

Magdalena Piotrowska

Institut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Narrator czy... poeta oralny? Mickiewiczowski *Powrót taty* w opracowaniu muzycznym Henryka Jareckiego i Jana Gołębiowskiego

1. Historia jest historią w pieśni

Na temat ballad Adama Mickiewicza napisano wiele¹, nadal jednak pozostają nietknięte przestrzenie. Wśród pomijanych obszarów jest i ten, który wiąże się z ważnym dla wieku XIX pytaniem – o oralność i związek ballad ze słowiańskimi poetami i pieśniarzami opowieści².

- 1 Kluczowe są zwłaszcza prace Ireneusza Opackiego: *Narrator i świat nieznaną. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej* [Opacki 1968] oraz „*W środku niebokręga*”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza [Opacki 1980], a także Czesława Zgorzelskiego *O pierwszych balladach Mickiewicza* [Zgorzelski 1948]. Obok ujęć historyczno-literackich wypada wspomnieć o odmiennym nurcie – muzykologicznym. Listę tę otwiera opracowanie Kornela Michałowskiego *Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych* [Michałowski 1987]. Spośród innych prac warto wymienić zwłaszcza publikację Anny Wypych-Gawrońskiej *Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Adama Mickiewicza w teatrze lwowskim do 1918 roku* [Wypych-Gawrońska 1999]. Wiele wnosi też recenzja autorstwa Małgorzaty Sokalskiej *Dźwiękiem i słowem o poezjach Mickiewicza. Wokół lektury książki „Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza”* [Sokalska 2018], będąca omówieniem książki Małgorzaty Sulek *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne* [Sulek 2016].
- 2 Należy tu wspomnieć o znakomitych tłumaczeniach opublikowanych przez Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego w serii *Communitare: Oralność i piśmiennosc. Slovo poddane technologii* [Ong 1992], *Przedmowa do Platona* [Havelock 2007], *Pieśniarz i jego opowieść* [Lord 2010], *Mit, rytuał, oralność* [Goody

Pytanie to powinno być stawiane również w odniesieniu do powstających wówczas licznych adaptacji utworów Mickiewicza. Chodzi tu nie tyle o prześledzenie powtarzalności motywów czy tematów, ile o zmierzanie do kluczowego zagadnienia tego modelu twórczości – residuum oralności.

Przypomnijmy jednak kilka faktów. Otóż słowiańscy „pieśniarze opowieści” wykonywali eposy przy akompaniamencie instrumentu znanego jako gusle. W wykonywaniu pieśni dostrzec można było coś więcej niżli działanie artystyczne, to w umyśle poety-pieśniarza opowieść stawała się bowiem niejako „historią w pieśni” [Ayšın Kaim 2011: 68]. Nie przypadkiem więc Walter Ong, omawiając kulturę oralną, podkreślał właśnie znaczenie zbiorowego powtarzania tego, czego nauczono się przez wieki. Stwierdzał bowiem:

Wiedza pojęciowa niepowtarzana na głos musiała w pierwotnej kulturze oralnej niezwłocznie zniknąć, dlatego społeczności oralne wkładają wiele energii w ciągle powtarzanie tego, czego żmudnie nauczono się przez wieki. Owa konieczność wymusza wysoce tradycyjne albo zachowawcze, konserwatywne nastawienie umysłowe, które słusznie wzbrania się przed eksperymentem intelektualnym. [Ong 1992: 68]

Wiedza wspólnoty ujęta była przede wszystkim w formułach łatwych do zapamiętania. Pomocne okazywały się zatem zwroty bazujące na ograniczonej wariantowości powtórzeń, na utrwalonych schematach kompozycyjnych i na wzorcach rytmicznych. Szkielet formuł opierał się na stałym porządku językowym, przy czym zestaw wyrażeń nigdy nie był zamknięty i nie podlegał pełnej memoryzacji. O przejrzystości tych

