tematykę; ważne miejsce zajmują problemy cielesności, w tym erotyki, choroby i śmierci; charakterystyczny jest dla niej również zwrot ku codziennej rzeczywistości. Aby wyrazić to, co dotyczyło osobistych doświadczeń, szukała środków ekspresji jak najlepiej odpowiadających indywidualnym odczuciom. Często stosowała różnorodne rodzaje deformacji, najczęściej reifikację postaci ludzkiej bądź nadanie cech organicznych i roślinnych osobom lub przedmiotom. Sięgała także po nierzeźbiarskie materiały: tworzywa sztuczne (poliester i poliuretan czy żywice syntetyczne), przedmioty codziennego użytku, materiał roślinny, guma do żucia. Jej wypowiedzi artystyczne dotyczące kobiecości, cielesności czy holokaustu są do dziś ważnymi punktami odniesienia dla twórców, krytyki i widzów, zaś poszukiwania formalne i materiałowe wyprzedzały często nie tylko sztukę polską, ale i światową, co przyznawała artystce krytyka zarówno współczesna jej, jak i dzisiejsza. Wobec uznania dla oryginalności dzieła Szapocznikow i jego znaczenia dla dwudziestowiecznej i dwudziestopierwszowiecznej sztuki dziwi fakt znaczącego zaniedbania w badaniach nad dorobkiem artystki – zaniedbania, które dopiero w ostatnich latach zaczyna być niwelowane. Znaczącym obszarem wymagającym intensywnych prac jest związek twórczości Szapocznikow z rzeźbą czeską.

Korzenie owych relacji tkwią w biografii artystki. Jej pobyt w Czechosłowacji – jeśli chodzi o przyczyny motywowany zawilnością wojennych i powojennych losów, a więc przypadkowy, i dość krótki, przypadł jednak na czas kluczowy jeśli idzie o artystyczny rozwój rzeźbiarki. To nauce w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze zawdzięcza Szapocznikow podstawy swej sztuki. Tu czerpała pierwsze, a więc formujące inspiracje, tu kształtowały się jej poglądy na cele sztuki, relacje formy i zawartości treściowej oraz ideowej dzieła, przekonania i nawyki związane ze stosunkiem do materiału rzeźbiarskiego. Tu nawiązała w końcu wiele artystycznych znajomości i przyjaźni. Szapocznikow mieszkała i tworzyła w Warszawie i w Paryżu, brała też udział (przede wszystkim na sympozjach rzeźbiarskich) w życiu artystycz-

nym po obu stronach żelaznej kurtyny. Jednak to praskie środowisko ukształtowało ją jako bardzo młodą artystkę, czego literatura przedmiotu zazwyczaj nie uwzględnia. Być może zdecydował o tym swoisty mit Paryża jako światowej stolicy sztuki, uważanej zawsze za centrum awangardy i źródło inspiracji. Prawdopodobnie fakt, że Szapocznikow po dwuletnim pobycie opuściła Pragę, zaś do końca życia wracała do Paryża, aby w końcu osiąść tam na stałe, wpłynął na uznanie stolicy Francji za ośrodek o większym dla niej znaczeniu. Wydaje się jednak, że Szapocznikow, która – jak zgodnie przyznają krytycy – bardzo szybko stała się samodzielną artystką, podstawy zawodu rzeźbiarza, jak sama pisała, zyskała w Czechosłowacji (Szapocznikow 1998: 162). Mimo to w literaturze przedmiotu uznawana jest za artystkę wykształconą w Paryżu.

W świadomości odbiorcy polskiego sytuacja uległa pewnej modyfikacji po wydaniu dwóch znaczących pozycji: tomu *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971* w 2012 roku oraz biografii artystki pióra Marka Beylina pod tytułem *Ferwor* (2015). Beylin ukazuje w swojej pracy wagę środowiska praskiego, w tym związku ze starszym rzeźbiarzem, Bedřichem Stefanem. Z kolei w listach do Ryszarda Stanisławskiego spotykamy wypowiedzi samej artystki na ten temat: „tam przeszedł mój wiek dojrzewania. I stamtąd mam *trésor* do przeszłej pracy” (*Kroją mi się piękne sprawy...* 2012: 133). Niezbyt obfite, ale potwierdzone informacje na temat wagi pobytu autorki *Deserów* w Pradze w niewielkim stopniu wpłynęły jednak na odczytania czy rekontekstualizacje dzieł. Zjawisko to jest charakterystyczne dla pisarstwa na temat artystki, na co zwraca uwagę Agata Jakubowska w jedynej poświęconej rzeźbiarce monografii *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (2008). Badaczka wskazuje na proces mitologizacji Szapocznikow, wynikający z odczytywania twórczości przez pryzmat biografii, której dramatyczne epizody (pobyt w obozach, choroby, przedwczesna śmierć) zderzają się z atrakcyjnością artystki (Jakubowska 2008: 16). W efekcie dzieła sytuowane są raczej w kontekście życia rzeźbiarki niż w zestawieniu z porządkiem sztuki.

Szapocznikow najprawdopodobniej nie znalazłaby się w Pradze, gdyby nie tragiczne wydarzenia II wojny światowej. Urodziła się w 1926 roku w Kaliszu, w dobrze sytuowanej rodzinie zasymilowanych Żydów polskich; zarówno ojciec, jak i matka byli lekarzami. Podczas wojny przebywała z matką w gettach w Pabianicach i Łodzi, następnie w obozach w Auschwitz, Bergen-Belsen i Buchenwaldzie. To zawód matki (cenny z punktu widzenia hitlerowskich okupantów) prawdopodobnie pozwolił obu kobietom przetrwać. Młoda Alina zatrudniana była – jak można się domyślać, za wstawiennictwem matki – jako pielęgniarka w obozowych szpitalach. Doświadczenia z tego okresu były jednym z ważnych punktów odniesienia dla twórczości Szapocznikow, choć sama rzeźbiarka rzadko o nich opowiadała.

Nie wiemy, kiedy i gdzie dokładnie Alina i Rywka zostały rozdzielone, jednak w momencie zakończenia wojny przyszła artystka była przekonana, że nikt z jej rodziny nie ocalał. Po wyzwoleniu obozu udała się do Pragi – nieznane są powody tego wyboru. Przypuszczalnie zadecydowało o tym poznanie w obozie czeskich więźnia-

rek. Z perspektywy czasu dziwne może wydawać się opuszczenie ojczyzny, z którą – jak można wnioskować między innymi z korespondencji Szapocznikow – twórczyni czuła się mocno związana. Być może to przeżyta przez nią trauma kazała jej wyjechać tam, gdzie wspomnienie okrutnych przeżyć nie będzie tak silne; taką motywację sugeruje Beylin (Beylin 2015: 28).

Szczegóły pierwszego okresu pobytu rzeźbiarki w Czechosłowacji nie jawią się jasno. Można przypuszczać, że planowała pozostanie w tym kraju na stałe, skoro złożyła podanie o czechosłowackie dokumenty i obywatelstwo, podając się za Alenę Šapočniková, urodzoną w Czeskim Cieszynie. Obywatelstwo czechosłowackie otrzymała 6 marca 1947 roku. Od tego momentu rozpoczyna się rozpięcie życia i twórczości artystki między Polską, Czechosłowacją i Francją (gdzie studiowała i pracowała z przerwami od 1948 roku). Szapocznikow – osoba, jak świadczą przekazy na jej temat, otwarta i łatwo adaptująca się w nowych środowiskach, a przy tym wciąż poszukująca nowych twórczych inspiracji i możliwości, angażowała się w międzynarodowe wydarzenia artystyczne. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych poważnie myślała nad zaistnieniem w amerykańskim środowisku artystycznym, być może nawet nad zamieszkaniem w Stanach. Tak więc decyzja o rezygnacji z obywatelstwa polskiego, choć może wydawać się dramatyczna u osoby dziewiętnastoletniej, nie odbiega od zasadniczej linii postępowania artystki, która zdolna była różne miejsca obdarzać przywiązaniem i czerpać z nich podniety twórcze.

Określenie, co miało największy wpływ na twórczość Szapocznikow jest o tyle trudne, że sztuka francuska miała w okresie powojennym duży wpływ na rzeźbę czeską, była więc recypowana niejako podwójnie, a drogi i kierunki inspiracji nie zawsze łatwo wskazać. Najobszerniejszym opracowaniem dotyczącym związków autorki *Portretu wielokrotnego ze sztuką czeską* w języku polskim jest artykuł Magdaleny Kubackiej *Geneza rzeźby Aliny Szapocznikow a praskie środowisko artystyczne* z 2004 roku. Autorka dokonuje tu szeregu wizualnych zestawień konkretnych rzeźb Szapocznikow z dziełami artystów ze środowiska praskiego: studentów tej samej pracowni i starszych rzeźbiarzy. Tekst ten stanowi znakomity punkt wyjścia dla badań ujmujących wspólne dla autorów zjawiska i tendencje. Cztery lata później ukazał się pod redakcją Adriany Primusovej katalog wystawy, która odbyła się w 2008 roku w Pradze: *3 sochařky. Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapoczniková*. Twórczość trzech uczennic Josefa Wagnera zebrano, dzięki czemu poddać ją można porównaniu i omówieniu. Kolejnym istotnym poszerzeniem wiedzy o związkach między twórczością Szapocznikow i czeskich rzeźbiarek były dwa referaty na konferencji *Alina Szapocznikow. Dokumenty. Prace. Interpretacje* zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 2009 roku. Związkom między pracami Aliny Szapocznikow i Ewy Kmentovej poświęcone było wystąpienie Martiny Pachmanovej *Eva Kmentová i „tradycja” sztuki feministycznej*. Na relacje z twórczością Věry Janouškové uwagę zwraca Griselda Pollock w referacie *Too Early and Too Late: Melting Solids and Traumatic Memory in the Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow* (tekst dostępny jest w tomie *Alina Szapocznikow: awkward objects* wydanym w 2011

roku pod redakcją Agaty Jakubowskiej). Badaczka zwracała w nim uwagę na specyfikę przetwarzania traumy holokaustu w sztuce kobiecej.

Niezbyt liczne są źródła informujące o pobycie Szapocznikow w Pradze – wiadomości o charakterze biograficznym najlepiej zbiera Tomáš Pospíšil w artykule *Alena Szapocznikova w Pradze* (angielska wersja tego tekstu opublikowana została w tomie *Alina Szapocznikow: awkward objects*). Wiadomo, że w 1945 roku podjęła pracę w warsztacie rzeźbiarsko-kamieniarskim Otokara Velimskýego, zapoznając się tam z podstawami właściwości i obróbki kamienia. Nie ma dowodów, że stworzyła tu jakiegokolwiek samodzielne dzieło, jednak według wspomnień Miloslava Chlupáča brała udział w restauracji gotyckich i barokowych rzeźb i architektury (Szapocznikow 1998: 119). Wyposażona w umiejętności techniczne rozpoczęła studia w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w pracowni Josefa Wagnera, wykładowcy o dużym znaczeniu dla powojennego pokolenia czeskich rzeźbiarzy. Znaczący wpływ na młodą studentkę miał i sam Wagner, i inni twórcy praskiego środowiska, a także studenci pracowni w owym czasie; wymienić tu można przede wszystkim: Bedřicha Stefana, Zdenka Pešánka, Hanę Wichterlovą, Olbrama Zoubka, Evę Kmentovą, Vladimira Pretzela, Věru Janouškovą, Vladimíra Janouška, Miloslava Chlupáča, Zdenka Palcra. Oczywiście nie ma tu miejsca na zarysowanie pełnej mapy związków Szapocznikow z praskimi rzeźbiarzami, wskazane zostaną jedynie te najbardziej istotne i ukazujące najgłębsze afiliacje. Jednak już ilość postaci, z którymi można autorkę *Rzeźby biologicznej* zestawiać świadczy o tym, że nauka w czeskiej stolicy nie była w jej zawodowej biografii niewiele znaczącym epizodem.

16.2 Szapocznikow i praskie środowisko artystyczne

Bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej (w latach 1946–1948) praskie środowisko rzeźbiarskie było bardzo zróżnicowane i bogate (Piotrowski 2005: 137–138). Powrócono bowiem do artystycznych poszukiwań lat trzydziestych, kontynuując działalność nurtów awangardy początków XX wieku, w szczególności kubizmu i surrealizmu, nawiązywano do sztuki prymitywnej i ludowej, zwracając się jednak również – zarówno jeśli idzie o inspiracje tematyczne, jak i materiałowe – ku zjawiskom współczesnym (obraz tych poszukiwań daje artykuł Petra Wittlicha *Co robić po kubizmie? Czeska rzeźba awangardowa około roku 1930*). Jak zauważa autor, cechą charakterystyczną twórczości czeskich rzeźbiarzy w okresie 1925–1935 jest to, że nie da się jej sprowadzić do jednego stylowego idiomu. Zdaniem Wittlicha

[ś]wiadczy to o tym, że rzeźbiarze opowiedzieli się konsekwentniej za potrzebą „eksperymentowania” i że w ten sposób upadła idea jednolitego stylu współczesności (...). Łączy się z tym również charakterystyczne użycie technik i materiałów heterogenicznych, konfrontujących ostatecznie formę rzeźbiarską z przedmiotem rzeczywistym, w specyficznym naturalizmie obiektu surrealistycznego (Wittlich 1984: 225).

Tak więc w okresie, kiedy Szapocznikow miała okazję w Pradze przebywać, mogła zetknąć się z twórczym rozwinięciem i przetworzeniem większości awangardowych nurtów pierwszych dekad XX wieku. Obcując z twórczością bogatą i różnorodną pod względem formalnym miała możliwość opanowania nie tylko techniki i sprawności warsztatowej, ale i przemyślenia przydatności poszczególnych artystycznych idiomów we własnej pracy. Dopiero po roku 1948 rosnący wpływ polityki na poszukiwania artystyczne zaznaczył się w tłumieniu tych dokonań, które nie współgrały z socjalistyczną wizją społeczeństwa. Znaczące zmiany dotknęły także Wyższej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej (Pachmanová 2005). Szapocznikow przebywała jednak w Pradze jeszcze w okresie powojennego rozkwitu, stwarzającego znakomite możliwości do nauki i obserwacji. W późniejszych latach, jak dowiadujemy się z korespondencji, porównywała warunki uprawiania sztuki w Polsce i Czechosłowacji z wyraźną korzyścią dla tej pierwszej.

W okresie studiów na Szapocznikow wpływ miało całe środowisko praskie – atmosfera na uczelni, w pracowniach artystów i w instytucjach wystawienniczych, przeniknięta w owym czasie skłonnością do eksperymentowania, o której pisał Wittlich. Twórczość rzeźbiarzy starszego pokolenia była dla studentki źródłem inspiracji, ale i bezpośrednich wzorów, które – w zwyczajnym toku nauki – mogły być kopiowane, powtarzane, transponowane. Powrotem do dawnych impulsów mogło być na przykład wykonanie przez Szapocznikow w roku 1955 *Portretu Barbary Kusak* w nietypowej dla niej technice polichromowanego gipsu, mogącego być bezpośrednim nawiązaniem do prac Otto Gutfreunda, rzeźbiarza łączonego przede wszystkim z kubizmem, o wielkim wpływie zarówno na międzywojenną, jak i powojenną generację czeskich twórców (Kubacka 2004: 59–60; Wittlich 1984: 217). Doceniając znaczenie tych związków, trzeba pamiętać o intertekstualności innego rodzaju, niekoniecznie wynikającej z bezpośrednich wpływów, a ze wspólnoty inspiracji, wyrażającej się w podobieństwie motywów i paralelności mechanizmów twórczych. Te łączą Szapocznikow przede wszystkim ze studentkami pracowni, w której miała okazję się uczyć.

W tym miejscu warto wskazać, jak różne były zależności między młodą artystką a twórcami kilku pokoleń czeskich rzeźbiarzy. W niektórych przypadkach mówić można o bezpośrednich zależnościach między konkretnymi pracami, wynikających najprawdopodobniej z opierania się na określonych wzorach. Jednak nie tego rodzaju filiacje wydają się najważniejsze. Znacznie bardziej istotne są próby zawarcia we własnych dziełach podobnej wizji świata czy sztuki. To właśnie te rodzaje relacji w stopniu najbardziej znaczącym pozwalają odkryć fakty istotne dla poszerzenia interpretacji twórczości rzeźbiarki. Jak zauważa Edward Kasperski

[o] charakterze zjawiska decyduje (...) nie tylko to, czym jest ono samo w sobie i dla siebie oraz jaką ma wewnętrzną strukturę (jaką siatkę nakłada na nie czytelnik, krytyk lub badacz), lecz także to, w jakich stosunkach pozostaje z innymi składnikami szerszego, złożonego i „wielopiętrowego” kontekstu: jak

na niego oddziałuje i *vice versa*, jakim podlega oddziaływaniom z jego strony (Kasperski 2011: 21).

Wskazanie na związki dzieła artystki z kontekstem pozwala dopełnić jego obraz, lepiej zrozumieć genezę wyborów i specyfikę zjawisk.

Szapocznikow, przebywająca w Pradze w jej najlepszych powojennych latach, miała szczęście również jeśli idzie o wybór profesora. Josef Wagner (1901–1957) to niezwykle ceniony czeski rzeźbiarz i pedagog, który skupionym wokół siebie studentom zaszczyślał swoją wizję sztuki i związane z nią wartości. Jedną z tendencji wspólnych dla Wagnera i wielu jego studentów, a w szczególności studentek, było zbliżanie rzeźby do form naturalnych. Wagner z zamiłowaniem kolekcjonujący głązy i otoczaki, również materiał rzeźbiarski obrabiał tak, aby je przypominał. Na temat znaczenia tego motywu w twórczości rzeźbiarza pisze František Šmejkal w artykule „*Błądny głaz*” Josefa Wagnera. *Powrót do archetypu i mitu w czeskiej rzeźbie awangardowej* (1984). Ekspozowanie faktury kamienia, stosowanie form będących efektem nie brutalnej ingerencji człowieka, a powolnego działania przyrody – to zewnętrzny kształt przekonania, które z autorem *Torsów* dzielili uczennice i uczniowie: człowiek jest częścią natury, a ów związek ma ważne etyczne i artystyczne konsekwencje. Zwrócenie się w stronę przyrody nie jest w sztuce XX wieku ewenementem. Wobec szybkości i intensywności przemian cywilizacyjnych ma ono znaczenie powrotu do niezmiennego źródła wartości, przeciwstawianego temu, co stworzone przez człowieka; dewaluacja osiągnięć kultury nasiliła się jeszcze znacznie po II wojny światowej. Zanurzenie ludzkiego podmiotu w materialności i organiczności przejawia się na wiele sposobów w twórczości Wagnera i jego uczennic. František Šmejkal zwraca uwagę, iż towarzyszące artyście od dzieciństwa zainteresowanie naturalnym kamieniem podzielić można na dwie linie: „Jedna linia jego twórczości zmierza (...) do dowartościowania brutalnej ekspresji naturalnego głazu, druga zaś przeciwnie – do jego coraz wyraźniejszej antropomorfizacji i poetyzacji” (Šmejkal 1984: 236). Obie te tendencje w mniejszym lub większym stopniu przejawiały się u artystek, które z twórczością Szapocznikow zestawiano (jak Janoušková czy Kmentová), a także u niej samej.

Wykorzystanie „naturalnej ekspresji” materiału, które, jak przekonuje Šmejkal, w przypadku głazu wiązało się z powrotem do mitycznych i archetypicznych źródeł kultury (Šmejkal 1984: 225) nie ograniczało się, nawet u samego Wagnera, tylko do kamienia. Także i on stosował w swoich dziełach materiały niezaliczane do typowo rzeźbiarskich – drut, asfalt, wosk, liście, celofan. Tendencję do wykorzystywania w tworzeniu rzeźby tego, co teoretycznie do materii sztuki się nie zalicza, obserwujemy w o wiele większym stopniu u jego uczennic i uczniów. Nie ma też sprzeczności w jednoczesnym czy równoległym stosowaniu (jak to robiły na przykład Szapocznikow czy Kmentová) zarówno materii pochodzenia naturalnego, jak i przedmiotów będących wytworem przemysłu, należących do sfery życia codziennego. Można tu bowiem dostrzec chęć wpisania się w tradycję i wyrażenia współczesności, odwołania się do pozacywilizacyjnej łączności z naturą i szukania dowodów na związek osoby tworzącej z rzeczywistością w zwykłym doświadczeniu.

Antropomorfizacja i nadawanie tworum naturalnym (takim jak głaz) nowych, metaforycznych sensów, to zjawisko paralelne do opisywanego wyżej, rozgrywające się jednak na poziomie form i znaczeń, nie materii. Także ukazuje łączność człowieka z naturą, jednak, w mojej ocenie, kierunek tej relacji może być dwojaki. Można bowiem mówić zarówno o antropomorfizacji form naturalnych, jak i o reifikacji postaci ludzkiej. Oba zbiegi są świadectwem poczucia nierozdzielności tych dwóch sfer, przenikaniu się ich jakości, jednak wówczas, kiedy dzieło odczytujemy raczej jako uosobienie tego, co organiczne, sugeruje to przewagę świata ludzkiego, który nadaje naturze wyróżnioną jakość. Jeśli to forma ludzka zapożycza cechy od – ożywionej lub nieożywionej – przyrody, tym samym nie narzuca jej swojej wyższości, może z niej jednak czerpać wartości, służące wzmocnieniu podmiotu: twardość, trwałość, zdolność odradzania. Oznacza to także łączność z naturalnym środowiskiem, które – w znacznym stopniu – wyrwa się kulturowym (np. narodowym czy politycznym) podziałom. Wydaje się, że przede wszystkim dlatego tę część dziedzictwa praktyki artystycznej Wagnera odnaleźć można w twórczości jego studentek. Na przykład ukazywanie postaci w taki sposób, jakby były zamknięte w kamieniu lub się z niego wyzwalały, spotkamy zarówno u mistrza, jak i uczennic. Bliskość naturalnej formie kamienia zapewnia zarówno związek z tradycją (powrót do korzeni zawodu), jak i z porządkiem natury. Zderzenie tych dwóch jakości pozwala wyrazić to, co dla konkretnej autorki najważniejsze, bez bezpośrednich nawiązań do dorobku poszczególnych artystów czy nurtów. Daje zakorzenienie, umożliwiając jednocześnie kreatywność i wolność twórczą. Nie jest chyba przypadkiem, że w pracach omawianych rzeźbiarek obok odwoływania się do wzorów organicznych spotkać możemy liczne eksperymenty materiałowe. Autorki te, nie uznając konieczności przetwarzania materii rzeźbiarskiej zgodnie z akademicką tradycją, miały większą łatwość w poszerzaniu granic rzeźby o nowe techniki i materiały.

Jak zauważa Anna Maria Potocka, stosowanie materiałów innych niż tradycyjnie rzeźbiarskie ma dwa ważne aspekty. Odrywa wartość estetyczną dzieła sztuki od wartości surowca – zjawisko to typowe jest dla sztuki współczesnej, powstającej w dobie powszechnej reprodukcji technicznej. Fenomen ten analizował teoretyk kultury Walter Benjamin (Benjamin 1975: 74). Dewaluacja jakości surowca pozwala również na tworzenie dzieł dowolnej wielkości bez uzależnienia artysty od prywatnego lub instytucjonalnego mecenatu. Znosi także granicę między sztuką i tym, co sztuką nie jest – skoro z przedmiotów codziennego użytku, materiałów budowlanych czy odpadków tworzyć można obiekty artystyczne, także na każdy element rzeczywistości patrzyć możemy tak, jak na dzieło sztuki. Zmienia to całkowicie percepcję i wartościowanie obu sfer (Potocka 2002: 269, 279). Spostrzeżenia te dotyczą oczywiście ważnej tendencji w rzeźbie XX wieku, jednak omawiana w rozdziale artystka taki sposób traktowania rzeźby – dający możliwość wyboru materiału, i czyniący z tego wyboru wypowiedź artystyczną – wyniosła właśnie ze środowiska praskiego.

Oprócz wymienionych wyżej głębszych pokrewieństw sięgających założeń dotyczących sztuki i ukazywanej w niej podmiotowości wskazać można między twór-

czością Szapocznikow a dokonaniem artystów praskiego środowiska rzeźbiarskiego zbieżności, które trudno ująć w jakąś strukturę. Każdą z nich z osobna uznać by można za przypadkową, jednak zsumowane stanowią dowód na związki autorki *Zielnika* z tym kręgiem i na wpływ twórców starszego pokolenia na młodą Polkę. Pozwala to dostrzec źródła wielu idei, motywów i rozwiązań zastosowanych przez artystkę (prostoty i wyrazistości formy, organiczności, używania odcisków części ciała, łączenia rzeźby ze światłem, stosowania materiałów nierzeźbiarskich), co oczywiście nie odbiera im wartości i oryginalności.

16.3 Szapocznikow i czeskie rzeźbiarki oraz rzeźbiarze

Jednym z rzeźbiarzy międzywojennej awangardy, których dokonania mogły wpłynąć na twórczość autorki *Portretu wielokrotnego*, był Vincenc Makovský (1900–1966). Wykonał on w latach 30. odcisk swojej nogi w glinianej płycie, zaś odbicia i odlewy części ciała (nóg, brzucha, piersi, ust) są jednym z najbardziej charakterystycznych i najczęściej powtarzanych motywów sztuki Szapocznikow, w szczególności w latach 60. Stanowiły one zarówno ślad jej obecności w świecie, pozwalały na zatarcie granicy między ciałem artysty a tworzonym przez niego obiektem, jak i nawiązywały dialog z odbiorcami (w tym krytyką) i tradycją na temat estetycznej i erotycznej wartości ciała kobiecego. Jednym z ważnych dzieł autorki była *Noga* z 1962 roku; odlewy kończyny rzeźbiarka wykonała kilkakrotnie, używając ich jako samodzielnych form i jako fragmentów większych całości. Być może to właśnie zrodzony na gruncie nieobecnej Makovský'emu estetyki surrealistycznej gest zmarłego w 1966 roku artysty był pierwszym impulsem do tych działań. z kolei rzeźby kinetyczne wykonywane w okresie międzywojennym przez Zdenka Pešánka (1896–1965) (Piotrowski 2005: 137) stanowią mogą inspirację dla innej serii prac rzeźbiarki. Artysta stosował bowiem barwne światło (także neonowe czy fluorescencyjne), łącząc je z rzeźbami i przedmiotami, niekiedy również z efektami dźwiękowymi. Obiekty te, mające wartość estetyczną, ale będące też działającymi mechanizmami, odbierane były w sposób zupełnie odmienny od prac bardziej tradycyjnych. Także Szapocznikow tworzyła przedmioty łączące wartość czysto plastyczną z funkcją użytkową, wymuszające wchodzenie z dziełem w interakcję, na przykład *Usta iluminowane*, powstające od 1966. Były to wykonane z barwnego poliestru lampki, których zwieńczenia stanowiły odlewy ust. Można widzieć tu dwie tendencje: do pozostawiania w dziele osobistego śladu i do połączenia dzieła sztuki z obiektem technologicznym ze wszystkimi tego konsekwencjami (jak np. seryjność produkcji). Warto zwrócić uwagę, iż owe przedmioty, także pozbawione funkcji użytkowej, jak *Iluminowana* (1966/1967), wymuszają inny niż niekinetyczne rzeźby odbiór, choćby dlatego, że obiekt istnieje potencjalnie w dwóch stanach – jako rozświetlony i nierozświetlony.

Artystką o pokolenie starszą od Szapocznikow, działającą w środowisku praskim, z której twórczością można dzieła Polki zestawiać, jest Hana Wichterlová (1903–1990).

Studiująca u Jana Štursy rzeźbiarka, jak wielu twórców i twórczyń międzywojnia, uległa wpływowi kubizmu (w szczególności Otto Gutfreunda), później jednak wypracowała sobie własny styl, charakteryzujący się prostotą i wyrazistością formy rzeźbiarskiej, łączącej geometryzację z organicznością. Te właśnie cechy zbliżają dokonania jej i Szapocznikow: składający się z jednego obłego bloku polerowanego kamienia *Lalkarz* (1932) może zostać porównany z *Torsem różowym* z 1966 czy wcześniejszymi pracami w gipsie i brązie. *Głowa Wichterlovej* z 1936, do której stworzenia użyto tynku, drewna, tkaniny i wosku przypomina te prace polskiej rzeźbiarki, w których sięga ona po techniki łączone, jak na przykład *Małża* (1960) czy *Wianek panny młodej* (1968). Wykorzystywanie różnych materiałów, które są eksponowane w pracy z jednoczesnym naciskiem na przejrzystość kompozycji, to znamiona charakterystyczne dla autorki *Trudnego wieku*. W międzywojniu Wichterlová była ważną postacią czeskiej awangardy, jest więc bardzo prawdopodobne, że Szapocznikow widziała w Pradze jej prace i mogła się nimi zainspirować.

Przedstawione zestawienia wiodących motywów twórczości Szapocznikow z konkretnymi dokonaniem przedstawicieli międzywojennego środowiska praskiego wskazują, że stanowiło ono dla artystki ważne źródło inspiracji. Zaś fakt, że rzeźbiarka była w stanie łączyć działania tak wydawałoby się różne, jak pozostawianie śladów ciała czy włączanie w obręb dzieła elementów technicznych świadczy o wewnętrznej koherencji owego środowiska, jako że podstawa tych poszukiwań była jedna – twórcze i oryginalne przepracowanie tradycji dziedziny, wynikające z potrzeby eksperymentowania, o której pisał Wittlich.

O ile z przedstawicielami starszej generacji łączą autorkę *Deserów* poszczególne motywy, o tyle należące do tego samego pokolenia Věra Janoušková (1922–2010) i Eva Kmentová (1928–1980) są jej jeszcze bliższe. Dokonane przez Adrianę Primusovą zestawienie twórczości trzech rzeźbiarek opiera się na wspólnocie środowiska i inspiracji, które wyraziły się w podejmowaniu podobnych problemów i szukaniu paralelnych rozwiązań. Z każdą z dwóch przywołanych artystek Szapocznikow łączy coś innego, jednak dostrzec można wątki łączące te trzy oryginalne postaci.

Věra Janoušková od 1945 roku studiowała w pracowni Wagnera, absorbując zarówno wpływy środowiska praskiego, jak i międzynarodowego. Jako samodzielna artystka tworzyła rzeźby i kolaże, niekiedy o charakterze przestrzennym, niekiedy płaskościnnym. Z Szapocznikow wiąże ją poszukiwanie prostoty formy – w pewnym momencie rozwoju artystycznego zbliżała się do abstrakcji, w szczególności w rzeźbach umieszczonych w przestrzeni publicznej. Jej twórczość pozostaje jednak zawsze zanurzona w osobistym postrzeganiu świata. Próby oddania indywidualnego doświadczenia wiążą się z ciągłym poszukiwaniem technicznym i materiałowym. Podobieństwo dostrzec można na poziomie stosunku artystek do używanej materii – obie nieustannie rozglądają się wokół siebie, wykorzystując wszelkie dostępne materiały dla wyrażenia własnej wizji. Podział na to, co do sztuki należy, a co pozostaje poza nią jest tu całkowicie zawieszony.

Ważny etap w twórczości obu rzeźbiarek to przekroczenie bryły i tworzenie dzieł o charakterze płaskorzeźby – przy czym obie nie używały techniki reliefu, a tworzyły rodzaj płaskiego kolażu z różnych elementów. Taki charakter mają prace Szapocznikow z *Zielnika* (1972) – to zastygnięte, płaskie płyty poliestru spoczywające na drewnianej płycie. Dwuwymiarowość dzieł, naśladujących karty herbarza, nawiązuje do wcześniejszych rozwiązań, zastosowanych w takich pracach jak na przykład *Skażenie II* (1968). Rzeźba staje się obiektem, który ogląda się z góry, na który można nieostroźnie nadepnąć. Podobną redukcję trzeciego wymiaru przeprowadza czeska autorka. Swoje płaskie rzeźby tworzyła przede wszystkim z ciętej i spawanej blachy z dodatkiem szkliwa. W tej technice powstały prace takie jak *Kolorowy krzyż* (1967), przypominające obrazy czy witraże. Dwuwymiarowe dzieła Janouškovéj przeznaczone były do powieszenia na ścianie, podobnie jak składające się z różnych elementów papierowe kolaże.

Oprócz poszukiwań dotyczących formy rzeźby obie artystki łączy także bardzo nietradycyjny stosunek do materiału rzeźbiarskiego. Janoušková stosowała w swoich pracach cement, blachę, drut, papier, ceramikę, części mechanizmów. Użycie tak różnych elementów – często także przedmiotów znalezionych lub należących do codziennego życia – podkreśla zwrot ku rzeczywistości tu i teraz, wskazuje na podmiot zanurzony w materialnym doświadczeniu. Wiele rzeźb Janouškovéj, podobnie jak Szapocznikow, miało charakter przedmiotów-pamiętek – granica między życiem a sztuką jest więc celowo rozmyta. Wynikało to zarówno z poczucia, iż sztuka, o ile jest autentyczna, musi dotykać wykraczającego poza nią doświadczenia, jak i z dowartościowania tych obszarów, które optyka tradycyjna sytuje w sferze profanum. Warto dodać, że także u Janouškovéj daje się zauważyć element zabawy sztuką, widoczny w takich figurach jak *Idiotek* (1965). Taka postawa nieobca była też autorce *Rolls-Royce'a* (1970).

Ciekawe paralele łączą Szapocznikow z Evą Kmentovą, inną uczennicą Josefa Wagnera. Nie miały okazji się poznać, bo Kmentová wstąpiła do pracowni tuż przed wyjazdem Polki. W twórczości rzeźbiarki zaznaczały się wpływy współczesnych rzeźbiarzy, ale także odwołania do awangardy międzywojnia. Należała ona do grupy artystycznej Trasa, w której silne są nawiązania do twórczości Légera czy Picassa. Także u Kmentovej zaznacza się skłonność do uproszczenia bryły, najważniejszy okazuje się gest artystyczny. Artystka tworzyła formy bardzo różnorodne: monumentalne, jak rzeźby w przestrzeni publicznej, i drobne, na przykład biżuterię. Korzystała z wielu technik i materiałów, poszukując najbardziej adekwatnej formy wyrazu: łączyła beton, gips, drewno, drut, tworzywa sztuczne.

