

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 18 (2018)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.18.1

Małgorzata Łoboz

ORCID 0000-0002-0706-8219

Uniwersytet Wrocławski

Patent na piosenki.

Wincentego Pola śpiew nie tylko z mogiły

„Śpiew i poezja – siostry nierozdzielne”¹ – tę niewymierną definicję romantycznej syntezy sztuk zasygnalizował Wincenty Pol w poetyckiej introdukcji do *Sześciu prelekcji o muzyce kościelnej* (1864), wygłoszonych w sali krakowskiego ratusza (a zorganizowanych przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne). Autor *Pieśni o ziemi naszej* nawiązywał w tym stwierdzeniu do teorii wypracowanych już w antyku i średniowieczu, niemniej był jednocześnie wrażliwym odbiorcą muzyki współczesnej, natomiast w historii polskiej muzykologii zapisał się jako wnikliwy i zaangażowany propagator programu muzyki oratoryjno-kantatowej, a zatem eksponującej ekspresję wokalną. Jak większość romantyków, muzykę uważał za wyjątkową dziedzinę sztuki asemantycznej, więc wykraczającej poza zwyczajowe środki komunikowania, ujmującej rzeczywistość znacznie głębiej, niż może to wyrazić artykulacja językowa. Wierzył, że muzyka zdolna jest uchwycić istotę zjawisk irracjonalnych i abstrakcyjnych: idealizm, duchowość, transcendencję, ale też – jako romantyk – miał świadomość, że sztuka powinna nade wszystko odzwierciedlać emocje towarzyszące ludzkiej egzystencji: miłość, samotność, bliskość, oddalenie, cierpienie, radość, łyż jako emocjonalną reakcję wzruszenia, czemu dał wyraz w konkluzji zamykającej tę wstępną refleksję:

Tony i słowa płyną w dwóch sfer ruchu
Bożej miłości i ziemskiej boleści².

Przywołany *passus* odzwierciedla Herderowską tezę, że muzyka jest emanacją (odzwierciedleniem) boskości, może pełnić rolę pośrednika w relacjach odbiorcy utworu muzycznego z Bogiem, zarówno w formule osobowej, jak metafizycznej, uniwersalnej siły kosmicznej. Pol zresztą w swych prelekcjach najczęściej odnosi

¹ W. Pol, *Prelekcja wstępna. O muzyce religijnej*, [w:] tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zupełne, t. IV, Lwów 1877, s. 297.

² Tamże, s. 298.

się nie tyle do Boga jako desygnatu wartości aksjologicznych, ile do harmonii muzycznej jako wyrazicielki ideału transcendencji. Warto podkreślić, że gdy Pol wygłaszał swoje prelekcje, muzykologia jako odrębna dziedzina wiedzy nie była w Polsce rozpowszechniona, a w Europie dopiero zaczęła się rozwijać. Autor *Prelekcji* mógł wykorzystać dwa tomy dzieła Nikolausa Forkela *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788–1801), zawierające historię muzyki starożytnej i średniowiecznej (notabene Pol w *Sześciu prelekcjach* odnosi się przede wszystkim do średniowiecza, renesansu i baroku, zwraca uwagę całkowity brak komentarza na temat kompozytorów XIX-wiecznych). Być może znał publicystykę ks. Józefa Surzyńskiego (1851–1918), redaktora czasopisma „Muzyka Kościelna”, ale znacznie później, już po wygłoszeniu esejów. Zapewne czytał Carla von Winterfelda, który zajmował się kościelną i świecką muzyką XVI w. (autora trzech tomów monumentalnego dzieła *Ewangelicka kościelna muzyka wokalna i jej stosunek do sztuki kompozycji*, 1843–1847)³, jak również prace Heinricha Breidensteina, Adolfa Bernharda Marxa, Eduarda Hanslicka, Heinricha Bellermana, Augusta Wilhelma Ambrosa⁴ – monografistę Gabriellego (któremu Pol również poświęcił obszerniejszy akapit)⁵. Nie ulega wątpliwości, że znał *Śpiewnik kościelny* ks. Michała Mioduszeńskiego (streścił i skomentował jego zawartość). Jak niemal wszyscy przedstawiciele ówczesnej elity inteligenckiej – otrzymał domowe (amatorskie) wykształcenie muzyczne. Zainteresowania muzyczne rodziny Polów akcentuje zarówno Karol Estreicher⁶, jak i Maurycy Mann. Obaj przywołują „spotkania muzyczne”⁷, odbywające się raz w tygodniu w gronie rodzinnym Polów, w których brały udział wybitne osobistości życia muzycznego, między innymi Karol Lipiński. Eugeniusz Skrodzki wspomina incydent pojawienia się w salonie Wolfganga Mozarta (syna słynnego kompozytora). Wiadomo, że w okresie rezydencji poety w Zagórzanach, latem 1843 r. odwiedził go znany wiolonczelista, Samuel Kossowski z rodziną. Ojciec Pola grał na skrzypcach, podobnie jak bracia Franciszek i Leon (uczeń Lipińskiego), matka oraz siostra (Zofia) grały na fortepianie, Wincentego uczono gry na wiolonczeli, ale zabrakło mu wytrwałości, wołał więc pozostać melomanem. Józef Ignacy Kraszewski, wspominając jeden z koncertów organizowanych w Żytomierzu w 1855 r., opisuje, jak brat Wincentego akompaniował (w charakterze drugich skrzypiec) Apolinaremu Kątskiemu⁸. Tak więc sam Pol osobiście nie praktykował muzyki, niemniej w swoich esejach muzycznych, włączonych później do lwowskiej edycji dzieł zebranych wierszem i prozą, ujawnił zarówno rozległą wiedzę muzykologiczną, jak i zamiłowanie do tej najsztubtelniejszej ze wszystkich dziedzin sztuki. Niemal w każdym tekście prelekcji powtarza się stwierdzenie,

³ Por. E. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1983, s. 375.

⁴ Por. J. Stęszewski, *Uwagi o badaniu muzyki w Warszawie drugiej połowy XIX w.*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX w.*, pod red. A. Spozą, Warszawa 1980, s. 311.

⁵ Por. W. Pol, dz. cyt., s. 351.

⁶ K. Estreicher, *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie*, Lwów 1882, s. 39.

⁷ E. Skrodzki, *Poranki u Wincentego Pola*, „Kłosy” 1873, t. XVI, nr 394, s. 393.

⁸ *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 118, s. 2.