2012]. W tym kontekście warto wymienić też pracę *Właściwości tekstu oralnego* [Zumthor 2003]. Ponadto wiele wnoszą inspirujące teksty Anny Opackiej: *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności* [Opacka 1998b], *Oralne residuum w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza* [Opacka 1998a], *Zrozumieć oralność, by zrozumieć współczesność* [Opacka 2011] oraz Pauliny Arbiszewskiej *Oralność, piśmienność i XIX-wieczna krytyka cywilizacji druku. Przypadek Norwida* [Arbiszewska 2017].

tekstów decydowały też zabiegi kompozycyjne – nie tylko powtarzalność układów stroficznych i wersetowych czy eliminacja elementów zbędnych, ale także eksponowanie treści szczególnie ważnych dla zbiorowości. Tym samym trudno tu mówić o jednej i wzorcowej postaci pieśni. W oralności pierwotnej bowiem kluczowe wydają się zabiegi stabilizacji i powtarzania przeszłości. W efekcie utrwały się „skamieliny” obyczajowe i językowe [Opacka 1998a: 331] – nieodłącznie związane z manifestowaniem tradycji. To praktykowanie opowieści pozwalało uruchamiać społeczne mechanizmy obronne przez interioryzację światopoglądu.

Na omawianą balladę *Powrót taty* można spojrzeć jako na „pieśń stąd”, tym bardziej że poświadcza rodzaj „zadomowienia i ulokowania się języka Mickiewicza w tych obszarach polszczyzny, które uchodzą za mowę codzienną, lokalną, sąsiedzką czy rodzinną [...]” [Litwinowicz-Drożdziel 2016: 151]. Jak dalej zauważa badaczka – ballada ta to przede wszystkim dzieło „człowieka mającego ogromne wycucie rytmu i brzmienia, dialogującego z polszczyzną w jej najróżnorodniejszych odmianach” [Litwinowicz-Drożdziel 2016: 152]. Co więcej: „[...] to mowa wywołująca sytuację opowiadania i słuchania, poczucie współuczestnictwa” [Litwinowicz-Drożdziel 2016: 151], która doskonale realizuje się w formie ballady. W owym przywołaniu codzienności, przestrzeni bliskiej i – zdawałoby się – bezpiecznej, dokąd matka wysłała swe dzieci (dzieci „biegną wszystkie razem” – „Za miasto, pod słupek na wzgórek”), dostrzega się figury typowe dla tekstów oralnych. To świat, w którym postaci balladowe umieszczone są w otoczeniu znanym, przyswojonym i oswojonym. Temu kontekstowi podporządkowana zostaje też strategia narracyjna Mickiewicza, wymuszająca szczegółowość „w wyliczaniu wszystkich czynności dzieci, ze ścisłym oznaczaniem ich czasowej następczości [...]” [Opacki 1980: 77]. Znamienne, iż podobną technikę obserwujemy również u poetów „oralnych”. W przywoływanych rozwiązaniach zauważyć można swoistą kontrofensywę „świata pamięci”.

Warto dodać, że właśnie w latach 30. i 40. XIX stulecia wzrosło zainteresowanie metodami pozwalającymi na sprawne zapamiętywanie treści i faktów. Rozwój XIX-wiecznej mnemotechniki przebiegał dwutorowo – jeden nurt wywodzi się z tradycji

retorycznej i charakteryzuje się stosowaniem mnemotechnicznych miejsc (*loci*), drugi zaś opiera się na korzystaniu z wierszy pamięciowych (*versus memoriales*) w procesie zapamiętywania. Na ziemiach polskich chętnie korzystano z rymu i rytmu wiersza, zwłaszcza do nauki gramatyki łacińskiej oraz dziejów ojczystych [Molenda 2013: 22–28]. Sądzę, że właśnie uruchomienie tych kontekstów pozwoli spojrzeć na Mickiewiczowską balladę *Powrót taty* podobnie jak na ballado-operę Jana Gołębiewskiego (libretto) i Henryka Jareckiego (muzyka) [Gołębiewski 1897; Jarecki 1897] – z perspektywy pamięci i kultury oralnej.