Ważnym motywem twórczości tej artystki jest – podobnie jak u Szapocznikow – związek z naturą. Medium, poprzez które dokonuje się kontakt z przyrodą jest ludzkie ciało. Kmentová stosowała rysunek ciała w pracach o charakterze reliefowym (np. *Postać w trawie albo ja*, 1971), ale najważniejszym śladem były pozostawione przez artystkę lub inne osoby odciski stóp lub innych części ciała. Najbardziej znaną pracą realizującą ten koncept jest *Ludzkie jajo* z 1968. W otwartym, gipsowym modelu

jaja widzimy odcisnięty ślad ciała artystki. Pachmanová zwraca uwagę, że nastąpiło tu wejście do materii rzeźbiarskiej, powrót do łona, odtworzenie – i aktu kreacyjnego, i samej autorki. Praca ta powstała w tym samym roku, co *Portret wielokrotny* Szapocznikow sytuujący artystkę w miejscu dzieła (tu wykorzystane zostały odlewy części twarzy). Pachmanová u obu rzeźbiarek dostrzega pragnienie stania się podmiotem, zapanowania nad porządkiem społecznym (Pachmanová 2009). Uderzające podobieństwo łączy też prace z *Zielnika* ukazujące odlewy ciała syna Szapocznikow oraz pracę Kmentovej *Syn (nogi)* z 1971. Dzieła wskazują na obecność i zarazem nieobecność portretowanej w ten sposób osoby (Kempińska 2017). W twórczości obu artystek uderza podkreślenie wymiaru haptycznego i wpisanej w prace interaktywności. Powstałe przez zostawienie faktycznego tropu dzieła noszą ślad dotknięcia i do niego zapraszają, niekiedy przypominając o erotycznym wymiarze materii (prace z odciskami ust u Szapocznikow, *Głowa do całowania* Kmentovej).

Wskazanie najważniejszych miejsc wspólnych w twórczości trzech rzeźbiarek pokazuje, że przede wszystkim w sferze poszukiwań formalnych zbliżały się do siebie. Przelamywanie tradycyjnej bryły rzeźby czy stosowanie nietypowych materiałów świadczyło o wypracowywaniu nowego artystycznego języka. Współczesne krytyczki osadzają te działania w kontekście poszukiwań feministycznych. Maria Klimešova, która jako pierwsza zestawiała Kmentovą z Szapocznikow (w katalogu towarzyszącym wystawie Kmentovej w 2004 roku) wskazała, że u obu artystek pojawia się problematyka gender, następuje budowa nowego kobiecego dyskursu. Tezę, że autorkę *Portretu wielokrotnego* uznać można za prekursorkę twórczyń feministycznych stawiała Agata Jakubowska – używała określenia „protofemistka” (Jakubowska 2009: 132), jako że sama Szapocznikow za feministkę na pewno się nie uważała (zob. Lipszyc 2010). Wobec jednak szczególnych pokrewieństw twórczości Szapocznikow przede wszystkim z rzeźbiarkami, można zgodzić się z tezą, że niektóre podsuwane przez środowisko praskie, a zwłaszcza pracownię Wagnera, mechanizmy twórcze szczególnie dobrze służyły wypowiedzeniu kobiecego doświadczenia: przede wszystkim podkreślenie związku z naturą i swoboda poszukiwań materiałowych oraz zatarcie granicy między sztuką i życiem.

Przywołane wyżej liczne, zarówno dotyczące idiomu twórczego, jak i ograniczone do pojedynczych dzieł czy motywów paralele między twórczością Szapocznikow a dokonaniem rzeźbiarek i rzeźbiarzy działających w środowisku praskim stanowią dowód, że podobieństwa te nie są przypadkowe, że niewątpliwie mówić możemy o związkach między dziełami autorki *Zielnika* a rzeźbą czeską. Jak zauważa Kubacka

[ś]ledząc twórczość Aliny Szapocznikow, można znaleźć pierwiastki czeskiej rzeźby lat trzydziestych w większości prac polskiej rzeźbiarki. Pozornie nieważny praski epizod, po wnikliwym przesłedzeniu, okazuje się mocno tkwić w kompozycjach artystki. Barokowość, eksperymenty z nowymi materiałami, odlewy wykorzystujące ciało twórcy, problem światła, nurt biologiczny, ka-

mień i umiłowanie otoczków to nie tylko przymiotniki, wynikające z prac praskich artystów, lecz elementy budujące rzeźby Szapocznikow (Kubacka 2004: 72).

Dokonane przez badaczkę wyliczenie pozwala uswiadomić sobie, jak wiele inspiracji odnalazła Szapocznikow studiując w Pradze. W podsumowaniu artykułu autorka stawia inne pytanie: „Zatem czy można uważać, że innowacje rzeźby czeskiej są kolebką nie tylko dla dokonania Aliny Szapocznikow, ale dla całej rzeźby europejskiej?” (Kubacka 2004: 72). Ten wniosek wydaje się o wiele za daleko posunięty: niewątpliwie mówić można o bliskości motywów i podobieństwach, jednak niekoniecznie każda z paralel zakłada bezpośredni wpływ. Symultaniczność rozwoju wychowanek środowiska, które ukształtowało Szapocznikow, świadczy raczej o wspólnotcie inspiracji i początkowego artystycznego kapitału (*trésor*, jak napisała sama rzeźbiarka), z których poszczególni artyści i artystki czerpali na właściwy sobie sposób. Trafniejsze więc wydaje się stwierdzenie, że praskie środowisko artystyczne stanowiło ciekawy i reprezentatywny przykład koncentracji zjawisk charakterystycznych dla rzeźby w owym czasie, a więc twórczość jego przedstawicielek i przedstawicieli nie odbiegała od osiągnięć światowych, a niekiedy je wyprzedzała.

16.4 Szapocznikow i rzeźba czeska: perspektywa dalszych badań

Zarysowane wyżej szkice dostrzeżonych już powinowactw sztuki Szapocznikow z rzeźbą czeską wskazują na konieczność dalszych badań w tym zakresie. Niezwykle oryginalna artystka okazuje się bowiem zarówno kontynuatorką tradycji, jak i prekursorką dla twórców i twórczyń przyszłych pokoleń. W świetle ostatnich krytycznych i naukowych interpretacji dzieła autorki *Ust iluminowanych* wysnuć można wniosek, że współcześnie do tematów najbardziej interesujących odbiorców należy problematyka płci i holokaustu – te pola zagadnień łatwiej badać w zestawieniu z twórczością na przykład Janouškovéj i Kmentovej, wykształconych przez to samo środowisko, mających podobne doświadczenia.

Oprócz poszukiwań tematycznych i formalnych warto poddać badaniu także sam sposób tworzenia dzieł. Choć bowiem Szapocznikow działała na terenie rzeźby (i za rzeźbiarkę, a raczej rzeźbiarza, się uważała), ta część jej twórczości, która wiąże się z eksplorowaniem granic cielesności nie zamyka się w tworzeniu materialnego obiektu – równie istotny jest proces tworzenia, będący niekiedy performensem – dostępnym publiczności za pośrednictwem opisu lub dokumentacji fotograficznej czy filmowej, jak na przykład zapis sporządzania odlewów ciała. W Polsce Szapocznikow zestawiać można na przykład z Anną Baumgart czy Izabelą Gustowską wskazując związki między twórczością tych artystek, zarówno jeśli idzie o tematykę, jak i sposób tworzenia (Lipszyc 2013). Jedną z paralel było nieograniczenie tworzenia do prezentacji gotowego dzieła, ale wskazanie na istotność artystycznego procesu. Po-

dobne tendencje dostrzec można u Janouškovej i Kmentovej. Konieczne są tu dalsze szczegółowe badania na gruncie rzeźby – nie tylko czeskiej.

Powstanie powyższego rozdziału podyktowane zostało potrzebą naprawienia dwóch zasadniczych błędów w piśmiennictwie o Alinie Szapocznikow. Po pierwsze – niedocenyenia wpływu środowiska praskiego na kształtowanie się autorki *Białej narzeczonej* jako rzeźbiarki, przy jednoczesnym przecenieniu wagi wpływu paryskiego. Ten stan rzeczy powoli się zmienia – kulturze czeskiej oddana zostaje zasługa wykształcenia jednej z najwybitniejszych polskich rzeźbiarek. Po drugie – być może współczesne prace porównawcze, wskazujące na związki i podobieństwa między twórczością Szapocznikow a dokonaniem artystek i artystów ze szkoły Wagnera „oddadzą” Czechom Szapocznikow w jeszcze jeden sposób – wskażą, jak inspirowała twórczynię i twórców kolejnych pokoleń.

LITERATURA: S. 271–273

APENDIX

KLÍČOVÁ SLOVA – SŁOWA KLUCZOWE – KEY WORDS
/ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/

1 ÚVODEM K OSOBNOSTI A DÍLU JOSEPHA VON EICHENDORFF
/Libor Martinek/

Klíčová slova

Úvod, Joseph von Eichendorff, literární dílo, rodokmen, genealogie, dějiny literatury, zhudebnění poezie

Key words

Introduction, Joseph von Eichendorff, literary work, family tree, genealogy, history of literature, musicalisation of poetry

2 ČESKÁ RECEPTY JOSEFA VON EICHENDORFF, ZEJMÉNA
SE ZAMĚŘENÍM NA PŘEKLADY JEHO DĚL /Jiří Munzar/

Klíčová slova

Eichendorff, romantismus, překlad, překladatel, próza, poezie, úvody, doslovy, literární historie

Key words

Eichendorff, romanticism, translation, translator, prose, poetry, explanatory introductions, epilogues, literary history

3 JOSEPH VON EICHENDORFF W PRUSACH I W POLSCE
/Grzegorz Supady/

Słowa kluczowe

Literatura, Malbork, Polska, poezja, Prusy, Śląsk, zamek

Key words

Literature, Marienburg, Poland, poetry, Prussia, Silesia, castle

4 TRANSNARODOWA LITERATURA GÓRNOŚLĄSKA? ROZWAŻANIA O PRÓBACH TWORZENIA KANONU MAŁEJ LITERATURY /Karolina Pospiszil/

Słowa kluczowe

Górny Śląsk, kanon, transnarodowość, transkulturowość, wielojęzyczność

Key words

Upper Silesia, canon, transnationalism, transculturalism, multilingualism

5 SZTUKA PRZEMIESZCZANIA GRANIC. MUZYKA I TOŻSAMOŚĆ WEDŁUG JOSEPHA VON EICHENDORFFA (*Die Zauberei im Herbste*, *Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts*) /Aleksandra Wojda/

Słowa kluczowe

Literatura i muzyka, intermedialność, tożsamość, estetyka, romantyzm, komparatystyka

Key words

Literature and music, intermediality, identity, aesthetics, romanticism, comparative studies

6 LUDOWE, LITERACKIE I ROMANTYCZNE W GÓRNOŚLĄSKICH BAŚNIACH I PODANIACH (*Oberschlesische Märchen und Sagen*) JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Elżbieta Zarych/

Słowa kluczowe

Joseph von Eichendorff, baśń ludowa, baśń, podanie, romantyzm, Śląsk

Key words

Joseph von Eichendorff, folk tale, fairy story, legend, Romanticism, Silesia

7 STRATEGIE ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ (I NARODOWEJ) W TWÓRCZOŚCI PAWŁA KUBISZA /Małgorzata Gamrat/

Słowa kluczowe

Paweł Kubisz, tożsamość regionalna, lud cieszyński, literatura regionalna

Key words

Paweł Kubisz, regional identity, Cieszyn people, regional literature

8 JOSEPH VON EICHENDORFF V ČESKÉ A SVĚTOVÉ HUDBĚ /Libor Martinek/

Klíčová slova

Joseph von Eichendorff, poezie, hudba, hudební prostředí, skladba, interdisciplinarita

Keywords

Joseph von Eichendorff, poetry, music, musical setting, composing, interdisciplinarity

9 JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA POLSKA: REFLEKSJA WSTĘPNA /Paulina Książek/

Słowa klucze

Joseph von Eichendorff, muzyka wokально-instrumentalna, muzyka polska XIX wieku, muzyka polska XX wieku, muzyka polska XXI wieku

Key words

Joseph von Eichendorff, vocal and instrumental music, 19th century Polish music, 20th century Polish music, 21st century Polish music

10 DIETRICH FISCHER-DIESKAU O *LIEDERKREIS* OP. 39 ROBERTA SCHUMANNA DO TEKSTÓW JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Beata Kornatowska/

Słowa kluczowe

Joseph von Eichendorff, Robert Schumann, Dietrich Fischer-Dieskau, *Liederkreis*, pieśń, romantyzm

Key words

Joseph von Eichendorff, Robert Schumann, Dietrich Fischer-Dieskau, *Liederkreis*, lied, romanticism

11 EICHENDORFFŮV SOUČASNÍK KNÍŽE EDUARD LICHNOVSKÝ A JEHO MÚZICKÉ ZÁJMY /Jiří Jung/

Klíčová slova

Eduard Lichnovský, aristokracie, Slezsko, sběratel umění, historik

Key words

Eduard Lichnowsky, aristocracy, Silesia, fine art collector, historian

12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/

Klíčová slova

Mossakowska, minimalistický projev, přírodní tematika, rodinné prostředí

Key words

Mossakowska, minimalistic expression, natural theme, family environment

13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirović/

Klíčová slova

Karel Čapek, Věc Makropulos, překlad, překladatel, drama, Scena Polska Teatru Cieszyńskiego, Sprawa Makropulos, Pavel Ondruch

Key words

Karel Čapek, Věc Makropulos (The Affair Makropulos), translation, translator, drama, Polish Stage of the Těšín Theatre, Sprawa Makropulos (The Affair Makropulos), Pavel Ondruch

14 RECEPCJA CZESKICH DZIEŁ SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/

Słowa kluczowe

Bydgoski Festiwal Operowy, Opera Nova, opery czeskie, Antonín Dvořák, Bedřich Smetana, Leoš Janáček

Key words

Bydgoszcz Opera Festival, Opera Nova, Czech operas, Antonin Dvorak, Bedrich Smetana, Leos Janacek

15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA NA POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/

Słowa kluczowe

Wykonawstwo muzyczne, orkiestra, kapelmistrz, kultura muzyczna, styl wykonawczy, Zdeněk Komínek, Václav Petr

Key words

Musical performance, orchestra, choirmaster, musical culture, performance style, Zdeněk Komínek, Václav Petr

16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŹBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/

Słowa kluczowe

Alina Szapocznikow, rzeźba polska XX wieku, rzeźba czeska XX wieku, rzeźbiarki XX wieku

Key words

Alina Szapocznikow, Polish sculpture of the 20th century, Czech sculpture of the 20th century, women sculptors of the 20th century

ABSTRAKTY – ABSTRACTS

/ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/

1 ÚVODEM K OSOBNOSTI A DÍLU JOSEPHA VON EICHENDORFF

/Libor Martinek/

Abstrakt

Kapitola se soustřeďuje na literární dílo romantického básníka Josepha von Eichendorffa, jeho slezsko-moravské kořeny, které jsou mimo jiné spojeny s obcemi Sedlnice u Nového Jičína, Kravaře nebo s městem Opavou. Představuje svůj domov v Horním Slezsku, ve vesnici Ľubowice, kde pozdější básník strávil šťastné dětství. Původní krása domova se odráží v mnoha procítěných Eichendorffových básních, které se staly inspirací především pro hudební skladatele období romantismu.

Abstract

The chapter focuses on personality and literary work of Joseph von Eichendorff, on his Silesian-Moravian roots, which are, inter alia, connected to the municipalities of Sedlnice near Nový Jičín, Kravaře or Opava. It introduces his home in Upper Silesia, the village of Ľubowice, where the later poet spent a happy childhood. The beauty and original splendour of the native land is reflected in many heartfelt poems by Joseph von Eichendorff, which became the inspiration especially for music composers of the Romantic era.

2 ČESKÁ RECEPCE JOSEFA VON EICHENDORFF, ZEJMÉNA SE ZAMĚŘENÍM NA PŘEKLADY JEHO DĚL /Jiří Munzar/

Abstrakt

Kapitola pojednává o české recepci díla Josefa von Eichendorff. Podává chronologický přehled všech překladů jeho děl do češtiny a stručně charakterizuje jednotlivé překladatele a jejich úvody a doslovy. Závěrem se zmiňuje o Eichendorffově místě v české literární historii.

Abstract

The chapter deals with the Czech reception of Joseph von Eichendorff. It gives a chronological overview of all translations of his works into Czech and briefly characterizes individual translators and their prefaces and afterwords. In conclusion, it mentions Eichendorff's place in Czech literary history.

3 JOSEPH VON EICHENDORFF W PRUSACH I W POLSCE

/Grzegorz Supady/

Abstrakt

Autor przedstawia niektóre aspekty działalności i twórczości Eichendorffa w Prusach i w Polsce, zwracając szczególnie uwagę na zasługi tego poety i urzędnika dla odbudowy zamku w Malborku.

Abstract

The author presents some aspects of the activity and work Eichendorff's in Prussia and Poland. He particularly wants to pay attention to the merits of this poet and civil servant for the reconstruction of the castle in Marienburg.

4 TRANSNARODOWA LITERATURA GÓRNOŚLĄSKA? ROZWAŻANIA O PRÓBACH TWORZENIA KANONU MAŁEJ LITERATURY

/Karolina Pospiszil/

Abstrakt

Głównym celem rozdziału jest opis i analiza aspektów: kulturowego, transnarodowego i politycznego (subwersywnego) kanonów literatur mniejszych, na przykładzie literatury górnośląskiej oraz prób stworzenia jej kanonu.

Abstract

The main goal of the chapter is to describe and analyse cultural, transnational and political (subversive) aspects of canons of minor literature, on the example of Upper Silesian literature and attempts to create its canon.

5 SZTUKA PRZEMIESZCZANIA GRANIC. MUZYKA I TOŻSAMOŚĆ

WEDŁUG JOSEPHA VON EICHENDORFFA (*Die Zauberei im Herbste, Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts*) /Aleksandra Wojda/

Abstrakt

Reprezentacje muzyki i szerzej: sonosfery we wczesnych opowiadaniach Josepha von Eichendorffa zasługują na szczególną uwagę. Ich analiza skłania do postawienia pytania o miejsce, jakie zajmuje sztuka dźwięków w obrębie wpisanej w teksty pisarza problematyki tożsamościowej, stanowiącej jedno z kluczowych zagadnień jego twórczości. Dialektyczne napięcie między erotycznie nacechowaną sferą dźwięków obiecującą spełnienie, a krytycznym ujęciem jej nieograniczonej ekspansji, wydaje się tym wymiarem prozy Eichendorffa, który najaktywniej uczestniczy w wypracowywaniu tożsamościowego paradygmatu nowoczesnego.

Abstract

The representations of music and, more broadly, sonosphere in Joseph von Eichendorff's early short stories deserve special attention. Their analysis leads us to ask a question about the place which the art of sounds takes within the identity issue, one of the key problems in the writer's work, inscribed in his texts. The dialectic tension between the sphere of sounds which evokes eroticism and promises fulfillment, and a critical approach to its limitless expansion seems to be that dimension of Eichendorff's prose, which takes the most active part in devising a modern identity paradigm.

6 LUDOWE, LITERACKIE I ROMANTYCZNE W GÓRNOŚLĄSKICH BAŚNIACH I PODANIACH (*Oberschlesische Märchen und Sagen*) JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Elżbieta Zarych/

Abstrakt

Rozdział podejmuje temat losów rękopisu *Górnośląskich baśni i podań* (*Oberschlesische Märchen und Sagen*) Josepha von Eichendorffa, omawia ich poszczególne edycje, tradycję badawczą, a także interpretuje tytuły nadawane cyklowi oraz pojedynczym utworom. Zasadniczą jego część stanowią rozważania nad gatunkami (przynależnością utworów do baśni ludowych lub literackich oraz podań w znaczeniu ludowym i romantycznym), a także obszerna analiza i interpretacja poszczególnych baśni, ich postaci, wątków, motywów, charakterystycznych wyrażen etc. w kontekście porównawczym w celu określenia ich możliwych źródeł, podobieństw i różnic do innych utworów realizujących te same schematy. Istotnymi zagadnieniami są też kwestie ich oralności, ludowości i śląskości oraz literackości, a także wpisania w idee i twórczość epoki romantyzmu.

Abstract

The article deals with the history of the manuscript of *Oberschlesische Märchen und Sagen* by Joseph von Eichendorff, discusses their various editions, research tradition and interprets the titles given to the cycle and individual works. The main part of the work are considerations on literary genres (belonging to folk or fairy tales and legends in the folk and romantic sense), as well as extensive analysis and interpretation of individual fairy tales, their protagonists, themes, motifs, characteristic expressions, etc. in a comparative context to determine their possible sources, similarities and differences to other works that follow the same patterns. Important issues are also the issues of their orality, folk nature and belonging to Silesia and literariness, as well as the inclusion in the ideas and creativity of the Romantic period.

7 STRATEGIE ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ (I NARODOWEJ) W TWÓRCZOŚCI PAWŁA KUBISZA /Małgorzata Gamrat/

Abstrakt

Rozdział poświęcony został twórczości zaolziańskiego poety, Pawła Kubisza, która przeanalizowana została z perspektywy zastosowanych przez artystę strategii kształtowania tożsamości regionalnej w jego tekstach. Podstawę rozważań stanowią jego utwory zebrane w następujących zbiorach: *Kajdany i róże* (1927), *Przednówek* (1937), *Opowieści wydziedziczonych* (1949), *Rapsod o Oszeldzie* (1953), *Zasznuwierzony świat* (1972) oraz wydany pośmiertnie zbiorek *Dukaty z rulonu cierpkich lat* (2004).

Abstract

In the following chapter author presents Zaolzia poet Paweł Kubisz's literary work at the specific point of view – his oeuvre is analysed from the perspective of his strategy for constructing regional identity of Cieszyn people. The author examines followed Kubisz's works: *Kajdany i róże* (1927), *Przednówek* (1937), *Opowieści wydziedziczonych* (1949), *Rapsod o Oszeldzie* (1953), *Zasznuwierzony świat* (1972) and published posthumously *Dukaty z rulonu cierpkich lat* (2004).

8 JOSEPH VON EICHENDORFF V ČESKÉ A SVĚTOVÉ HUDBĚ /Libor Martinek/

Abstrakt

Kapitola je zaměřena na zhudebnění veršů Josepha von Eichendorff od doby romantismu až po současnost. V první části kapitoly je věnována pozornost zhudebnění veršů skladatelem Robertem Schumannem, všimáme si specifiky tohoto zhudebnění. Poté se soustředujeme k výčtu evropských a světových skladatelů, v jejichž repertoáru se nachází zhudebněná poezie Josepha von Eichendorff od období romantismu do současnosti. Skladatelé jsou v poznámkách stručně charakterizováni. Autor dochází ke zjištění, že těchto skladatelů a zhudebnění je značný počet napříč nejrůznějšími hudebními styly a žánry, avšak nejčastěji jde o zhudebnění veršů ve formě písně.

Abstract

The chapter focuses on the music of the verses Joseph von Eichendorff from Romantic times to the present. In the first part of the chapter attention is paid to the music of the verses by composer Robert Schumann, we note the specifics of this music. Then we focus on enumeration of European and world composers whose repertoire contains the music poetry of Joseph von Eichendorff from Romantic times to the

present. Composers are briefly described in the notes. The author finds out that these composers and musicians have a considerable number of different musical styles and genres, but most often they are the music of verses in the form of songs.

9 JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA POLSKA: REFLEKSJA WSTĘPNA /Paulina Książek/

Abstrakt

Polski dorobek kompozytorski XIX stulecia nawiązujący do twórczości Eichendorffa prezentuje się skromnie na tle ilości opracowań niemieckich. Dopiero w wieku XX i XXI jego poezja zyskała większe uznanie wśród twórców. Pomimo tego, iż liczba kompozytorów umuzyczniających wiersze śląskiego romantyka jest niewielka, prezentują się one nader interesująco ze względu na wykorzystane środki muzyczne czy opracowanie gatunkowe. Rozdział stanowi krótki przegląd polskich opracowań muzycznych wierszy Josepha von Eichendorffa oraz ich analizę z wyszczególnieniem ich cech szczególnych, bowiem każdy z utworów reprezentuje zupełnie nową interpretację tekstów śląskiego poety.

Abstract

The Polish compositional attainment referring to the person of Eichendorff in 19th century looks modest compared to the number of German studies. It was not until the 20th and the 21st century that his poetry gained greater recognition among the creators. Despite the fact that the amount of compositions developing the poems of the Silesian romantic is small, they present very interesting because of the used musical device or genre study. The text is a brief review of the works of Polish musical studies of poems by Joseph von Eichendorff and their analysis with the specification of their characteristic features, because each of the works represents a completely new interpretation of the texts of the Silesian poet.

10 DIETRICH FISCHER-DIESKAU O *LIEDERKREIS* OP. 39 ROBERTA SCHUMANNA DO TEKSTÓW JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Beata Kornatowska/

Abstrakt

Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) określany był mianem intelektualisty wśród śpiewaków. Swoistym zapisem jego doświadczeń wykonawczych i erudycji są monografie poświęcone autorom pieśni niemieckiej. Niniejszy rozdział, który otwiera prezentacja sylwetki pisarza, stanowi systematyczne omówienie przedstawionego w jego tekstach spojrzenia na cykl *Liederkreis* op. 39 Roberta Schumanna do wierszy Josepha von Eichendorffa, z uwzględnieniem pytań o wpływ twórczości tego poety

na kształt pieśni, charakter relacji słowo-dźwięk, a także o różnorodne konteksty istotne dla interpretatora pieśni. Fischer-Dieskau okazuje się autorem wyczulonym na formacyjną rolę tekstu w twórczości pieśniowej, językowy charakter muzyki oraz nierozdzielność dzieła i biografii kompozytora.

Abstract

Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) was described as an intellectual among singers. He shared his experience in performing and his erudition in the monographs devoted to the authors of German lieder. This chapter, which begins with a general presentation of the writer's life and oeuvre, contains a systematic discussion of Fischer-Dieskau's views on the *Liederkreis* cycle op. 39 composed by Robert Schumann to poems by Joseph von Eichendorff. It addresses questions regarding the influence of the poet's work on the shape of the Lieder, the character encapsulated in the word-sound relationship as well as various contexts relevant to the interpreters of the lieder. Fischer-Dieskau proves to be an author who is sensitive to the formative role of text in the composition of lieder, the linguistic nature of music and the inseparability of the composer's work and biography.

11 EICHENDORFFŮV SOUČASNÍK KNÍŽE EDUARD LICHNOVSKÝ A JEHO MÚZICKÉ ZÁJMY /Jiří Jung/

Abstrakt

Kapitola se zabývá osobností knížete Eduarda Maria Lichnovského (1789–1845), Eichendorffova současníka, člena jedné z nejvýznamnějších aristokratických rodin ve Slezsku. Svými bohatými kulturními aktivitami, kontakty s předními představiteli inteligence a společností kosmopolitních center (Vídeň, Berlín, Mnichov a další) nemají v regionu takřka obdoby. Eduard studoval filozofii a historii na univerzitě v Göttingen, po krátké epizodě u královského dvora v Berlíně působil jako komorník na císařském dvoře ve Vídni. Z podnětu kancléře Metternicha začal pracovat na svém nejvýznamnějším historickém díle, souborných dějinách habsburského rodu (*Die Geschichte des Hauses Habsburg*). Byl významným sběratelem umění, zakladatelem Lichnovské sbírky starého umění na zámku v Hradci u Opavy. Výrazně se zasloužil o budování rodové knihovny, kterou obohatil o cennou kolekci prvotisků a paleotypů. Zemřel v Mnichově v roce 1845.

Abstract

The chapter focuses on personality of prince Eduard Maria Lichnowsky (1789–1845), Eichendorff's contemporary, member of one of the most significant aristocracy in Silesia. Due to their rich cultural activities, contacts with leading intellectuals and social societies in cosmopolitan centres (Vienna, Berlin, Munich and others) they have almost no comparison within the Silesian region. Eduard studied philoso-

phy and history in Göttingen, after short episode at the prussian Royal Court in Berlin he was a Chamberlain at the Imperial Austrian court in Vienna. Due Metternich's wish he started the work on his most important historical work, The History of Habsburg family. He was an important art collector, the founder of the Lichnowsky's fine art collection and the family library (highly-valued collection of incunabula and old prints) at Hradec castle. He died in Munich 1845.

12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/

Abstrakt

Básnická tvorba polské básničky Joanny Mossakowské má minimalistický charakter, její texty jsou nerozsáhlé. Hornaté a lesnaté příhraniční území východního Kladska vneslo do její tvorby přírodní tematiku. Mossakowska pochází z uměleckého prostředí – její matka byla tvůrkyní gobelínů a výšivek.

Abstract

The poetic work of Polish poet Joanna Mossakowska has got a minimalistic character, her texts are large. The mountainous and forested border area of eastern Klodsko region brought natural theme into her work. Mossakowska comes from an artistic environment – her mother did tapestry and embroidery.

13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirović/

Abstrakt

Kapitola pojednává o polské premiéře hry Karla Čapka *Věc Makropulos* na Polské scéně Těšínského divadla v Českém Těšíně. Polská scéna Těšínského divadla uvedla hru pod názvem „Sprawa Makropulos“ 9. března 2013. Polská scéna Těšínského divadla v Českém Těšíně v programu k premiéře pyšně hlásila, že polská premiéra proběhla právě v tomto divadle. Pravda to ale nebyla. Čapkova hra byla ve skutečnosti hrána v polském překladu v polských premiérách na divadelních scénách v Polsku již mnohem dříve.

Abstract

The chapter deals with the Polish premiere of Karel Čapek "The Makropulos Case" on the Polish scene of the Těšín Theater in Český Těšín. The Polish scene of the Těšín Theater featured the game "Sprawa Makropulos" on March 9, 2013. In the program for the premiere, the Polish scene of the Těšín Theater in Český Těšín proudly reported that the Polish premiere took place in this theater. But it was not true. In fact, Čapek's drama "The Makropulos Case" was played in a Polish translation in Polish premieres on stage theaters in Poland much earlier.

14 RECEPCJA CZESKICH DZIEŁ SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/

Abstrakt

Podczas Bydgoskich Festiwali Operowych sześciokrotnie goszczono artystów z Republiki Czeskiej (Teatr Josefa Kajetana Tyla z Pilzna, Narodowy Teatr Morawsko-Śląski z Ostrawy, Operę Narodową z Pragi, Teatr Narodowy – Operę im. Janačka z Brna). Oprócz dzieł włoskich zespoły te przedstawiły *Rusalkę* Antonína Dvořáka, *Pocałunek* Bedřicha Smetany oraz *Jenůfę* Leoša Janáčka. Prezentacje te były bardzo dobrze przyjęte przez publiczność i krytyków, a tradycyjne ujęcie *Rusalki* skłoniło zespół bydgoskiej Opery Nova do przygotowania zreinterpretowanej wersji tej opowieści.

Abstract

Artist from the Czech Republic (Josef Kajetan Tyl Theater from Pilzno [Divadlo Josefa Kajetána Tyla], National Moravian-Silesian Theater from Ostrava [Národní divadlo Moravskoslezské], National Opera from Prague [Státní opera Praha], National Theater – Opera of Janček of Brno [Národní divadlo Brno – Janáčkovovo divadlo]) were invited six times to appear on the Bydgoszcz Opera Festivals. In addition to Italian works, the following works were presented: *Rusalka* by Antonin Dvorak, *Kiss* by Bedrich Smetana and *Jenůfa* by Leos Janacek. These presentations were very well rated by the public and critics, and the traditional representation of *Rusalka* has become an impulse to prepare a reinterpreted version of the story by artists of the Bydgoszcz Opera Nova.

15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA NA POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/

Abstrakt

Rozdział poświęcony został działalności wybitnych pedagogów, muzyków i działaczy społecznych: Zdenka Komínka (Zdeněk Komínek) i Václava Petra (Václav Petr) oraz ich roli w rozwoju kultury muzycznej lat 20. XX wieku na Podolu. Przebadano ich osiągnięcia w kontekście procesów kulturotwórczych. Twórcy ci wciąż pozostają poza obszarem zainteresowań badaczy sztuki muzycznej. W rozdziale zostały zidentyfikowane również główne, społeczno-kulturowe funkcje wojskowych kapelmistrzów oraz wskazano cechy charakterystyczne stylu wykonawczego skrzypka Zdenka Komínka i naukowo-dydaktycznej działalności profesora Václava Petra. Zwrócono również uwagę na specyfikę wybranego okresu w historii rozwoju muzyki i kultury Podola.

Abstract

The chapter is devoted to the activity of famous teachers of Podolia region, musicians Zdeněk Komínek and Václav Petr. The role of these public figures in the development of the musical culture of 20th century Podolia is highlighted. A study of the creative achievements of Z. Komínek and V. Petr was made in the context of culture-forming processes. The chapter also identifies the main social and cultural functions of military bandmasters as well as the characteristics of the style of the violinist Z. Komínek and didactic activity of professor V. Petr. The chapter presents the regional specificity of the mentioned stage in the history of music and culture of Podolia.

16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŻBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/

Abstrakt

Rozdział poświęcony jest związkom twórczości polskiej rzeźbiarki Aliny Szapocznikow z dwudziestowieczną rzeźbą czeską. Wiele ją łączy z pracami czeskich rzeźbiarzy, przede wszystkim Věry Janouškovéj i Evy Kmentovej: poszukiwania materiałowe i bliskość codziennemu życiu, a także stosowanie w pracach śladów własnego ciała. Badania dotyczące relacji Szapocznikow z rzeźbą czeską powinny być kontynuowane, aby wskazać nie tylko źródła jej twórczości, ale i wpływ na czeską sztukę.