że jedynie muzyka – tajemnicza siła, poruszająca wszystkie głębie i przerastająca wszystkie formy – jest zdolna oddać najsubtelniejsze odcienie uczuć w całej potędze ich wyrazu. Swoje muzykologiczne eseje pisał z perspektywy wcześniejszych doświadczeń poetyckich, potwierdzających oryginalną symbiozę liryki i melodyki, romantyczne dowartościowanie miniatury lirycznej popularyzowanej w formie pieśni. Jego utwory poetyckie stanowią podstawę tekstową wielu zróżnicowanych tematycznie pieśni opublikowanych w XIX-wiecznych śpiewnikach, a praktykowanych zarówno w ziemiańskich salonach, jak okopach powstańczych (między innymi Alfred Bojarski-Czarnota jest autorem melodii *Pieśń z obozu Jeziorańskiego 1863*⁹). Warto zatem dokonać przeglądu tych utworów poetyckich autora *Pieśni o ziemi naszej*, które zapisały się na kartach narodowych śpiewników.

Nie ulega wątpliwości, że kariera literacka Pola rozpoczęła się od popularności *Pieśni Janusza* (1833) – poetyckiego zapisu kampanii litewskiej powstania listopadowego, w której Pol (uhonorowany *Virtuti Militari*) wziął aktywny udział. Już sam tytuł cyklu wskazuje znamiennej romantyczną predyspozycję gatunku pieśniowego, asymilującego (zarówno w literaturze, jak i muzyce) różnorodność relacji między słowem a muzyką, między liryką a napięciem dramatycznym. Pieśń romantyczna zyskała szczególną nobilitację jako gatunek zdolny przekazać emocjonalizm i subiektywizm nastrojowy, fascynację ekspresją wyrazu, zainspirowaną przez folklor. Świadomy tych wszystkich teoretycznych wyznaczników, na pierwszym planie *Pieśni Janusza* Pol umieścił postać młodego entuzjasty powstańczego odrodzenia wartości (tytułowego Janusza), z dumą wyrażającego podziw dla „ziemi naszej”, który otwarcie manifestuje swe demokratyczne poglądy¹⁰. W trakcie tej intrygującej podróży przez powstańczą Litwę bohater liryczny zwraca się ku poznawaniu świata, by w konkluzji wygłosić ewangeliczne przesłanie swej misji i określić się mianem „brata wszystkich ludzi”. Janusz jest bohaterem z ludu, poznał wszystkie regiony ojczystego kraju, zatem może być reprezentatywnym przedstawicielem podzielonej przez zaborców ojczyzny, jest nie tylko ascetycznym tułaczem, lecz również śpiewakiem – poetą, wyznającym otwarcie „ojców wiarę”, romantycznym indywidualistą, pieśniarzem osamotnionym, aczkolwiek jedynie w świecie ludzkim. Spotyka bowiem niezwykłych słuchaczy swoich pieśni. W jego śpiew wsłuchuje się przede wszystkim otaczająca go natura (co znajduje wyraz w nierzadkich odwołaniach do symboliki kulturowej dębu, źródła, stepów, orłów). Nie ulega wątpliwości, że Pol wpisywał się tym w koncepcje romantyzmu naturocentrycznego. Jako wędrowny pieśniarz, dzielący z ludem wiele tożsamyh poglądów społecznych, prezentuje określony wariant świadomości historycznej skoncentrowanej na ocaleniu fundamentalnych podstaw narodowości. Wymowa historiozoficzna tych wywodów jest pozornie naiwna, ale

⁹ Utwór włączony do zbioru *Kilka kart z krwawego rocznika*, rozpoczynający się od incipitu: „W krwawym polu srebrne ptaszę”, znany również pod tytułem *Sygnal*, stanowił jedną z najpopularniejszych pieśni powstania styczniowego.

¹⁰ Por. M. Łoboz, „*Bom wszystkimu brat*”. *Dylematy światopoglądowe Wincentego Pola*, [w:] tejsze, *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004, s. 17–52.

tę właśnie naiwność, prostotę i jednoznaczność ludowego myślenia autor uważa za cenny potencjał autentycznego przeżywania tożsamości narodowej.

Pomysł ułożenia poetyckiego śpiewnika, na który składają się zarówno obrazki obyczajowe epizodów powstańczych, jak i patriotyczne refleksje socjologiczne, Pol zapewne zaczerpnął z obserwacji „podkładania” przez poetów własnych tekstów do znanych ludowych melodii. W przypadku *Pieśni Janusza*, które wkroczyły do obiegu artystycznego dzięki „protekcji” Mickiewicza¹¹, jak również entuzjazmowi środowiska emigracyjnego, zasięg odbiorców był znacznie szerszy, a realizacje artystyczne na najwyższym poziomie interpretacyjnym. Niektóre pieśni tego cyklu weszły do polskiego kodu kulturowego za sprawą kompozycji Fryderyka Chopina (wykonywanych między innymi przez Delfinę Potocką). Chopin zilustrował muzycznie około dwunastu utworów z cyklu *Pieśni Janusza*. Mieczysław Tomaszewski powoływał się na relację Wojciecha Sowińskiego i Juliana Fontany, wskazujących, że tych zaimprovizowanych pieśni kompozytor nigdy nie zapisał, jedynie „z książką na fortepianie śpiewał je, lub raczej deklamował, towarzysząc sobie”¹².

Julian Fontana, przyjaciel Chopina i wydawca jego pieśni, usiłował nakłonić Pola, by dokonał drobnych korekt w tekście, lecz Pol odmówił. Dlatego znana pieśń *Śpiew z mogiły* nie została opublikowana w pierwodruku słynnych Chopinowskich *Pieśni* op. 74, lecz ukazała się dopiero w edycji berlińskiej i warszawskiej w 1880 r. z pominięciem nazwiska Pola¹³. Fragment listu Fontany potwierdza, że kompozytor był zainteresowany twórczością autora *Pieśni Janusza*, doceniając rytmikę i melodyjność jego frazy poetyckiej:

Skoro wyszły *Pieśni Janusza* Chopin z zapałem je uwielbiając, jakby porwany ich wdziękiem, piękność ich i tęsknotę narodową oddawał [...] i tych dzieł Jego, tych arcydzieł nie mogę lepiej ocenić, jak gdy powiem, że poezji godną była muzyka. Z książką na fortepianie śpiewał lub raczej deklamował towarzysząc sobie – w miarę jak je tworzył, a miał ich na słowa Pańskie ze sześć lub siedem, ale na próżno go prosiłem, aby zapisywał, obiecywał, że zapisze, ale zawsze odkładał na później. Te kilka, które ułożył na *Pieśni Janusza*, przenosiły wszystkie inne głębokością uczucia i zidealizowaniem tęsknoty narodowej. Nigdy ich bez rzewnego wzruszenia słyszeć nie mogłem. Osobliwie cudna była *Niedola* i *Głos z mogiły*. Było kilka, dwie czy trzy wesołe, żołnierskie. Jedną tylko z lepszych, ze smutnych udało mi się z kawałków papieru, na jakich zwykle nanosił swe utwory, dokładnie w całość ułożyć. Jest to właśnie *Śpiew z mogiły*¹⁴.