2. Oralność w dobie romantyzmu

Dla romantyzmu kultura oralna nie była odległa. Ong datował pełną interioryzację druku, a tym samym odejście od mentalności oralnej, właśnie na ten okres. Pisząc o specyfice tego czasu, nie tyle podkreślał związek oralności z pismem, ile raczej akcentował dowody ostatecznego „zwycięstwa” piśmiennosci nad oralnością (przejawiającą się m.in. sięgnięciem do kategorii oryginalności, egzotyzyzmu czy odmiennego modelu bohatera). Z nastaniem romantyzmu oralność jednak nie zniknęła ostatecznie, co widać choćby w wyraźnym zwrocie pierwszej generacji właśnie ku kulturze słowa i pamięci. Powtarzane były wówczas pytania – o słowiańskie mity i pieśni. Świadomość ich braku skłaniała do poszukiwań owego uśpionego residuum oralności, a w przypadku niemożności dotarcia do niego – prowokowała do (od)tworzenia lub naśladowania go.

Warto w tym miejscu przywołać wydaną przed laty, lecz nadal niezmiernie inspirująca monografię Anny Opackiej *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Praca ta przynosi wiele dowodów do naszych rozważań, badaczka akcentowała bowiem nie tylko niepospolitą wrażliwość Mickiewicza na żywioł oralny, ale i jego fascynację gawędą szlachecką. Podążając tropem wytyczonym przez Onga, widziała w *Panu Tadeuszu* wzór nowożytnej epopei. Stawiała też odważne tezy o konieczności zmiany postrzegania romantyzmu, pytania o miejsce oralności i „imitacji improwizacji Greków” [Opacka 1998b: 147]. Ten cenny głos warto dopełnić prześledzeniem Jana Assmanna, przychylając się tym samym do propo-

zycji zrekontekstualizowania pamięci kulturowej i do przyzwolenia na budowanie własnej – dopowiedzmy – słowiańskiej mitologii [Arbiszewska 2017: 258]. Sądzę, że wątek ten w odniesieniu do ballad Mickiewicza jest kluczowy.

Potwierdzeniem fascynacji oralnością była już sama przedmowa do tomiku z 1822 roku, w której wiele miejsca Mickiewicz poświęcił właśnie genealogii ballad. Tej tematyce pozostaje wierny w kolejnym okresie twórczości; podobny ton wybrzmiewa również podczas prelekcji paryskich [Sokołowski 1998: 155]. Bard, wajdelota, opowiadacz – jakkolwiek nazywać tę postać, był stałym ogniwem tekstów kultury, nie tylko opowiadanych, ale i spisanych. Warto zatem w tym miejscu przywołać inne konteksty – generacyjny i biograficzny, które pozwolą się przyjrzeć również miejscu kultury oralnej filomatów i filaretów.

I tak ci, którzy „pamiętali wszystko”, wymieniani są także przez innych twórców tego okresu (m.in. Kazimierza Brodzińskiego, Edwarda Odyńca, Tomasza Zana, Jana Czeczota) [Litwinowicz-Drożdziel 2016: 176]. Co więcej, rekonstruowany obraz wzbogacają też uwagi Stanisława Pigionia, który zaznaczał: „Jeszcze jego [Mickiewicza – M.P.] ojciec, podobnie jak czterej stryjowie, był niepiśmienny” [Opacka 1998a: 328]. Liczne dopowiedzenia przynoszą też badacze kultury domowej wieszca – niezmiennie akcentujący obyczaj opowiadania. Przypominają służącą (znającą „wszystkie pieśni”), niańkę (snującą powiastki i opowieści), ale i córkę Mickiewicza – Marię Gorecką, wspominającą starego sługę,

którego nasz dziadek był przezwiał Ulissemem, bo co wieczór bąjał o prawdziwych i zmyślonych swoich podróżach najdziwniejsze rzeczy, których dzieci zbiegłszy się do piekarni, tak chciwie słuchały, że ich potem nakłonić nie można było do pójścia spać. [Litwinowicz-Drożdziel 2016: 175]