Abstract

The chapter is devoted to the problem of relations between the works of Polish sculptress Alina Szapocznikow and Czech sculpture of the 20th century. Numerous connections combine her work with the works of Czech sculptors in particular Věra Janoušková and Eva Kmentová. They were combined by material search and close-ups to everyday life, as well as the use of body in the works. Research on Szapocznikow's relationship with Czech sculpture should be continued.

RESUMÉ – STRESZCZENIE – SUMMARY /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/

1 ÚVODEM K OSOBNOSTI A DÍLU JOSEPHA VON EICHENDORFF /Libor Martinek/

Resumé

Kapitola v úvodní části textu uvádí vhléd do historie a původu rodiny Eichendorffů a ukazuje vztahy, díky kterým se členové rozšířené rodiny usadili ve slezské a moravské oblasti. Největší část kapitoly je věnována životu básníka Josepha von Eichendorff a zmínkám o interkulturním prostředí, v němž básník vyrůstal. Autor kapitoly se zaměřuje především na vztah k obcím ležícím na slezském a moravském území, na česko-polském pohraničí. Vyzdvihuje silnou vazbu, do které byla rodina spojena s obcí Sedlnice. Stručná charakteristika literární tvorby Eichendorffa uzavírá část věnovanou jeho literární práci a podává impuls k následnému zkoumání tohoto tématu.

Summary**Introduction to the life and work**

In its opening part, the chapter provides an insight into the history and origins of the Eichendorff family and shows the relations owing to which the members of the extended family settled in the Silesian and Moravian domains. The largest part of the chapter is devoted to the life of the poet Joseph von Eichendorff, mentioning the intercultural environment in which the poet grew up. Due to the title of the contribution, it focuses mainly on the relation to municipalities situated in the Silesian and Moravian territory. It highlights the strong bond that linked the family to the Sedlnice domain. A brief characteristic of Eichendorff's work concludes the part devoted to his literary work and gives an impulse to a follow-up examination of this topic.

2 ČESKÁ RECEPCE JOSEFA VON EICHENDORFF, ZEJMÉNA SE ZAMĚŘENÍM NA PŘEKLADY JEHO DĚL /Jiří Munzar/

Resumé

Tato kapitola poskytuje chronologický přehled všech překladů Eichendorffovy prózy a poezie do češtiny. Stručně charakterizováni jsou také překladatelé a jejich vysvětlující úvody nebo doslovy. Uvedeno je také postavení Eichendorffa v české literární historii.

Summary***Joseph von Eichendorff in Czech Context, Particular focus on the translation of its works***

The chapter gives a chronological survey of all translations of Joseph von Eichendorff's prose works and poetry into Czech. The translators and their explanatory introductions or epilogues are briefly characterized as well. Eichendorff's position in Czech literary history is also mentioned.

3 JOSEPH VON EICHENDORFF W PRUSACH I W POLSCE

/Grzegorz Supady/

Streszczenie

Autor rozdziału śledzi biografię i dzieło Josepha von Eichendorffa, jednego z najważniejszych poetów niemieckiego romantyzmu. Eichendorff wywarł duży wpływ na narodową tożsamość całych Niemiec, jednak szczególnie znany jest w swoich stronach rodzinnych, gdzie zawsze cieszył się dużą popularnością. Jego działalność w charakterze pisarza i urzędnika państwowego w Królestwie Pruskim obejmowała także Prusy Wschodnie i Gdańsk, gdzie napisał on swoją najlepszą nowelę *Z życia nicponia*. Eichendorff był także zaangażowany w rekonstrukcję zamku krzyżackiego w Malborku. Na prośbę króla Prus opracował nawet krótką historię tego zamku.

Znaczenie Eichendorffa było często niewłaściwie wykorzystywane w czasach nazistowskich. Obecnie pisarz ten łączy Niemców, Polaków i przedstawicieli innych państw, na przykład Czech. O jego żywej recepcji w Polsce świadczą organizowane konferencje naukowe, nowe przekłady poezji na język polskim, a także fakt, że w województwie opolskim istnieją szkoły nazwane jego imieniem i nazwiskiem. Zrekonstruowano także pomnik Eichendorffa w Raciborzu i zadbano o miejsce jego pochówku w Nysie.

Summary***Joseph von Eichendorff in Prussia and in Poland***

The author of the chapter follows the biography and work of Joseph von Eichendorff, one of the most important poets of the German Romanticism. Eichendorff has had an influence on the national being in the whole Germany, but especially in his homeland, where he is still very popular. His activity as a writer and civil servant of the Prussian kingdom extended as far as the East Prussia and Danzig, where he wrote his best novel *Memoirs of a Good-for-Nothing*. Eichendorff was also engaged in the reconstruction of the castle of the knights of the Teutonic Order in Marienburg. On demand of the Prussian king he even wrote a short story of this castle.

Eichendorff's significance was often misused in the time of the Nazi Regime. At present he connects Germans, Poles and people in other countries, for instance the Czech Republic. Scientific conferences testify to his reception in Poland and so do

new translations of his poetry into Polish, and also the fact that a few schools in the Opole district are named after him. There are also the reconstructed Eichendorff's monument in Ratibor (Racibórz) and his grave in Neiße (Nysa).

4 TRANSNARODOWA LITERATURA GÓRNOŚLĄSKA? ROZWAŻANIA O PRÓBACH TWORZENIA KANONU MAŁEJ LITERATURY

/Karolina Pospizil/

Streszczenie

Górny Śląsk cechują przede wszystkim narodowościowe, kulturowe i językowe zróżnicowanie oraz labilność poczucia związku z danym narodem, kulturą czy językiem, podobnie jest w przypadku górnośląskich autoidentyfikacji, wywodzących się czy to z podstaw narodowych, anarodowych czy nawet nienarodowych (np. makro- i mikroregionalnych, ale także wyznaniowych, itp.). Głównym przedmiotem rozdziału jest transnarodowy charakter Górnego Śląska jako pogranicza kulturowego, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki tworzenia kanonu literatury górnośląskiej. Kanon jest w tym przypadku rozumiany jako aktywność kulturowa budująca relacje nie tylko z kulturami dominującymi czy większymi, ale także z mniejszymi – co umacnia tzw. transnarodowość mniejszą (*minor transnationalism*; Lionnet, Shu-mei Shin 2005). Biorąc pod uwagę charakter górnośląskiego pogranicza, kanon regionalny/lokalny powinien uwzględniać dzieła pisane w co najmniej czterech językach i w kilku dialektach (niemiecki, czeski, polski, laski, etnolekty/dialekty śląskie), a także brać pod uwagę o wiele więcej autoidentyfikacji. Autorzy kanonu/kanonów muszą jednak odpowiedzieć na kilka zasadniczych pytań: a) Co znaczy „górnoszląski”? b) Jakie dzieła powinno zaliczać się do literatury górnośląskiej? c) Czy kanon lokalny / kanon górnośląski potrzebuje dopełnienia dziełami literatury światowej, tj. dziełami hiperkanonu (stosując pojęcia Davida Damroscha)? d) Czy literacki opis przeżycia pogranicza czy życia na pograniczu, bez względu na lokalizację tegoż, wystarczy, by dane dzieło zaliczyć do najważniejszych dla kultury górnośląskiej?

W rozdziale omówiono cztery najważniejsze próby stworzenia kanonu górnośląskiego. Dwie z nich można by nazwać „konserwatywnymi” kanonami mniejszymi, skupionymi jedynie na literaturze regionalnej/lokalnej, choć – trzeba przyznać – wielojęzycznej. Są to: *Perły literatury śląskiej / Juwelen schlesischer Literatur* (seria wydawnicza, wyd. od 2003 roku) i *40 wybiera kanon* („Fabryka Silesia” 2012, nr 1). Kolejne dwie próby mogą być rozpatrywane w kontekście transnarodowości mniejszej, bowiem w jakimś stopniu starają się nawiązać złożony dialog z innymi kulturami (zarówno większymi, jak i mniejszymi); są to: *99 ksiązek, czyli mały kanon górnośląski* (red. Z. Kadłubek, 2011) i *Canon Silesiae* (seria wydawnicza, wyd. od 2012). Wszystkie wyżej wymienione kanony mają potencjał subwersywny, ale mogą być też narzędziem międzykulturowej wymiany myśli czy idei.

Summary

Transnational Upper Silesian literature? Considerations about attempts to create a canon of small literature

The main characteristics of Upper Silesia are national, cultural and language diversity and fluidity, as well as nation-based and a-national, or even non-national self-identifications (e.g. macro- and microregional, but also based on faith etc.). The study focuses on the transnational features of Upper Silesia as a cultural borderland, in regard to an issue of creating a canon of Upper Silesian literature. Therefore, the canon shall be perceived as a cultural activity which builds relations not only with dominant or major cultures, but also with minor ones – in order to enhance so-called minor transnationalism (Lionnet, Shu-mei Shin 2005). Considering the nature of the Upper Silesian borderland, regional/local canon should consist of works written at least in four languages and several dialects (German, Czech, Polish, Lach, Silesian ethnolects/dialects), and should take into account far more self-identifications. The main questions authors of the canon(s) have to answer are: A) What does ‘Upper Silesian’ mean? B) What should be considered as Upper Silesian literature? C) Does a local canon / the Upper Silesian canon needs to be complemented by the world’s greatest works, namely by the hypercanon (using David Damrosch’s term)? D) Whether a literary description alone of an experience of living on the borderland, regardless of location, is enough to place it among the most important literary works for Upper Silesian culture?

Four the most influential attempts to create the Upper Silesian canon are analyzed in the chapter. Two of them are ‘conservative’ minor canons focused only on regional/local – though multilingual – literature: *The Gems of Silesian Literature (Perły literatury śląskiej / Juwelen schlesischer Literatur*, publication series; published since 2003) and *The 40 Choose Canon (40 wybiera kanon*, “Fabryka Silesia” 2012, no. 1). In addition, another two attempts can be considered within the terms of minor transnationalism, i.e. they establish a complex dialog with other cultures (major as well as minor): *99 Books or Small Upper Silesian Canon (99 książek czyli mały kanon górnośląski*, ed. by Z. Kadłubek, 2011) and *Canon Silesiae* (publication series, published since 2012). All of these canons have subversive potential but also could be a mean of exchanging thoughts on a subject, and enable free flow of ideas.

5 SZTUKA PRZEMIESZCZANIA GRANIC. MUZYKA I TOŻSAMOŚĆ WEDŁUG JOSEPHA VON EICHENDORFFA (*Die Zauberei im Herbst*, *Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts*) /Aleksandra Wojda/

Streszczenie

Reprezentacje muzyki we wczesnych opowiadaniach Josepha von Eichendorffa są ściśle powiązane wpisaną w jego teksty problematyką tożsamościową, stąd też analiza „topografii” *obcego* jest punktem wyjścia dla naszej refleksji. Ujawniają się one

w tekstach Eichendorffa zarówno na płaszczyźnie relacji czasoprzestrzennych, jak również społecznych, przy czym miejsca konfrontacji z *obcym* posiadają u Eichendorffa wymiar płynny i dynamiczny. Co więcej, z ich nieustannym przemieszczaniem konfrontowani są nie tylko bohaterowie jego fikcji, ale także odbiorcy opowiadań, jako że ich niestabilność dotyka również punktu widzenia samego narratora, stając się niekiedy źródłem humorystycznych efektów. Właśnie z tego względu ukształtowane około roku 1800, wczesnoromantyczne wyobrażenia muzyki jako sztuki zarazem dynamicznej i nieprzedstawiającej czynią tę sztukę instrumentem szczególnie przydatnym w ujawnianiu fascynacji i lęków podmiotu przed nieznanymi mu dotąd obszarami doświadczenia. Transgresywny wymiar sonosfery zyskuje tym samym w opowiadaniach autora nowy sens, stając się narzędziem nazywania sprzecznych doznań spełnienia i utraty, utożsamienia i wyobcowania – czyli tego rodzaju paradoksów, które staną się wkrótce udziałem nowoczesnego podmiotu.

Summary

The Art of Moving Limits. Music and Identity in the Works of Joseph von Eichendorff

(Die Zauberei im Herbst, Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts)

The representations of music and, more broadly, sonosphere in Joseph von Eichendorff’s early short stories deserve special attention. Their analysis leads us to ask a question about the place which the art of sounds takes within the identity issue, one of the key problems in the writer’s work. The dialectic tension between the sphere of sounds which evokes eroticism and promises fulfilment, and a critical approach to its limitless expansion seems to be that dimension of Eichendorff’s prose, which takes the most active part in devising a modern identity paradigm.

The representations of music in Joseph von Eichendorff’s early short stories are inextricably intertwined with the identity issue inscribed in his texts, thus an analysis of *the stranger’s* ‘topography’ is a starting point for our reflection. Those representations are revealed in Eichendorff’s texts both in spatiotemporal relations perspective, as well as social ones, but the places of confronting *the stranger* have a smooth and dynamic dimension. Moreover, not only the characters in his fiction are confronted with that incessant movement, but also the readers of short stories, as their instability touches the viewpoint of the narrator himself and sometimes becomes a source of humorous effects. For this reason, the early Romantic ideas, formed around the year 1800, of music as art both dynamic and non-representative, make this art an instrument particularly useful in revealing the subject’s fascinations and fears of areas of experience unknown to him so far. The transgressive dimension of sonosphere thus obtains a new meaning in the author’s short stories, becoming a tool for naming contradictory feelings of fulfilment and loss, of identification and alienation – so that kind of paradoxes which will soon become the fate of a modern subject.

6 LUDOWE, LITERACKIE I ROMANTYCZNE W GÓRNOŚLĄSKICH BAŚNIACH I PODANIACH (*Oberschlesische Märchen und Sagen*) JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Elżbieta Zarych/

Streszczenie

Górnośląskie baśnie i podania (Oberschlesische Märchen und Sagen) Josepha von Eichendorffa, napisane prawdopodobnie w latach 1808–1810 w Łubowicach, ukazały się po raz pierwszy w 1925 roku, na której to edycji bazowały kolejne wydania aż do 2003 roku i ponownego ich odnalezienia. Artykuł przedstawia losy rękopisu, omawia ich poszczególne edycje, tradycję badawczą, a także interpretuje tytuły nadawane cyklowi oraz pojedynczym utworom w edycjach krytycznych i popularnych. Istotną kwestią jest przynależność utworów Eichendorffa do baśni ludowych lub literackich oraz podań, w znaczeniu ludowym i romantycznym, a także ich oralność, ludowość i śląskość oraz literackość, jak również wpisanie w idee i twórczość epoki romantyzmu. Obszerna analiza i interpretacja poszczególnych siedmiu baśni, w tym dwóch fragmentów, ich postaci, wątków, motywów, charakterystycznych wyrażen etc. w kontekście porównawczym posłużyła określeniu ich podobieństw i różnic w stosunku do innych, realizujących te same schematy baśniowe utworów (m.in. polskich, niemieckich, czeskich, słowackich) w celu określenia ich możliwych źródeł, a także typowości i oryginalności „Märchen und Sagen” Eichendorffa.

Summary

Folk, literary and romantic in the Upper Silesia fairy tales and tales (“Oberschlesische Märchen und Sagen”) by Joseph von Eichendorff

“Oberschlesische Märchen und Sagen” by Joseph von Eichendorff, probably written in the years 1808–1810 in Łubowice, appeared for the first time in 1925, on which editions were based subsequent editions up to 2003 and their re-finding. The article presents the history of the manuscript, discusses their individual editions, the research tradition, and also interprets the titles given to the cycle and to individual works in critical and popular editions. An important issue is the affiliation of Eichendorff’s works to folk or fairy tales and legends, in the folk and romantic sense, as well as their orality, folk nature and Silesian and literary character, as well as the inclusion in the ideas and creativity of the Romantic period. Extensive analysis and interpretation of the individual seven tales, including two fragments, their protagonists, themes, motifs, characteristic expressions, etc. in the comparative context, serves to determine their similarities and differences in relation to others, realizing the same folk tale patterns of works (a.o. Polish, German, Czech, Slovak) to determine their possible sources, as well as the typical and originality of Eichendorff’s „Märchen und Sagen”.

7 STRATEGIE ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ (I NARODOWEJ) W TWÓRCZOŚCI PAWŁA KUBISZA /Małgorzata Gamrat/

Streszczenie

W rozdziale wskazane zostały cztery główne elementy strategii Kubisza, która pozwalała poecie stworzyć literaturę cieszyńską i jednocześnie kształtować tożsamość regionalną i polską. Są to następujące elementy:

- a) ludność regionu – społeczna tematyka regionalna;
- b) historia regionu;
- c) kultura regionu;
- d) język regionu.

Wszystkie te elementy w naturalny sposób zachodzą na siebie, tworząc każdorazowo oryginalny układ artystyczny. Kubisz potrafił wyjść poza gwarę i problematykę regionalną. Sięgał także do zdobyczy literatury poprzednich pokoleń, jak choćby do pomysłów romantyków (muzyka jako nośnik treści pozamuzycznych i jako język uczuć), artystycznych intertekstów (np. włączanie dzieł Liszta i Hugo w obręb własnych utworów), tworzenie kontrafaktur, językowa i muzyczna charakterystyka postaci oraz miejsc. Nie zapominał także, że Śląsk Cieszyński to część, nie tylko Polski, ale i Europy, której historię chętnie wplatał w poetycką refleksję dotyczącą jego małej ojczyzny.

Strategia kształtowania tożsamości regionalnej w twórczości Pawła Kubisza ukazana została w oparciu o następujące zbiory tekstów artysty: *Kajdany i róże* (1927), *Przednówek* (1937), *Opowieści wydziedziczonych* (1949), *Rapsod o Oszeldzie* (1953), *Zaszuwierzony świat* (1972) oraz wydany pośmiertnie zbiorek *Dukaty z rulonu cierpkich lat* (2004).

Summary

Strategies of preservation of regional (and national) identity in the oeuvre of Paweł Kubisz

In this chapter author presents Paweł Kubisz’s strategy for constructing regional identity of Cieszyn people, in his literary works. Main elements he uses for to realise his goal are:

- a) writing about region people;
- b) writing about region’s history;
- c) writing about regional culture;
- d) writing using regional dialect.

All these elements are overlap, forming in each case the original artistic arrangement. Kubisz was able go beyond regional dialect and regional topic. He used in his works also artistic ideas taken form romantic literature and music (e.g. idea of music as a languages), artistic intertextuality (e.g. Liszt’s and Hugo’s works invoked by

Kubisz), contrafactum, linguistic and musical characteristic of people or places. He always known that Silesia is a part of Poland and of Europe, and he often connected Silesia history with Polish and European one in his poetical works.

The strategy for constructing regional identity in Paweł Kubisz's works is presented on the basis of the following works: *Kajdany i róże* (1927), *Przednówek* (1937), *Opowieści wydziedziczonych* (1949), *Rapsod o Oszeldzie* (1953), *Zaszuwierzony świat* (1972) and published posthumously *Dukaty z rulonu cierpkich lat* (2004).

8 JOSEPH VON EICHENDORFF V ČESKÉ A SVĚTOVÉ HUDBĚ /Libor Martinek/

Resumé

Poetické zobrazení přírodních krás, lidských emocí a hluboké duchovnosti v romantických verších Josepha vom Eichendorff inspirovalo širokou škálu hudebních skladatelů k jejich zhudebnění. Jako nejvýznamnější skladatel byl vybrán Robert Schumann, protože mimo jiné použil vybrané básně od Eichendorffa k zhudebnění, konkrétně ke skladbě písní. Text také zdůrazňuje Eichendorffův vliv na Schumannovy početné následovníky. Jejich rozsáhlý seznam je doplněn vysvětlujícími poznámkami. Zahrnuti jsou také zástupci českého hudebního světa. Závěrečné shrnutí předkládá řadu úvah, které podávají impuls k následnému zkoumání tohoto tématu.

Summary

Joseph von Eichendorff in Czech and World Music

Poetic depiction of natural beauty, human emotions, and deep spirituality in Eichendorff's romantic verses inspired a wide range of musical composers to set them into music. Robert Schumann was chosen as the most prominent composer, since he, among other things, set selected poems by Eichendorff to music, specifically to a song collection. The text also emphasizes the inherent meaning Eichendorff's lyric had for Schumann's followers. Their extensive list is accompanied by explanatory notes. Representatives of the Czech music world are also included. The final summary presents a number of considerations that provide an impulse to a follow-up examination of this topic.

9 JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA POLSKA: REFLEKSJA WSTĘPNA /Paulina Książek/

Streszczenie

Wiersze Josepha von Eichendorffa doczekały się wielu umuzyczeń w twórczości kompozytorów niemieckich. Polscy twórcy do poezji śląskiego romantyka sięgali znacznie rzadziej.

Jedynym reprezentantem epoki romantyzmu jest Karol Mikuli, który w *Sechs Lieder* op. 16 opracował dwa wiersze Eichendorffa, wpisując się w nurt tworzenia pieśni romantycznej.

Również na przełomie XIX i XX wieku można natknąć się na muzyczne opracowania tekstów poety stworzone przez Emila Bohna oraz Henryka Kamińskiego. Przy okazji ich wspomnienia pojawia się jednak problem związany z narodowością twórców oraz przynależnością do kręgu kulturowego.

Twórcą w pełni XX-wiecznym, który zdecydował się sięgnąć po poezję Eichendorffa jest Włodzimierz Kotoński, który, wykorzystując także wiersze współczesnego poety Dursa Grünbeina, stworzył zupełnie nowy kontekst dla odczytania dzieł Ślązaka.

Wśród spuścizny polskich kompozytorów odnaleźć można także opracowania chóralne Józefa Świdra i Marcellego Reszki. Kompozycje tego drugiego są o tyle wyjątkowe, że jako jedyne zawierają nie oryginalne teksty, ale tłumaczenia na język polski.

Jedyną wśród polskich twórców kompozytorką, ale również autorką najbardziej różnorodnych opracowań jest Aleksandra Garbał, w której dorobku znajdują się nie tylko pieśni czy poematy, ale również opera i kantata.

Summary

Joseph von Eichendorff and Polish music

The poems of Joseph von Eichendorff were set to music by German composers. Polish artists reached much less for the poems of the Silesian Romantic.

The only representative of the Romantic era is Carl Miculi, who in *Sechs Lieder* op. 16 developed two poems by Eichendorff, fitting into the trend of creating a romantic *Lied*.

Also, at the turn of the 19th and 20th centuries, one can come across musical works of the poet's texts created by Emil Bohn and Heinrich Kaminski. Mentioning them, however, raises the question of the creators' nationality and their belonging to a cultural circle.

The 20th century artist who decided to reach for Eichendorff's poetry is Włodzimierz Kotoński who, using also the poems of the contemporary poet Durs Grünbein, created a completely new context for reading the works of a Silesian.

Among the Polish heritage, one can also find choral works by Józef Świder and Marceł Reszka. Reszka's compositions are so special that they are the only ones not used for the original texts, but for translations into Polish.

The only composer among Polish composers, but also the author of the most diverse works, is Aleksandra Garbał, whose achievements include not only songs or poems, but also opera and cantata.

10 DIETRICH FISCHER-DIESKAU O *LIEDERKREIS* OP. 39 ROBERTA SCHUMANNA DO TEKSTÓW JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Beata Kornatowska/

Streszczenie

Niemiecki baryton Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) był również pisarzem. W swoich monografiach dzielił się wiedzą, doświadczeniem i przemyśleniami m.in. na temat repertuaru pieśniowego. Rozdział poświęcony został jego spojrzeniu na cykl *Liederkreis* op. 39 Roberta Schumanna do tekstów Josepha von Eichendorffa, udokumentowanemu w dwóch monografiach: *Robert Schumann. Das Vokalwerk* (1985) oraz *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (1985). Omówieniu podlegają kolejno: 1) geneza oraz specyfika działalności pisarskiej śpiewaka; 2) jego pogląd na poezję Eichendorffa jako przedmiot opracowania muzycznego; 3) opisy relacji słowo-dźwięk w pieśniach cyklu *Liederkreis*, ze szczególnym uwzględnieniem dominującego nastroju wiersza oraz środków wykorzystanych przez Schumanna w opracowaniu muzycznym; 4) konteksty biograficzne, literackie oraz wykonawcze istotne według Fischera-Dieskausa przy interpretacji pieśni.

Summary

Dietrich Fischer-Dieskau about Liederkreis cycle op. 39 composed by Robert Schumann to texts authored by Joseph von Eichendorff

The German baritone Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) was also a writer. In his monographs, he shared his knowledge, experience and insights on a variety of topics including the *lied* repertoire. The chapter is devoted to his view of the *Liederkreis* cycle op. 39 composed by Robert Schumann to texts authored by Joseph von Eichendorff, documented in two monographs: *Robert Schumann. Das Vokalwerk* (1985) and *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (1985). The aspects discussed include: 1) the genesis and specific nature of the singer's writing activity; 2) his insights into Eichendorff's poetry as the object of setting; 3) descriptions of the word-sound relationships in the *Liederkreis* songs with a particular focus on the dominant mood of the poem and the means used by Schumann in the setting; 4) biographical, literary and performance-related contexts relevant to Fischer-Dieskau's interpretation of the *lieder*.

11 EICHENDORFFŮV SOUČASNÍK KNÍŽE EDUARD LICHNOVSKÝ A JEHO MÚZICKÉ ZÁJMY /Jiří Jung/

Resumé

Kapitola se věnuje osobnosti knížete Eduarda Marii Lichnovského (1789–1845), Eichendorffova současníka, příslušníka jednoho z nejvýznamnějších aristokratických rodů ve Slezsku. Lichnovští patřili k hostům předních vídeňských i berlínských spo-

lečenských salonů, udržovali kontakty se špičkami rakouské a německé politiky, vědy a kultury. Společný jim byl zájem o historii, umění a architekturu a pravidlem se stala rovněž podpora mladých umělců. Jeho otec Karl Alois Lichnovský (1761–1814) proslul jako významný mecenáš hudby díky své podpoře skladatelů, jako byli Wolfgang Amadeus Mozart nebo Ludwig van Beethoven. Svými bohatými kulturními aktivitami, kontakty s předními představiteli inteligence a společností kosmopolitních center (Vídeň, Berlín, Mnichov a další) nemají v regionu takřka obdoby. Eduard studoval filozofii a historii na univerzitě v Göttingen, kde poznal německé historiky Christiana Heyneho, Arnolda Ludwiga Heerena či slavného historika umění Carla Rumohra. Ti jej inspirovali k jeho vlastním historickým studiím a článkům. Eduard se tak v Rakousku stal jedním z prvních historiků, který se zaměřil na studium rakouské středověké architektury (*Denkmale der Baukunst und Bildnerie des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume*, 1817–1822). Po krátké epizodě u královského dvora v Berlíně (byl snoubencem Julie von Brandenburg, nelegitimní dcery pruského krále Friedricha Wilhelma II.), se oženil s uherskou komtesou Eleonórou Zichy-Vásony-kaö, dcerou Karla Josefa I., ministra na císařském dvoře ve Vídni. Díky této konexi se mohl Eduard již v roce 1813 stát císařským komorníkem a stýkat se s politickými špičkami rakouské politiky. Z podnětu kancléře Metternicha začal pracovat na svém nejvýznamnějším historickém díle, souborných dějinách habsburského rodu (*Die Geschichte des Hauses Habsburg*, 1836–1844). Byl významným sběratelem umění, zakladatelem Lichnovské sbírky starého umění na zámku v Hradci u Opavy (obsahovala asi 250 kusů olejomalb italských, holandských a vlámských umělců 16. a 17. století). Výrazně se zasloužil o budování rodové knihovny, kterou obohatil o cennou kolekci prvotisků a paleotypů. Zemřel po delší nemoci v Mnichově v roce 1845.

Summary

The chapter focuses on personality of prince Eduard Maria Lichnowsky (1789–1845), Eichendorff's contemporary, member of one of the most significant aristocracy in Silesia. The family belonged to a group of uests in prominent Viennese and Berlin social salons. They maintained contacts with the Austrian and German political, scientific and cultural elite. Together they shared an interest in history, art and architecture. His father Karl Alois Lichnowsky (1761–1814) became famous for his patronage of music and his relationships with Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. Due to their rich cultural activities, contacts with leading intellectuals and social societies in cosmopolitan centres (Vienna, Berlin, Munich and others) they have almost no comparison within the Silesian region. Eduard studied philosophy and history in Göttingen, where he knew german historians Christian Heyne, Arnold Ludwig Heeren or famous art historian Carl Rumohr. They inspired him to wright some historical articles and Eduard become one of the first austrian historians, who had focused on architecture of middle ages in Austria (*Denkmale der Baukunst und Bildnerie des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume*, 1817–1822). After short episode at the prussian Royal Court in Berlin (he was a fiancé of

Julie von Brandenburg, illegitimate daughter of Prussian king Friedrich Wilhelm II.), he got married (1813) with Hungarian Countess Eleonóra Zichy-Vásonykeö, daughter of Karl Josef I., minister at Imperial court. With this connection Eduard became already in 1813 Chamberlain at the Imperial Austrian court in Vienna. Due to Metternich's wish he started the work on his most important historical work, The History of Habsburg family (*Die Geschichte des Hauses Habsburg*, 1836–1844). He was an important art collector, the founder of the Lichnowsky's fine art collection (around 250 masterpieces of paintings from Italian, Flemish and Dutch artists from 16th and 17th centuries) and the family library (highly-valued collection of incunabula and old prints) at Hradec Castle. He died after long illness in Munich 1845.

12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/

Resumé

Joanna Mossakowska je současnou polskou básnířkou, která se ve své poezii přiklání k miniaturnímu výrazu. Převládajícím tématem je příroda a intimita. Její umělecké vyjádření má hodně společného s matkou, tapisérií a výšivkou.

Summary

The poetry of Joanna Mossakowska

Joanna Mossakowska is a contemporary Polish poet who inclines towards minimalist expression in her poetry. The prevailing theme is nature and intimacy. In her artistic expression she has a lot in common with her mother, a tapestry and embroidery artist.

13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirović/

Resumé

Premiéra divadelní hry *Věci Makropulos* (1922) od Karla Čapka se v posledním desetiletí uskutečnilo hodně. V roce 2013 se tato hra představila v polštině na Polské scéně Těšínského divadla v Českém Těšíně. Výzkum se zabývá zavádějícími informacemi o první „polské“ divadelní premiéře. Nebylo to však toto divadlo, které poprvé v polštině představilo Čapkovu hru, ale další tři divadla v 90. letech minulého století.

Summary

As was the case with the Polish premiere of Čapek's "The Makropulos Case"

The premiere of the play "The Makropulos Case" (1922) by Karel Čapek has done much in the last decade. In 2013, the play was staged in Polish on the Polish scene of the Těšín Theater in Český Těšín. The present research deals with misleading in-

formation about the first "Polish" theater premiere. It was not this theater that introduced Čapek's play for the first time in Polish, but three more theaters in the 1990s.

14 RECEPCJA CZESKICH DZIEŁ SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/

Streszczenie

Istotne dla czeskiej kultury muzycznej dzieła sceniczne: *Rusalka* Antonína Dvořáka, *Poculunek* Bedřicha Smetany oraz *Jenůfa* Leoša Janáčka znalazły się w programach Bydgoskich Festiwali Operowych. Zaprezentowano je w Polsce po kilkudziesięcioletniej przerwie, ukazując ich piękno, ponadczasowość i uniwersalność. Choć koncepcja realizatorów nie wykraczała poza tradycyjne konwencje, niektóre chwytły i zabiegi sceniczne stawały się pretekstem do różnorodnych, wielowymiarowych interpretacji i sytuowania tych dzieł w szerokim kontekście kulturowym.

Interpretacji *Rusalki* Antonína Dvořáka podjęli się także artyści bydgoskiej Opery Nova, przenosząc uniwersalną opowieść o miłości i śmierci w realia bydgoskie, kreując odważną, acz bardzo dobrze przyjętą wersję tego dzieła.

Nieniejszy rozdział podejmuje zagadnienie recepcji wymienionych dzieł w prasie lokalnej i ogólnopolskiej oraz reakcji międzynarodowych periodyków poświęconych teatrowi muzycznemu na publikację płyty DVD utrwalającej bydgoską interpretację *Rusalki*.

Summary

The "Rusalka" by Antonin Dvorak, the "Kiss" by Bedrich Smetana and "Jenůfa" by Leos Janacek, important works of the Czech musical culture, were included in the programs of the Bydgoszcz Opera Festivals. They were presented in Poland after a decade-long break, showing their beauty, timelessness and versatility. Although the concept of the performers did not go beyond the traditional conventions, some tricks and stage treatments became a pretext for a variety of multidimensional interpretations and situating these works in a broad cultural context.

The interpretations of "Rusalka" by Antonin Dvorak were also undertaken by the artists of the Bydgoszcz Opera Nova, transferring the universal story of love and death into the reality of Bydgoszcz, creating an atypical but very well accepted version of this work.

The subject of this chapter is the issue of reception of the aforementioned works in the local and national press and the reactions of international magazines devoted to the publication of a DVD recording of "Rusalka" by artists from Bydgoszcz.

15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA NA POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/

Streszczenie

Życie i praca Zdenka Kominka i Vaclava Petra odpowiadały duchowi tego czasu i w dużej mierze określała charakterystyczne dla końca XIX i początku XX wieku dążenie do poszukiwania korzeni narodowych, pragnienie oryginalności i tożsamości muzycznej oraz ekspresji duchowych ideałów. Oni otworzyli nową stronę w oryginalnej ukraińskiej sztuce pierwszej połowy XX wieku.

Idea, narodowość, realizm stały się główną dewizą demokratycznie nastawionych artystów tego okresu. Prawdziwość melodii życia, niezmienna emocjonalna inspiracja, elegancja i jasność zawodu charakteryzowały najbardziej owocne lata działalności tych artystów, zarówno na polu badań naukowych, jak i działań edukacyjnych, ponieważ każdy z nich wykształcił wielu skrzypków, którzy później stali się ważnymi postaciami dla ukraińskiej kultury muzycznej.