¹¹ Por. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebr. i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 164.

¹² M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 71.

¹³ Z. Rondonańska, *Poezja Wincentego Pola w twórczości kompozytorów polskich i muzyków-amatorów*, [w:] „*Ponad hafem wicher wyje...*” *Studia o Wincentym Polu*, red. N. Kasparek, A. Korytko, Olsztyn 2013, s. 86.

¹⁴ Rękopis listu J. Fontany do W. Pola, Paryż, 21 sierpnia 1856, cyt. za: G. Połuszejko, *Utwory Wincentego Pola w zapisach nutowych*, [w:] *Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015, s. 645.

Wypada podzielić żal Fontany, że *Pieśni Janusza* w transkrypcji Chopina nie są w pełni dostępne współczesnym odbiorcom. Niemniej – ta najpopularniejsza pieśń, która się zachowała, zapisała bogatą kartę w dziejach kultury polskiej. Pierwszą wersję utworu Pol przysłał rodzinie w Mostkach jeszcze przed publikacją tomiku. Pierwotną melodię do *Śpiewu z mogiły* napisały kuzynki poety: Agnieszka i Aniela Ziętkiewiczówny¹⁵, zainspirowane ludową żmudzką dumką. (Notabene utwory z cyklu *Pieśni Janusza* popularyzowały też inne wielbicielki tej poezji. 15-letnia Kornelia Olszewska, przyszła małżonka Pola, skomponowała melodię do *Gospodyni*, a jej 12-letnia koleżanka, Walentyna Trojanowska, ułożyła melodię do pieśni *Cześć oswobodzonym Polakom*¹⁶). Już wówczas utwór był wykonywany w ziemiańskich salonach. Pieśń w kompozycji Chopina, wedle zapisków J. Fontany, przybrała gotową formę 3 maja 1836 r.¹⁷, natomiast w liście do Pola Fontana wyjaśniał poecie: „Dałem go śpiewać na moich dwóch koncertach zeszłej zimy tu w Paryżu i na wszystkich prawdziwych znawcach nadwyzwyczajnie zrobił wrażenie”¹⁸.

Z literackiej perspektywy interpretacyjnej *Śpiew* przybiera formę ballady. Melodyjna rytmiczność cyklu *Pieśni Janusza* narzucała specyficzny – symboliczny – sposób obrazowania. Wśród charakterystycznych dla twórczości Pola „synonimów polskości”, obok polskich dróg i polskich ptaków – pojawiają się polskie drzewa jesienną (być może listopadową) porą (konotacje tego obrazu znajdują się później w *Pieśni o ziemi naszej*, w kreacjach złotej polskiej jesieni i „liści z drzew listopadowych”). Ów motyw dominuje między innymi w *Śpiewie z mogiły*. Pod względem muzycznym kompozycja utworu przybiera oryginalną formę rapsodu rozbitego na trzy części. Można przyjąć, że pieśń ma formę eklektyczną. Sam Fontana dostrzegł ów uderzający kontrast stylistyczny, jednocześnie doceniając symbiozę nastrojowego słowa poetyckiego i chopinowskiej linii melodycznej, która – jak sugerował (posługując się, podobnie jak Pol, metaforą „usiostrzenia” sztuk) – „jest tu odmienną dla każdej prawie [strofy] i stosowną do myśli i uczucia, którą każda maluje. Zrazu nieoznaczony smutek, potem boleść na widok ruiny kraju, dalej nadzieja przy powstaniu, wreszcie rozpacz po wojnie – wszystko się tam odbija w muzyce jak w zwierciadle, tak jak w wierszach Pańskich. Tu dwie sztuki nieznanym dotąd wysileniem zsiostrożyły się do równej szczytności na przekazanie przyszłej Polsce męczeństwa naszego”¹⁹.

Pierwszą część pieśni, utrzymaną w rytmie mazura, charakteryzuje liryczna, nostalgiczna, lekko moralizatorska tonacja żalu za utraconą ojczyznę oraz wartościami gwarantującymi jej odzyskanie. Druga część w formule pieśni bojowej (w rytmie krakowiaka) ma charakter apelatywny i przywołuje wspomnienie walki

¹⁵ Por. Z. Rondańska, dz. cyt., s. 83.

¹⁶ Por. tamże.

¹⁷ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 73.

¹⁸ Rękopis listu J. Fontany do W. Pola, Paryż, 21 sierpnia 1856, dz. cyt., s. 646.

¹⁹ Rękopis listu J. Fontany do W. Pola, Paryż, 27 lutego 1857, cyt. za: G. Połuszejko, dz. cyt., s. 646.

zbrojnej. W trzeciej części następuje powrót do spokojnej dywagacji wokół naprawy narodowej inercji. Wpisując się w głos całego pokolenia pogrobowców powstania listopadowego, zirytowany podejrzeniami przywódców listopadowych o zdradę, Pol krytycznie zaczął postrzegać klęskę powstańców. Zdeklarował więc sceptycznie:

O Polska kraino!
Gdyby ci rodacy,
Co za ciebie giną,
Wzięli się do pracy

I po garstce ziemi
Z Ojczyzny zabrali,
Już-by dłońmi swemi
Polskę usypali.

Lecz wybić się siłą
To dla nas już dziwy;
Bo zdrajców przybyło,
A lud zbyt pocziwy²⁰.

Jak stwierdził Mieczysław Tomaszewski: „W interpretacji nastawionej do wewnątrz, tylko potencjalnie pełnej heroizmu i patosu, *Leci liście* staje się głębokim i cichym lamentem, wyrażonym przez kogoś, kto identyfikuje się z losem ojczyzny”²¹. O popularności utworu świadczą liczne jego parafrazy²², a także późniejsza kariera literacka (wspomnieć należy choćby semantyczne funkcje tej pieśni w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej).