Dodajmy, że sam autor *Powrotu taty* wykazywał otwartą postawę przynajmniej wobec niektórych rozwiązań wywodzących się z tradycji mnemotechnicznej. Podczas włoskich podróży zetknął się z mnemotechniczną metodą Antoniego Jaźwińskiego. Mickiewicz, odmiennie niż relacjonujący zdarzenie Edward Odyniec, dostrzegł

korzyści wynikające z zastosowania tej metody do zapamiętywania chronologii wydarzeń i postaci [Molenda 2013: 41–46]. Fakt ten zdaje się potwierdzać zainteresowanie różnymi formami i sposobami ułatwiającymi utrwalenie przeszłości, nie tylko w przekazach oralnych.

3. Dlaczego (nie)mówi narrator ballado-opery?

Libretto Gołębiowskiego wpisuje się w ówczesne konwencje adaptacji, które nie bez kozery – zwłaszcza w odniesieniu do drugiej połowy wieku XIX – nazwać można „produkcjami scenicznymi”. Mimo tego wymiaru libretto zostało życzliwie przyjęte przez krytyków muzycznych:

Nielatwe miał zadanie autor pragnący wykroić libretto do opery z utworu tak powszechnie znanego, tak wielkim otoczonego pietyzmem [...] z zadania tego wywiązał się dobrze, że w przeróbce jego poemat nie stracił nic z swej podniosłości, z warstwy artystycznej [...]. [Dobrowolski 1897: 238]³

W krótkiej i prostej formie libretto Gołębiowskiego przypominało fabułę tekstów zdeponowanych w pokoleniowej pamięci. Ta analogia doskonale potwierdza też recepcję ballad Mickiewicza: to, czego nie wypowiadały słowem – przenosiły w ramę i tkankę tekstu muzycznego osadzonego w zbiorowej pamięci. Być może właśnie w tym ujęciu należałoby omawiać tę muzyczną adaptację? Trudno nie uznać wprowadzania kołomyjki, formy popularnej zwłaszcza na terenie południowo-wschodniej Europy, za zabieg przypadkowy; raczej należy traktować go jako czytelny sygnał. Dodajmy, iż właśnie w odniesieniu do poetów oralnych zazwyczaj podkreśla się improwizację utworu oraz wprowadzanie tematów znanych i bliskich słuchaczom. I tak, zapewne, stało się w tym przypadku.

Przypomnijmy jednak kilka istotnych faktów. Otóż omawiana ballado-opera została napisana w 1896 roku, zatem już w okresie

3 W cytatach z tekstów XIX-wiecznych zmodernizowano w podstawowym zakresie ortografię i interpunkcję.

zamierania kultury oralnej. To, co było jeszcze bliskie Mickiewiczowi, co potwierdzało przynależność jego środowiska do kultury słowa – w przypadku Gołębiowskiego i Jareckiego stanowiło już wątle zapośredniczenie. Był to przecież czas atrofii kultury pamięci, ale i czas stawiania kluczowego pytania: „Czego nie wolno nam zapomnieć?” [Assmann 2008: 46]. Należałoby dodać, iż owo przejście od oralnego do pisemnego przekazywania tradycji oznaczało w rzeczywistości przejście od koherencji rytualnej do tekstualnej.