Summary

The chapter presents the view that the lives and works of Zdeněk Komínek and Václav Petr were connected with the spirit of their time and determined to a large degree the character of the late 19th – early 20th century, mainly in the search for national roots, aspiration to originality of musical identity and expression of spiritual ideals. The music of Podolia was grounded on the base of a characteristic style of artists, who opened a new page in the original Ukrainian art of the first half of the 20th century. Idea, nationality, realism became the main motto for democratically oriented artists of this period. The genuineness of the vital melody, unchanging emotional inspiration, elegance, and clarity of the profession was characterized by the best creative stages of the artists' activity. A whole range of Podolia violinists of Czech origin, including Z. Komínek and V. Petr, conditioned the direction and sense of their activities on the creative and educational level. They have been usefully involved in scientific researches, many of which were very promising, active and productive pedagogical works. Each of them has prepared many musicians – mostly violinists in the Ukrainian music culture.

16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŻBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/

Streszczenie

Rozdział poświęcony jest problemowi związków twórczości polskiej rzeźbiarki Aliny Szapocznikow z rzeźbą czeską. Temat ten jest w piśmiennictwie dotyczącym artystki niemal nieobecny. Szapocznikow przebywała w Pradze tuż po zakończeniu II wojny światowej i studiowała w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej u Josefa

Wagnera. Liczne związki łączą jej twórczość z pracami czeskich rzeźbiarzy działających w okresie międzywojennym (Hana Wichterlová, Zdeněk Pešánek, Vincenc Makovský) oraz uczniów Wagnera, w szczególności Věry Janouškové i Evy Kmentové. Łączyły je poszukiwania materiałowe i zbliżenie sztuki do życia codziennego, a także stosowanie śladów ciała w pracach. Choć żadnej z nich nie można określić jako feministki w ścisłym sensie, rozwijały specyficznym kobiecy dyskurs. Badania dotyczące relacji Szapocznikow z rzeźbą czeską powinny być kontynuowane i rozwijane.

Summary

The chapter is devoted to the problem of relations between the works of Polish sculptress Alina Szapocznikow and Czech sculpture. This subject is almost absent in the literature about the artist. Szapocznikow stayed in Prague just after the end of World War II and studied in the studio of Josef Wagner. Numerous connections combine her work with the works of Czech sculptors operating in the interwar period (Hana Wichterlová, Zdeněk Pešánek, Vincenc Makovský) and other Wagner students, in particular Věra Janoušková and Eva Kmentová. They were combined by material search and close-ups to everyday life, as well as the use of body traces in the works. Although none of them can be described as feminists in the strict sense, they have developed a specifically feminine discourse. Research on Szapocznikow's relationship with Czech sculpture should be continued and developed.

LITERATURA /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/**1 ÚVODEM K OSOBNOSTI A DÍLU JOSEPHA VON EICHENDORFF**

/Libor Martinek/

PRAMENY

EICHENDORFF, Joseph von

1959 *Ze života darmošlapa*. Přel. Otakar Šetka (Praha: Mladá fronta)1966 *Věčný poutník stesk*. Přel. Ivan Slavík (Praha: Mladá fronta)**LITERATURA**

BAHR, Ehrhard

2006 *Dějiny německé literatury 2, Od osvícenství k době předbřeznové* (Praha: Univerzita Karlova)

LIBERA, Piotr

1996 *Joseph von Eichendorff, LIEDER – PIEŚNI* (Racibórz: Polski związek Chórów i Orkiestr Okręgowych)

MAŠEK, Petr

2008 *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé Hory po současnost* (Praha: Argo)

RZEGA, Henryk

2005 *Uniwersalny charakter wartości religijno-moralnych w twórczości Josepha von Eichendorffa* (Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża w Opolu)

SLAVÍK, Ivan

1966 Poutník německého romantismu. In Joseph von Eichendorff, *Věčný poutník stesk* (Praha: Mladá fronta), s. 151–170.

STEIN, Volkmar

2001 *Joseph von Eichendorff, Ein Lebensbild – Obraz życia*. Přel. Ewa Pietrzak (Würzburg: Bergstadtverlag)2004 *Zeszyty edukacji kulturalnej (Hefte für Kultur und Bildung)* (Opole: Konserwatorium im. Josepha von Eichendorffa, č. 44)**ELEKTRONICKÉ ZDROJE***Eichendorff*

Sine anno

[https://www.geocaching.com/geocache/GC503B1_eichendorff?guid=4b90c86c-324c-40cf-ae5b-68287a5c60a4; 27. 9. 2018]*Joseph von Eichendorff, Romantický básník ze Slezska – moderní konzervativní Evropan* 1998[<https://www.ceskatelevize.cz/porady/766232-kdo-je/498223100041007j-oseph-von-eichendorff-muz-tri-srdci/>; 27. 9. 2018]**2 ČESKÁ RECEPCE JOSEFA VON EICHENDORFF, ZEJMÉNA SE ZAMĚŘENÍM NA PŘEKLDY JEHO DĚL /Jiří Munzar/****PRAMENY**

BRESKA, Alfons (ed.)

1935 *Modrá květina. Antologie z německých romantiků*. Přel. Alfons Breska (Praha: Československá grafická Unie)

EICHENDORFF, Joseph von

1896 *Ze života darmochleba. Novella Josefa svobodného pána Eichendorffa*. Přel. Josef Karásek. (Praha: s.n.¹)1943 *O milostné krásné paní. Ze života dobrosrdečného pošetilce*. Přel. Božena Věrná (Brno: Moravské nakladatelství B. Pištělák)1944 *Mramorová socha a jiné novely*. Přel. Bohuslav a Marie Durychovi (Olomouc: Velehrad)1959 *Ze života darmošlapa*. Přel. Otakar Šetka, verše do textu přeložil Jiří Pechar (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)1966 *Věčný poutník stesk*. Přel. Ivan Slavík (Praha: Mladá fronta)1988 *Šálení podzimu*. Přel. a doslov napsal Jiří Munzar (Praha: Odeon)1998 *Apokalyptický deník* (Praha: Triáda)**LITERATURA**

BERKOVSKIJ, Naum

1976 *Německá romantika*. Přel. Růžena Grebeníčková (Praha: Odeon)

GOEDEKIND, Friedrich

Sine anno Romantik jako statkář – Josef von Eichendorff a moravské Sedlnice (Sine loco)

RUSINSKÝ, Milan

1933 *Němečtí Slezané* (Opava: Slezská grafia)

SAHÁNEK, Stanislav.

1941 *Přehledné dějiny německého písemnictví* (Praha: Česká grafická Unie)

WERNER, Klaus (ed.)

2008 *Joseph von Eichendorff – Aspekte seines Werks und seiner Rezeption* (Opava: Slezská univerzita v Opavě)

1 Uveřejněno v českém vydání Pražských úředních novin „Pražské noviny“ jako VI. svazek.

3 JOSEPH VON EICHENDORFF W PRUSACH I W POLSCE

/Grzegorz Supady/

ŹRÓDŁA

- EICHENDORFF, Joseph von
1988 *Werke. Band V. Politische und historische Schriften. Streitschriften*. Klaus-Dieter Krabiel (red.) (München: Winkler Verlag)
1998 *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Hartwig Schultz (red.) (Stuttgart: Philipp Reclam jun.)

OPRACOWANIA

- BAHLCKE, Joachim
1996 *Schlesien und die Schlesier* (München: Langen Müller)
- CLASSEN, Johann Joseph
2014 *Eichendorff. Gegenwart der Romantik / Eichendorff. Teraźniejszość romantyzmu* (Arnsberg, Schmallenberg: Edition Der Edelrabe)
2016 *Wie Windvisionen gehen die Glocken Vinetas. Romantik-Nachhall / Jak wietrzne wizje rozbrzmiewają dzwony Winety. Echa romantyzmu* (Görlitz: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn)
- CZARKOWSKA-KUSAJDA, Gabriela (Interviews) – FREYBERG, Wolfgang – GRIMM, Maximilian
2013 *Allenstein – Stadt unserer Jugend* (Ellingen: Kulturzentrum Ostpreußen)
- DULEWICZ, Andrzej
1993 *Encyklopedia sztuki. Austria, Niemcy, Szwajcaria* (Warszawa: Warszawski Dom Wydawniczy)
- FRANK, Ernst M. (red.)
1990 *Ostpreußen. Ein Lesebuch* (München: Wilhelm Heyne Verlag)
- FRÜHWALD, Wolfgang
1983 *Der Regierungsrat Joseph von Eichendorff*. In: N. Gussone, A. Riemen, W.E. Spengler (red.), *Joseph Freiherr von Eichendorff 1788–1857. Leben, Werk, Wirkung* (Köln: Rheinland-Verlag, Dülmen: Verlag Laumann), s. 25–47
- FRÜHWALD, Wolfgang – HEIDUK, Franz
1988 *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk i Texten und Bildern* (Frankfurt am Main: Insel Verlag)
- KAROLAK, Czesław – KUNICKI, Wojciech – ORŁOWSKI, Hubert
2007 *Dzieje kultury niemieckiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN)
- KOSSERT, Andreas
2009 *Prusy Wschodnie. Historia i mit* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar)
- KUCZYŃSKI, Krzysztof A.
2002 *Między Renem a Wisłą* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe)

- MOTEKAT, Helmut
1977 *Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen 1230–1945* (München: Schild-Verlag)
- MÜNKLER, Herfried
2013 *Mity Niemców* (Warszawa: Sic!)
- ORŁOWSKI, Hubert
1979 *Literatura w III Rzeszy* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie)
- POŚPIECH, Jerzy (red.)
2000 *Joseph von Eichendorff. Wybitny niemiecki poeta romantyczny z Ziemi Raciborskiej* (Gliwice: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej)
- SPENGLER, W. Eckehart
1983 *Texte zur Ausstellung*. In: N. Gussone, A. Riemen, W.E. Spengler (red.), *Joseph Freiherr von Eichendorff 1788–1857. Leben, Werk, Wirkung* (Köln: Rheinland-Verlag, Dülmen: Verlag Laumann), s. 63–206
- STOMMA, Ludwik
2017 *Wysadzanie pamięci*. „Polityka”, nr 50 (3140), s. 104
- SZEWCZYK, Wilhelm
1964 *Literatura niemiecka w XX wieku* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk)
- SZYROCKI, Marian
1972 *Dzieje literatury niemieckiej* (Warszawa: PWN)
1986 *Die deutschsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts* (Warszawa: PWN)
- WAŃKOWICZ, Melchior
1988 *Na tropach Smętka* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- WAŃKOWSKA-SOBIESIAK, Joanna
2017 *Same cudze dzieci / Einsame fremde Kinder* (Olsztyn: OSMN; Allenstein: AGDM)

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

- BIAŁAS, Andrzej
2017 *Eichendorff, a zamek w Malborku*, „Nowiny.pl”, 21. 05. [<https://www.nowiny.pl/128526-eichendorff-a-zamek-w-malborku.html>; (z dn. 26.01.2018)]
- ZATORSKI, Tadeusz
2014 *Nie nasz „poeta ziemi naszej”, czyli co zrobić z von Eichendorffem?*, „Znak” wrzesień, nr 712 [<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/7122014tadeusz-zatorskinie-nasz-poeta-ziemi-naszej-czyli-co-zrobic-z-von-eichendorffem/>; z dn. (29. 11. 2017)]

4 TRANSNARODOWA LITERATURA GÓRNOŚLĄSKA? ROZWAŻANIA O PRÓBACH TWORZENIA KANONU MAŁEJ LITERATURY /Karolina Pospiszil/

LITERATURA

- ADAMUS, Rafał i in.
2010 *Górnośląski Ślabikörz* (Chorzów: Pro Loquela Silesiana)
- BENITO, Jesús – MANZANAS, Ana María
2002 *Border(lands) and Border Writing: Introductory Essay*. In: J. Benito, A.M. Manzanos (red.), *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands* (Amsterdam – New York: Rodopi), s. 1–22
- BERRY, Ellen – EPSTEIN, Mikhail N.
1999 *In Place of a Conclusion: Transcultural Dialogue*. In: E. Berry, M.N. Epstein (red.), *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication* (New York: St. Martin's Press)
- BJORK, James – KAMUSELLA, Tomasz – WILSON, Tim – NOVIKOV, Anna (red.)
2016 *Creating Nationality in Central Europe, 1880–1950. Modernity, violence and (be)longing in Upper Silesia* (New York: Routledge)
- BROWN, Joan L.
2010 *Confronting Our Canons. Spanish and Latin American Studies in the 21st Century* (Lewisburg: Bucknell University Press)
- ĆWIKLAK, Kornelia
2013 *Bliscy nieznajomi. Górnośląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej* (Kraków: Universitas)
- CZESAK, Artur
2012 *Kompetencje tłumaczy na język śląski*. In: M. Piotrowska, A. Czesak, A. Gomoła, S. Tyupa (red.), *Kompetencje tłumacza. Tom dedykowany prof. dr hab. Elżbiecie Tabakowskiej* (Kraków: Tertium), s. 159–166
- DAGNINO, Arianna
2015 *Transcultural Writers and Novel in the Age of Global Mobility* (West Lafayette: Purdue University Press)
- DAMROSCH, David
2006 *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*. In: H. Saussy (red.), *Comparative Literature in an Age of Globalization* (Baltimore: The John Hopkins University Press), s. 43–53
- Dante i inksi. Poezyj w tłumaczeniach Mirosława Syniawy*
2014 przekład Mirosław Syniawa (Kotórz Mały: Silesia Progress)
- DEJA, Katarzyna
2015 *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*. „Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, nr 4, s. 87–107

- DŁUGOSZ, Piotr – SZYMA, Rafał
2012 *O serii*. In: Zbigniew Kadłubek, *Listy z Rzymu* (Kotórz Mały: Silesia Progress), s. 7–8
- EPSTEIN, Mikhail N.
1995 *Culture – Culturology – Transculture*. In: M.N. Epstein (red.), *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (Amherst: University of Massachusetts Press), s. 280–308
2004 *The Unasked Question: What would Bakhtin Say?* In: „Common Knowledge”, vol. 10, nr 1, s. 42–60
2009 *Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism*. In: „The American Journal of Economics and Sociology”, vol. 68, nr 1, s. 327–352
- GEISLER, Robert
2015 *Fenomen śląskiej etniczności jako postkolonialna emancypacja*. In: „Pogranicze. Polish Borderlands Studies”, t. 3, nr 2, s. 105–116
- GERLICH, Marian Grzegorz
2010 *„My, prawdziwi Górnoślązacy...”. Studium etnologiczne* (Warszawa: DiG)
- GŁADKIEWICZ, Ryszard – SOŁDRA-GWIŹDŹ, Teresa – SZCZEPAŃSKI, Marek S.
2012 *Granice Śląska w interdyscyplinarnej perspektywie* (Opole: Instytut Śląski w Opolu; Wrocław: Międzynarodowe Centrum Studiów Śląskich, Uniwersytet Wrocławski)
- HALLER, Herman W.
1999 *The Other Italy. The Literary Canon in Dialect* (Toronto: University of Toronto Press)
- HUDZIK, Jan P.
2011 *Zrozumieć Śląsk. Różnica kulturowa i granice teorii*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 231–243
- KADŁUBEK, Zbigniew
2011 *Od Homera do Horsta, czyli zaproszenie do lektury*. In: Z. Kadłubek, Ł. Staniczek (red.), *99 książek, czyli mały kanon górnośląski* (Katowice: Księgarnia św. Jacka), s. 7–19
- KAMUSELLA, Tomasz
2013 *The Silesian Language in the Early 21st Century: A Speech Community on the Rollercoaster of Politics*. „Die Welt der Slaven”, no. 58(1), s. 1–35
2016 *Upper Silesia in modern Central Europe: on the significance of the non-national/a-national in the age of nations*. In: J. Bjork, T. Kamusella, T. Wilson, A. Novikov (red.), *Creating Nationality in Central Europe, 1880–1950. Modernity, violence and (be)longing in Upper Silesia* (New York: Routledge), p. 8–52
- KASZUBA, Elżbieta
2002 *Dzieje Śląska po 1945 roku*. In: M. Czaplinski, E. Kaszuba, G. Wąs, R. Żerelik (red.), *Historia Śląska* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego), s. 426–551

- KOSHY, Susan
2005 *The Postmodern Subaltern: Globalization Theory and the Subject of Ethnic, Area, and Postcolonial Studies*. In: F. Lionnet, S. Shih (red.), *Minor Transnationalism* (Durham: Duke University Press), s. 109–131
- KUNICKI, Wojciech
2009 *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. In: W. Kunicki (red.), *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie)
- LEWANDOWSKI, Jan F.
2012 *Czterdziestu wybiera kanon*. „Fabryka Silesia”, nr 1, s. 15–16
- LIONNET, François – SHIH, Shu-mei
2005 *Introduction. Thinking through the Minor, Transnationally*. In: F. Lionnet, S. Shih (red.), *Minor Transnationalism* (Durham and London: Duke University Press), s. 1–24
2002 *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*. Jesús Benito, Ana María Manzanás (red.) (Amsterdam – New York: Rodopi)
- MAKARSKA, Renata
2016 *Tekstowa wielojęzyczność jako zapisywanie miejsca. Regionalizm, polikulturowość i wielojęzyczność nowej literatury Europy Środkowej*. „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” nr 2, s. 81–98
- MARNERSDÓTTIR, Malan
2015 *Towards a Monolingual Canon. Faroese and Danish on the Faroe Islands*. In: P. Broomans, G. Jensma, E. Jiresch, J. Klok, R. van Elswijk (red.), *Battles and Borders. Perspectives on Cultural Transmission and Literature in Minor Language Areas* (Groningen: Barkhuis), s. 133–150
- MARTINEK, Libor
2015 *Identita v literatuře českého Těšínska* (Kielce – Opava: STON2 – Literature & Sciences)
- MICHNA, Ewa
2008 *Śląskie i karpackorusińskie dylematy tożsamościowe. Aspiracje narodowe śląskich i karpackorusińskich liderów etnicznych. Próba analizy porównawczej*. In: A. Sakson (red.), *Ślązacy, Kaszubi, Mazurzy i Warmiacy – Między polskością a niemieckością* (Poznań: Instytut Zachodni), s. 415–435
2015 *Pomiędzy odzyskiwaniem pamięci a „odpominaniem”. II wojna światowa i Tragedia Górnośląska w narracjach dążących do emancypacji liderów śląskich*. In: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, t. 43, z. 1, s. 1–12
- MYŚLIWIEC, Małgorzata
2013 *Ślōnskō godka – przasný folklor czy język regionalny?* „Przegląd Prawa Konstytucyjnego”, nr 3, s. 99–120
- ORTIZ, Fernando
1995 *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Przeł. Harriet De Onis (Durham,

- NC – London: Duke University Press)
- POSPISZIL, Karolina
2016 *Swojskość i utrata. Obraz Górnego Śląska w literaturze polskiej i czeskiej po 1989 roku* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
2019 [w druku] *Wspólnototwórczy wymiar przekładu. Casus XXI-wiecznych przekładów górnośląskich „Przekłady Literatur Słowiańskich”*, t. 9, cz. 1
- PRATT, Mary Louise
1991 *Arts of the Contact Zone*. „Profession”, s. 33–40
1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London – New York: Routledge)
- ROMANOWSKA, Jadwiga
2013 *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*. In: „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne”, nr 6, s. 143–153
- SAID, Edward
1993, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books)
- SEYHAN, Azade
2001 *Writing Outside the Nation* (Princeton: Princeton University Press)
- SIUCIAK, Mirosława
2012 *Czy w najbliższym czasie powstanie język śląski?* In: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza”, t. 19, z. 2, s. 31–44
- STANCZYK, Ewa
2009 *Polish Contact Zones: Silesia in the Works of Adam Zagajewski and Tomasz Różycki*. „Slovo” (Leeds) nr 2, s. 50–63
- SYNIAWA, Mirosław
2010 *Ślabikōrz niy dlō bajtli, abo lekcyje ślōnskij gōdki* (Chorzów: Pro Loquela Silesiana).
- SZCZEPAŃSKI, Marek S.
1999 *Region pogranicza kulturowego w perspektywie socjologicznej: przypadek Górnego Śląska*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, nr 2, s. 161–180
- SZMEJA, Maria
2017 *Śląsk – bez zmian (?)*. *Ludzie, kultura i społeczność Śląska w perspektywie postkolonialnej* (Kraków: Nomos)
- SZYMUTKO, Stefan
2001 *Nagrobek ciotki Cili* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
2013 *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
- TAMBOR, Jolanta
2008 *Mowa Górnoślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
- WANATOWICZ, Maria W.
1994 *Górny Śląsk jako obszar styku i transferu cywilizacji zachodnio- i wschodnio-*

- europjskiej w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*. In: M.S. Szczepański (red.), *Górny Śląsk – na moście Europy* (Katowice: OBSK TZK), s. 27–42.
- WELSCH, Wolfgang
2009 *On the Acquisition and Possession of Commonalities*. In: F. Schulze-Engler, S. Helff (red.), *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities* (Amsterdam – New York: Rodopi), s. 3–36
- WILCZEK, Piotr
2004–2005 *Kanon jako problem kultury współczesnej*. „Postscriptum” nr 2–1, s. 72–82
- WYDERKA, Bogusław
2004 *Język, dialekt czy kreol?* In: L.M. Nijakowski (red.), *Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?* (Warszawa: Scholar), s. 187–215
- ŽÁČEK, Rudolf
2005 *Slezsko. Stručná historie státu* (Praha: Libri)

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

- HOERDER, Dirk
2006 *Historians and Their Data: The Complex Shift from Nation-State Approaches to the Study of People's Transcultural Lives* „Journal of American Ethnic History”, vol. 25, nr 4, s. 85–96 on-line:
[https://www.jstor.org/stable/27501745?seq=1#page_scan_tab_contents (z dn. 12. 06. 2018)]
- RØNNING, Anne Holden
2011 *Literary Transculturations and Modernity: Some Reflections* „Transnational Literature”, vol 4, nr 1, on-line:
[http://dspace.flinders.edu.au/jspui/bitstream/2328/25482/1/Literary_Transculturation.pdf (z dn. 10. 06. 2018)]

5 SZTUKA PRZEMIESZCZANIA GRANIC. MUZYKA I TOŻSAMOŚĆ WEDŁUG JOSEPHA VON EICHENDORFFA (*Die Zauberei im Herbste, Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts*) /Aleksandra Wojda/

ŹRÓDŁA

- EICHENDORFF, Josef Freiherr von
1955 *Erzählungen* (Zürich: Manesse-Verlag)
1987 *Gedichte, Versepen* (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag)
1997 *Poezje/Gedichte, Z życia nicponia*. Przeł. Andrzej Lam (Warszawa – Opole: Unia Wydawnicza VERUM)

OPRACOWANIA

- BOSSE, Heinrich
1995 *Da blüht der Winter schön: Musensohn und Wanderlied um 1800* (Freiburg im Breisgau: Rombach)
- CAMION, Arlette
1998 *Identités paysagères: „Das Marmorbild” de Joseph von Eichendorff*. In: M. Vanoosthuysse (red.), *Crises allemandes de l'identité/Deutsche Identitätskrisen* (Montpellier: Université Paul Valéry), s. 23–33.
- GESS, Nicola
2011 *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800* (Freiburg im Breisgau – Berlin: Rombach Verlag)
- LAM, Andrzej
1997 *Przedmowa*. In: J. von Eichendorff, *Poezje / Gedichte, Z życia nicponia*, Andrzej Lam (tłum.) (Warszawa – Opole: Unia Wydawnicza VERUM)
- LUBKOLL, Christine
1995 *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* (Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag)
- MÜLLER, Wilhelm
1826 *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waltornisten herausgegeben von Wilhelm Müller*, t. 1 (Dessau: Ackermann)
- NYCZ, Ryszard
2012 *Poetyka doświadczenia* (Warszawa: IBL)
- PRAGER, Brad
2007 *Aesthetic vision and German romanticism: writing images* (Rochester – New York: Camden House)
- (RICHTER), Jean Paul
1960 *Hesperus*. In: idem, *Werke. Erster Band* (München: Carl Hanser Verlag)
- SAFRANSKI, Rüdiger
2007 *Romantik. Eine deutsche Affäre* (München: Carl Hanser Verlag)
- SCHMITZ-EMANS, Monika
2004 *Einführung in die Literatur der Romantik* (Darmstadt: WBG)
- SPAETH, Albert
1953 *Introduction*. In: J. von Eichendorff, *Poesies / Gedichte* (Paris: Aubier)
- STEINIG, Martina
2006 *„Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder...”. Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik* (Berlin: Frank&Timme GmbH)
- STENDHAL
1929 *Vie de Rossini*, t. 1 (Paris: Le Divan)
- WALDENFELS, Bernhard
1997 *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden (1)*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

**6 LUDOWE, LITERACKIE I ROMANTYCZNE W GÓRNOŚLĄSKICH
BAŚNIACH I PODANIACH (Oberschlesische Märchen und Sagen)
JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Elżbieta Zarych/**

ŹRÓDŁA

- AKSAKOW, Siergiej
1968 *Czerwony kwiatusek*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, (Warszawa: Nasza Księgarnia)
- BARANOWICZ, Jan
1957 *Baśnie śląskie* (Warszawa: Lud Spółdzielnia Wydawnicza)
- CISZEWSKI, Stanisław
1887 *Lud rolniczo-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim* (Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego)
- 1894 *Krakowiacy. Monografia etnograficzna*, t. 1 (Kraków: nakładem autora)
- DOBŠINSKY, Pavol
1984 *Trzy róże* tłum. E. Spadzińska (Katowice: Wydawnictwo Śląsk)
- EICHENDORFF, Hermann von
1923 *Joseph Freiherr von Eichendorff. Sein Leben und seine Schriften*, dritte, von Karl Freiherr von Eichendorff und Wilhelm Kosch neubearbeitete Auflage (Leipzig: Amelang)
- 1925 *Märchen aus dem Nachlasse Joseph Freiherrn von Eichendorff*. K.von Eichendorff (red.) „Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur” nr 8, z. 1, s. 10–20
- 1980 *Tagebücher 1798–1815, Werke* Bd. 5 (München: Winkler Verlag)
- 1985 *Werke in sechs Bänden* W. Frühwald, B. Schillbach (red.) (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag)
- 1991 *Górnośląskie baśnie i podania*, tłum. Ryszard Kincel (Racibórz: Oficyna „Silesia”)
- 1996 *Eine Sammlung ober-schlesischer Märchen* W. G. Korn (red.) (Würzburg: Bergstadtverlag)
- GRIMM, Wilhelm i Jakub
2010 *Baśnie dla dzieci i dla domu*, tłum. E. Pieciul-Karmińska (Poznań: Media Rodzina)
- 1864 *Joseph Freiherrn von Eichendorff's sämtliche Werke* 6 Bände, 2. Auflage (Leipzig: Voigt und Günther)
- KOLBERG, Oskar
1962 *Wielkie Księstwo Poznańskie, Dzieła wszystkie*, t. 14, seria XIV, cz. 6 (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne)
- 1965 *Śląsk, Dzieła wszystkie*, t. 43 (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne)
- 1967 *Kaliskie i Sieradzkie, Dzieła wszystkie*, t. 46 (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne)

- KOWERSKA, Zofia
1894 *Kopciuszek*, „Wisła”, t. 8, s. 795–796
- 1897 *O mysim kożuszku*, „Wisła”, t. 11, s. 103–105
- LORENTZ, Friedrich
1913–14, 1924 *Teksty pomorskie, czyli słowińsko-kaszubskie*, z. 1–3, Kraków
- MALINOWSKI, Lucjan
1953 *Powieści ludu na Śląsku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- MORCINEK, Gustaw
2010 *Baśnie śląskie* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm)
- 1958 *Jak górnik Bulanda diabła oszukał. Baśnie śląskie* (Warszawa: Nasza Księgarnia)
- NĚMCOVÁ, Božena
1990 *Baśnie czeskich dzieci*, tłum. Halina Asmann (Olsztyn: Pojezierze)
- Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: historisch-kritische Ausgabe*
2006, red. W. Kosch, A. Sauer (Tübingen: Niemeyer)
- TOLSTOJ, Aleksy Nikołajewicz
1981 *Wdzięczność szczupaka*, tłum. W. Markowska, A. Milska (Warszawa: KAW)
- WASYLEWSKI, Stanisław
1957 *Legends i baśnie śląskie* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk)
- 1966 *Meluzyna, czyli panna z śląskiego wiatru, Legendy, podania i baśnie śląskie* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk)
- WÓJCICKI, Kazimierz
1837 *Klechdy: starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, t. II (Warszawa: Drukarnia Piotra Baryckiego)

OPRACOWANIA

- BADURA-SIMONIDES, Dorota
1961 *Baśń i podanie górnośląskie* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk)
- BARTMIŃSKI, Jerzy
1973 *Struktura językowa pieśni ludowej*, in: M. R. Mayenowa (red.) *Semiotyka i struktura tekstu* (Wrocław: Ossolineum)
- DANEK, Danuta
1980 *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści* (Warszawa: PWN)
- Deutsche Sagen*
1816 redakcja Gebrüder Grimm (Berlin: Nicolaische Buchhandlung)
- DIMTER, Walter
1991 [Anhang] in: *Joseph von Eichendorff, Werke*, Bd. I, W. Dimter (red.) (Würzburg: Bergstadt), s. 295–338.
- FRANZ, Marie-Louise von
1990 *Individuation in Fairy Tales: Revised Edition* (Boston: Shambala Publications)

- GRUNEWALD, Eckhard
 1996 [Nachwort] in: *Joseph von Eichendorff. In freudenreichem Schalle: Eine Sammlung oberschlesischer Märchen* (Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn), s. 60–79
 2007 [Komentarz] in: *Eichendorff wieder finden. Joseph von Eichendorff 1788–1857* red. A. Bohnenkamp, U. Regener, „Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft” 66/67
- HEIDUK, Franz
 2010 *Eichendorffs Märchen. Zu ihrer Herkunft / O pochodzeniu baśni Eichendorffa*, „Zeszyty Eichendorffa” / „Eichendorffs Hefte”, nr 32, s. 4–23.
- INGARDEN, Roman
 1960 *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (Warszawa: PWN)
- JELITTO-PIECHULIK, Gabiella
 2008 *Eichendorff wieder finden. Joseph von Eichendorff 1788–1857* „Zeszyty Eichendorffa” / „Eichendorffs Hefte”, nr 1, s. 110–119
- KINCEL, Ryszard
 1991 *Joseph von Eichendorff. Wielki poeta spod Raciborza* (Katowice: Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Katowicach)
- KRZYŻANOWSKI, Julian
 1962 *Romans polski wieku XVI* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)
 1947 *Polska bajka w układzie systematycznym*, t. II (Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie)
- “Maikäfer”
 1974 hasło in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, red. E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli, Bd 5 (Berlin: De Gruyter)
- MANNHARDT, Wilhelm
 1858 *Germanische Mythen: Forschungen* (Berlin: Schneider)
- MAREK, Franciszek Antoni
 2001 *Polskie reminiscencje w życiu i twórczości Eichendorffa*, in: *Joseph von Eichendorff. Wybitny niemiecki poeta romantyczny z Ziemi Raciborskiej* (Opole: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej)
- NEUMANN, Siegfried
 2018 *Erzählwelten: Fakten und Fiktionen im mündlichen und literarischen Erzählen...* (Rostock: Waxmann Verlag)
- NOWAK, Janusz
 1991 [Posłowie] in: *Górnośląskie baśnie i podania*, tłum. Ryszard Kincel (Racibórz: Oficyna „Silesia”), s. 45–48
- OLSZEWSKA, Bożena
 2017 *Żyła nigdyś królewska para... – śląskie baśnie czarodziejskie o królewnach, smokach i...* „Literatura Ludowa” nr 2, s. 3–14.