W całości cyklu *Pieśni Janusza*, obok pieśni żołnierskich (zasłyszanych w Mostkach, dworze wujostwa Ziętkiewiczów, gdzie Pol spędził dzieciństwo, od weteranów kościuszkowskich – rezydentów dworku, zainspirowanych przez lekturę *Pieśni narodowych i sielanek* Stanisława Bratkowskiego, 1827), w których autor wykorzystał motywy folkloru podolskiego i ukraińskiego, zwłaszcza kozackiego, pojawiają się też liryczne poematy, zawierające między innymi sceny pożegnania domu rodzinnego, pożegnania żołnierzy z dziewczynami, a także motyw dialogu z ulubionym koniem (*Powrót konia*) lub sokołem (*Sokół*). Jako nieodzowny atrybut pożegnania ujawniają się spartańskie uczucia kobiet, zapewnienia młodzieży o gotowości pójścia na śmierć i emfaticzna zapowiedź triumfalnego powrotu, czego dobitną egzemplifikacją jest *Maroderka*. Wbrew deklaracjom Fontany *Śpiew z mogiły* prawdopodobnie nie jest jedynym utworem do słów Pola zachowanym w dorobku Chopina. Warto wspomnieć skocznię, utrzymaną w rytmie mazurka *Maroderkę* (która nie weszła do cyklu *Pieśni* op. 74 i jej autorstwo jest jedynie przypisywane

²⁰ W. Pol, *Śpiew z mogiły*, [w:] tegoż, *Poezje*, pierwsze wyd. zupełne, t. V, Lwów 1878, s. 99.

²¹ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 544.

²² Występujące m.in. w twórczości Marii Konopnickiej – por. B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 217–218.

Chopinowi), czyli pogodną, liryczną scenkę rodzajową, nawiązującą do liryki sentymentalnej, kontrastującą motyw spotkania dwojga młodych, emanujących urokiem bohaterów: „panieneczki-Litwineczki” i dzielnego ułana na pięknym koniu z grozą wojennych wydarzeń. Liryk Pola w rytmicznym tonie i dynamicznym tempie obrazuje entuzjazm powstańczy, ułańską wolę walki, skonfrontowaną ze wspomnieniem piękna dziewczyny oczekującej na ukochanego. W linii melodycznej pieśni (faktycznie pod względem stylistycznym łądząco tożsamej z kompozycjami Chopina), choć dominuje skoczny rytm lekkiego mazurka, odczuwalna jest głębia i siła wypowiedzi. Można uznać, że utwór doskonale realizuje założenia romantycznego „usiostrzenia” poezji i muzyki: kondensuje treść sześciu strof w dziewięciu taktach. Sytuację liryczną formuje moment spotkania dwojga młodych bohaterów, jedynie on (ułan) snuje liryczną refleksję z dominującym jednym głównym akcentem (wyprawy do boju)²³. Wiersz zostaje zamknięty pointą liryczną (zapewnieniem wiecznej pamięci o pięknie Litwy, harmonizującej z urodą dziewczyny):

O tych krajach, o zwyczajach,
I o puszczech tych,
I o Litwie, i o bitwie,
I o oczkach twych!²⁴

Linia melodyczna natomiast zamknięta jest wyrazistą frazą krótkiego taktu.

Ekspresywną agitację do walki i entuzjastyczny zapał powstańców ilustruje wiersz zatytułowany *Krakusy* (*Mazur Dwernickiego*, 1831), rozpoczynający się od incipitu „Grzmia pod Stoczkiem armaty”. Biorąc po uwagę chronologię powstania, to druga po *Śpiewie z mogiły* pieśń Pola spopularyzowana w praktyce wokalne. W tej typowej liryce powstańczej dominują wezwania aktywizujące odbiorców:

Chodźwa trzepać Moskala,
Bo dziś Polska powstała!
Niech nam Polski nie kala
Hej, zabierzwa mu działa!²⁵

Ostre w swej wymowie hasła, inspirujące do działania, zostały spopularyzowane w rytmicznej formie mazura poprzez kompozycję Juliana Kaplińskiego (sąsiada rodziny Ziętkiewiczów). Powtarzalny tok linii melodycznej, mało ciekawej, lecz prostej w odbiorze, sprawia, że łatwo ją zapamiętać – pieśń ta była często śpiewana podczas powstania styczniowego. Sytuację liryczną tworzy opowieść o dzielnych żołnierzach obozu gen. Józefa Dwernickiego (przedstawionego tu w roli herosa osobiście biorącego udział w walce zbrojnej). Ich nadgorliwość sprawiła, że z pominięciem rozkazu dowódcy („czyste waryaty”), samowolnie rozbroili armaty nieprzyjaciela,

²³ Por. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 33.

²⁴ W. Pol, *Maroderka*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 85.

²⁵ W. Pol, *Krakusy*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 21.

odznaczając się niezwykłym bohaterstwem. Idealizacja czynu zbrojnego kształtuje topos oddanego patrioty i wzorzec moralny Polaka:

Dzielnieście się spisali!
Zawsze Polak tak bije!
A Krakusy wołali:
Nasza Polska niech żyje!²⁶

Pod względem parataktycznej rytmiki i równomiernej linii melodycznej wyróżnia się jeden z najpiękniejszych utworów tego cyklu, *Stary ułan pod Brodnicą*. Ów „chwytający za serce” bohater liryczny

I zapłakał na boje,
I o lancę tłukł głowę,
Chorągiewkę zdarł w dwoje
I łzy otarł połową,
I zawiązał garść ziemi,
Drugą ranę owinął:
I w świat ruszył z młodszymi,
I jak wszyscy gdzieś zginął²⁷

Symboliczna „garść ziemi” staje się tutaj obrazowym ekwiwalentem romantycznej obsesji, wedle której ojczyznę porozbiorową romantyk potrafi zabrać na tułaczą drogę, by potem, na emigracji nieustannie nieść ją w sobie, wykreować „ojczyznę prywatną”.

Notabene, wśród zaginionej spuścizny Chopina, badacze sugerują istnienie zapisu nutowego do wiersza zatytułowanego *Pożegnanie*. Wiersz Pola charakteryzuje zastosowanie zgrabnej ludowej stylizacji, z wykorzystaniem rytmicznego toku dzia-dowskiej pieśni, o prostych rymach zewnętrznych i wewnętrznych:

Panna młoda jak jagoda,
Stojąc we drzwiach płacze,
Kiedyż ja cię w naszej chacie
Tu znowu obaczę?
Przed dziewczyną, przed maliną,
Stoi chłopak zbrojny,
A koń wrony,
Kulbaczony,
Rwie się niespokojny²⁸.