W przypadku libretta Gołębiowskiego sytuacja znacznie się komplikuje. Nie ma tu już miejsca na rozbudowane monologi narratora, wyrażające choćby ludowy światopogląd. Owa reszta, czy precyzyjniej to ujmując, „jądro” ballado-opery kryje się jednak w czymś, co umyka zazwyczaj badaczom. To, jak myślę, niepozorna tkanka muzyczna. Mamy nieodparte wrażenie silnej obecności narratora we wprowadzonych tu partiach muzycznych, zwłaszcza wyrażonych w formach popularnych i rozpoznawalnych przez słuchaczy (modlitwa, pieśni maryjne, kołomyjka, dumka). Wybrzmiewają w nich słowa i rytmy nie nowe, lecz znane, okrzepłe i – co ważne – przyswojone pokoleniowo. Prócz tego obserwuje się wyraźne ślady migracji poszczególnych tekstów, choćby uwalniania się pieśni ze sztywnych ram dramatów i rozpoczynania przez nie własnego, choć często anonimowego bytu. Przypomnijmy, iż taki los spotkał m.in. kołomyjkę *Czerwony pas* (Pieśń górali z dramatu *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego; muzyka skomponowana przez Karola Kurpińskiego), kilkakrotnie przecież wykorzystaną w ballado-operze Gołębiowskiego i Jareckiego.

Warto wspomnieć w tym miejscu jeszcze o innych faktach, związanych choćby z edycją omawianego utworu. To pozwoli uruchomić kolejne istotne konteksty. Otóż libretto Gołębiowskiego *Powrót taty. Ballada Adama Mickiewicza scenizowana w obrazek ze śpiewkami w trzech odsłonkach* opublikowane zostało już w 1896 roku na łamach „Małego Światka” (nr 28–30); dopiero rok później ukazało się w formie dwudziestostronicowej broszurki wydanej w Złoczowie w ramach serii Biblioteczka dla Dzieci i Młodzieży ku Rozrywe i Nauce, co – jak sądzę – przyczyniło się do przypisania

temu dziełu błędnego odbiorcy⁴. Autor libretta ograniczył się do ogólnych sugestii wykonawczych, nadając im charakter sygnałny, odsyłający do znanych i rozpoznawalnych form muzycznych (np. kołomyjka, dumka). Muzykę (zapis nutowy) – autorstwa Jareckiego – wydała warszawska oficyna Arca (*Modlitwa dzieci*, 1897 – wersja na chór z fortepianem), na łamach dodatku do warszawskiego pisma „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” opublikowano zaś *Taniec opryszków z opery-ballady „Powrót taty” na fortepian*.

Zaprezentowana na scenie lwowskiej ballado-opera spotkała się z dobrym przyjęciem. Lokalna prasa odnotowała ten sukces:

Do najpiękniejszych części nowego utworu dyr. Jareckiego, do najbogatszych w melodię i wzorcową instrumentację należą: modlitwa dzieci oraz solo zbójca w akcie 1-ym [*sic*], tudzież niemal cała trzecia odsłona, której rozrzewniająca ilustracja muzyczna zlewa się w harmonijną całość z podkładem poetyckim libretta. [S. 1897: 38]

Chwalono zwłaszcza barytonowe partie śpiewackie oraz balet – taniec opryszków. Komplementowano też „piętno Moniuszkowskiej tradycji” [S. 1897: 37]. Omawiana ballado-opera realizowała zapotrzebowanie ówczesnego rynku muzycznego. Mimo że była to już kolejna adaptacja Mickiewiczowskiej ballady (wcześniej dokonali tego m.in. Stanisław Moniuszko i Kazimierz Klein [Michałowski 1987; Sulek 2016]), to tym razem przybrała ona inny wymiar. Nie mogła zostać niezauważona. Nobilitujące stały się bowiem dwa czynniki – po pierwsze, ballada została napisana na konkurs na utwór ku czci Mickiewicza, po drugie – miała być wykonywana podczas jubileuszu działalności artystycznej Jareckiego. Być może o sukcesie zadecydował również kontekst oralności. To