- PIECHOTA, Marek
 1992 *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)
- PIECIUL-KARMIŃSKA, Eliza
 2011 *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec”, nr 22–23, s. 80–96
- POŚPIECH, Jerzy
 2001 *Zarys życia i twórczości Józefa von Eichendorffa*, in: *Joseph von Eichendorff. Wybitny niemiecki poeta romantyczny z Ziemi Raciborskiej*, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, Opole, s. 13–24
 2003 *Baśnie śląskie zapisane przez Józefa von Eichendorffa*, „Kwartalnik Opolski”, z. 1
- PÖHLEIN, Hubert
 1929 *Die Memoirenfragmente Josephs von Eichendorff* „Aurora. Ein romantischer Almanach” nr 1
- ROTHER, Arnold
 1986 *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte* (Frankfurt am Main: Klostermann)
- RUF, Theodor
 1995 *Die Schöne aus dem Glassarg: Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben* (Würzburg: Königshausen & Neumann)
- SCHAU, Albrecht
 1970–1971 [Vorwort] in: *Eichendorffs oberschlesische Märchen- und Sagensammlung. Mit einem Vorwort des Herausgebers* „Aurora. Ein romantischer Almanach” nr 30/31, s. 57–59
 1970 *Märchenformen bei Eichendorff. Beiträge zu ihrem Verständnis* (Freiburg im Breisgau: Universitätsverlag Eckhard Becksmann)
- SCHIWY, Günther
 2000 *Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie* (München: Verlag C.H. Beck)
- STEIN, Volkmar
 2001 *Joseph von Eichendorff. Ein Lebensbild* (Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn)
- STILLER, Robert
 1982 [Wstęp] in: L. A. von Arnim, C. Brentano, *Cudowny róg chłopca*, wybór, tłum. R. Stiller (Warszawa: PIW), s. 5–25
- STÖCKLEIN, Paul
 1963 *Joseph von Eichendorff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rowohlt: Reinbek)
- STOFF, Andrzej
 1975 *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska, t. 11. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 66, s. 2–19

WESSELSKI, Albert

1925 *Märchen des Mittelalters* (Berlin: Stubenrauch)

ŻABSKI, Tadeusz

1993 *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

GOŁĘBIEWSKA-SUCHORSKA, Agnieszka

Szewc, in: *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, on-line: <http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=169> (z dn. 18.10.2018)

NĚMCOVÁ, Božena

Pohádky, on-line: [<https://www.lingq.com/lesson/ruzove-poupe-230751/>] (z dn. 17.10.2018)]

RZEPNIKOWSKA, Iwona

Bajka ludowa a baśnie braci Grimm in: *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, on-line: [<http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=252>] (z dn. 8.10.2018)]

Bajka ludowa na Śląsku, in: *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, on-line: [<http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=268>] (z dn. 8.10.2018)]

WÓJCICKA, Marta

Podanie (wierzniowe), in: *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, on-line: [<http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=243>] (z dn. 24.10.2018)]

WRÓBLEWSKA, Violetta

Wróżka/wróż in: *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, on-line: [<http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=318>] (z dn. 10.10.2018)]

7 STRATEGIE ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI REGIONALNEJ (I NARODOWEJ) W TWÓRCZOŚCI PAWŁA KUBISZA /Małgorzata Gamrat/

ŹRÓDŁA

KUBISZ, Jan

1928 *Pamiętnik starego nauczyciela. Garść wspomnień z życia śląskiego w okresie budzącego się ruchu narodowego w b. Księstwie Cieszyńskim* (Cieszyn: Wydawnictwo Towarzystwa Ewangelickiego w Cieszynie)

KUBISZ, Paweł

1937 *Przednówek* (Czeski Cieszyn: Śląski Związek Literacko-Artystyczny)

1949 *Opowieść wydziedziczonych* (Český Těšín: Wydawnictwo SLA)

1953 *Rapsod o Oszeldzie* (Czeski Cieszyn: Wydawnictwo SLA)

1972 *Zaszuwierzony świat* (Ostrawa: Profil)

2004 *Dukaty z rulonu cierpkich lat* posłowie Alicja Sek (www.zaolzie.org)

OPRACOWANIA

BAUMAN, Zygmunt

2000 *Globalizacja* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

BUCHTOVÁ, Renata

2009 *Postać zbójnika Ondraszka w literaturze Śląska Cieszyńskiego. Przemiany mitu i ewolucja ludowego bohatera*, Brno: Masarykova univerzita [nieopublikowana praca doktorska]

CHEVALLIER, Denis, MOREL, Alain

1985 *Identité culturelle et appartenance régionale. Quelques orientations de recherche* „Terrain. Anthropologie & Sciences humaines”, nr 5, s. 3–5

DANEL, Robert

2006 *Słownik bohaterów podań i legend Śląska Cieszyńskiego* (Cieszyn : Biblioteka Miejska w Cieszynie)

GAMRAT, Małgorzata

2011 *XIX-wieczne ruchy wolnościowe w ‘Rapsodzie o Oszeldzie’ Pawła Kubisza. Kontekst śląski i europejski* in: L. Martinek (red.) *Evropská dimenze české a polské literatury* (Opava: Slezská Univerzita v Opavě), s. 153–162

2012 *Od poezji trubadurów do literackiej nagrody Nobla, czyli krótka historia języka oksytańskiego w literaturze francuskiej* in: L. Martinek, M. Gamrat, J. Gregar (red.) *Od dialektů k literárním jazykům v Evropě* (Opava: Slezská Univerzita v Opavě), s. 11–24

2014 *Les croisements romantiques des sens: Liszt lecteur de Senancour* „Orbis Linguarum”, nr 41, s. 215–226

Identités, cultures et territoires

1995 redakcja Jean-Pierre Saez (Paris: Desclée de Brouwer)

KOREPTA, Edyta

2010 *Tożsamość kulturowa pisarzy pogranicza polsko-czeskiego na przykładzie twórczości Renaty Putzlacher i Jerzego Pilcha* in: H. Rusek, A. Pieńczak, J. Szczymbowski (red.) *Dziedzictwo kulturowe jako klucz do tożsamości pogranicza polsko-czeskiego*, (Cieszyn: Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie), s. 289–301

MARTINEK, Libor

2006 „*Árie z poplivané rakve. K životu a dílu Pawła Kubisze* in: *Literatura určená k likvidaci III. Sborník příspěvků z konference konané v Brně 7.–8. 11. 2006* (Brno: Obec spisovatelů) s. 155–165

2008 *Życie literackie na Zaolziu 1920-1989* J. Czaplinska (tłum.) (Kielce: Oficyna Wydawnicza „STON 2”)

2017 „*Aria z zaplutej trumny*”. O życiu i twórczości Pawła Kubisza „Zwrot”, nr 6, s. 46–47

PARISOT, Jean-Christophe

1996 *La construction des identités régionales: l'exemple de la Picardie* „Annuaire des collectivités locales”, t. 16, s. 173–187

- PIASECKI, Zdzisław
1973 *Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpackie – prawda historyczna, folklor i literatura polska* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- PRZYWARA, Michał
2010 *Literatura Śląska Cieszyńskiego w kontekście polskim* in: „SLAVICA IUVENUM XI”. *Mezinárodní setkání mladých slavistů pořádané pod záštitou Slavistické společnosti Franka Wollmana* (Ostrava: Ostravská univerzita), s. 113–121
- SIKORA, Władysław
1992 *Pisarze Zaolzia* (Czeski Cieszyn: Olza)
- SPYRA, Janusz
2008 *Śląsk Cieszyński: granice, przynależność, tożsamość* (Cieszyn: Muzeum Śląska Cieszyńskiego)
- THER, Philipp
2003 *Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe*, „Central European History”, vol. 36 nr 1, s. 45–73
- WAGNON, Claude
1994 *La notion d'identité régionale. Une approche sociologique* in: J. Chevallier, Th. Delpuech (red.) *L'identité politique* (Paris: PUF), s. 345–352

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

- MERCIER, Françoise
[s.a.] *Identité régionale*, 7^e Biennale de l'Education et de la Formation:
[<http://www.inrp.fr/biennale/7biennale/Contrib/longue/6064.pdf>; z dn. 12.11.2017; nieopublikowany referat]
- Strona internetowa RAŚ: *Stowarzyszenie Ruch Autonomii Śląska*
[<http://autonomia.pl/stowarzyszenie-ruch-autonomii-slaska/>; z dn. 02.10.2018]

8 JOSEPH VON EICHENDORFF V ČESKÉ A SVĚTOVÉ HUDBĚ /Libor Martinek/

LITERATURA

- BOHÁČEK, Ladislav et alii (ed.)
1950 – 1967 *Souborné vydání děl Zdeňka Fibicha* (Praha: F. A. Urbánek a synové)
- ČERNUŠÁK, Gracian
1974 *Dějepis evropské hudby* (Praha: Panton)
- LIBERA, Piotr
1996 *Joseph von Eichendorff, LIEDER – PIEŚNI* (Racibórz: Polski związek Chórów i Orkiestr Okręgowych)
- NAVRÁTIL, Miloš
2003 *Dějiny hudby, přehled evropských dějin hudby* (Praha: Votobia)

- PEČMAN, Rudolf
1983 *Hudba a literatura* (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum)
- SMOLKA, Jaroslav
2001 *Dějiny hudby* (Brno: Togga)
- SÝKORA, Václav Jan
1967 *Robert Schumann* (Praha: Supraphon)
- ŠAFAŘÍK, Jiří
2006 *Dějiny hudby, II. díl* (Věrovany: Nakladatelství Jan Pizskiewicz)
- Zeszyty Edukacji Kulturalnej – Hefte für Kultur und Bildung*, č. 43, 2004 (Opole: Joseph von Eichendorff Konservatorium)

9 JOSEPH VON EICHENDORFF I MUZYKA POLSKA: REFLEKSJA WSTĘPNA /Paulina Książek/

LITERATURA

- BEJINARIU, Mircea
1998 *Carol Miculi. Viața și activitatea* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință)
- BERNHART Walter
2001 *Three Types of Songs Cycles. The Variety of Britten's „Charms”* in: W. Wolf, W. Barnhart, D. Mosley (red.) *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and Definition the Field* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi)
- ENKLAAR, Jattie – ESTER, Hans (red.)
1999 *Von Goethe war die Rede...* (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi)
- FELDMANN, Fritz – WALTER, Rudolf
2001 hasło „Bohn, Emil” in: S. Sadie (red.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press)
- KIJANOWSKA-KAMIŃSKA, Luba
2001 *Pieśni solowe Karola Mikulego* in: E. Sasiadek (red.), *Wokalistyka i pedagogika wokalna: materiały pokonferencyjne i tematy badawcze I. Muzyka oratoryjna i kantatowa w aspekcie praktyki wykonawczej, II. Historia wokalistyki i pedagogiki wokalnej, III. Metodyka nauczania śpiewu solowego, IV. Estetyka muzyczna, V. Wokalistyka a ogólna kultura muzyczna społeczeństwa. Zeszyt naukowy nr 81* (Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego), s. 131–141
- 2002 *Romantyczne inspiracje pieśni solowych Karola Mikulego*. In: M. Tomaszewski, *Pieśń polska - rekoniesans: odrębności i pokrewieństwa, inspiracje i echa* (Kraków: Akademia Muzyczna) s. 325–338.
- KIRCHBERG, Klaus
2001 hasło „Kaminski, Heinrich”. In: S. Sadie (red.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press)

- MAREK, Franciszek Antoni
2008 *Przedmowa*. In: Joseph von Eichendorff, *Przez pola i dąbrowy*, tłum. Wiktor Bugla (Wrocław-Racibórz: Eryk Scholz)
- POŚPIECH, Jerzy
2007 *Materiały do dziejów recepcji Josepha von Eichendorffa w Polsce*. „Kwartalnik Opolski”, nr 4, s. 151–182
- PURVER Judith
1989 *The timeliness of an anachronistic writer: the case of Joseph von Eichendorff* in: “Bulletin of the John Rylands Library” 71(3) (Manchester: John Rylands University Library) s. 125–140
- SEYHAN, Azade
2001 *Writing Outside the Nation* (Princeton: Princeton University Press)
- SZEW CZYK, Grażyna B. – DAMPC-JAROSZ, Renata (red.)
2009 *Joseph von Eichendorff: poeta niemieckiego romantyzmu z perspektywy Niemców i Polaków* (Wrocław: Uniwersytet Śląski – Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe)
- VOGEL, Ralf T.
2015 *Der Tod ist groß, wir sind die Seinen. Mit dem Sterben leben lernen* (Ostfildern: Patmos Verlag der Schwabenverlag AG).

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

- [hasło] „Bohn Emil”. In: *Répertoire international des sources musicales*
[<https://opac.rism.info/search?id=pe23459&View=rism>, (z dn. 10. 08. 2018)]
- E-mail od Marcelego Reszki do Pauliny Książek [z dn. 16. 07. 2018]
- ŚWIDER-ŚNIO SZEK, Magdalena
2016 Józef Świder – biografia Świdra
[<https://jozefswider.pl/biografia/> (z dn. 11. 08. 2018)]

10 DIETRICH FISCHER-DIESKAU O LIEDERKREIS OP. 39 ROBERTA SCHUMANNA DO TEKSTÓW JOSEPHA VON EICHENDORFFA /Beata Kornatowska/

LITERATURA

- ARINGER, Klaus
2012 *Dietrich Fischer-Dieskau über Fragen musikalischer Interpretation* in: W. Gratzner (red.), *Dietrich Fischer-Dieskau. Zu seiner Entwicklung als Sänger und Musikdenker* (Freiburg i.Br. et al.: Rombach Verlag), s. 187–203
- EYBL, Martin
2012 *Robert Schumanns ‚Liederkreis‘ op. 39 in der Interpretation durch Dietrich Fischer-Dieskau* in: W. Gratzner (Hg.) *Dietrich Fischer-Dieskau. Zu seiner Entwicklung als Sänger und Musikdenker* (Freiburg i.Br. et al.: Rombach Verlag), s. 89–102

- FISCHER-DIESKAU, Dietrich
1968 *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag)
- 1985 I *Robert Schumann. Das Vokalwerk* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt)
- 1985 II *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt)
- 2005 *Musik im Gespräch. Streifzüge durch die Klassik mit Eleonore Büning* (München: Ulrich Heyne List)
- FRÜHWALD, Wolfgang – HEIDUK, Franz (red.)
1988 *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk in Texten und Bildern* (Frankfurt am Main: Insel Verlag)
- HASLMAYR, Harald
2012 *Texte über Robert Schumann* in: W. Gratzner (red.), *Dietrich Fischer-Dieskau. Zu seiner Entwicklung als Sänger und Musikdenker* (Freiburg i.Br. et al.: Rombach Verlag), s. 205–216
- ORŁOWSKI, Hubert
2006 *Wiek nacjonalizmu i rozwoju cywilizacyjnego 1848/1849–1914/1918* in: Cz. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski *Dzieje kultury niemieckiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN), s. 309–405
- LEWINSKI, Wolf-Eberhard von
1988 *Dietrich Fischer-Dieskau. Interviews – Tatsachen – Meinungen* (Mainz: B. Schott's Söhne)
- NEUNZIG, Hans A.
1995 *Dietrich Fischer-Dieskau. Eine Biographie* (Stuttgart: DVA)
- POLHEIM, Karl Konrad (Hg.)
1972 *Der Poesiebegriff der deutschen Romantik* (Paderborn: Ferdinand Schöningh)
- 2008 *Reclams Liedführer* (Stuttgart: Philipp Reclam jun.)
- REICH-RANICKI, Marcel (Hg.)
1994 *Tausend deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, t. 3 *Von Friedrich Schiller bis Joseph von Eichendorff* (Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag)
- SCHIWY, Günther
2000 *Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie* (München: Beck)
- SCHUMANN, Robert
1840 *Drei gute Liederhefte* „Neue Zeitschrift für Musik” t. 11, nr 30, s. 118-119
- WOLF, Monika
2000 *Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen* (Tutzing: Schneider)
- ZIEMANN, Rüdiger
1978 *Die Lyrik Eichendorffs*. In: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 7. Band: 1789 bis 1830 (Berlin: Volk und Wissen), s. 779–786

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

SZABÓ-KNOTIK, Cornelia

2001 *Musikschriststeller*. In: *Österreichisches Musiklexikon online*; [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikschriststeller.xml (z dn. 15. 07.2018)]

11 EICHENDORFFŮV SOUČASNÍK KNÍŽE EDUARD LICHNOVSKÝ A JEHO MÚZICKÉ ZÁJMY /Jiří Jung/**PRAMENY**

Zemský archiv Opava, fond Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských

LITERATURA

JUNG, Jiří

2017 *Lichnovští z Voštic a jejich sběratelské a stavební aktivity v letech 1848–1928*. (Ostrava: Ostravská univerzita)

KOLÁŘOVÁ, Eva

2006 Barokní malířství v obrazové sbírce knížat Lichnovských. *Sborník Národního památkového ústavu v Ostravě*. (Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě) s. 131–146.

KNAPÍKOVÁ, Jaromíra

2017 Chov ovcí na hospodářských dvorech knížat Lichnovských v Hradci nad Moravicí v 1. pol. 19. století. *Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, řada společenských věd*, 2017/31, č. 2, s. 12–21.

RACEK, Jan

1973 Z hudební minulosti zámku Hradce u Opavy. Příspěvek k hudebním dějinám Slezska. *Časopis Slezského zemského muzea – série B*, 1973/22, s. 1–21.

RUCKOVÁ, Iveta

2007 *Das Adelshaus der Lichnowskys. Eine kulturelle Kontinuität*. (Ostrava: Ostravská univerzita)

UHLÍŘ, Dušan

2009 *Slezský šlechtic Felix Lichnovský. Poslední lácka kněžny Zaháňské*. (Praha – Litomyšl: Paseka)

WURZBACH, Constantin

1882 *Biographisches Lexikon des Kaisertums, Österreich, fünfundvierzigsten Teil Thugut – Törek* (Wien)

12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/**PRAMENY**

MOSSAKOWSKA, Joanna

1991 *Chwile* (Łódź: Stowarzyszenie Literackie)

2004 *Wytańczone wiatrem* (Nowa Ruda: Mamiko)

2010 *Motyl na śniegu* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT)

LITERATURA

VŠETIČKA, František

2017 *Polsko Literární* (Olomouc: Poznání)

2018 *Energie Ephialta* (Praha: Cherm)

13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirović/**PRAMENY**

BRADBROOKOVÁ, Bohuslava

2006 *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory* (Praha: Academia)

ČAPEK, Karel

1956 *Hry* (Praha: Československý spisovatel)

ČERNÝ, František

2000 *Premiéry bratří Čapků* (Praha: Hynek)

KLÍMA, Ivan

2001 *Velký věk chce mít též velké mordy. Život a dílo Karla Čapka* (Praha: Academia)

MĚDÍLEK, B. et al. (ed.)

1990 *Bibliografie Karla Čapka* (Praha: Academia)

SCHEINPFLUGOVÁ, Olga

1997 *Živý jako nikdo z nás* (Praha: Hynek)

LITERATURA

2013 *Program Sprawa Makropulos*, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa

2013 *Program Sprawa Makropulos*, Scena Polska Teatru Cieszyńskiego

LOVRIĆ, Božo

1923 *Česko pismo – Makropulos od Karela Čapeka* (Zagreb)

ZAHIROVIĆ, Hasan

2011 *Recepce Čapkova díla a osudy dvou jeho her v zemích bývalé Jugoslávie. Disk – časopis pro studium scénické tvorby*, březen 2011/35, s. 109–115.

2012 Rozhovor s režisérem *Bílé nemoci* Pavlem Ondruchem. In: *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků č. 50* (Praha: SBČ)

ZEGALSKI Jerzy

1950 *Teatr polski w Poznaniu w latach 1918–1939*

[<https://wbc.macbre.net/document/3480/jerzy-zegalski-teatr-polski-w-poznaniu-w-latach-1918-1939.html>; 20. 8. 2018.]

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

KŘÍŽ, Jiří P.

2013 Čapkova Věc Makropulos vstoupila do Polska, *Právo*, 13. 3. [nestr.]

[<https://www.novinky.cz/kultura/295814-capkova-vec-makropulos-vstoupila-do-polska.html>; 20. 8. 2018.]

ŠLIŽ, Barbara

2013 Owacje na stojąco, *Głos Ludu*, 21. března, s. 3

[<http://glos.live/content/news/034-GL-20130321.pdf>].

Dramat obcy w Polsce 1765 – 2002. Przedstawienia – druki – egzemplarze

[http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/php/do_form_io.php?IO-ID=1051&title=%C4%8Dapek&N=955&s=1&char=aut#dg; 20. 8. 2018.]

Polska Bibliografia Literacka

[http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy&p_haslo2=1546; 20. 8. 2018.]

14 RECEPCJA CZESKICH DZIEŁ SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/

LITERATURA

2007 *Książka Programowa XIV Bydgoskiego Festiwalu Operowego* (Bydgoszcz: Opera Nova)

2016 *Książka Programowa XXIII Bydgoskiego Festiwalu Operowego* (Bydgoszcz: Opera Nova)

2018 *Książka Programowa XXV Bydgoskiego Festiwalu Operowego* (Bydgoszcz: Opera Nova)

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

BOGUĆKA, Katarzyna

2016 *Folklor, instynkt, okrucieństwo, czyli znakomita Jenůfa prosto z Czech*, „Express Bydgoski” nr 103

[<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/222144.html> (z dn. 18.05.2018)]

FLASIŃSKI, Tomasz

2018 *Czarne okna*, „Teatrdlawas.pl”

[<http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/1633-czarne-okna>, (z dn. 18.05.2018)]

GRIMSTAD, Christie

2017 [recenzja wydawnictwa płytowego DUX *Rusalka* Antonina Dvořaka], „ConcertoNet” III

[http://www.concertonet.com/scripts/dvd.php?ID_cd=4076 (z dn. 18.05.2018)]

KACZÓR, Katarzyna

2007 *Zaczęło się na księżycu, skończyło w stawie*, „Express Bydgoski” nr 111

[<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/39076.html> (z dn. 18.05.2018)]

KAMIŃSKI, Piotr

2007 *Czym się Czesi cieszą*, „Paryska Kronika Muzyczna” 21.12.2007

[http://www1.rfi.fr/actupl/articles/090/article_1475.asp (z dn. 18.05.2018)]

KAŃSKI, Józef

2007 *Rusalka Dworzaka*, „Ruch Muzyczny”, nr 10

[<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/40415.html> (z dn. 18.05.2018)]

KRAUS, Richard

2017 [recenzja wydawnictwa płytowego DUX *Rusalka* Antonina Dvořaka] [http://www.musicweb-international.com/classrev/2017/Oct/Dvorak_Rusalka_8178.htm (z dn. 18.05.2018)]

KRUSCH, Uwe

2017 [recenzja wydawnictwa płytowego DUX *Rusalka* Antonina Dvořaka], „Pizzicato” IX

[<https://www.pizzicato.lu/auch-im-hinterland-bluht-die-kunst/> (z dn. 18.05.2018)]

MARCZYŃSKI, Jacek

2017 *Alfabet polskiej opery: B jak Bydgoszcz i jej wyjątkowa atrakcja*, „Onet.pl”

[https://kultura.onet.pl/wiadomosci/alfabet-polskiej-opery-b-jak-bydgoszcz-i-jej-wyjatkowa-atrakcja/zrxfh3s?utm_source=kultura_viasg&utm_medium=nitro&utm_campaign=allonet_nitro_new&srcc=ucs&utm_v=2 (z dn. 18.05.2018)]

MIELCAREK-KRZYŻANOWSKA, Barbara

2016 *Od Don Carlosa do Dziwnych losów Jane Eyre. XXIII Bydgoski Festiwal Operowy*, „Twoja Muza” nr 3

[<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225295.html> (z dn. 18.05.2018)]

2017 *Jubileuszowy prezent Opery Nova – Rusalka Antonina Dvořaka na DVD*

[<http://www.opera.bydgoszcz.pl/index.php?id=160> (z dn. 18. 05. 2018)]

2018 *Pocałunek – co to za opera? (29 IV)*. In: *O XXV Bydgoskim Festiwalu Operowym – subiektywnie* [blog]:

[http://www.opera.bydgoszcz.pl/XXV_Bydgoski_Festiwal_Operowy,29,34 (z dn. 23.07.2018)]

- NOWAK, Anita
2016 *Dzieciobójczyni zrehabilitowana*, „Teatrdlawas”
[www.teatrdlawas.pl (z dn. 18.05.2018)]
- PIÓREK, Magdalena
2007 *Festiwal Operowy odkrywał dzieła niepopularne*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz” nr 111
[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/38970.html (z dn. 18.05.2018)]
- POLEWSKA, Alicja
2016 *Festiwal wielu smaków i odcieni*, „Gazeta Pomorska” nr 108
[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/222485.html (z dn. 18.05.2018)]
- PULLINGER, Mark
2017 [recenzja wydawnictwa płytowego DUX *Rusalka* Antonina Dvořaka], „Gramophone”
[https://www.gramophone.co.uk/review/dvo%20C5%99%C3%A1k-rusalka-10 (z dn. 18.05.2018)]
- RACZYŃSKA, Wiktoria
2018 *O pocałunek od tragedii*, „Bydgoszcz inaczej” 01.05.2018:
[http://www.bydgoszczinaczej.pl/artykul/o-pocalunek-od-tragedii/ (z dn. 18.05.2018)]
- SŁOJEWSKA, Iłona
2018 *Czy odmawiać pocałunku?*, „Dziennik Teatralny Bydgoszcz” 04.05.2018:
[http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/czy-odmawiac-pocalunku.html (z dn. 18.05.2018)]
- SMACZNY, Jan
2017 [recenzja wydawnictwa płytowego DUX *Rusalka* Antonina Dvořaka], „BBC Music Magazine”
[https://www.mdt.co.uk/dvorak-rusalka-lyrical-fairy-tale-maciej-figas-dux-dvd.html (z dn. 18.05.2018)]

15 CZESKY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA NA POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/

LITERATURA – ŹRÓDŁA

- ПЕТР, Вацлав
1891 *Про гармонію сфер Піфагора* (*O harmonii sfer Pitagorasa*)
1896 *Елементи античної гармоніки* (*Elementy starożytnej harmonii*)
1897 *Про мелодичний склад аріо-європейської народної пісні* (*O melodycznej strukturze ario-europejskiej pieśni ludowej*)
1901 *Про складу, строї та лади у давньогрецькій музиці* (*O fakturach, strojach muzycznych i harmonii w starożytnej muzyce greckiej*) [niopublikowana praca doktorska]

- 1906 *Мова і спів* (*Język i śpiew*)
1906 *Знов відкриті пам'ятки античної музики* (*Na nowo odkryte zabytki muzyki starożytnej*)
1906 *Дещо з діяльності М. Лисенка та з історії розвитку української пісні* (*O działalności M. Łysenki i historii rozwoju pieśni ukraińskiej*)
1915 *О преподавании пения и музыки в средней школе* (*O nauczaniu śpiewu i muzyki w szkole średniej*) in: „Русская Музыкальная Газета”, nr 30, s. 538–542.
1919 *Про мелодійний склад аріоєвропейської народної пісні в зв'язку з церковними співами* (*O melodycznej strukturze ario-europejskiej pieśni ludowej w związku ze śpiewem kościelnym*)

OPRACOWANIA

- ІВАНОВ, Володимир
2007 *Тадеуш Ганицький* (Кам'янець на Поділлію-Миколаїв-Вінниця: ВМГО «Розвиток»), s. 4
- КЛЕЙН, Эрнст
2004 *Протягом десятиріч*. Львівська середня спеціальна музична школа in: „Поступ” nr 8, s. 25–31
2010, *Из истории военных оркестров Костромского края* (Кострома: DiAr), s. 64–118.
- ЛОШКОВ, Юрій
2008 *Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XIX ст.* (Харків: Харківська державна академія культури), s. 45–53
- ФЕДОРЧЕНКО, Володимир
2004 *Історія екскурсійної діяльності в Україні* in: „Навч. посібник” (Київ: Кондор), s. 166
- ЯМПОЛЬСКИЙ, Израиль
1978 *Петр Вацлав* in: *Музыкальная энциклопедия*. t. 4 (Москва: Советская энциклопедия), s. 270

16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŹBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/

LITERATURA

- Alina Szapocznikow: awkward objects*
2011 Agata Jakubowska (red.), Ewa Kanigowska-Gedroyć (tłum.) et al. (Warszawa: Museum of Modern Art in Warsaw)
- BENJAMIN, Walter
1975 *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* in: Walter Benjamin, *Twórca*

- jako wytwórca*, Hubert Orłowski (red.), wstęp Jerzy Kmita, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Stefan Pieczara (tłum.) (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie)
- BEYLIN, Marek
2015 *Ferwor: życie Aliny Szapocznikow* (Kraków: Wydawnictwo Karakter; Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej)
- KASPERSKI, Edward
2011 *U podstaw komparatystyki* in: M. Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), s. 17–85
- KEMPIŃSKA, Luiza
2017 *Ślad i (nie)obecność w twórczości Evy Kmentovej* „Artium Quaestiones”, v. 28, s. 260–268
- Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971* 2012 (Kraków: Wydawnictwo Karakter; Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej)
- KUBACKA, Magdalena
2004 *Geneza rzeźby Aliny Szapocznikow a praskie środowisko artystyczne* „Pamiętnik sztuk pięknych”, nr 1, s. 57–73
- LIPSZYC, Weronika
2010 *KobiECE czytanie Aliny Szapocznikow* „Tekstualia”, nr 4 (23), s. 79–88
2013 *Ciało krytyczne przed i po 1989. KobiECeść i wolność – Szapocznikow, Baumgart, Gustowska*, niepublikowany referat wygłoszony podczas konferencji „Sztuka polska w okresie przemian ustrojowych lat 90.”, Warszawa 8–9 kwietnia 2013
- JAKUBOWSKA, Agata
2008 *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza)
2009 *Niezgrabne przedmioty pięknych artystek. O twórczości Aliny Szapocznikow, potrzebie reinterpretacji sztuki lat 60. i 70. XX wieku, a także o badaniach nad archiwami z Joanną Mytkowską i Agatą Jakubowską rozmawia Joanna Turowicz* „Czas Kultury”, nr 5, s. 131–135
- PACHMANOVÁ, Martina
2005 *Kapitoly z historie školy, 1947–1989 / Chapters from the History, 1947–1989* in: Martina Pachmanová, Markéta Pražanová (red.), *Wysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: 1885–2005/Academy of Arts, Architecture and Design in Prague* (Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)
- PIOTROWSKI, Piotr
2005 *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis)
- POTOCKA, Anna Maria
2002 *Rzeźba: dzieje teoretyczne* (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński)
- PRIMUSOVÁ, Adriana
2008, *3 sochařky. Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapoczniková* (Praha: Art D – Grafický ateliér Černý ve spolupráci se Správou Pražského hradu)

- SZAPOCZNIKOW, Alina
1998 *Alina Szapocznikow 1926–1973* (Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta)
- ŠMEJKAL, František
1984 „*Błędny głaz*” Josefa Wagnera. *Powrót do archetypu i mitu w czeskiej rzeźbie awangardowej* tłum. Józef Zarek in: J. Malinowski (red.), *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku* (Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie), s. 225–237
- WITTLICH, Petr
1984 *Co robić po kubizmie? Czeska rzeźba awangardowa około roku 1930* Józef Zarek (tłum.) in: J. Malinowski (red.), *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku* (Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie), s. 215–224
- TOMEŠ, Jan Marius
1985 *Sochař Josef Wagner* (Praha: Odeon)

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

- BUTLER, Cornelia
2012 *Ameryka jest gotowa na Szapocznikow. Rozmowa z Cornelią „Connie” Butler*, „Dwutygodnik.com” 11.2012, wyd. 95
[<http://www.dwutygodnik.com/artukul/4098-ameryka-jest-gotowa-na-szapocznikow.html> (z dn. 19.07.2018)]
- PACHMANOVÁ, Martina
2009 *Eva Kmentová i „tradycja” sztuki feministycznej*, w: *Alina Szapocznikow. Dokumenty. Prace. Interpretacja*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Archiwum, Warszawa
[<http://tpm.artmuseum.pl/pl/doc/video-alina-szapocznikow-dokumenty-prace-interpretacje10> (z dn. 10.07.2018; zapis wideo referatu)]
- POSPÍŠIL, Tomáš
2009 *Alena Szapocznikova w Pradze*, „Obieg.pl” 31.08.2009,
[<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/13571> (z dn. 10.07.2018)]

AUTORSKÉ PROFILY – BIOGRAMY – AUTHOR PROFILES

Doc. PhDr. Libor Martinek, PhD.

Od roku 2010 je docentem české literatury na Ústavu bohemistiky a knihovnictví Slezské univerzity v Opavě, kde v roce 2011 založil Kabinet literárněvědné komparatistiky. V roce 2012 byl jmenován mimořádným profesorem Vratislavské univerzity, kde přednáší dějiny české literatury na Ústavu slovanské filologie. Autor odborných publikací *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* (Opava, 2004); *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Opava, 2006); *Region, regionalismus a regionální literatura* (Opava, 2007); *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989* (Kielce, 2008); *Identita v literatuře českého Těšínska. Vybrané problémy* (Opava, 2009); *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé. I. díl. Od středověku po interetnické vztahy v literatuře 20. století* (Opava, 2009); *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé. II. díl. Od národního obrození do současnosti* (Opava, 2010); *Fryderyk Chopin v české literatuře* (Opava, 2013); *Władysław Sikora. Monografie* (Opava, 2015); *Identita v literatuře Těšínska* (Opava, 2015); *Henryk Jasiczek. Monografie* (Opava, 2016); *Óndra Łysohorsky. Monografie* (Wrocław, 2016); *Literatura i muzyka. Wprowadzenie do problematyki* (s Małgorzatou Gamrat; Opava, 2015, 2017).

Kontakt: Ústav bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Masarykova tř. 37, 746 01 Opava, Česká republika

E-mail: libor.martinek@fpf.slu.cz

Works as an Associate Professor at the Institute of the Czech Language and Library Science, Silesian University in Opava, where in 2011 he established a Division for Comparative Literary Studies. In 2012 he was appointed Adjunct Professor at the University of Wrocław, where he teaches the history of Czech literature at the Institute of Slavic Philology. Author of many scholarly publications: *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* (Polish literature of the Czech Teschen Region after 1945; Opava, 2004); *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Polish poetry of the Czech Teschen Region after 1920; Opava, 2006); *Region, regionalismus a regionální literatura* (Region, regionalism and regional literature; Opava, 2007); *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989* (Literary life in the Czech Teschen Region 1920–1989; Kielce, 2008); *Identita v literatuře českého Těšínska. Vybrané problémy* (Identity in Czech literature of the Teschen Region. Selected Issues; Opava, 2009); *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé. I. díl. Od středověku po interetnické vztahy v literatuře 20. století* (Finding roots. Literature of the Krnov Region and its representatives. Vol. I: From the Middle Ages to the interethnic relations in 20th century literature; Opava, 2009); *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé. II. díl. Od národního obrození do současnosti* (Finding roots. Literature of the Krnov Region and its representatives. Vol. II: From the National Revival to

the present; Opava, 2010); *Fryderyk Chopin v české literatuře* (Fryderyk Chopin in Czech literature; Opava, 2013); *Władysław Sikora. Monografie* (Władysław Sikora. A monograph; Opava, 2015); *Identita v literatuře českého Těšínska* (Identity in Czech literature of the Teschen Region; Opava, 2015); *Literatura i muzyka. Wprowadzenie do problematyki* (with Małgorzata Gamrat; Literature and music. Introduction to the issues. Opava, 2015, 2017); *Henryk Jasiczek. Monografie* (Henryk Jasiczek. A monograph; Opava, 2016); *Óndra Łysohorsky. Monografie* (Óndra Łysohorsky. A monograph; Wrocław, 2017).