Sytuacja pożegnania powstańca nabiera charakteru rytualnych gestów, wzbogaconych semantycznie o wymowę religijną:

²⁶ Tamże, s. 22.

²⁷ W. Pol, *Stary ułan pod Brodnicą*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 86.

²⁸ W. Pol, *Pożegnanie*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 19.

Idź, gdy trzeba! Niech cię nieba,
 Niech cię Bóg prowadzi!
 lecz ten krzyżyk i szkaplerzyk
 W boju nie zawadzi²⁹.

Gdyby nie fakt, że *Lituania* Artura Grottgera była inspirowana przez *Pieśni Janusza*, można by odnieść wrażenie, że sugestywne obrazki Pola stanowią w znacznej mierze ilustrację grottgeryzmu. Jak wcześniej wspomniano, zapis nutowy Chopina zaginął, zatem niemożliwe jest ustalenie korespondencji artystycznych w obrębie jednego utworu – motywu pojawiającego się w twórczości Pola, Chopina i Grottgera (można by tu jeszcze wymienić Marię Konopnicką z jej wersją *Lituanii!*). Skoro mowa o literackich portretach ułanów, to najbardziej wyraziście zostały one utrwalone w *Pieśni ułanów* – utworze stanowiącym podstawę znanej żołnierskiej piosenki, wykonywanej podczas wszystkich narodowych rocznic i wojskowych uroczystości. Skoczna, ludowa melodia mazura (autor anonimowy) o dość monotonnym powtarzalnym toku, eksponuje wyidealizowane portrety ułanów – niezależnych herosów wojennego rzemiosła:

Nie masz pana nad Ułana,
 A nad lancę nie masz broni!
 Gdzie uderzy, Moskal leży,
 Albo wilkiem w stępy goni
 Od tej dłoni, od tej broni³⁰.

Do dzisiejszych czasów w stałym repertuarze Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” zapisał się słynny *Mazur* (rozpoczynający się od incipitu „Piękna nasza Polska cała”). Melodyjna rytmiczność utworu antycypuje infantylizowany, symboliczny sposób prezentacji krajobrazu w *Pieśni o ziemi naszej* (1843), zawierającej katalog obrazowych „synonimów polskości”. W treści tanecznego utworu (napisanego gwarą mazurską) Pol zawarł formułę „serca Polski” – regionu przewyższającego wszystkie pozostałe – a zatem przestrzeni predestynowanej do wszelakich dążeń niepodległościowych:

Dana, dana, dana, dana,
 Za ojczyznę miła rana
 Prędzej zginą zeki, góry,
 Niżli Polska i Mazury,
 Bies cie porwie, Mikołaju,
 A swoboda będzie w kraju³¹.

Były uczestnik powstania listopadowego, wygłaszając romantyczną nobilitację ludu, podkreślał jego kulturotwórczą rolę w historii. W roztańczonym korowodzie

²⁹ Tamże, s. 20.

³⁰ W. Pol, *Pieśni ułanów*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 34.

³¹ W. Pol, *Mazur*, [w:] tegoż, *Pieśni Janusza*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, BN I, nr 33, s. 117.

mazura, jak w kalejdoskopie, pojawiają się obrazki znamionujące schematyczne stereotypy obrazowania ojczyzny w *Pieśni o ziemi naszej*, której narrator, poeta-po-dróżnik wyznaje ideały demokratyzmu społecznego oraz przekonanie o szczególnej roli społecznej „ludu kmiecego” w walce narodowowyzwoleńczej. Warto zwrócić uwagę, że w już w samym tekście wiersza autor zawarł intencję śpiewu, sugerując, iż misje niepodległościowe Polaków powinny przetrwać w pieśni:

I zanuć w Polsce ludzie
O Mazurach i o cudzie,
Bo Bóg, żeby świat dziś tworzył,
Już z Mazurów by go złożył³².

Nie można jednoznacznie ustalić, czy ów wiersz, spopularyzowany z melodią Józefa Sierotwińskiego, przyciągający swoją prostotą i śpiewnością, zwrócił uwagę samego Chopina. Z całą pewnością najbardziej efektowną wartością poezji Pola były opisy przestrzeni oraz zdolność ewokowania jej malowniczości, zamkniętej w formule „Piękna nasza Polska cała, / Piękna, żyzna i niemała!”³³. Można przyjąć, że jest to efektowna koda *Pieśni Janusza*, a zarazem wstępny akord do *Pieśni o ziemi naszej*, poprzez melodyjną rytmiczność narzucającą symboliczny sposób obrazowania (notabene – Pol, zarówno w utworach poetyckich, jak relacjach prozatorskich, przejawiał świadomość gatunku obrazkowego, dlatego można zaryzykować stwierdzenie, że „myślał obrazami”).

Skoro wspomniano *Pieśń o ziemi naszej* (1843), warto poczynić dygresję, że ów rozległy poemat (określany mianem „geografii serdecznej”) jest efektowną poetycką relacją z podróży po kraju, poznawanego intelektualnie i opisywanego emocjonalnie, ujętego w serię obrazów naturalnego pejzażu Rzeczypospolitej w przedrozbiorowych granicach. Składa się na nią seria cząstkowych obrazów, ukazujących syntetyczny, sugestywny, trójwymiarowy obraz ojczyzny. Pol w swym utworze idealizuje piękno, żyźność i bogactwa naturalne Rzeczypospolitej. W strukturze pieśni dominuje styl gawędowy o luźnym toku narracji oraz rytmicznym ośmiozłostkowcu trocheicznym, a jego swobodna kompozycja, nawiązująca do struktury przewodnika turystycznego sprawia, że późniejsza *Kantata* Bolesława Dembińskiego, skomponowana do fragmentów *Pieśni o ziemi naszej*, jest zapomnianym dziś, mało popularnym utworem hybrydycznym o skomplikowanej, fragmentarycznej kompozycji. Poemat Pola, niezwykle popularny zwłaszcza w okresie międzywojennym, nie doczekał się zatem równorzędnej interpretacji muzycznej (jeżeliby przyjąć zasadę, że pieśń jako gatunek jest całością spójną, przy czym dominującą rolę odgrywa sposób interpretacji tekstu słownego przez kompozytora³⁴). Interpretacja Dembińskiego rozczarowuje wobec niezwyklej wartości poematu Pola, z kolei udanym duetem poetycko-muzycznym są dwie pieśni Ignacego Komorowskiego do utworów powstałych

³² Tamże, s. 64.