4 To obciążenie pokutuje do dziś. Błąd ten powieliła niestety również Małgorzata Sulek [2016: 548] w swej – bez wątpienia – sumiennej i wartościowej monografii. Specyfika kultury schyłku wieku XIX przejawiała się w masowości podobnych edycji, często o identycznym adresie czytelnicznym (dzieci i młodzież). W rzeczywistości jednak pierwotnym odbiorcą tych wydań był lud. To drobne sprostowanie, jednak pozwala zrewidować narosłe opinie.

jednak pozostaje w sferze przypuszczeń, samo libretto Gołębiowskiego bowiem – jak się wydaje – mimo pewnych śladów oralności w nim zawartych w wielu fragmentach wyłamuje się jednak z jej ram. Odejsia następują w różnych obszarach i na różnych poziomach. Jak zauważyła Anna Wypych-Gawrońska:

Z osiemdziesięciu czterech wersów ballady Mickiewicza do tekstu libretta weszło czterdzieści pięć. Libretto rozpoczyna się od tych samych słów co ballada, tylko w przeróbce Gołębiowskiego tekst ten śpiewają dzieci. [Wypych-Gawrońska 1999: 34]

Gołębiowski wprowadza sporo modyfikacji – podporządkowanych jednak nadrzędnej tu kategorii schematyzmu w dookreślaniu postaci i nadawaniu imion bohaterom (Maryna, Zosia, Józio, Jasio)⁵. Idzie też dalej – podobnie postępuje w odniesieniu do zbójców (obok herszta są: Fedko, Iwan, Stefan, Dmytro). Zauważmy – to nie „blade” zarysy postaci, lecz czytelne i wyraźne ich sygnały – odwołanie do kultury ludowej, opartej przecież na słowie wypowiedzianym/śpiewanym. Pewna destabilizacja daje się jednak uchwycić w budowaniu i wytyczaniu przestrzeni, dalekiej od pierwowzoru. Gołębiowski dookreśla topografię; nazywa przestrzeń; mówi wprost o górskim krajobrazie („Rzecz dzieje się idealnie w okolicy Worochty”) i dopowiada didaskaliaми muzyczną ramę („Wszyscy śpiewają na stosownie dobraną nutę np. «Burza» [*** (Choć burza huczy wokół nas) – M.P.] Franciszka Schuberta lub inną stosowną”). Libretto zmierza do zakończenia odmiennego od Mickiewiczowskiego⁶:

Kto pracą każdy święci dzień,
Ten smutku nie zazna, nie;

- 5 Niezmiernie szczegółowy opis opero-ballady *Powrót taty* (muzyka: Henryk Jarecki, libretto: Jan Gołębiowski) znajdziemy w artykule Anny Wypych-Gawrońskiej [1999: 33–41].
- 6 Adam Mickiewicz zamykał swą balladę tymi oto słowami: „Wy, dziatki, na ten pagórek // Biegajcie sobie, i za moją duszę // Zmówcie też czasem paciorek” [Mickiewicz 1993: 79].

Choć słońce skryje chmury cień,
 On śmiało patrzy się.
 Nie straszny dla nas żaden los,
 Wzbogacim pracą próżny trzos;
 Weselmy się, cieszymy się – choć
 Dzieje się co chce... [Gołębiowski 1897: 20]

Przytoczone zakończenie prowokuje też do kolejnych pytań i poszukiwań, wykraczających jednak poza ramy tego tekstu. To pytania niezwiązane z wariantywnością adaptacji ballady Mickiewicza, dotyczące raczej formy kultury oralnej i jej śladów. Poszukiwanie ich w librecie Gołębiowskiego należy traktować jako pretekst do badań kultury oralnej, ale i dowód na potencjał skrywany we wspólnotowej pamięci muzycznej (pieśni maryjne, utwory Moniuszki, kołomyjki, dumki). Wzmacnianie jej i cementowanie to proces trudny i długi; to proces, w którym poeta oralny improwizował przy akompaniamencie muzyki, „zszywał” słowa, wyrażenia i formuły, by połączyć idee z narracją o przeszłości. Pomijanie tych śladów wiedzie do wypaczenia intencji pierwowzoru, choć nie tyle do zatracenia przesłania ballady, ile raczej do uczynienia z niej wyłącznie obrazka ... „z tańcami opryszków”.