Contact: Institute of the Czech Language and Library Science, Faculty of Philosophy and Science, Silesian University in Opava. Masarykova str. 37, 746 01 Opava, Czech Republic

E-mail: libor.martinek@fpf.slu.cz

Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc.

Jiří Munzar, narozen 7. února 1937 v Praze. Profesor Ústavu germanistiky, nordistiky a nederlandistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Publikuje v oblasti germanistiky, anglistiky, nordistiky a komparatistiky. Překládá z němčiny, angličtiny a ruštiny.

Kontakt: Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky. Filozofická fakulta MU, A. Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika.

E-mail: munzar@phil.muni.cz

Jiří Munzar, born on 7 February 1937 in Prague. Professor of the Department of German, Scandinavian and Non-Dutch Studies at the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno. He publishes in German, English, Scandinavian and Comparative Studies. Translates from German, English and Russian.

Contact: Department of German, Scandinavian and Non-Dutch. Faculty of Arts MU, A. Nováka str. 1, 602 00 Brno, Czech Republic.

E-mail: munzar@phil.muni.cz

Dr Grzegorz Supady

Urodzony w 1960 roku w Piotrkowie Trybunalskim, germanista, tłumacz, literaturoznawca, wykładowca na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Autor polskiego przekładu wspomnień Marion hr. Dönhoff *Nazwy, których nikt już nie wymienia* (2001), książek *Wichert nieznanym. Der unbekannte Wichert* (2011) i *Theodor Gottlieb von Hippel. Ekscentryczny literat z Królewca* (2013) oraz licznych artykułów w języku polskim i niemieckim, publikowanych w periodykach krajowych i zagranicznych.

Kontakt: Studium Języków Obcych, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska

E-mail: grzegorz.supady@uwm.edu.pl

Born in 1960 in Piotrków Trybunalski, a Germanist, translator, literary scholar, an assistant professor at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn. Author of the Polish translation of the memories of Marion countess Dönhoff “Names that no one mentions” (2001), books “Wichert unknown. Der unbekannte Wichert” (2011) and “Theodor Gottlieb von Hippel. Eccentric man of letters from Königsberg” (2013) and numerous articles in Polish and German, published in national and foreign periodicals.

Contact: Foreign Language Center, Faculty of Humanities, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland

E-mail: grzegorz.supady@uwm.edu.pl

Dr Karolina Pospiszil

Urodzona w 1986 roku w Katowicach, doktor, adiunkt w Katedrze Literatury Porównawczej UŚ; badaczka literatur pogranicza oraz literatur regionalnych w Europie Środkowej, zajmuje się przede wszystkim pograniczem polsko-czeskim oraz literaturą górnośląską; do jej innych zainteresowań naukowych należą: geokrytyka, geopoetyka, literatury mniejszości kulturowych, etnicznych i narodowych, kwestie tożsamości kulturowej. Autorka m.in. książki *Swojskość i utrata. Obraz Górnego Śląska w polskiej i czeskiej literaturze po 1989 roku* (2016) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Bohemistyce”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Studia Slavica”, „Roczniku Komparatystycznym” oraz w monografiach wieloautorskich; współredaktorka m.in.: dwóch tomów serii *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy – koncepcje – perspektywy* (t. I: *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*, t. II: *Literatura (i kultura) polska w świecie*) (2018), tomu *Adaptacje III. Implementacje, konwergencje, dziedziczenie* (2018) oraz publikacji *Barańczak. Postscriptum* (2016).

Kontakt: Katedra Literatury Porównawczej, Uniwersytet Śląski, Pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice, Polska

E-mail: pospizil@gmail.com

Born in 1986 in Katowice, doctor, adjunct in the Chair of Comparative Literature of the University of Silesia; researcher of borderline literatures and regional literatures in Central Europe, mainly dealing with the Polish-Czech borderland and Upper Silesian literature; her other scientific interests include: geo-criticism, geopoetics, literature of cultural minorities, ethnic and national minorities, issues of cultural identity. The author i.e. of books “Homeland and loss. The image of Upper Silesia in Polish and Czech literature after 1989” (2016) and articles published, among others in

“Bohemistyka”, “Postscriptum Polonistyczne”, “Studia Slavica”, “Rocznik Komparatystyczny” and in multi-author monographs; co-editor of, among others: two volumes of the series “Polonistyka at the beginning of the 21st century. Diagnoses – concepts – perspectives” (vol. I: “Polish literature and perspectives of the new humanities”, vol. II: “Literature (and culture) Polish in the world”) (2018), volume “Adaptations III. Implementations, convergence, inheritance” (2018) and publication “Barańczak. Postscript” (2016).

Contact: Department of Comparative Literature, University of Silesia, Pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice, Poland

E-mail: pospizil@gmail.com

Dr Aleksandra Wojda

Komparatystka, zajmuje się problematyką intermedialności, a w jej obrębie: relacjami literatura-muzyka, w epoce wczesnoromantycznego przełomu oraz kształtowania się nowoczesnego paradygmatu intermedialnego. Jest autorką pracy doktorskiej poświęconej lirycznym cyklom poetyckim i pieśniowym I połowy XIX wieku, a także około 40 publikacji dotyczących związków literacko-muzycznych na terytoriach niemieckiego, polskiego oraz francuskiego obszaru językowego, od późnego Oświecenia po wiek XX. Interesują ją w szczególności zagadnienia muzycznego obiegu tekstów poetyckich w kontekstach transkulturowych, relacje między operą a literaturą, XIX-wieczna antropologia głosu, a także rozmaite formy muzycznej prozy (powieść, opowiadanie, krytyka muzyczna). Członek laboratoriów badawczych Eur'ORBEM (CNRS/ Sorbonne Université), CERCLE (Université de Lorraine) i PLH (Université de Toulouse).

Kontakt: UFR d'Etudes slaves, Sorbonne Université, 108 Boulevard Malesherbes, 75017 Paris, France

E-mail: aleksandrawojda@yahoo.fr

Comparativist, deals with the issue of intermedia, and within it: literature-music relations, in the era of an early Romantic breakthrough and the formation of a modern intermedia paradigm. She is the author of a dissertation devoted to the lyrical poetic and song cycles of the first half of the 19th century, as well as about 40 publications on literary-musical relationships in the territories of the German, Polish and French linguistic areas, from late Enlightenment to the 20th century. She is particularly interested in the issues of the musical circulation of poetic texts in transcultural contexts, the relationship between opera and literature, nineteenth-century voice anthropology, and various forms of musical prose (novel, story, musical criticism). Member of the Eur'ORBEM (CNRS / Sorbonne Université) research laboratories, CERCLE (Université de Lorraine) and PLH (Université de Toulouse).

Contact: UFR d'Études slaves, Sorbonne Université, 108 Boulevard Malesherbes, 75017 Paris, France

E-mail: aleksandrawojda@yahoo.fr

Dr Elżbieta Zarych

Komparatystka, redaktorka, tłumaczka literatury niemieckiej i włoskiej. Pracownik Katedry Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Jagiellońskiego, współpracowniczka Ośrodka Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka licznych prac poświęconych literaturze i kulturze XIX–XXI wieku, przede wszystkim polskiej i niemieckiej, a także pozycji edukacyjnych, leksykonów i słowników. Ostatnio opublikowała książki *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy* (2010) i *Karol I Habsburg. Chrześcijański cesarz końca monarchii* (2015) oraz rozprawy *Geograficzno-literacki szkic piórkiem (Kunzischer Riss) – mapa berlińskiego i fantastycznego świata E.T.A. Hoffmanna* (2016), *Zielnik wróżek, zielnik wyobraźni – L'herbier des fées (Zielnik wróżek) Benjamina Lacombe'a i Sébastiena Pereza* (2017), *Wyobraźnia, Kolberg i demonologia słowiańska w Innych baśniach Zbigniewa Brzozowskiego* (2018).

Kontakt: Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków, Polska

E-mail: elzbieta.zarych@uj.edu.pl

Comparativist, editor, translator of German and Italian literature. A member of the Department of Editorship and Auxiliary Sciences of the Jagiellonian University, a collaborator of the Research Center for Children and Youth Literature of the Jagiellonian University. Author of numerous works devoted to literature and culture of the 19th–21st century, mainly Polish and German, as well as educational positions, lexicons and dictionaries. Recently published books “Romantycy, myśliciele, inspiratorzy” (2010), “Karol I Habsburg. Chrześcijański cesarz końca monarchii” (2015) and hearings “Geograficzno-literacki szkic piórkiem (Kunzischer Riss) – mapa berlińskiego i fantastycznego świata E.T.A. Hoffmanna” (2016), “Zielnik wróżek, zielnik wyobraźni – L'herbier des fées (Zielnik wróżek) Benjamina Lacombe'a i Sébastiena Pereza” (2017), “Wyobraźnia, Kolberg i demonologia słowiańska w Innych baśniach Zbigniewa Brzozowskiego” (2018).

Contact: Jagiellonian University, Polish Studies Faculty, ul. Gołębia 16, 31-007 Cracow, Poland

E-mail: elzbieta.zarych@uj.edu.pl

Dr hab. Małgorzata Gamrat

Prowadzi badania nad kulturą europejską XIX–XXI wieku, zwłaszcza muzyką i literaturą oraz ich interakcjami. Szczególne miejsce w jej pracach zajmuje muzyka Franza Liszta, Aleksandra Tansmana i Hektora Berlioza oraz twórczość Honoriusza Balzaka i Pawła Kubisza. Interesuje się również metodologią badań interdyscyplinarnych, piosenką francuską, filozofią muzyki oraz migracjami twórców XX wieku.

Bierze udział w krajowych i międzynarodowych projektach badawczych (m.in. *Musical Signification Project*, *Groupe International de Recherches Balzaciennes*) oraz grantach jako kierownik (*Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta oraz ich transkrypcje fortepianowe jako przykład XIX-wiecznej praktyki hybrydyzacji gatunków i wzajemnego oświetlania się sztuk*) i wykonawca (*Od dialektu k literárním jazykům v Evropě*, 2012; *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost*, 2015; *Histoire de l'enseignement de la musique en France 1795–1914*, 2014–2017; *Obecność polskiej muzyki i muzyków w życiu artystycznym Paryża w okresie międzywojennym*, 2017–2019). Współpracuje również z międzynarodowymi towarzystwami naukowymi: Société Française d'Analyse Musicale (Paris), The International Association for Word and Music Studies (Graz) oraz Les Amis d'Alexandre Tansman (Paris).

Autorka kilkudziesięciu artykułów oraz dwóch nagrodzonych przez Związek Kompozytorów Polskich i Rektora Uniwersytetu Warszawskiego monografii poświęconych twórczości Liszta: *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'* (2014) oraz *Między słowem a dźwiękiem. Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta* (2016).

E-mail: malgorzatagamrat@gmail.com

The main fields of her academic interests include Europeanian culture from 19th to 21st Century, especially music and literature, and their interactions. Her academic interests also include the oeuvres of Franz Liszt, Alexander Tansman, Hector Berlioz, Paweł Kubisz, and Honoré de Balzac. She works also on methodology of interdisciplinary research, French popular songs, philosophy of music, and artistic migration in 20th Century.

She participates in numerous international interdisciplinary research projects in the field of music and literature studies both, in Poland (e.g. Laboratorium Myśli Muzycznej) and abroad (e.g. Musical Signification Project under the supervision of Eero Tarasti; *Od dialektu k literárním jazykům v Evropě* 2012; *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost* 2015, both supervised by Libor Martinek; *Histoire de l'enseignement de la musique en France 1795–1914*, 2014–2017; *Obecność polskiej muzyki i muzyków w życiu artystycznym Paryża w okresie międzywojennym*, 2017–2019). She is a member of: Société Française d'Analyse Musicale (Paris), The International Association for Word and Music Studies (Graz) and Les Amis d'Alexandre Tansman (Paris). Since June 2015 she is a member of Groupe

International de recherches Balzaciennes (GIRB) Paris VII Denis Diderot (supervised by Jacques-David Ebguy).

Małgorzata Gamrat is author of dozens of articles and two books on Franz Liszt awarded by Polish Composer's Union and Rector of the University of Warsaw: *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'* [Franz Liszt Piano Music from the Years 1835–1855 in the Context of the Idea of 'correspondance des arts'] (2014) oraz *Między słowem a dźwiękiem. Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta* [Between Word and Sound. Franz Liszt's Songs for Voice and Piano] (2016).

E-mail: malgorzatagamrat@gmail.com

Bc. Paulina Książek

Muzykolog, członek Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich, współpracownik Zakładu Fonograficznego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz Chopin University Press. Autorka pracy dyplomowej poświęconej operze Pascala Dusapina *Medeamaterial*. Ma w swoim dorobku udział w konferencjach naukowych (m.in. w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Opawie), w czasie których wygłosiła referaty dotyczące muzyki XIX–XXI wieku (m.in. Richarda Wagnera, Antona Weberna, Oliego Gjeilo). Jest autorką rozdziału w monografii dotyczącej Polskiej muzyki tradycyjnej wydanej przez Instytut Sztuki PAN i Liber pro Arte. Publikuje na łamach portalu Studio Krytyka oraz w magazynie „Glissando”. Poza macierzystą uczelnią wspiera rozwój młodszych kolegów, pomagając rozwijać ich zdolności twórcze i naukowe w ramach wolontariatu jako tutor w programach Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci, prowadząc zajęcia z różnych dziedzin muzykologii.

Kontakt: Instytut Muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Collegium Historicum, ul. Umultowska 89D, 61-614 Poznań, Polska

E-mail: paulina.p.ksiazek@gmail.com

Musicologist, member of the Youth Circle of the Polish Composers' Union, the collaborator of the Phonographic Department of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Polish Music Publishers and Chopin University Press. The author of the diploma thesis devoted to Pascal Dusapin's opera "Medeamaterial." She has participated in scientific conferences (including in Warsaw, Poznań, Krakow, Opava), during which she delivered papers on 19th-21st-century music (including Richard Wagner, Anton Webern, and Ola Gjeilo). She is the author of the chapter in a monograph on Polish traditional music published by the Art Institute of the Polish Academy of Sciences and Liber pro Arte. Publishes on the pages of Studio Krytyka and in the magazine "Glissando." In addition to the home university, it supports the development of younger colleagues, helping to develop their creative and scientific

skills as a tutor in the programs of the National Children's Fund, conducting classes in various fields of musicology.

Contact: Institute of Musicology, University of Adam Mickiewicz in Poznan. Collegium Historicum, Umultowska str. 89D, 61-614 Poznan, Poland

E-mail: paulina.p.ksiazek@gmail.com

Dr Beata Kornatowska

Adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się relacjami literacko-muzycznymi, badaniami nad operą i pieśnią, recepcją romantyzmu oraz emisją głosu w mowie i śpiewie.

Kontakt: Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska.

E-mail: beatrix@amu.edu.pl

An Assistant Professor at the Institute of German Philology at the University of Adam Mickiewicz in Poznan. He deals with literary-musical relationships, opera and song studies, reception of romanticism and voice emission in speech and singing.

Contact: Institute of German Philology University of Adam Mickiewicz in Poznan, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznan, Poland.

E-mail: beatrix@amu.edu.pl

PhDr. Jiří Jung, Ph.D.

Historik umění a odborný asistent na katedře Dějin umění a kulturního dědictví Ostravské univerzity, kde přednáší dějiny umění a architektury 19. a 20. století. Dlouhodobě se věnuje rodu Lichnovských se zvláštním důrazem na 19. a 20. století (sběratelství umění, architektura, kontakty). Autor publikací *Julius Bühler – architekt knížete Karla Maxe Lichnovského* (Ostrava, 2011), *Lichnovští z Voštic a jejich sběratelské a stavební aktivity v letech 1848–1928* (Ostrava, 2017) a jako spoluautor *Proměny zámeckého parku v Hradci nad Moravicí v letech 1778–1945* (Opava, 2017).

Kontakt: Katedra dějin umění a kulturního dědictví Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Reální 5, 701 30 Ostrava, Česká republika

E-mail: jiri.jung@osu.cz

An Art historian and Assistant Professor at the Department of Art History and Cultural Heritage, where he teaches the history of 19th and 20th century fine art and architecture. He is long-term engaged in the historical topic of the Lichnovsky family, with the specialization on the 19th and 20th century (fine art collectors, architecture, contacts with cultural elite etc.). Author of publications *Julius Bühler –*

architekt knížete Karla Maxe Lichnovského (Ostrava, 2011), *Lichnovští z Voštic a jejich sběratelské a stavební aktivity v letech 1848–1928* (Ostrava, 2017) and as co-author *Proměny zámeckého parku v Hradci nad Moravicí v letech 1778–1945* (Opava, 2017).

Contact: Department of Art History and Cultural Heritage, Faculty of Arts, University of Ostrava. Reální 5, 701 30 Ostrava, Czech Republic

E-mail: jiri.jung@osu.cz

Doc. PhDr. František Všeticka, CSc.

Literární teoretik, beletrista a překladatel. Zabývá se poetikou literárních děl, zejména jejich kompoziční výstavbou. Vydal několik odborných publikací (*Václav Říha, Kompoziciána* ad.), románů (*Před branami Omegy, Daleký dům* ad.), knih fejetonů (*Vnitřní vitráže, Rakousko literární* ad.), básnických sbírek (*57+5 haiku, Hájemství haiku*) a knižních překladů polské poezie (Jana Pyszka, Zygmunta Dmochovského, Wojciecha Ossolińskiego ad.).

Kontakt: Dělnická 29, 779 00 Olomouc 9, Česká republika

E-mail: fvseticka@seznam.cz

A literary theorist, a prose writer and a translator. He focuses on the poetics of literary work, especially on its composition. He has released several professional publications (“Václav Říha”, “Kompoziciána” etc.), novels (“Před branami Omegy”, “Daleký dům” etc.), books of columns (“Vnitřní vitráže”, “Rakousko literární” etc.), poetry collections (“57+5 haiku”, “Hájemství haiku”) and book translations of Polish poetry (Jan Pyszko, Zygmunt Dmochowski, Wojciech Ossoliński etc.).

Contact: Dělnická str. 29, 779 00 Olomouc 9, Czech Republic

E-mail: fvseticka@seznam.cz

Mgr. Hasan Zahirović, Ph.D.

Hasan Zahirović je herec, překladatel, teatrolog, dramaturg a pedagog Slezské univerzity v Opavě. Je aktivním členem Společnosti bratří Čapků v Praze.

Kontakt: Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, Masarykova třída 37, 746 01 Opava, Česká republika.

E-mail: hasanzahirovicart@gmail.com

Actor, translator, theatrologist, playwright and pedagogue of the Silesian University in Opava. He is an active member of the Čapek Brothers Society in Prague.

Contact: Institute of Bohemistics and Librarianship, Faculty of Philosophy and Natural Sciences, Silesian University in Opava, Masaryk street 37, 746 01 Opava, Czech Republic.

E-mail: hasanzahirovicart@gmail.com

Dr Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Teoretyk muzyki, muzykolog. Stopień doktora uzyskała na podstawie rozprawy *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (2015). Od 2001 związana jest z Akademią Muzyczną im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, gdzie czynnie uczestniczy w różnorodnych projektach badawczych. Jej zainteresowania naukowe zogniskowane są wokół kultury muzycznej XX i XXI wieku, w szczególności na twórczości Zygmunta Mycielskiego. Regularnie uczestniczy w ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych. W latach 2001 – 2015 współpracowała z Pałacem Młodzieży w Bydgoszczy jako wykładowca i juror szeregu imprez (Paideia, Eureka, Wszechnica); od roku 2011 jest jurorem Konkursów Wiedzy Muzycznej organizowanych przez Toruńską Orkiestrę Symfoniczną. W 2017 współtworzyła projekt e-learningowy w ramach programu Fundusze Europejskie Wiedza-Edukacja-Rozwój.

Kontakt: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, ul. Słowackiego 7, 85-008 Bydgoszcz

E-mail: barbaramk@poczta.onet.pl

Music theoretician, musicologist. She obtained her PhD degree based on the dissertation “Musical folklore in the output of 20th-century Polish composers” at the University of Adam Mickiewicz in Poznan (2015). Since 2001 she has been associated with the Academy of Music Feliks Nowowiejski in Bydgoszcz, where he actively participates in various research projects. Her scientific interests focus on the musical culture of the twentieth and twenty-first century, in particular on the work of Zygmunt Mycielski. He regularly participates in national and international scientific conferences. In the years 2001 - 2015 she cooperated with the Youth Palace in Bydgoszcz as a lecturer and juror of a number of events (“Paideia”, “Eureka”, “Wszechnica”); since 2011, he has been a juror at the Music Knowledge Competitions organized by the Toruń Symphony Orchestra. In 2017, she co-founded the e-learning project as part of the European Knowledge and Education-Development Funds program.

Contact: Music Academy Feliks Nowowiejski in Bydgoszcz, Słowackiego str. 7, 85-008 Bydgoszcz, Poland

E-mail: barbaramk@poczta.onet.pl

Dr Oksana Hysa

Doktor sztuki; wykładowca w Zakładzie Muzykologii i Metodyki Sztuki Muzycznej, na Wydziale Sztuk Tarnopolskiego Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Wołodymyra Hnatiuka (Кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва, Факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка). Głównym obszarem jej zainteresowań badawczych jest historia i metodologia muzykologów, zagadnienia wpływu kształcenia muzykologicznego na model nauczania muzyki, który jest przyjęty w zawodowym szkolnictwie muzycznym oraz ukraińska i polska kultura muzyczna XX–XXI wieku. Doktoryzowała się na Iwano-Frankowskim Uniwersytecie Przykarpacim w 2017 roku na podstawie rozprawy *Krakowska i lwowska szkoła muzykologiczna jako fenomen kultury Ukrainy i Polski (Краківська та львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі)*. Ukończyła studia magisterskie we Lwowskiej Akademii Muzycznej (2005) w klasie fortepianu. Jest aktywną koncertowo pianistką.

Kontakt: Zakład Muzykologii i Metodyki Sztuki Muzycznej, Wydział Sztuk Teatralnych, Tarnopolski Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny im. W. Hnatiuka. Maksyma Krywonosa str., 46027 Ternopil 2, Ukraina.

E-mail: oksana.gysa@mail.ru

Doctor of art; an assistant professor at the Department of Theater Arts of the Tarnopol Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. The main area of her research interests is history and the methodology of music studies, issues of the impact of musicological education on the model of teaching music, which is accepted in professional music education. In addition, the Ukrainian and Polish musical culture of the XX–XXI century. She received her doctoral degree at the Ivano-Frankivsk-Carpathian University in 2017 on the basis of the dissertation “Cracow and Lviv music schools as a phenomenon of Ukrainian and Polish culture” (Краківська та львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі). She graduated from the Lviv Academy of Music (2005) in the piano class. She is an active pianist.

Contact: Department of musicology and music technology methodology, Institute of Arts on Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine. Maksyma Krywonosa str., 46027 Ternopil 2, Ukraine.

E-mail: oksana.gysa@mail.ru

Dr Weronika Lipszyc

Absolwentka Wydziału Polonistyki oraz Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, asystent w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW.

Przygotowuje publikację rozprawy doktorskiej pod tytułem *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku w polskiej literaturze i polskim malarstwie na przełomie XIX i XX wieku*. Zainteresowania badawcze obejmują relacje między literaturą a malarstwem, problematykę komparatystyki interartystycznej oraz kulturowe uwarunkowania percepcji wizualnej i dyskursy związane z widzeniem.

Kontakt: Zakład Komparatystyki, Instytut Literatury Polskiej UW, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, Polska

E-mail: w.lipszyc@gmail.com

A graduate of the Faculty of Polish Studies and the Institute of Art History at the University of Warsaw, assistant at the Department of Comparative Studies at the Faculty of Polish Studies at the University of Warsaw. Prepares the publication of a doctoral dissertation entitled “The crisis of traditional eye power in Polish literature and Polish painting at the turn of the 19th and 20th centuries”. Research interests include the relationship between literature and painting, the problems of interartistic comparative art and the cultural determinants of visual perception and discourses related to vision.

Contact: Department of Comparative Studies, Institute of Polish Literature, University of Warsaw, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warsaw, Poland

E-mail: w.lipszyc@gmail.com

EDIČNÍ POZNÁMKA – NOTA EDYTORSKA /Libor Martinek/

Kolektivní monografie *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza* prošla po obsahové stránce recenzním řízením. Polské kapitoly v monografii nebyly přeloženy do češtiny pro jejich obsahovou srozumitelnost. Při vytváření struktury publikace jsme se řídili pravidly uplatňovanými při hodnocení vědy a výzkumu příslušnou komisí MŠMT ČR. Bibliografie v rámci jednotlivých kapitol byla upravena podle vzoru přijatého v publikacích tohoto typu a revidována redaktorem sborníku. Bibliografie v poznámkách pod čarou respektuje bibliografickou normu obou zemí (např. pro ČR je to ISO 690–2), která se v obou státech – České republice a Polsku – nicméně liší v četných detailech. Rovněž cizojazyčné překlady metatextů ke kapitolám prošly redakční kontrolou.

Monografia zbiorowa *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza* przeszła proces recenzyjny. Rozdziały polskie znajdujące się w monografii nie zostały przetłumaczone na język czeski, przez wzgląd na odbiorców polskojęzycznych. Przy tworzeniu struktury publikacji kierowaliśmy się zasadami obowiązującymi w ocenianiu dokonań badawczych przez odpowiednią komisję MŠMT ČR (Ministerstwa Szkolnictwa, Młodzieży i Wychowania Fizycznego Republiki Czeskiej). Bibliografia poszczególnych rozdziałów została sporządzona według wzoru przyjętego w publikacjach tego typu i skorygowana przez redaktorów tomu. Bibliografia w przypisach dolnych zastosowana została zgodnie z normami bibliograficznymi obu krajów (np. w Republice Czeskiej stosuje się ISO 690–2), które w Polsce i w Republice Czeskiej różnią się czasem jedynie w niewielkim stopniu. Obcojęzyczne przekłady do rozdziałów także zostały zatwierdzone przez redakcję.

(Przekład Katarzyna Cupała)

RESUMÉ – SUMMARY /Libor Martinek/

Kolektivní monografie je jedním z výstupů projektu v rámci Česko-polského fóra Ministerstva zahraničních věcí České republiky na rok 2018 *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza*; dalším výstupem byla stejnojmenná konference, jež proběhla 23. května 2018 na Slezské univerzitě v Opavě. Zahraničním partnerem projektu byla Varšavská univerzita zastoupená muzikoložkou dr. hab. Małgorzatou Gamrat z Ústavu muzikologie UV jako spoluřešitelkou projektu.

Jednotlivé kapitoly kolektivní monografie nejsou pouhým přetiskem referátů z česko-polského sympózia, ale byly dále upraveny do podoby jednotlivých kapitol, které svým obsahem, tématem, specifickým zaměřením nejen rozšiřují širší interdisciplinární kontext díla Josepha von Eichendorff, ale vytvářejí dalšími svými tématy podrobnější obraz česko-polských, ba i dalších (česko-německých, polsko-německých, česko-ukrajinských) kulturních a uměleckých vztahů.

Projekt se uskutečnil u příležitosti 230 let od narození slezsko-německého spisovatele. Joseph Karl Benedikt svobodný pán von Eichendorff (narozen: Lubovice u Ratiboře, Horní Slezsko, zemřel: Nisa, Horní Slezsko) byl prozaik, básník a dramatik německého romantismu. Eichendorffovo lyrické dílo se dočkalo zhruba pěti tisíc zhudebnění (!) a jako prozaik je dosud stále čten a hodnocen. Jde o bezesporu významnou kulturní a uměleckou osobnost česko-polského pohraničí. Právě pro aktuální hodnocení Eichendorffova díla v širokém kulturním, uměleckém a historickém kontextu proběhlo sympóziu a vznikla kolektivní monografie. Rámec sympózia byl interdisciplinární, se svými referáty se do něj zapojili literární vědci (bohemisté, germanisté, polonisté či slavisté), muzikologové, kunsthistorikové apod. Pozornost referentů byla s ohledem na širší pojetí sympózia soustředěna i k dalším osobnostem spojeným s česko-polským kulturním a uměleckým pohraničím od středověku do současnosti. Odtud rozšíření názvu projektu o „česko-polské kulturní a umělecké pohraničí“. A to se posléze projevilo i v kolektivní monografii, do které některé příspěvky z konference nebyly v podobě zvláštních kapitol zařazeny z redakčních důvodů, nebo naopak jsme zde začlenili kapitoly, jejichž předobrazem nebylo vystoupení na konferenci, když se jí referent nemohl zúčastnit z objektivních důvodů, avšak byl řádně přihlášen. K finální podobě kolektivní monografie bezesporu přispěly hodnotné lektorské posudky dvou významných odborníků z České republiky a Polska (doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D., působící v Olomouci na Katedře literární kultury a slavistiky FF UP a na Katedře bohemistiky FF UP, prof. dr. hab. Bogusław Bakula z Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani), které poukazují na hledání kulturních a uměleckých průniků, návazností či vztahů na pohraničí atp.

Projekt navazuje svým způsobem na dřívější projekt Česko-polského fóra MZV ČR z r. 2010, realizovaným pod názvem *Rozumíme si navzájem? Možnosti reflexe mi-*

nulosti v současnosti v české a polské literatuře, jazyce a kultuře 20. století, zvěčněným stejnojmenným sborníkem z r. 2011.

Udělalí jsme dost pro lepší poznání kulturních a uměleckých poměrů na česko-polském pohraničí i s ohledem na osobnost jednoho z nejoblíbenějších německých romantických básníků, jehož poezie byla tolikrát zhudebněna skladateli evropské i světové proveniencí a různých stylových orientací?

Na tuto otázku si netroufáme odpovědět. V rámci našich skromných možností daných nakonec poměrně omezeným a vykráceným rozpočtem Česko-polského fóra MZV ČR, jemuž touto cestou děkujeme za podporu, snad ano, ale to se týká zejména akademické sféry. Avšak co laická veřejnost, a to nejen v Opavě, v místě konání sympózia, které přeci jen přilákalo diváky z neakademického prostředí, ale například v Sedlnicích? Konference, původně plánovaná jako dvoudenní, měla první den proběhnout v Kulturním domě Sněženska v Sedlnicích u Nového Jičína, kde Eichendorff pobýval na rodovém zámku a kde žila jeho dcera se zetěm a vnoučaty. Krajinou kolem Sedlnic se romantik inspiroval i ve své básnické tvorbě. Počítalo se s propagací sympózia i v rámci obce Sedlnice a přilehlých míst, aby se jí jako diváci a posluchači mohli zúčastnit zájemci o danou problematiku z řad místní laické veřejnosti. (Sám jsem měl přednášku pro veřejnost 9. 11. 2016 v Kulturním a informačním středisku Sněženska v Sedlnicích „Joseph von Eichendorff v Sedlnicích a v hudbě“, doplněnou o hudební ukázky, která byla poměrně hojně navštívena posluchači z řad místních obyvatel.) Avšak z důvodu okleštěného rozpočtu projektu ke konání první části konference právě v Sedlnicích nedošlo, a tak ani zahraniční účastníci konference v Opavě neměli možnost tuto obec navštívit, prohlédnout si obec, zámek a okolí, a naopak místní občané nezískali příležitost si přednášky vztahující se zejména k Eichendorffovi vyslechnout. Po této stránce jsme udělali z objektivních důvodů málo, zejména když projekty Česko-polského fóra MZV ČR údajně cíleně podporují setkávání lidí z pohraničí s cílem jejich lepšího vzájemného poznání, včetně kulturních a uměleckých hodnot. Pro některé tamní občany jsou ovšem četné a pozoruhodné aktivity Kulturního a informačního střediska Sněženska v Sedlnicích, s nimiž účastníky a hosty opavského sympózia na jeho začátku seznámil (i prostřednictvím audiovizuální prezentace) jeho vedoucí Josef Odstrčil, možná příliš bohaté. Jak jsem se dozvěděl z e-mailové elektronické korespondence s Josefem Odstrčilem, v obci byli s Josefem Eichendorffem tak aktivní, že si komunisté dali na leták do komunálních voleb (konaných v říjnu 2018) jako jeden z bodů (č. 5) – MĚNĚ EICHENDORFFA!¹

Organizátoři projektu *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza* se naopak domnívají, že je vysoce aktuální a potřebná odborná reflexe kulturní a umělecké minulosti obou národů (českého a polského, ale i německého zejména v oblasti Slezska) v současnosti, zejména pak otázka, jak je problematika reflektována v české a polské literatuře, jazyce a kultuře 20. století.

A spolu s tím kráčeji ruku v ruce záslužné propagační aktivity v místě působnosti zaznamenání hodných osobností v oblasti česko-polského pohraničí bez ohledu na národnost. Jde ostatně o společné kulturní dědictví, které si neseme do sjednocované Evropy. Postkomunistický svět střední Evropy prožívá rozpad dosavadního výkladu historie i jejího tvůrčího zpodobení. Zároveň se pokouší vytvořit nové dějiny, osvěžit zapomenuté nebo zakázané výklady i obrazy minulosti, ba vytvořit mýty nové. Historie se vrací v nových velkých i malých (mikro) naracích. V Česku i v Polsku sledujeme postupné odcházení od ideologicky zatížených obrazů minulosti, které jsou nahrazovány kritickým, dialogickým přístupem k interpretaci historie. Během osmadvaceti let od pádu komunismu procházejí proměnou i znovuzrozené konzervativní, liberální a nacionalistické narace. Je třeba si opět klást důležité otázky po smyslu těchto proměn světa.

Naše kolektivní monografie zdůrazňuje trvalé kulturní a umělecké hodnoty na česko-polském pohraničí, ať již v národním bohemistickém, polonistickém, popřípadě germanistickém diskursu, nebo i v komparativním pohledu na průniky daných kultur a umění. Jde nám o reprezentativní ukázkou kvalitní mezinárodní spolupráce národů a jejich intelektuálních elit, vyvolanou potřebou lepšího vzájemného poznání, průniku vědeckých diskursů rovněž ve sféře kultury pohraničí.