³³ Tamże, s. 62.

³⁴ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, s. 18.

w późniejszej fazie twórczości Pola. Ignacy Komorowski – wiolonczelista w orkiestrze warszawskiego Teatru Wielkiego i kompozytor wielu popularnych pieśni, nawiązujących do stylu Stanisława Moniuszki³⁵ – wykorzystując kulturę folkloru mażowieckiego, znacząco przyczynił się do rozwoju polskiej wokalistyki. Zasłynął jako autor *Kaliny* i innych pieśni do słów Lenartowiczowskiej *Lirenki*. Pragnąc ratować zdrowie (chorował na gruźlicę) i zebrać pieniądze na zagraniczną kurację³⁶, w 1855 r. wydał kolejne zeszyty *Śpiewów polskich*, w których – oprócz melodii do *Marii Antoniego Malczewskiego* oraz fragmentów *Konrada Wallenroda* – znalazły się dwa utwory Pola, natychmiast niezmiernie popularne. Jednym z nich jest wiersz *Anioł i pacholę* (z cyklu *Z podróży po burzy*, 1856). Treść wiersza koresponduje ze słodką, spokojną kantyleną Komorowskiego. Kompozycja tekstu oparta jest na dialogu anioła z pacholciem i przybiera tonację wyciszzonej idylli. Pacholę wciela się tu w rolę skromnych, pokornych, cichych bohaterów, którzy wypełniając rzetelnie obowiązki wobec Boga i ojczyzny, naprawiają ład nękanego przez wojenne i egzystencjalne kataklizmy świata, nauczając postawy miłości i miłosierdzia w walce z przemocą. Wizja lekko infantylnego „pacholęcego” świata wpisuje się w koncepcję „zgrzebnej eschatologii” romantyzmu oswojonego, co ma związek z silnym oddziaływaniem religii katolickiej na polskie życie kulturalne i publiczne w XIX wieku (i później). W omawianym wierszu pacholę zostało wykreowane na szczególnego Bożego posłannika. Podobne pacholące portrety przywoływał Pol w kilku innych utworach, ów tekst zwraca jednak uwagę dialogiem dwóch pozornie naiwnych istot – dialogiem trudnym, bo podejmującym fundamentalne pytania o sens ziemskiej i pozaziemskiej egzystencji. Natężenia dramatyczne w obrębie tego dialogu (zbudowanego na kanwie serii pytań i odpowiedzi) znakomicie uchwycił Komorowski w dwóch wyodrębniających się recytatywach. Pacholę Pola eksplikuje misję „romantyka oswojonego”, by podjąć wędrówkę „ku ludziom”. Anioł Pola podjął ów cel już wcześniej, kierując się ideą miłości do świata i znamienne deklarując: „idę do ludzi, bo kocham to plemię”. Pacholę przejawia niepokój egzystencjalny, wyrażając obawy o przyszłość ludzkości, zamknięte w pytaniu:

A jak nam znikniesz, niebieskie kochanie,
Cóż się po Tobie na ziemi zostanie?

Anioł sublimujący transcendencję odpowiada:

To, co zostało wam po wieszczem słowie,
Po łzach, po rosie, po pieśni w dąbrowie³⁷

³⁵ Notabene, Moniuszko również napisał muzykę do wiersza *Jaskółeczka* Pola i zadedykował ją Helenie Modrzejewskiej (publikacja w ósmym tomie *Śpiewnika domowego*, Warszawa 1869).

³⁶ Por. *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, red. E. Dziębłowska, t. V, Kraków 2004, s. 157.

³⁷ W. Pol, *Anioł i pacholę*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Petersburg 1898, s. 133.

Ekscentryczny dialog niespodziewanie kończy się jak ewangeliczna przypowieść. Katastroficzne tło wojenne przechodzi w podniosły patos. Melodia Komorowskiego odzwierciedla zarówno liryczną proweniencję bohaterów, jak modlitewne wyciszenie nastroju. Obaj twórcy znali się osobiście. Komorowski odwiedził Pola w Mariampolu w 1842 r. (Notabene, odwiedzili go też wówczas Teofil Lenartowicz i Oskar Kolberg, co potwierdza znaczenie wyjątkowej triady artystyczno-intelektualnej: Komorowski, Lenartowicz, Kolberg. Rok później w Mariampolu poeta gościł Samuela Kossowskiego, kompozytora i autora muzyki do *Pieśni do miodu*, włączonej w 1863 r. do cyklu *Pieśni Janusza*³⁸).

Natomiast znacznie bardziej popularna w praktyce śpiewu była inna pieśń Komorowskiego do słów Pola: *Chociaż to życie* (z tomu *Drobne poezje*), w kompozycji Komorowskiego przybierająca formę poloneza. Pierwszą wersję tego utworu, przeznaczoną dla chóru męskiego, skomponował Ignacy Feliks Dobrzyński (uczeń Józefa Elsnera) i wykonywano ją *a capella*³⁹. Kompozycja Komorowskiego stanowi drugą wersję pieśni (istniała jeszcze trzecia – w transkrypcji Adolfa Rzepki). W opracowaniu fortepianowym Józefa Nowakowskiego została wydana w 1855 r. Partyturę do wiersza *Chociaż to życie* Komorowski wysłał Polowi osobiście wraz z bardzo emocjonalną dedykacją, potwierdzającą, iż jako poeta cieszył się on znacznym autorytetem środowiska artystycznego (Komorowski jest autorem muzyki do jeszcze jednego wiersza – *Szabla hetmańska*). Jak pisał Komorowski:

Czytam zawsze z zachwyceniem wszystkie utwory Pańskie. Szczerze zainspirowany wierszem do poloneza, ośmieliłem się napisać do niego muzykę. Jeżeli słaba moja kompozycja choć w części odpowie cudownej prostocie i piękności wiersza, będę bardzo szczęśliwy. Racz Pan łaskawie przyjąć załączony egzemplarz, który składam w hołdzie szczeremu uwielbieniu i szacunku⁴⁰.

Mimo że początek wiersza zapowiada tonację refleksyjną w gorzkiej konstatacji:

Chociaż to życie
Idzie jak po grudzie

– emanuje z niego radosny, twórczy optymizm i wiara w drugiego człowieka. W kolejnych wersach Pol sugeruje:

Jak mi Bóg miły,
Nieźli są ludzie.
Ten temu brat,
Ten temu swat,

³⁸ Pol i Kossowski poznali się dzięki swoim żonom, które przyjaźniły się w czasach dzieciństwa – zob. W. Wężyk, *Szczęść Boże w świat*, „Orędownik Naukowy” 1843, nr 46, s. 365.