Wiele wskazuje jednak na to, że właśnie dzięki warstwie muzycznej i postaci opowiadacza obecnej w ballado-operze Gołębiowskiego i Jareckiego możliwe było przywoływanie treści zakorzenionych pokoleniowo i rozpoznawalnych przez słuchaczy. Choć chwilami może wydawać się, że ta strategia i to rozwiązanie miały nieco eklektyczny wymiar, to jednak przyjęcie ich nie wykluczało dbałości o zasady rządzące procesami pamięci. Sądzę, że właśnie takie ujęcie przekazu, podporządkowanie go określonym schematom językowym, rytmicznym czy kompozycyjnym w sposób czytelny odnosiło się do tradycji oralnej i zasad stosowanych w mnemotechnice. Ważna była również edycja – wydanie tekstu w formie nie tylko czytelnej, ale i umożliwiającej jego popularyzację wśród ludu, a to przecież wręcz po mistrzowsku realizowała ballado-opera Gołębiowskiego i Jareckiego – zawarta w niepozornej broszurce i dodatku nutowym.

Bibliografia

Źródła

- Gołębiowski Jan (1897), „Powrót taty”. *Ballada Adama Mickiewicza scenizowana w obrazek ze śpiewkami o trzech odsonkach*, nakładem i drukiem Wilhelma Zukerkandla, Złoczów, [dostęp: 29 września 2021], <https://tinyurl.com/mrajn28m>.
- Jarecki Henryk (1897), „Powrót taty”. *Opera-ballada w 3-ch obrazach. Wyjątek z obrazu II-ego „Taniec opryszków”* [na fortepian], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, nr 5, [dodatek nutowy], s. 1–4, [dostęp: 25 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/yf54hxrj>.

Literatura

- Arbiszewska Paulina (2017), *Oralność, piśmienność i XIX-wieczna krytyka cywilizacji druku. Przypadek Norwida*, „Rocznik Antropologii Historii”, s. 255–271.
- Assmann Jan (2008), *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Ayşen Kaim Agnieszka (2011), *Tureccy i bałkańscy „singers of tales” – „jarzmo” inspiracji czy epicka dwubiegunowość?*, „Slavia Meridionalis”, vol. 11, s. 63–80, <https://doi.org/10.11649/sm.2011.004>.
- Dobrowolski Adam (1897), *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet”, nr 30, s. 237–239.
- Goody Jack (2012), *Mit, rytuał, oralność*, przeł. Olga Kaczmarek, wstęp Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323521938>.
- Havelock Eric A. (2007), *Przedmowa do Platona*, przeł. i wstęp Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Litwinowicz-Drożdźiel Małgorzata (2016), „Ten sobie mówi, a ten sobie mówi”. *Ballady Adama Mickiewicza*, w: *Antropologia praktyk językowych*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 150–180, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323521822>. pp.150-180.
- Lord Albert Bates (2010), *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Michałowski Kornel (1987), *Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła wszystkie, Dzieła poetyckie*,