(V Opavě, 6. 10. 2018.)

¹ Z elektronické komunikace Libora Martinka s Josefem Odstrčilem ze dne 28. 9. 2018 v 14:39 hod.

SUMMARY /Libor Martinek/

The collective monograph is one of the proceedings from a project within the framework of the Czech-Polish Forum of the Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic in the year 2018 *Joseph von Eichendorff* (1788–1857) and the Czech-Polish cultural and artistic borderland. Another output was the eponymous Conference which took place on 23 May 2018 at the Silesian University in Opava. The foreign partner of the project was the University of Warsaw, represented by the musicologist Dr. Hab. Małgorzata Gamrat from the Institute of Musicology of Warsaw University as the co-solver of the project.

Individual chapters of the collective monograph are not simply a reprint of papers from the Czech-Polish symposium, but were later adapted into different chapters, which in terms of content, theme and specific focus not only extend a broader interdisciplinary context of the work of Joseph von Eichendorff, but create, through their topics, a more detailed image of the Czech-Polish, and even other (Czech-German, Polish-German, English-Ukrainian) cultural and artistic relations.

The project took place on the occasion of 230 years from the birth of the Silesian-German writer Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff (born: Lubovice u Ratiboře, Upper Silesia, died: Nisa, Upper Silesia), who was a novelist, dramatist and poet of German Romanticism. Eichendorff's lyrical works have been set to music approximately five thousand times (!), and as a writer, he is still read and studied. He is unquestionably an important cultural and artistic personality of the Czech-Polish borderland. The symposium was held and collective monograph published in order to present an up-to-date evaluation of Eichendorff's work in a broader cultural, artistic and historical context. The symposium was held in an interdisciplinary framework, with academic contributions from literary scientists (bohemists, germanists, polonists or slavists), musicologists, art historians, etc. Given the broader concept of the symposium, the contributors also paid attention to other personalities associated with the Czech-Polish cultural and artistic borderland from the Middle Ages to the present. Hence the extension of the project title by "Czech-Polish cultural and artistic borderland". It was later reflected in the collective monograph, which does not contain some of the conference papers as separate chapters for editorial reasons, or vice versa, we incorporated chapters whose prototype was not a delivered conference paper, because the referent could not participate for objective reasons, but was registered properly. The final form of the collective monograph was undoubtedly helped by evaluative reviews by two important experts from the Czech Republic and Poland (doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D., working in Olomouc at the Department of Slavic Culture and Literature and at the Department of Czech Studies FF UP, Prof. dr. Hab. Bogusław Bakula of Adam Mickiewicz University in Poznań), which point to search for cultural and artistic intersections, or continuity of relations in the borderland.

In a certain way, the project builds on an earlier project of the Czech-Polish

Forum of the FOREIGN MINISTRY of the CZECH REPUBLIC 2010, realized under the title *Do we understand each other? Possibilities of reflection of the past in the present in Czech and Polish literature, language and culture of 20th century*, published as proceedings of the same name in 2011.

Have we done enough to promote a better understanding of the cultural and artistic conditions in the Czech-Polish borderland, also with regards to the personality of one of the most popular German Romantic poets, whose poetry has been set to music so many times by composers of both European and world provenance and different stylistic orientations?

We do not dare to answer this question. Perhaps yes, within our modest options given by the relatively limited and cut budget of the Czech-Polish Forum of the Ministry of Foreign Affairs, Czech Republic, to whom we extend our thanks for support, but this applies particularly to academia. But what about the general public, and not just in Opava, in the venue of the symposium, which actually attracted an audience from the non-academic environment, but for example in Sedlnice? The Conference, originally planned as a two-day event, was supposed to be held on the first day in the House of Culture Sněženska in Sedlnice u Nového Jičina, where Eichendorff used to stay in the family mansion, and where his daughter lived with her husband and children. The landscape around Sedlnice even inspired some of the Romantic's poetry. We expected the promotion of the Symposium within the municipality Sedlnice and adjacent places, so that the general public with an interest in the topic could participate as viewers and listeners. (I had a lecture open to the public on 9 November 2016 in the Culture and Information Centre Sněženska in Sedlnice, called "Joseph von Eichendorff in Sedlnice and in music", complete with a music sample, which was fairly widely visited by listeners from among the local population.) However, because of the cuts in the project budget, the first part of the Conference in Sedlnice did not take place, and so the foreign participants of the Conference in Opava did not have the opportunity to visit this village, take a tour of it, explore the mansion and the surrounding area, and the local citizens did not obtain the opportunity to enjoy the lectures particularly related to Eichendorff. In this respect, we did only little for objective reasons, especially when projects of the Czech-Polish Forum of the Foreign Ministry of the Czech Republic allegedly supports the meeting of people from border areas with the view to promote their better mutual understanding, including their cultural and artistic values. For some of the local citizens, however, the numerous and remarkable events organized by the Cultural and Information Centre Sněženska in Sedlnice, introduced to the Opava Symposium participants by its director Josef Odstrčil (also through audiovisual presentations) are, arguably, a bit too rich. As I learned from an e-mail electronic correspondence with Josef Odstrčil, they were so active about Josef Eichendorff in the village that the Communists put on their flyer for municipal elections (held in October 2018) as one of the points (No. 5), LESS EICHENDORFF!²

² From electronic communication between Libor Martinek and Josef Odstrčil as of 28 September 2018 at 14:39 hours.

The organizers of the project *Joseph von Eichendorff (1788–1857), and Czech-Polish cultural and artistic borderland*, by contrast, believe that the reflection of the cultural and artistic past of both nations (Czech and Polish, but also German, particularly in the area of Silesia) is highly topical and necessary at the present moment, particularly the question of how the issue is reflected in Czech and Polish literature, language and culture of 20th century. Hand in hand with that, laudable promotional activities are carried out at the sites of work of noteworthy personalities of the Czech-Polish borderland, regardless of their nationality. After all, we are dealing with a common cultural heritage which we carry into united Europe. The post-Communist world of Central Europe is experiencing a breakdown of the existing interpretation of history and its creative representations. At the same time, it is trying to create a new history, revive the forgotten or forbidden interpretations and images of the past, even create new myths. History returns in new large and small (micro) narratives. In the Czech Republic and in Poland, we observe the gradual departure of ideologically biased images of the past, which are being replaced by a critical, dialogical approach to the interpretation of history. During the twenty-eight years since the fall of Communism, newly born conservative, liberal and nationalist narratives have also been going through transformations. It is necessary to once again ask the important questions about the meaning of these changes in the world.

Our collective monograph highlights the persistence of cultural and artistic values in the Czech-Polish borderland, whether in the national bohemistic, polonistic or even germanistic discourse, or in the comparative perspective of the intersections of the cultures and arts in question. We wanted to set a representative example of a quality international cooperation of nations and their intellectual elites, triggered by the need for better mutual knowledge and intersection of scientific discourses in the sphere of culture.

(Opava, 6 October 2018)

(Translation by Radek Glabazňa)

JMENNÝ REJSTŘÍK – INDEKS OSOBOWY

- | | | |
|--|---|--|
| Aarne, Antti 80 | Bächtold-Stäubli, Hanns 258 | Berkovskij, Naum Jakovlevič 23, 247 |
| Abt, Franz Wilhelm 122 | Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (č. Bachtin, Michail Michajlovič) 251 | Berlioz, Louis-Hector 279 |
| Adamus, Rafał 59, 250 | Bakuła, Bogusław 287, 290 | Bernard z Clairvaux 169 |
| Adenauer, Konrad 43 | Balbín, Bohuslav 166 | Bernhart, Walter 134, 263 |
| Adorno, Theodor W. 41 | Balzac, Honoré de 279, 280 | Bernstein, Leonard 124 |
| Agricola, Carl Josef Alois 168 | Bara, Dominika 58 | Berry, Ellen 53, 250 |
| Ahlström, Johan Alfred 122 | Baran, Marcin 272 | Beylin, Marek 203, 204, 272 |
| Ajschylos (č. Aischylos) 59, 61 | Barańczak, Stanisław 276, 277 | Bezruč, Petr (vl. jm. Vašek, Vladimír) 49, 61 |
| Aksakow, Siergiej (č. Aksakov, Sergej Timofejevič) 82, 256 | Baranowicz, Jan 256 | Bhabha, Homi K. 53 |
| Alden, Christopher 179 | Baron, Gerhart 57 | Białas, Andrzej 29, 249 |
| Alt, Rudolf von 168 | Barro, Mathilde 132 | Białek, Klemens 180 |
| Andrić, Ivo 61 | Bart-Ćišinski, Jakub 59 | Biegański, Wiktor 180 |
| Angelus Silesius (vl. jm. Scheffler, Johannes) 59, 61 | Bartmiński, Jerzy 257 | Bielas, Leon 58 |
| Appadurai, Arjun 51 | Barycki, Piotr 257 | Bielecki (děkan) 199 |
| Aringer, Klaus 151, 264 | Batka, Richard 122 | Bielicka, Emilia 58 |
| Arnim, Achim von 14, 17, 21, 23, 80, 91, 94, 259 | Baulin, Y. 198 | Bienek, Horst 57, 58, 61, 251 |
| Arnim, Bettina von 167 | Bauman, Zygmunt 95, 261 | Biesiadowski, W. 198 |
| Arystofanes (č. Aristofanes) 199 | Baumgart, Anna 213, 272 | Birk, Ernst 166 |
| Asmann, Halina 259 | Beaumont, Jeanne-Marie Leprince de 81 | Biron, Dorothea von (princezna kuronská, vévodkyně Zaháňská) 166 |
| Babayan, Vahram 122 | Beck, Carl Gottlob 259, 266 | Bischof, Friedrich 57 |
| Baczyński, Krzysztof Kamil 139, 140, 147 | Becksmann, Eckhard 259 | Bismarck-Schönhausen, Otto Eduard Leopold von 39 |
| Badura-Simonides, Dorota 80, 83, 93, 257 | Beethoven, Ludwig van 121, 154, 163, 190, 241 | Bittner, Wolfgang 57 |
| Bahlcke, Joachim 43, 248 | Becher, Johannes R. 22 | Bjork, James 50, 250 |
| Bahr, Ehrhard 17, 246 | Bejinariu, Mircea 263 | Blake, William 59 |
| Bach, Johann Sebastian 123, 124, 163, 197 | Benito, Jesús 52, 53, 250, 252 | Blažková, Marie 188 |
| Bachlund, Gary 122 | Benjamin, Walter 208, 271 | Boček, Antonín 169 |
| | | Boero, Leonardo 122 |
| | | Bogucka, Katarzyna 186–188, 268 |

Boháček, Ladislav 125, 262
 Bohn, Emil 7, 131–133, 144, 239, 263, 264
 Bohnenkamp, Anne 258
 Böll, Heinrich 23
 Boockmann, Hartmut 28
 Borák, Pavel 186, 187
 Borkowski, Marian 139
 Borowski, Henryk 180
 Bosse, Heinrich 65, 255
 Bradbrooková, Bohuslava 267
 Brağiel, Leszek 176
 Brahms, Johannes 121–124, 127, 150, 153
 Brandenburg, Julie von 165, 241, 242
 Brentano, Clemens 14, 17, 21, 23, 25, 43, 80, 86, 91, 93, 94, 259
 Breska, Alfons 21, 247
 Briscein, Aleš 188–190
 Brockdorff, Anna Konstanca von (něm. Anna Constantia Reichsgräfin von Cosel; č. hraběnka von Cosel) 32
 Brodersen, Friedrich 122
 Broniewski, Władysław 38
 Broomans, Petra 252
 Brown, Joan L. 49, 250
 Brüll, Ignaz 122
 Brzozowski, Zbigniew 278
 Březina, Jaroslav 186, 187, 188
 Buddensieg, Hermann 42
 Bugla, Wiktor 138, 147, 264
 Bühler, Julius 281
 Buchner, Helena 58, 60
 Bucholtz, Franz Bernhard Joseph von 169
 Buchtová, Renata 107, 261
 Bułhakow, Michail (č. Bulgakov, Michail Afanasjevič) 187
 Bungert, Friedrich August 122
 Büning, Eleonore 264
 Bürger, Gottfried August 69, 169
 Burns, Robert 59
 Butler, Cornelia 273
 Buzek, Andrzej 110
 Cahnbley, Ernst 122
 Camion, Arlette 255
 Canetti, Elias 61
 Castro, Rosalía de 59
 Ciszewski, Stanisław 83, 84, 256
 Ciurlok, Jerzy 60
 Claßen, Johann Joseph (resp. Classen, J. J.) 27, 43–45, 248
 Claßen, Johanna 44
 Cook, James 163
 Cornelius, Peter 122
 Costenoble, Johann Conrad 33
 Cranz, August 127
 Cupała, Katarzyna 286
 Cuypp, Jacob 168
 Ćwiklak, Kornelia 50, 250
 Czajkowski, Piotr (Čajkovskij, Petr Iljič) 197
 Czaplińska, Joanna 261
 Czapliński, Marek 251
 Czarkowska-Kusajda, Gabriela 39, 248
 Czechowicz, Józef 109
 Czernecki, Józef 179
 Czesak, Artur 50, 250
 Čapek, Josef 267, 268, 282
 Čapek, Karel 8, 178–182, 220, 228, 242, 243, 267, 282
 Čelakovský, František Ladislav 24
 Čermáková, Lenka 186
 Černušák, Gracian 120, 262
 Černý, František 267
 Černý, Lukáš 273
 Černý, Václav 24
 Čichon, Petr 50
 d'Elci, Angelo Maria 168
 Dąbrowska-Partyka, Maria 52, 53
 Dąbrowski, Mieczysław 272
 Daffinger, Moritz von 168
 Dagnino, Arianna 51, 52, 250
 Dagobert I. (král) 90
 Dahlfingen, Luis Besserer von 29
 Dalski-Rybalczenko, Vladimir 197
 Dampc-Jarosz, Renata 264
 Damrosch, David 55, 233, 234, 250
 Danek, Danuta 78, 257
 Danel, Robert 108, 109, 261
 Dante Alighieri 59, 60, 250
 Dauthendey, Max (též Dauthendey, Maximilian Albert) 21
 Deja, Katarzyna 51, 250

Delpuch, Thierry 262
 Demidow, Hponia 82
 Destinová, Ema 123
 Diderot, Denis 280
 Dimter, Walter 81, 257
 Ditters von Dittersdorf, Karl 164
 Długosz, Piotr 58, 59, 251
 Dmochowski, Zygmunt 282
 Dobšínský, Pavol 82, 88, 256
 Dolanský, Ladislav 125
 Domhardt, Johann Friedrich von 32
 Don Carlos (vl. jm. Karel Maria Isidor Bourbonský) 167
 Dönhoff, Marion von 275, 276
 Donizetti, Gaetano 184
 Dostal, Adolf Bogusław 180
 Drábek, David 179
 Drilo, Danijel 122
 Drywa, Krystian 191
 Drzymała, Michał 105
 Du Fu (č. též Tu Fu nebo Tu C'-mej) 59
 Dulewicz, Andrzej 28, 248
 Duncker, Carl 128
 Dürrenmatt, Friedrich 23
 Durych, Buhuslav 22, 247
 Durych, Jaroslav 22
 Durychová, Marie 22, 247
 Dusapin, Pascal 280
 Dvořák, Antonín 8, 184, 188, 191, 220, 221, 229, 243, 268, 269, 270
 Dwinger, Erwin Erich 37
 Dyboski, Roman 98
 Dyck, Anthonis van 168
 Ebguay, Jacques-David 280
 Eichendorff, Adolf Theodor von 12, 13, 15
 Eichendorff, Agnes von 15
 Eichendorff, Anna von 15
 Eichendorff, Burchard von 13
 Eichendorff, Caspar Ernst von 13
 Eichendorff, Hans von 13
 Eichendorff, Hartwig Erdmann 13, 16
 Eichendorff, Helena 17
 Eichendorff, Henrietta Sophie von 13
 Eichendorff, Hermann Joseph Adolf Martin von 15–17, 18, 75, 78, 80, 92, 256
 Eichendorff, Christoph von 12, 13
 Eichendorff, Ida von 16
 Eichendorff, Jakob von 13
 Eichendorff, Johann von 12, 14, 170
 Eichendorff, Joseph von (zčeš. Josef) 5–7, 11–18, 21–25, 27–45, 56–59, 61, 63–94, 117, 119–150, 153–160, 162, 163, 170, 217–219, 222–227, 231–236, 238–240, 246–249, 254–259, 263–266, 286–292
 Eichendorff, Karl von 42, 75, 81
 Eichendorff, Luisa Anna Viktorie von (roz. Larisch) 15, 16, 43, 92
 Eichendorff, Marie Theresa Alexandrine von 15–17
 Eichendorff, Rudolf Joseph Julius von 15–17
 Eichendorff, Veronika Marie von (roz. Sedzivoj; pol. Sędziwoj) 13
 Eichendorff, Wilhelm von 14, 15, 91, 92
 Eichhorn, Johann 29
 Eichlerówna, Irena 180
 Elbel, Ondřej 179
 Elczaninova, A. 198
 Elswijk, Roald van 252
 Emmerichová, Anna Kateřina (něm. Emmerick nebo Emmerich, Anna Katharina), bl. 25
 Enklaar, Jattie 263
 Epstein, Mikhail N. 52, 53, 250, 251
 Ester, Hans 263
 Eybl, Martin 161, 264
 Fedorčenko, Volodimir (Федорченко, Володимир) 200, 271
 Feitzingerové (rodina) 90
 Feldmann, Fritz 132, 161, 263
 Ferdinand I. Habsburský (císař) 168
 Ferenz-Zakrzewska, Anna 135, 136
 Fibich, Zdeněk 125, 263
 Fiedler, August Max 122
 Figas, Maciej 183, 191, 192
 Filip, Ota 58

Fiorillo, Johann Dominic 164
 Fischer, Albert 151
 Fischer, Otakar 22, 24
 Fischer-Dieskau, Dietrich 7, 150–162, 219, 226, 227, 240, 264, 265
 Flasiński, Tomasz 188–190, 269
 Fleming, Renée 191
 Floris, Frans 168
 Forkel, Johann Nikolaus 163
 Forster, Georg Adam 163
 Förstr, Heinrich 16
 Frank, Claudia 255
 Frank, Ernst M. 36, 248
 Franz, Marie-Louise von 257
 Franz, Robert (vl. jm. Knauth, Robert Franz Julius) 121
 Fredro, Aleksander 31
 Freyberg, Wolfgang 39, 248
 Frick, Friedrich 28
 Fridrich August I. (král; též August II.) 31, 32
 Fridrich Vilém I. Pruský (plným jménem Hohenzollern, Wilhelm Friedrich Ludwig von; král) 39
 Fridrich Vilém II. Pruský (král) 163, 165, 167, 241, 242
 Friedrich, Heinz 152
 Fries, Albin 122
 Fröhlich, Friedrich Theodor 122
 Frühwald, Wolfgang 28, 35, 42, 248, 256, 265
 Fryderyk Wilhelm III (král; něm. Friedrich Wilhelm III.) 28, 29, 33, 165, 167
 Fryderyk Wilhelm IV (král; něm. Friedrich Wilhelm IV.) 28, 35
 Fuchs-Schönbach, Ernst 122
 Gade, Niels Wilhelm 122
 Gamrat, Małgorzata 6, 11, 95, 98, 106, 113–115, 218, 225, 237, 261, 274, 275, 279, 280, 287, 290
 Ganicki, Tadeusz 197, 198
 Gapicz, Darina 192
 Garbal, Aleksandra 7, 127, 139–142, 147, 239
 Garrison, Stevenson Nathaniel 139
 Gaskell, Elizabeth 61
 Gaul, Konstantin Joachim 122
 Geibel, Emmanuel 37
 Geibel, Karl 23
 Geisler, Robert 50, 251
 Genowefa, św. (č. Jenovéfa, sv.; také Jenůfa; fr. Geneviève) 90, 91
 Gentz, Friedrich von 163
 Genzmer, Harald 122
 Georg August (č. Jiří August; Jiří II.; král) 163, 164
 Gerlich, Marian Grzegorz 60, 251
 Gersdorff, Carl August von 34
 Gess, Nicola 64, 71, 74, 255
 Gilly, Friedrich 28
 Gjeilo, Oliego 280
 Glabazña, Radek 292
 Gładkiewicz, Ryszard 50, 251
 Glaser, Joseph 122
 Glaser, Martin 186, 187
 Glinka, Michail (č. Glinka, Michail Ivanovič) 199
 Glück, Johann Ludwig Friedrich 122
 Gneist, Werner 123
 Goedekind, Friedrich 23, 247
 Goethe, Johann Wolfgang 14, 21, 25, 35, 71, 121, 153, 163, 263
 Goethe, Wolfgang (vnuk) 35
 Goldman (Гольдман) 195
 Goldmark, Péter Károly 122
 Gołębiowska-Suchorska, Agnieszka 89, 260
 Gomola, Aleksander 250
 Gondowicz, Jan 181
 Górecki, Wilhelm 60
 Görres, Johann Joseph von 17, 91
 Gorzelik, Jerzy 57
 Gottwald, Klement 22
 Gounod, Charles-François 197
 Goyen, Jan van 168
 Grabowska, Zofja 180
 Grass, Günter Wilhelm 23
 Gratzner, Wolfgang 264, 265
 Grebeníčková, Růžena 247
 Gregar, Jiří 261

Greszta, Jacek 192
 Grieg, Edvard Hagerup 199
 Grimm, Ferdinand 87
 Grimm, Hans 37, 39
 Grimm, Jacob Ludwig Carl 79–83, 86–89, 93, 94, 170, 256, 257, 259, 260
 Grimm, Maximilian 248
 Grimm, Wilhelm Carl 79–83, 86–89, 93, 94, 170, 256, 257, 259, 260
 Grimstad, Christie 192, 269
 Grňáková, Aneta 179
 Grunau, Simon 29
 Grünbein, Durs 133, 135, 136, 239
 Grunewald, Eckhard 76–78, 81, 88, 90, 92, 93, 258
 Gruszka, Joanna 179
 Gruyter, Walter de 258
 Gumbert, Ferdinand 122
 Günther, Karl Gottlob 256
 Gurfinkel, Arkadij 198
 Gussone, Nikolaus 248, 249
 Gustowska, Izabela 213, 272
 Gutfreund, Otto 206, 210
 Guźlecka, Urszula 187
 Gwilym, Dafydd ap 59
 Gwiżdż, Feliks 50, 180
 Gwóźdź, Andrzej 57
 Györy-Radvány (rodina) 166
 Habsburkové (dynastie) 165
 Häckel, Manfred 38, 42
 Haebler, Carl Ludwig 33
 Haller, Herman W. 49, 251
 Hanser, Carl 255
 Hardenberg, Karl August von 28, 29
 Hartmann, Karl Gottlob 30, 33
 Haslmayr, Harald 265
 Hauff, Wilhelm 21
 Haupt, Zygmunt 61
 Hauptmann, Gerhart 57
 Hauptmann, Moritz 123
 Havel, Václav 179
 Haydn, Joseph 163, 199
 Hedvika Slezská, sv. (pol. Jadwiga, św.) 25, 93
 Heeren, Arnold Hermann Ludwig 164, 169, 241
 Heiduk, Franz 35, 42, 92, 94, 248, 258, 265
 Hein, Franz 166
 Hein, Christoph 40
 Heine, Heinrich 21, 24, 25, 37, 43, 119–121, 128, 153, 154, 170
 Helff, Sissy 254
 Henneberger, Caspar 29
 Herajtová, Věra 179
 Herder, Johann Gottfried von 68
 Herrmann-Neisse, Max 57, 61
 Herzogenberg, Heinrich von 123
 Hesse, Hermann 41
 Heyne, Christian Gottlob 164, 241
 Heyne, List Ulrich 265
 Hilveti, Johann Franz Anton 167
 Hindemith, Paul 122, 123
 Hindenburg, Paul Ludwig Hans Anton von 39
 Hippel, Theodor Gottlieb von 275, 276
 Hnatiuk, Volodymyr 284
 Höcker, Albert 34
 Hoerder, Dick 52, 254
 Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm 23, 25, 159, 278
 Hoffmann-Krayer, Eduard 87, 258
 Hofmannsthal, Hugo Laurenz August von 21
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 23, 71
 Holstein, Franz von 123
 Holtei, Karl von 57
 Homer (č. Homér, ř. Homéros) 251
 Horacy (č. Quintus Horatius Flaccus) 59
 Horak, Tomasz 147
 Howerden, Julie 15
 Hrinczenko, Mykoła 199
 Hudzik, Jan P. 50, 251
 Hugo, Victor-Marie 114, 116, 237
 Humblot, Peter 128
 Humboldt, Wilhelm von 28
 Hynek, Alois 267
 Hysa, Oksana 8, 194, 221, 229, 244, 270, 284
 Chamisso, Adalbert von (vl. jm. de Chamissot de Boncourt, Louis Charles Adélaïde) 21, 120, 121
 Chateaubriand, François-Auguste-René de 169
 Chevallier, Denis 95, 261, 262

Chlupáč, Miloslav 205
 Chopin, Fryderyk 124, 127, 133, 139, 274, 275, 280
 Igielski, Maciej 191
 Iłłakowiczówna, Kazimiera 138, 146
 Ingarden, Roman 78, 258
 Iskrová, Jana 186
 Ivanov, Volodimir (pol. Ivanov, Włodzimierz; ukr. Іванов, Володимир) 195, 198, 271
 Ivanovič, Marko 186, 187
 Jakubowska, Agata 203, 204, 271, 272
 Jamblichos z Chalkidy 168
 Jampolski, Izrael (Ямпольски, Израиль) 195, 198, 271
 Janáček, Leoš 180, 184–187, 189, 220, 221, 229, 243
 Janion, Maria 43
 Janosch (vl. jm. Eckert, Horst) 57, 58
 Janosik (Jánošík, Juraj) 105, 108
 Janoušek, Vladimír 205
 Janoušková, Věra 204, 205, 207, 210, 211, 213, 214, 230, 245, 272
 Janů, Jaroslav 22
 Jasiczek, Henryk, 274, 275
 Jasinská, Rita 181
 Jastrzębiec-Kozłowski, Czesław 256
 Jaščenko, Taras (též Yachshenko, Taras) 123
 Jaworski, Bolesław Leopoldowycz 194
 Jelínek, Josef 184
 Jelitto-Piechulik, Gabriela 258
 Jensen, Adolf 123
 Jensma, Goffe 252
 Jesienin, Siergiej Aleksandrowicz (č. Jesenin, Sergej Alexandrovič) 59
 Jesinowicz-Nguyen, Anna 176
 Jirát, Vojtěch 24
 Jiresch, Ester 252
 Jiřiková, Eva 188
 Jodliński, Leszek 57, 60
 Johanka z Arku (též Jana z Arku; fr. Jeanne d'Arc) 35
 Johansson, Eva 181
 Johst, Hanns 37
 Jordaens, Jacob 168
 Joyce, James Augustine Aloysius 49
 Juhás, Tomáš 186, 188
 Jung, Jiří 7, 163, 164, 169, 220, 227, 266, 281
 Juon, Paul 132
 Kaczmarek, Janusz 179, 182
 Kaczór, Katarzyna 185, 186, 269
 Kadłubek, Zbigniew 56, 59, 61, 62, 233, 234, 251
 Kahlert, August 57
 Kahn, Robert August 123
 Kalchegger von Kalchberg, Josef 145
 Kamas, Pavel 145
 Kamiński, Henryk (též Kaminski, Heinrich) 7, 132, 145, 239, 263
 Kamiński, Paweł 132
 Kamiński, Piotr 145, 188, 269
 Kamusella, Tomasz 50, 54, 55, 250, 251
 Kaňák, Milan 184
 Kanigowska-Gedroyć, Ewa 271
 Kański, Józef 185, 269
 Kant, Immanuel 27
 Karásek, Josef 21, 247
 Karel I. (Habsbursko-Lotrinský, Karel František Josef Ludvík Hubert Jiří Oto Maria; císař) 165, 278
 Karolak, Czesław 43, 248, 265
 Karolína Augusta Bavorská (císařovna) 165
 Karwat, Krzysztof 57
 Kasperski, Edward 206, 207, 272
 Kaszuba, Elżbieta 50, 251
 Kauffmann, Hans Joachim Paul Richard 123
 Kaufmann, Angelica 168
 Kaun, Hugon 132
 Kawafis, Konstandinos Petru (č. Kavafis, Konstantinos Petrou) 59
 Keats, John 59
 Kempińska, Luiza 212, 272
 Kepler, Johannes 59
 Keprtová, Linda 188, 189, 190

Kesselheim, Johannes 166
 Kesten, Hermann 41
 Khevenhüller-Metsch (rodina) 166
 Khevenhüller-Metsch, Edina Antonia Maria Anna Josepha 165
 Kijanowska-Kamińska, Luba 127, 263
 Kincel, Ryszard 23, 78, 79, 80, 87, 92, 256, 258
 Kirchberg, Klaus 132, 263
 Kistner, Carl Friedrich 127
 Kjerulf, Halfdan 123
 Klecker, Jakub 188, 190
 Klecki, Paweł 127, 145
 Klečanská, Jitka 186
 Klein, Ernst (Клейн, Эрнст) 196–198, 271
 Kleist, Bernd Heinrich Wilhelm von 17, 23, 43
 Klíma, Ivan 267
 Klimont-Jacynowa, Maria 133
 Klimsza, Karel (též Klimsza, Karol) 102, 106
 Klinger, Friedrich Maximilian 169
 Kloch, Carolina von 12
 Klok, Janke 252
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 169
 Klostermann, Arnold 259
 Klubowicz, Marta 37
 Kmentová, Eva 204, 205, 207, 210–214, 230, 245, 272, 273
 Kmita, Jerzy 272
 Knapíková, Jaromíra 167, 266
 Kneifel, Reginald 169
 Knie, Johann Georg 169
 Kniprode, Winrich von 32
 Knotik 151
 Kolářová, Eva 168, 266
 Kolbe, Karl Wilhelm 34
 Kolbenheyer, Erwin Guido 37
 Kolberg, Henryk Oskar 83, 84, 85, 89, 256, 278
 Kollár, Adam František 166
 Kołtoński 180
 Komínek, Zdeněk 8, 194–198, 200, 221, 229, 230, 244
 Koňárek, Pavel 184
 Königshausen, Johannes 259
 Kopalko, Zbigniew 180
 Koperník, Mikuláš (pol. Kopernik, Mikołaj) 39, 42, 260
 Kopoczek, Alojzy 138
 Korda, Zoltán 145
 Korepta, Edyta 95, 96, 261
 Korn, Wilhelm Gottlieb 248, 256, 258, 259
 Kornatowska, Beata 7, 150, 152, 219, 226, 240, 264, 281
 Korngold, Erich Wolfgang 123
 Kościuszko, Tadeusz 105
 Koshy, Susan 54, 252
 Kosch, Wilhelm 76, 256, 257
 Kossert, Andreas 27, 248
 Košíková, Ladislava 188
 Kotoński, Włodzimierz 7, 127, 133–136, 139, 145, 239
 Kotulińscy (č. Kotulinští; rodina) 92
 Kovařovic, Karel 125
 Kowerska, Zofia 83, 257
 Kozioł, Urszula 40
 Krabiel, Klaus-Dieter 28, 248
 Králíková, Martina 186
 Krasinski, Zygmunt 31
 Krásnohorská, Eliška (vl. jm. Pechová, Alžběta) 189
 Kraus, Richard 191, 192, 269
 Krause, D. 196
 Kriehuber, Josef 168
 Krommer-Kramář, František 164
 Kromolicki, Joseph (též Kromolicki, Józef) 123
 Krusch, Uwe 192, 269
 Kruszelnička, Solomia 198
 Kryvonos, Maxym 284
 Krzyżanowski, Julian 80, 81, 83, 86, 88, 89, 258
 Kříž, Jiří Pavel 182, 268
 Książek, Paulina 7, 125, 127, 128, 142, 219, 226, 238, 263, 264, 280, 281
 Kubacka, Magdalena 204, 206, 213, 272
 Kubień-Uzok, Maria 139
 Kubisz, Jan 97, 260
 Kubisz, Paweł (pseud. Duraj, Jerzy) 6, 95–116, 218, 219, 225, 237, 238, 260, 261, 279
 Kuczyński, Krzysztof A. 40, 248
 Kühnemann, Adolf 57