³⁹ Z. Rondonańska, dz. cyt., s. 86–87.

⁴⁰ List I. Komorowskiego do W. Pola datowany: Kraków, 5 grudnia 1855, [w:] *Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 2004, s. 572.

A już dobremu, to każdy rad⁴¹.

Zatem w okresie dojrzałej fazy twórczości poeta wrócił do ideałów Janusza – „brata wszystkich ludzi”. W zniewalająco infantylniej, lecz pogodnej i radosnej liryce, kreuje pochwałę „małego światka”:

Wolę, ja wolę,
Żyć w małym kole,
Gdzie wszystko ciasne,
Choć niby własne⁴².

Jednocześnie sugeruje, że gdy bohater liryczny (reprezentatywny Janusz) nabierze sił i rzuci się w wir wielkiego świata – spotka na jego drogach wyłącznie dobrych ludzi – „I wszystek Boży jest jego świat”. W pogodnym i stanowczym rytmie poloneza Komorowskiego pieśń emanuje witalistyczną energią i dydaktycznym przesłaniem nadziei na przetrwanie w opresyjnej sytuacji politycznego zniewolenia.

Osobiście Pol zetknął się też z Adamem Münchheimerem – dyrektorem Opery Warszawskiej, skrzypkiem i kompozytorem, autorem melodii do 15. obrazka cyklu *Z podróży*. Pieśń znana pod tytułem *Tańczę góralczyki* (lub *Góralczyki*), stanowi ilustrację wyprawy po przeżycia estetyczne, eksponującej naturalny urok kultury ludowej:

Tańczę góralczyki,
Chłopaki jak smyki,
Kobzarz im przygrywa,
A dziewczeczka śpiewa⁴³.

Nie ulega wątpliwości, że ów cykl jest najlepszym i najbardziej spójnym (pod względem literackim) zbiorem poetyckim (powstałym między 1834 a 1843 r., opublikowanym w 1847 r.), w którym na pierwszy plan wysuwają się podania legendowe folkloru podhalańskiego. „Zstępowanie” do duszy i charakteru narodowego Polaków poprzez świadome odkrywanie pierwotnej historii narodu stanowiło istotny element zamierzonego programu sztuki, którego jednym z wyznaczników było odtworzenie rodzimego krajobrazu⁴⁴. Natomiast Pola, skoncentrowanego na bezpośredniej deskrypcji natury, do głębszej refleksji prowokuje zachwyty nad życiodajną siłą, tkwiącą w ukształtowanych przez górską naturę cechach osobowościowych górali. Zatem w udanej stylizacji na folklor góralski poeta kreuje nowego bohatera literatury romantycznej, przedstawiciela ludowych dążeń patriotycznych⁴⁵, czyli górala Grzelę (który w obrazku 15. tańczy na czele orszaku) – organizatora strajku górników, „na całe góry największego zuchwalca”, który nie chciał poddać się uci-

⁴¹ *Śpiewy polskie z towarzyszeniem fortepianu* I. Komorowskiego, Warszawa 1900, b.n.s.

⁴² Tamże.

⁴³ W. Pol, *Obrazy z życia i z podróży*, Wrocław 1846, s. 56.

⁴⁴ Por. A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 99.

⁴⁵ Por. M. Janion, *Wstęp* do: W. Pol, *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180, s. LXV.

skowi i przystał do zbójników. Pochwała stylu życia i myślenia „wolnych Górali” sąsiaduje z fragmentami głoszącymi „pojednanie z rzeczywistością”, jednocześnie Pol przejawiał krytyczny stosunek do patetycznego romantycznego buntu przeciwko rzeczywistości, do apologii samotnej wielkości profetycznego bohatera⁴⁶. Ludowa stylizacja na folklor ma tu więc głęboko przemyślaną intencję autorską, a popularyzacja utworu w formie skoczego mazura (asymilującego elementy tradycyjnego tańca góralskiego) potwierdza autentyczność estetycznych impresji.

Układając katalog najpopularniejszych pieśni patriotycznych do słów Pola, nie można pominąć tekstu napisanego pod koniec lutego 1863 r. we Lwowie, podczas pożegnania oddziałów partyzanckich Antoniego Jeziorańskiego. Utwór znany jako *Sygnal* lub *Pieśń z obozu Jeziorańskiego* (włączony do cyklu *Kilka kart z krwawego rocznika*) rozpoczyna się od incipitu „W krwawym polu srebrne ptaszę” i został zainspirowany przez melodię wykonywaną na gitarze przez Alfreda Bojarskiego. Pol jest autorem dwóch zwrotek pieśni, pozostałe powstały anonimowo. Zatem rytmiczny tok wypowiedzi poetyckiej (charakterystyczny rytm bojowego marsza) został podporządkowany zasłyszanej melodii. W pierwszej części wiersza przykuwa uwagę metaforyczne zobrazowanie alegorii orła na tle krwawego pola. Motyw ów stanowi nie tylko konotację barw narodowych, lecz wskazuje na popularne ówczesnie porównania udziału w bitwie powstańczej do „chrztu krwawego”⁴⁷. Ów zaszczytny przywilej (a także obowiązek wobec ojczyzny) jest czynnikiem dynamizującym opowieść o ofiarnych herosach zmagających się z przeważającym militarnie wrogiem. Lecz ta właśnie męczeńska ofiara (zestawiona z męczeństwem pierwszych chrześcijan) stanowi powód do dumy dla zdesperowanych polskich matek:

W krwawym polu srebrne ptaszę,
Poszli w boje chłopcy nasze
Hu! Ha!
Krew gra!
Duch gra!
Hu! Ha!
I niech matka zna,
Jakich synów ma⁴⁸.

Druga część utworu ma charakter marsza żałobnego. Poeta sam określił tę pompacyjną audiosferę, sugerując w nawiasie odgłos werbli wojskowych. W ich uroczystym rytmie, w imperatywnej tonacji, zostają wydane ostatnie rozkazy:

Sztandary rozwinąć
I pobić lub zginąć!

⁴⁶ Tamże, s. LXVIII.

⁴⁷ Por. W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej w XIX w.*, Wrocław 1992, s. 14.

⁴⁸ W. Pol, *Sygnal*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. III, oprac. J. Sroczyński, M. Wiśniowiecki, Stanisławów 1903, s. 349.