- proza artystyczna i pisma krytycznoliterackie, t. 1, cz. 4: *Wiersze, uzupełnienia i materiały*, oprac. Czesław Zgorzelski, Ossolineum, Wrocław, s. 188–221.
- Mickiewicz Adam (1993), *Powrót taty*, w: *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa, s. 76–79.
- Molenda Piotr (2013), „*Méthode mnémonique polonaise*”: Antoni Jaźwiński (1789–1870) i jego sztuka pamięci, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 22–28.
- Ong Walter Jackson (1992), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp i red. nauk. Józef Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Opacka Anna (1998a), *Oralne residuum w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*, „*Roczniki Humanistyczne*”, t. 46, z. 1, s. 325–341.
- Opacka Anna (1998b), *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Opacka Anna (2011), *Zrozumieć oralność, by zrozumieć współczesność*, „*Pamiętnik Literacki*”, z. 3, s. 249–256.
- Opacki Ireneusz (1968), *Narrator i świat nieznany. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej*, „*Roczniki Humanistyczne*”, t. 16, z. 1, s. 30–65.
- Opacki Ireneusz (1980), „*W środku niebokręga*”. O „*Balladach i romansach*” Mickiewicza, „*Pamiętnik Literacki*”, t. 71, z. 3, s. 69–84.
- S. (1897), „*Powrót taty*”. *Opera-ballada Henryka Jareckiego*, [recenzja], „*Echo Muzyczne i Teatralne*”, nr 4, s. 37–38.
- Sokalska Małgorzata (2018), *Dźwiękiem i słowem o poezjach Mickiewicza. Wokół lektury książki „Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza”*, „*Konteksty Kultury*”, z. 2, s. 214–227, <https://doi.org/10.4467/23531991KK.18.010.8867>.
- Sokołowski Mikołaj (1998), *Tajemnica słowa. Mickiewicz wobec oralności i piśmienności*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, IBL PAN, Warszawa, s. 155–165.
- Sulek Małgorzata (2016), *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, *Musica Iagellonica*, Kraków, s. 544–572.
- Wypych-Garońska Anna (1999), *Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Adama Mickiewicza w teatrze lwowskim do 1918 roku*, „*Pamiętnik Teatralny*”, t. 48, z. 1, s. 5–51.
- Zgorzelski Czesław (1948), *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „*Pamiętnik Literacki*”, s. 72–149.
- Zumthor Paul (2003), *Właściwości tekstu oralnego*, przeł. Maciej Abramowicz, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*,

oprac. Andrzej Mencwel, Roch Sulima, Grzegorz Godlewski,
Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa,
s. 210–218.

Magdalena Piotrowska

**Narrator or... Oral Poet? Mickiewicz's *Powrót taty* (*Father's Return*)
in a Musical Edition by Henryk Jarecki and Jan Gołębiowski**

The article discusses the opera-ballad *Powrót taty* (*Father's return*) in a musical edition by Henryk Jarecki with a libretto by Jan Gołębiowski. Its goal is to present the manners of building the character and the narrative. Apart from the characteristic features of a ballad, the text also discusses the category of an oral poet, a "storyteller" and the dialogue relation ("speaking" instead of "talking.") These are the means that gave Mickiewicz's ballad a new dimension. Helpful in its reception are texts on cultural practices, especially those referring to oral culture (compare with e.g. Jack Goody, Albert B. Lord, Eric A. Havelock, Walter J. Ong.).

Keywords: ballad; opera; oral poet; storyteller.

Magdalena Piotrowska – doktor habilitowana, profesor UAM, zatrudniona w Pracowni Opery i Widowisk UAM; historyk literatury polskiej oraz teatru i widowisk XIX i początku XX wieku. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół problematyki krytyki teatralnej (Władysława Rabskiego), mediów pamięci, a także widowisk kulturowych oraz dramatu i teatru polskiego XIX/XX wieku. Autorka monografii: *Polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce w latach 1832–1875* (2000), *Zanim „te księgi zblądziły pod strzechy”*. *Wielkopolska recepcja Mickiewicza* (2006), *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)* (2011); edycji zbiorowych, artykułów (m.in. o Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim czy o krytyce teatralnej XIX/XX wieku) oraz licznych haseł osobowych i przedmiotowych opublikowanych w słownikach i encyklopediach. Adres e-mail: mpiotr@amu.edu.pl.