Kunicki, Wojciech 37, 43, 50, 248, 252, 265
 Kupiec, Jan 93
 Kusak, Barbara 206
 Kusánský, Mikuláš (vl. jm. Chrypffs, Johann) 25
 Kusnjer, Ivan 186
 Kutz, Kazimierz 50, 58, 61
 L'Eonale, Renard Hans Varnart 123
 Lacombe, Benjamin 278
 Lam, Andrzej 37, 63, 255
 Lamennais, Hugues Félicité Robert de 169
 Langman-Pietrzykowska, Alina 180
 Larisch-Mönnich, Johann 105, 106
 Lassall, Ferdinand 22
 Laumann, Anton 248, 249
 Lazarus, Gustav 123
 Le Fort, Gertrud von 23
 Léger, Joseph Fernand Henri 211
 Lenau, Nikolas (vl. jm. Niemsch, Nikolaus Franz von Strehlenau) 123
 Leoncavallo, Ruggiero 191
 Leopold I. (císař) 13
 Lessing, Gotthold Ephraim 21, 169
 Leszczyński, Karol 180
 Leszczyński, Stanisław 31
 Lewandowski, Jan 57, 58, 252
 Lewinski, Wolf-Eberhard von 265
 Li Bai (č. Li Po nebo Li Paj; vl. jm. Li Tchaj-po) 59
 Libera, Piotr 14, 120, 246, 262
 Ligoń, Juliusz 39
 Lichnovská z Voštic, Antonie Marie 166
 Lichnovská z Voštic, Leokadia Anastasie 166
 Lichnovská z Voštic, Marie Adelheid 166
 Lichnovská z Voštic, Melanie 166
 Lichnovský z Voštic, Eduard Maria Johann Babtist 7, 14, 163–171, 220, 227, 228, 240, 241, 266
 Lichnovský z Voštic, Felix Maria Vincenz Andreas 166
 Lichnovský z Voštic, Karl Alois 163, 164, 168, 241
 Lichnovský z Voštic, Karl Maria 166, 167
 Lichnovský z Voštic, Karl Max 171, 281, 282
 Lichnovský z Voštic, Othenio 166, 167
 Lichnovský z Voštic, Robert 166, 167
 Lichnovští z Voštic (rodina) 164–166, 168, 169, 266, 281, 282
 Lionnet, François 52, 53, 233, 234, 252
 Lipiński, Karol 264
 Lipinsky-Gottersdorf, Hans 58
 Lipszyc, Weronika 8, 202, 213, 221, 230, 244, 271, 272, 284
 Liszt, Franz 72, 105, 114, 116, 122, 167, 237, 261, 279, 280
 Litwin-Widera, Joanna 179, 182
 Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian 163
 Loeben, Otto Heinrich von 91
 Lompa, Wojciech 81, 83, 93
 Lorentz, Friedrich 83, 257
 Lorenz, Oswald 120
 Loškov, Jurij Ivanovič (Лошков, Юрій Іванович) 271
 Lovrić, Božo 178, 267
 Łoziński, A. 198
 Lubkoll, Christine 255
 Luisa Meklenbursko-Střelická (královna) 39
 Lukács, György 41, 42
 Lyra, Justus Wilhelm 123
 Łysenko, Mikoła (č. Lysenko, Mykola) 144, 198, 200, 270
 Lysko, Alojzy 57
 Łysohorsky, Óndra (vl. jm. Goj, Ervín) 274, 275
 Magerle, Franz Matthaus 167
 Magris, Claudio 61
 Makarska, Renata 50, 252
 Makovský, Vincenc 209, 245
 Malinowski, Jerzy 273
 Malinowski, Lucjan 81, 83, 84, 85, 86, 88, 93, 257
 Malinowski, Ryszard 179, 182

Malý, Radek 287, 290
 Manin, Ludovico Giovanni 169
 Mann, Paul Thomas 41
 Mannhardt, Wilhelm 87, 258
 Manzanas, Ana María 52, 53, 250, 252
 Márai, Sándor 61
 Maratta, Carlo 168
 Marczyński, Jacek 183, 269
 Marek (rodina) 92
 Marek, Franciszek Antoni 138, 258, 264
 Marek, Ludwik 127
 Marie Ludovika Beatrix z Modeny (císařovna) 163
 Markowiak, Andrzej 43
 Markowska, Wanda 257
 Marnersdóttir, Malan 49, 55, 252
 Marthaler, Christoph 181
 Martinek, Libor 5, 7–9, 11, 12, 50, 96, 98, 99, 104–106, 109, 119, 127, 217, 219, 222, 225, 231, 246, 252, 261–262, 274, 279, 286, 287, 290, 291
 Marx, Joseph Rupert Rudolf 123
 Masaryk, Tomáš Garrigue 260, 266, 274, 275, 282, 283
 Mascagni, Pietro 191
 Mašek, Petr 13, 16, 246
 Matthison, Friedrich von 21, 128
 Maxmilián I. Habsburský (císař) 165
 Mayenowa, Maria Renata 257
 Mazáčová, Zuzana 179
 Mažák, Otto 195
 Meckauer, Walter 57
 Mědílek, Boris 179, 267
 Medtner, Nikolaj Karlovič 123
 Melecki, Maciej 57
 Mendelsohn Henselová, Fanny 123
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 120, 121, 122, 124, 153, 159
 Mengs, Anton Raphael 168
 Mercier, Françoise 96, 262
 Merklová, Tereza 145
 Merriman, Brian (ir. Mac Giolla Meidhre, Brian) 59
 Metternich, Klemens Václav von (vl. jm. Metternich, Klemens Wenzel Nepomuk Lothar von) 105, 163, 164, 165, 227, 241, 242
 Metternich-Sadern, Franz Albrecht von 43
 Mickiewicz, Adam 35, 42, 272, 280, 281, 283, 290
 Mielcarek-Krzyżanowska, Barbara 8, 183, 186–192, 220, 229, 243, 268, 269, 283
 Michna, Ewa 50, 53, 60, 252
 Mikołaj z Nysy 108
 Miková, Alena 23
 Mikuli, Karol (též Miculi, Carol) 7, 127, 128–131, 139, 144, 239, 262, 263
 Miłosz, Czesław 61
 Milska, Anna 257
 Mistral, Frédéric 59, 98
 Möhring, Ferdinand 124
 Molteni, Giuseppe 168
 Moniuszko, Stanisław 180
 Morávek, Tomáš 188
 Morcinek, Gustaw (vl. jm. Morcinek, Augustyn) 57, 61, 257
 Morel, Alain 95, 261
 Morgenstern, Chistian Otto Josef Wolfgang 123
 Mörike, Eduard Friedrich 23, 71, 123
 Mosley, David L. 263
 Mossakowska, Joanna 8, 175–177, 220, 228, 242, 267
 Motekat, Helmut 34, 249
 Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich Karl de la 21, 23
 Mozart, Wolfgang Amadeus 152, 163, 199, 241
 Mues, Wanja 78
 Müller, Adam 17
 Müller, Herta 61
 Müller, Johann Baptist 34
 Müller, Langen 248
 Müller, Wilhelm 71, 72, 255
 Münch, Ernst 169
 Münkler, Herfried 43, 249
 Munzar, Jiří 5, 21, 23, 217, 222, 231, 247, 275
 Musioł, Paweł 98
 Mycielski, Zygmunt 283
 Myśliwiec, Małgorzata 55, 252

Mytkowska, Joanna 272
 Napierała, Mariusz 191, 192
 Napierski, Stefan 147
 Napoleon I. Bonaparte 14, 32, 33
 Navrátil, Miloš 121, 262
 Neer, Aert van der 168
 Němcová, Božena 24, 82, 88, 257, 260
 Netz, Feliks 57
 Neumann, Siegfried 258
 Neumann, Thomas 259
 Neunzig, Hans A. 150, 151, 265
 Neuwirth, Vladimír 5, 24, 25, 247
 Niebuhr, Barthold Georg 169
 Niemeyer, Heinrich Johann 257
 Nietzsche, Friedrich 122
 Niewiadomski, Stanisław 127
 Nijakowski, Lech Michał 254
 Nitterdorf, Adam Müller von 164
 Nobel, Alfred Bernhard 261
 Novák, Arne 24, 275
 Novák, Josef 184
 Novák, Vítězslav 125
 Novalis (vl. jm. Hardenberg, Friedrich von) 21–23, 25, 43, 72, 73, 170
 Novikov, Anna 250, 251
 Nowack, Alfons 170
 Nowak, Anita 186, 187, 270
 Nowak, Janusz 84, 87, 258
 Nowowiejski, Feliks 137, 283
 Nycz, Ryszard 64, 255
 Nykl, David 189
 Odrowąż (rodina) 92
 Odstrčil, Josef 288, 291
 Ogijenko, Ilarion Oktawian (císař; Augustus, též Gaius Iulius Caesar Octavianus) 78, 79, 90, 91, 94
 Olszewska, Božena 258
 Ondraszek (Ondráš z Janovic; vl. jm. Fuciman, Ondřej) 105, 107, 108, 260
 Ondruch, Pavel 179, 181, 182, 220, 268
 Onis, Harriet De 253
 Orłowski, Hubert 37, 38, 43, 151, 248, 249, 265, 272
 Ortiz, Fernando 52, 252
 Oslzlá-Sládečková, Markéta 186, 187
 Osmelak, Mariusz 179, 182
 Ossoliński, Wojciech 282
 Ostrowska, Eda 177
 Oszelda, Paweł 102, 105, 106, 111, 112, 225, 237, 238, 261
 Otto, Jan 24
 Oz, Amos 61
 Pachmanová, Martina 204, 206, 212, 272, 273
 Paine, John Knowles 124
 Pajon, Henri 79
 Palacký, František 166, 169
 Palcr, Zdeněk 205
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 124
 Pančík, Josef 186
 Parisot, Jean-Christophe 95, 261
 Paul, Jean (vl. jm. Richter, Johann Paul Friedrich) 73, 159, 255
 Pavlíček, Martin 189
 Pawlar, Franz 60
 Pawłowska, 197
 Pearse, Patrick Henry 59, 60
 Pečman, Rudolf 126, 263
 Pechar, Jiří 247
 Pelcl, František Martin 169
 Penderecki, Krzysztof 127, 146
 Perez, Sébastien 278
 Perrault, Charles 79, 82
 Pešánek, Zdeněk 205, 209, 245
 Petr, Václav (ukr. ПЕТР, Вацлав) 8, 194, 198–200, 221, 229, 230, 244, 270
 Petrenko, Aleksiej 197
 Petrucci, Ottaviano, 123
 Pfitzner, Hans Erich 124, 153
 Piasecki, Zdzisław 107, 262
 Picasso, Pablo Ruiz 211
 Pieciul-Karminska, Eliza 87, 94, 259
 Pieczara, Stefan 272
 Piechota, Marek 78, 258
 Pieńczak, Agnieszka 261
 Piencykowska, Caroline 168
 Pietrzak, Ewa 246

Piórek, Magdalena 145, 270
 Piotrowska, Maria 250
 Piotrowski, Piotr 205, 209, 272
 Pištělák, Bohumil 247
 Pitagoras (č. Pythagoras ze Samu) 200, 270
 Płaczek, Edward 180
 Plauen, Heinrich Reuß von 30, 32–35
 Plech, Zdeněk 184, 185, 186
 Pohl, Herta 57
 Pöhlein, Hubert 259
 Pochroń, Łucja 179
 Pochroń, Ryszard 179, 182
 Polewska, Alicja 186, 270
 Polheim, Karl Konrad 153, 265
 Polkowska, Magdalena 191
 Pollock, Griselda 204
 Pomian-Łubiński, Ludwik Ksawery 114
 Pośpiech, Jerzy 27, 35, 76, 81–84, 86–88, 92, 93, 249, 259, 264
 Pospiszil, Karolina 5, 49–51, 55, 57, 60, 98, 131, 218, 223, 233, 250, 253, 276
 Pospíšil, Tomáš 273
 Potocka, Anna Maria 208, 272
 Poussin, Gaspard Dughet 168
 Prager, Brad 68, 255
 Pratt, Mary Louise 50, 52, 253
 Pražma, Franciszek (hrabě; Pražma, František Vilém) 108
 Pražanová, Markéta 272
 Pressel, Gustav 124
 Pretzel, Vladimír 205
 Priehodská, Andrea 184
 Primusová, Adriana 204, 210, 272
 Prokeš, Zdeněk 184
 Prolat, Valentin 184
 Proust, Valentin Louis Georges Eugène Marcel 49
 Przerwa-Tetmajer, Kazimierz 108
 Przesmycki, Zenon Franciszek (pseud. Miriam) 138, 146
 Przyboś, Julian 109
 Przywara, Michał 97, 262
 Pückler-Muskau, Hermann von 167
 Pullinger, Mark 192, 270
 Purver 129, 264
 Pyszko, Jan 282
 Quast, Ferdinand von 34
 Racek, Jan 164, 266
 Raczyńska, Wiktoria 189, 270
 Radačovský, Mário 186, 187
 Radziejowski, Michał 31
 Radziwiłłowa, Urszula 86
 Raff, Joseph Joachim 124
 Rainerová, Jindřiška 184
 Rálik, Szilvia 186, 187, 188
 Ramler, Karl Wilhelm 169
 Raumer, Friedrich von 169
 Rautenstrauch, Johann 164
 Reclam, Philipp jr. 248, 265
 Regener, Ursula 258
 Reger, Johann Baptist Joseph Maximilian 124, 127
 Reichardt, Johann Friedrich 150
 Reichelová, Marta 189
 Reich-Ranicki, Marcel 265
 Reinecke, Carl 154
 Reni, Guido 167
 Reszka, Marceli 7, 127, 137, 138, 146, 239, 264
 Reuß, Heinrich XLIV. von 34
 Reznicek, Emil Nikolaus von 124
 Riemen, Alfred 248, 249
 Rilke, Reiner Maria 139, 147
 Rodak, Piotr 179
 Romano, Giulio 167
 Romanow, Elżbieta (č. Romanovna, Alžběta Michajlovna) 29
 Romanowska, Jadwiga 51, 253
 Rombach, Otto 255, 265
 Rønning, Anne Holden 51, 254
 Rosenthal, Maurycy 127
 Rossini, Gioacchino 190, 255
 Rostkowska-Fandri, Alina 180
 Rothe, Arnold 78, 79, 259
 Rousseau, Jean-Jacques 73, 113
 Roussos, Demis (vl. jm. Roussos, Artemios Ventouris) 186
 Roztočilová, Klára 188
 Różycki, Tomasz 253

Rückert, Friedrich 123, 154
 Rucková, Iveta 163, 266
 Rudorff, Ernst Friedrich Karl 124
 Ruf, Theodor 86, 87, 259
 Ruisdael, Jacob van 168
 Rumohr, Carl Friedrich 164, 169, 241
 Rusek, Halina 261
 Rusinský, Milan 24, 247
 Rytel, Piotr 133
 Rzega, Henryk 13, 17, 37, 246
 Rzepnikowska, Iwona 93, 94, 260
 Řehoř XVI. (vl. jm. Cappellari, Bartolomeo Alberto; papež) 166
 Říha, Václav 282
 Sadie, Stanley 263
 Saez, Jean-Pierre 261
 Safranski, Rüdiger 255
 Sahánek, Stanislav 24, 247
 Said, Edward 55, 253
 Sakson, Andrzej 252
 Sala, Oskar 122
 Salis-Seewiss, Johannes von 21
 Sarti, G. 196
 Sasiadek, Eugeniusz 263
 Sauer, August 257
 Saussy, Haun 250
 Sędziwoj (rodina) 92
 Sek, Alicja 261
 Senancour, Étienne Pivert de 73
 Seyhan, Azade 51, 52, 55, 253, 264
 Shih, Shu-mei 52, 53, 233, 252
 Schaller, Gerd 181
 Schau, Albrecht 78, 81, 259
 Schedius, Johann Ludwig von 164
 Scheinpflugová, Olga 178, 267
 Schenkendorf, Max von 32
 Schillbach, Brigitte 256
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von 25, 71, 120, 169, 265
 Schindlerová, Alma (prov. Mahlerová, Anna) 125
 Schinkel, Karl Friedrich 29, 34
 Schirach, Baldur von 43
 Schiwy, Günther 34, 40, 93, 259, 265
 Schlegel, August Wilhelm 21
 Schlegel, Dorothea Friederike von 17
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 14
 Schmidt, Christoph 90
 Schmitz-Emans, Monika 255
 Schneider, Ferdinand 258, 266
 Schoeck, Othmar 124
 Scholtis, August 57, 58, 59
 Scholz, Eryk 264
 Schön, Theodor von 27, 28, 29, 30, 33, 34
 Schöningh, Ferdinand 265
 Schott, Bernhard 265
 Schroetter, Friedrich Leopold von 33
 Schubert, Franz 119, 120, 127, 150
 Schullz, F. 196
 Schultz, Hartwig 41, 248
 Schulze-Engler, Frank 254
 Schumann, Renata 40
 Schumann, Robert 7, 119–124, 126, 127, 150, 152–162, 219, 225–227, 238, 240, 264, 265
 Schütz, Caspar 29
 Schwabe, Johann Joachim 81
 Schwarz-Schilling, Reinhard, 145
 Schwoy, Franz Josepha 169
 Sieńczyk, Maciej 181
 Sikora, Władysław 262
 Sikorska-Wojtacha, Monika 139
 Sikorski, Janusz 272
 Siuciak, Mirosława 55, 253
 Skugierski, Franciszek 198
 Slavík, Ivan 14, 18, 22, 23, 246, 247
 Sławek, Tadeusz 57
 Śliż, Barbara 182, 268
 Słowjewska, Ilona 189, 190, 270
 Słowacki, Juliusz 38
 Smaczny, Jan 192, 270
 Smetana, Bedřich 184, 188–190, 220, 221, 229, 243
 Śmiałowski, Igor 180
 Smolka, Jaroslav 119, 263

Smolorz, Alois 59
 Sojecki, Czesław 180
 Sołdra-Gwiżdż, Teresa 50, 251
 Sołtys, Mieczysław 127
 Spadzińska, Elżbieta 256
 Spaeth, Albert 63, 255
 Spengler, W. Eckehart 29, 34, 248, 249
 Spinna, Carl Anton 127, 128
 Spyra, Janusz 97, 262
 Srb-Debrnov, Josef 125
 Srokowski, Stanisław 33
 Stachowski, Jan 57, 179
 Stanczyk, Ewa 50, 253
 Staniczek, Łucja 56, 61, 251
 Stanisławski, Ryszard 203, 272
 Stapel, Wilhelm 37
 Stefan, Bedřich 203, 205
 Steffens, Heinrich 14
 Stein, Heinrich Friedrich Karl von 14, 27, 91, 92, 246
 Stein, Volkmar 246, 259
 Steinig, Martina 255
 Stendhal (vl. jm. Beyle, Henri Marie) 73, 255
 Stifter, Adalbert 22
 Stiller, Robert 94, 259
 Stockhausen, Elisabetha von 123
 Stöcklein, Paul 86, 259
 Stoff, Andrzej 79, 259
 Stöhr, Richard Franz 124
 Stolberg-Stolberg, Friedrich Leopold zu 169
 Stomma, Ludwik 30, 249
 Strauss, Richard 121
 Strohbach, Siegfried 124
 Stubenrauch, Adolf Gustav 260
 Suhrkamp, Peter 256
 Sucher, Josef 124
 Sulima-Kamiński, Jerzy 191
 Sulženko, Jiří 188
 Supady, Grzegorz 5, 27, 31, 33, 39, 217, 222, 232, 248, 275, 276
 Suszczyński, Zbigniew 272
 Svajer, Amadeo (též Schweyer, Gottlieb) 169
 Światłowski, Zbigniew 37
 Świder, Józef 7, 127, 137, 139, 146, 239
 Świder-Śnioszek, Magdalena 137, 264
 Swistunow, Piotr 82
 Sýkora, Václav Jan 119, 120, 263
 Sylva, Carmen (pseud. Alžběta zu Wied; celým jm. něm. Elisabeth Pauline Ottilie Luise Prinzessin zu Wied; královna) 122
 Syniawa, Mirosław 59, 250, 253
 Szabó-Knotik, Cornelia 151, 266
 Szapocznikow, Alina 8, 202–214, 221, 230, 244, 245, 271, 272, 273
 Szapocznikow, Rywka 203, 204
 Szarffenberg, Marek 90
 Szczepański, Marek S. 50, 251, 253, 254
 Szczyrbowski, Jacek 261
 Szejnert, Małgorzata 58
 Szela, Jakub 105, 106
 Szeligowski, Tadeusz 133
 Szewczyk, Grażyna Barbara 37, 264
 Szewczyk, Wilhelm 37, 40–43, 249
 Szlenkier, Tadeusz 192
 Szmaja, Maria 50, 60, 61, 253
 Szpakiewicz, Mieczysław 180
 Szyma, Rafał 59, 251
 Szymik, Jerzy 37, 138, 147
 Szymutko, Stefan 49, 58, 61, 253
 Szyrocki, Marian 37, 249
 Šafařík, Jiří 120, 121, 263
 Šalda, František Xaver 24, 179
 Šarlota Pruská (Viktorie Alžběta Augusta Šarlota Pruská) 39
 Šetka, Otakar 22, 246, 247
 Ševčík, Otakar 195
 Šmejkal, František 207, 273
 Špetlík, Martin 186
 Špičková, Ivona 186
 Štefáčková, Jana 145
 Štěrbová, Eva 186
 Štursa, Jan 210
 Štych, Jan 145
 Švihálek, Milan 23
 Tabakowska, Elżbieta 250
 Tambor, Jolanta 50, 253
 Tansman, Aleksander (též Tansman, Alexandre) 279
 Taubitz, Monika 40
 Teislerová, Hana 23

Teniers, David, ml. 168
 Thadden, Georg Reinhold von 32
 Ther, Philipp 95, 262
 Thompson, Stith 80
 Thuille, Ludwig Wilhelm Andreas Maria 124
 Thun-Hohenstein, Franz de Paula Johann Josef 164
 Thun-Hohenstein, Marie Wilhelmina (roz. von Uhlfeld) 164, 169
 Thun-Hohenstein, Wilhelmina Marie Christina von 163, 164, 170
 Tieck, Johann Ludwig 14, 21, 23, 73, 86, 88, 91, 94, 170
 Timme, Karin 255
 Tintoretto, Jacopo 167
 Tolaš, Jakub 188
 Toľstoj, Aleksej Nikoľajewicz (č. Tolstoj, Alexej Nikolajewič) 84, 257
 Tomaszewski, Mieczysław 263
 Tomeš, Jan Marius 273
 Toporowski, Marek 139
 Träger, Claus 22
 Trojan, Pavel 179
 Turowicz, Joanna 272
 Tuszyński, Otto 39
 Tvrdá, Eva 58, 60
 Twardoch, Szczepan 50, 58
 Tyl, Josef Kajetán 184, 229
 Tymulski, Fabian 114
 Tyupa, Sergiy 250
 Ubenauf, Malte 181
 Uhland, Johann Ludwig 21, 128, 154, 170
 Uhlíř, Dušan 167, 266
 Urbánek, František Augustin 263
 Vaccaro, Andrea 167
 Vanoosthuysse, Michel 255
 Velde, Adriaen van de 168
 Velimský, Otokar 205
 Vencl, Vít 179
 Verdi, Giuseppe 122, 184, 190
 Věrná, Božena 22, 247
 Veselý, Petr 179
 Vetter z Lilie, Moric 16
 Viczay de Vicza (rodina) 166
 Viebrock, Anna 181
 Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de 81
 Vincenz, Stanisław 61
 Vogel, Ralf T. 264
 Vogrich, Max Wilhelm Carl 124
 Voigt, Johannes 29, 30, 35, 169, 256
 Vrak, Jan (pseud. Koudela, Tomáš) 50
 Vranický, Antonín 164
 Vrchlický, Jaroslav 124
 Vřetička, František 8, 175, 220, 228, 242, 266, 267
 Vykopalová, Pavla 184–189
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 73
 Wagner, Josef 204, 205, 207, 208, 210, 245, 273
 Wagner, Richard 122–124, 280
 Wagnon, Claude 96, 262
 Wach, Carl Wilhelm 34
 Waldenfels, Bernhard 64, 71, 255
 Walter, Bruno (vl. jm. Schlesinger, Bruno) 125
 Walter, Rudolf 132, 263
 Wanatowicz, Maria W. 50, 253
 Wania, Aleksandra 179
 Wania, Joanna 179, 181
 Waniek, Henryk 57–59
 Wańkiewicz, Melchior 33, 249
 Wańkowska-Sobiesiak, Joanna 39, 249
 Wąs, Gabriela 251
 Wasylewski, Stanisław 83, 257
 Weber, Carl Maria von 153, 190
 Webern, Anton 280
 Weisfeld, Alexander 198
 Welsch, Wolfgang 52, 254
 Werdenbergové (rodina) 166
 Werfel, Franz 23
 Werner, Klaus 23, 247
 Wessel, Horst 39
 Wesselski, Albert 88, 260
 Widera, Grzegorz 179, 182
 Wieck, Clara Josephine (provd. Schumann) 119, 155, 159, 263, 265
 Wieck, Friedrich 159
 Wichert, Ernst 275, 276
 Wichterlová, Hana 205, 209, 210, 245
 Wilczek, Piotr 55, 254
 Willan, Barbara 40
 Willan, Tadeusz Zygfryd 40

Wilson, Robert 179
 Wilson, Tim 50, 250, 251
 Winckelmann, Johann Joachim 169
 Winkler, Klaus 76, 81
 Winter, Olaf 181
 Witkiewicz-Pałka, Ewa 29
 Witkowski, J. 196
 Wittlich, Petr 205, 206, 210, 273
 Witwicka, Emilia 180
 Władysław Jagiełło (král; č. Vladislav Jagellonský) 30, 32
 Wójcicka, Marta 80, 260
 Wójcicki, Kazimierz 83, 257
 Wojda, Aleksandra 6, 63, 67, 223, 234, 254, 277, 278
 Wolf, Hugo 121, 150, 153
 Wolf, Monika 152, 265
 Wolf, Werner 263
 Wolff, Erich Jacques (vl. jm. Wolff, Jacob Leon) 125
 Wołłejko, Czesław 180
 Wollman, Frank 262
 Wolny, Gregor 169
 Wróblewska, Violetta 83, 260
 Wüllner, Franz 125
 Württemberg, Karl Wilhelm Friedrich von (král) 17
 Wurzbach, Constantin 164, 266
 Wuss, Kristina 191
 Wyderka, Bogusław 55, 254
 Wygornicki, M. 196
 Wysocka, Stanisława 180
 Żabski, Tadeusz 90, 260
 Zagajewski, Adam 40, 253
 Zahirović, Hasan 8, 178, 181, 220, 228, 242, 267, 282
 Zarek, Józef 273
 Zarych, Elżbieta 6, 75, 78, 218, 224, 236, 256, 278
 Zatorski, Tadeusz 36, 37, 249
 Zedlitz, Joseph Christian von 128
 Zegalski, Jerzy 180, 268
 Żeleński „Boy“, Tadeusz 190
 Zelter, Carl Friedrich 150
 Zemlinsky, Alexander von 125
 Żerelik, Rościsław 251, 252
 Zerhauová, Jitka 184, 186, 189
 Ziemann, Rüdiger 153, 265
 Zichy-Ferraris, Melanie 165
 Zichy-Vásonykeö, Eleonóra (provd. Lichnovská) 165, 166, 168, 241, 242
 Zichy-Vásonykeö, Karl Josef 165, 241, 242
 Zoubek, Olbram 205
 Zygfryd (č. Siegfried I. Lucemburský) 90
 Žáček, Rudolf 50, 254
 ze Žerotína, František Josef 14
 Židek, Ivo 184

FOTOGRAFICKÁ PŘÍLOHA – ZAŁĄCZNIK FOTOGRAFICZNY¹



Organizátor konference doc. Libor Martinek vítá její účastníky i hosty.



Účastníci konference si se zájmem vyslechli sklasičké kladby pro violoncello v podání Jana Hanouska.

¹ Autorem fotografií z mezinárodní konference *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí – Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polskie kulturowe i artystyczne pogranicza*, která proběhla 23. května 2018 na Slezské univerzitě v Opavě, je Bc. Martin Kús, který se postaral o další PR v rámci SU i směrem k veřejnosti – za to se mu sluší poděkovat.



Jan Hanousek - violoncello.



Proděkanka, historička prof. Irena Korbelářová pronáší přivítací řeč za FPF SU.



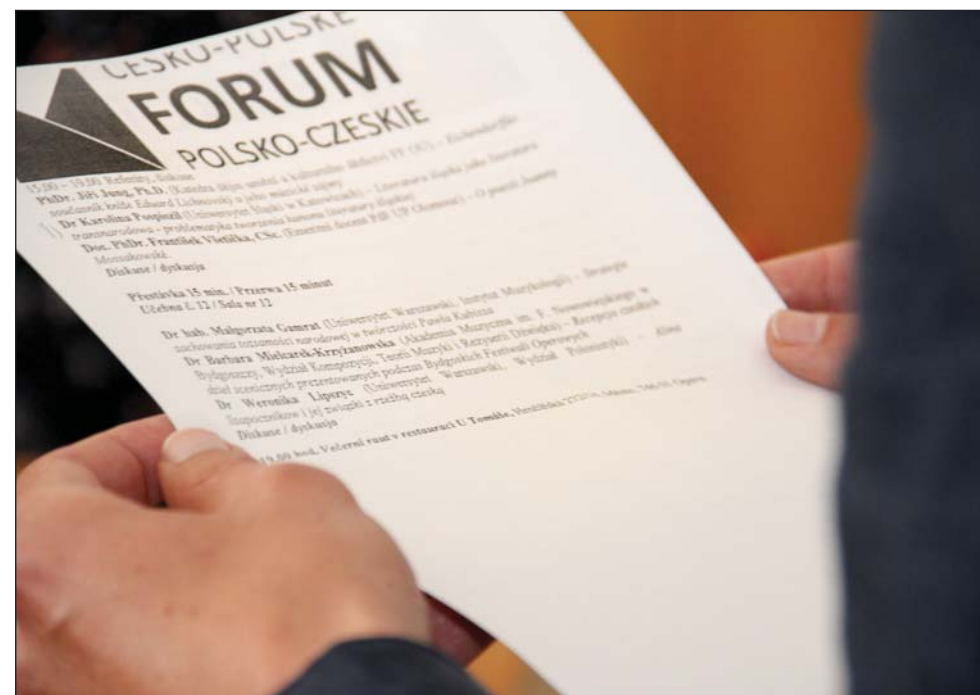
Proděkanka prof. Irena Korbelařová ocenila mezinárodní charakter konference.



Emeritní docent Univerzity Palackého v Olomouci František Všeticka.



Účastnice z Polska, zleva dr Weronika Lipszyc a mgr Paulina Książek.



Konferenci podpořilo Česko-polské fórum – Forum Polsko-Czeskie Ministerstva zahraničí České republiky.



Účastníky konference vítá vedoucí ÚBK FPF SU dr. Jan Heczko.



Dr. Jan Heczko ocenil odborný i společenský význam konference.



Vedoucí oddělení literární vědy ÚBK FPF SU dr. Martin Tichý (vlevo).



Dr Karolina Pospizil referuje o kánonu hornoslezské literatury.



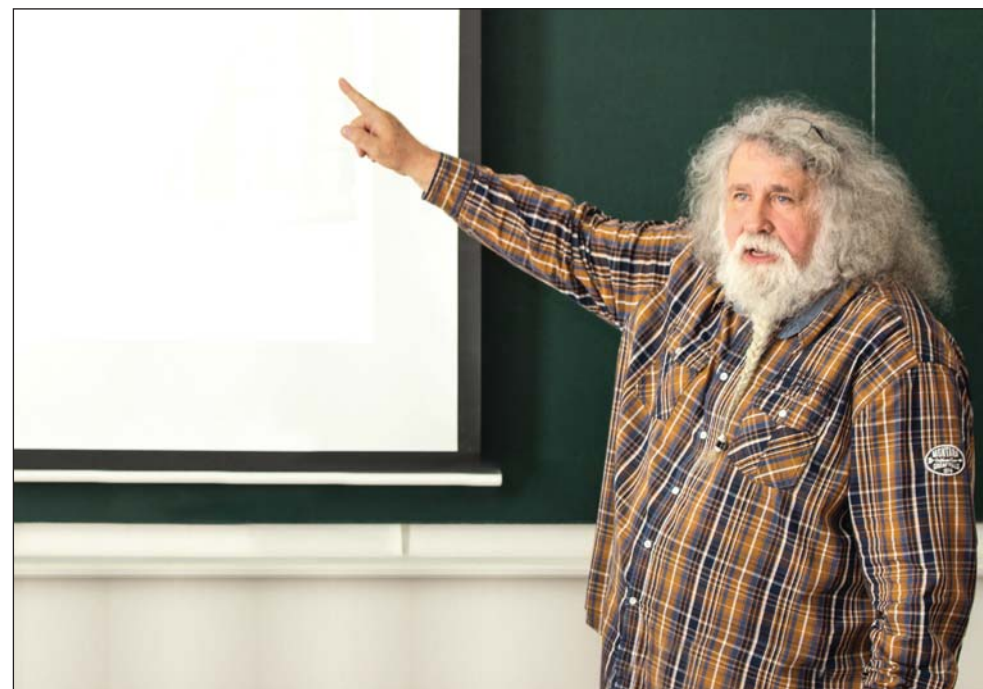
Spoluřešitelkou mezinárodního česko-polského grantového projektu „Joseph von Eichendorf a česko-polská kulturní a umělecká pohraničí“ byla muzikoložka dr hab. Małgorzata Gamrat z partnerské Varšavské univerzity (první zprava v zadní lavici).



Dr. Tichý se chystá převzít moderování dopoledního jednání konference.



Vedoucí Kulturního a informačního centra Sněženska v Sedlnicích Josef Odstrčil představuje aktivity v obci spojené s osobností Josepha von Eichendorff.



Josef Odstrčil si připravil zajímavou přednášku o Eichendorffovi a Sedlnicích v Power Pointu.



Překladaťel díla Josepha von Eichendorff do češtiny a zasvěcený interpret jeho tvorby prof. Jiří Munzar z Ústavu germanistiky, nordistiky a nederlandistiky FF MU v Brně.



TV studio Sněženska v Sedlnicích pro budoucnost zaznamenalo také přednášku prof. Jiřího Munzara.



Dr. Jiří Jung (Katedra dějin umění a kulturního dědictví FF OU) hovořil na téma Eichendorffova současníka knížete Eduarda Lichonovského a jeho múzických zájmů.



Rovněž diskuse byla zajímavá a obohacující.



Dr Aleksandra Wojda vážila cestu až ze Sorbonnské univerzity v Paříži, aby pohovořila na téma umění překračování hranic v díle Josepha von Eichendorff.



Mgr. Ondřej Haničák - kurátor sbírek ve Slezském zemském muzeu v Opavě (vpravo).



Dr Barbara Mielcarek-Krzyżanowska (vlevo) zmapovala vysoce úspěšnou tradici českých operních představení na mezinárodním operním festivalu v polské Bydhošti.



O obsluhu při občerstvení hostů během konference se staraly studentky ÚBK FPF SU v Opavě (vpravo Kristýna Bečvářová).



Prof. Jiří Munzar poskytl rozhovor pro TV studio Sněženka v Sedlnicích (rozhovor vedla Mgr. Lenka Šimurdová).