A matka Ojczyzna niech żyje!⁴⁹

Tym razem zostaje wykorzystana bardzo wyeksploatowana w liryce romantycznej metafora matki-ojczyzny jako porażającego, lecz wyidealizowanego bóstwa Polaków – niezwykle zaborczego, wymuszającego wierność i miłość bezwarunkową. Zatem zostaje potwierdzona dyrektywa wypełnienia misji wobec ojczyzny, która ma być: „chrztem krwawym, sakramentem poświęcenia, przez które każda nowa generacja Polaków wchodzi do kościoła Ojczyzny”⁵⁰.

To tylko kilka najpopularniejszych pieśni ze śpiewnika Wincentego Pola. Jak pisał Władysław Spasowicz, spośród poetów, którzy zyskali rozgłos po 1850 r., „było ich naczelných dwoje: Kondratowicz na Litwie i Pol w Galicji; obaj dalecy od nowatorstwa, obaj lutniści, gawędziarze i pobożni, a bezwzględni czciciele starych tradycji”⁵¹. Znamienne, że obaj poeci zostali nazwani mianem „lutnistów”, wielokrotnie też używano wobec nich określenia „śpiewaków” lub „bardów” (sam Syrokomla pisał w panegiryku adresowanym do autora *Pieśni o ziemi naszej*: „Tyś jest Pol, Tyś bard wielki...”⁵²). Jak wcześniej wspomniano, do „śpiewania piosenek” zainspirował Pola sam Mickiewicz w Dreźnie w 1832 r., po lekturze *Pieśni Janusza*, gdy miał go „namaścić” na narodowego pieśniarza i powiedzieć:

Czytałem [...] – coś napisał. Daję ci **patent na pisanie piosenek** [...]. Bądź wiernym synem Kościoła; religia jest najwyższym uczuciem. Zejdź do chaty i małego dworku i mów tym językiem, jakim zaczęłeś [...]. Puszczaj bezimiennie w świat swoje piosenki, a jeżeli wrócą do ciebie, wtenczas dopiero poznasz, że się przyjęły⁵³.

Przyjąwszy z ust Mickiewicza ów patent na piosenki, Pol starał się realizować tę misję w całej swej artystycznej biografii. Popularność tych pieśni potwierdza, że niewątpliwie „przyjęły się” w narodowym śpiewniku. Niemałą w tym rolę odegrały ich konotacje folklorystyczne oraz towarzyszący im aspekt historyczny. Jednakże przede wszystkim reprezentują typowy model „romantycznego myślenia” i potraktowania gatunku pieśniowego (*Lied*) jako powrotu do źródeł kultury, czyli stanowią znakomity przykład miniatur lirycznych, których pełną interpretację umożliwiała realizacja wokalna.

Bibliografia

Adama Mickiewicza *wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebr. i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958.

Einstein E., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1983.

⁴⁹ Tamże, s. 350.

⁵⁰ Zob. J. Dzierzkowski, W. Sabowski, *Chrzest polski. Powieść ze zdarzeń ostatnich w 3 częściach*, cyt. za: W. Okoń, dz. cyt., s. 14.

⁵¹ Por. W. Spasowicz, *Wincenty Pol jako poeta*, Lwów [b.r.], s. 9.

⁵² W. Syrokomla, *Hasło (Do Wincentego Pola)*, [w:] tegoż, *Poezje Ludwika Kondratowicza*, t. V, Mikołów, b.n.s.

⁵³ Cyt. za: *Adama Mickiewicza, wspomnienia i myśli...*, s. 164.

- Estreicher K., *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie*, Lwów 1882.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2002.
- Janion M., *Wstęp do: W. Pol, Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180.
- Kallenbach J., *Wstęp do: W. Pol, Pieśni Janusza*, Kraków 1921, BN I, nr 33.
- Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX w.*, pod red. A. Spoza, Warszawa 1980.
- Łoboz M., „*Lecz od nas kochać mocniej pewno Cię nie mogą*”. *Romantycy polscy Chopinowi*, [w:] *Romantyzm. Literatura – kultura – obyczaj*, t. 3: *Prace dedykowane Profesorowi Marianowi Urselowi w 65. rocznicę urodzin*, pod red. M. Joncy i M. Łoboz, Wrocław 2015.
- Łoboz M., „*Piękna nasza Polska cała*”... *Krajobrazy Wincentego Pola*, Wrocław 2007.
- Łoboz M., *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004.
- Obrazy natury i kultura. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015.
- Pol W., *Dzieła poetyckie*, t. III, oprac. J. Sroczyński, M. Wiśniowiecki, Stanisławów 1904.
- Pol W., *Dzieła prozą*, pierwsze wyd. zupełne, t. IV, Lwów 1877.
- Pol W., *Poezje*, pierwsze wyd. zupełne, t. V, Lwów 1878.
- Pol W., *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180.
- Pol W., *Wybór poezji*, Petersburg 1898.
- Rondomańska Z., *Poezja Wincentego Pola w twórczości kompozytorów polskich i muzyków-amatorów*, [w:] „*Ponad hafem wicher wyje...*” *Studia o Wincentym Polu*, red. N. Kasperek, A. Korytko, Olsztyn 2013.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.
- Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

A patent for songs. Wincenty Pol's singing – not only from the grave

Abstract

This paper is an attempt at interpreting Wincenty Pol's poetry, popularised in the form songs. Like most Romantic writers, the author of *Pieśń o ziemi naszej* regarded music as a unique discipline of asemantic art, i.e. the one which goes beyond popular means of communication and capturing reality in a much deeper way than linguistic articulation. He believed that music is capable of expressing the essence of irrational and abstract phenomena: idealism, spirituality and transcendence; but – as a Romantic writer – he was also aware that art should, above all, reflect emotions accompanying human existence: love, loneliness, closeness, separation, suffering, joy and tears – as an emotional reaction to being moved. Some of his poems were included in Polish culture thanks to compositions by Fryderyk Chopin (performed, among others, by Delfina Potocka), Ignacy Komorowski, Julian Kapliński, Bolesław Dembiński, Adam Münchheimer and other composers. The popularity of those songs is the evidence that both folklore inspirations and accompanying historical circumstances recorded them in the national song-book. They represent a typical model of 'Romantic thinking' and prove that the 'Lied' genre is treated as a return to the origins of culture, thus being an excellent example of lyrical miniatures, which can be fully interpreted by means of vocal realisation.

Key words: Wincenty Pol, Pieśni Janusza, Romantic song, patriotic song