

**Ocena dorobku naukowego doktora Jakuba Żmizdińskiego ze szczególnym uwzględnieniem jego rozprawy habilitacyjnej pt. *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka* (seria Biblioteka Vincenzowska, t. 4, Agencja Wydawnicza „a Linea” / Uniwersytet Artystyczny, Wrocław – Poznań 2018, ss. 366)**

Dorobek naukowy dra Jakuba Żmizdińskiego jest oryginalny ze względu przede wszystkim na zainteresowania Autora tematyką górską (kulturą obszarów Pienin i Karpat Wschodnich, a ściślej: Huculszczyzny) i jej rezonansem literackim, jak również ze względu na sposób uprawiania literaturoznawstwa, a mianowicie podejście interdyscyplinarne pozwalające wykorzystywać osiągnięcia kulturoznawstwa, etnografii, filozofii czy muzykologii. W *Autoreferacie* Habilitant odnotowuje dwie najważniejsze w jego dotychczasowej praktyce badawczej sfery zagadnień: twórczość emigracyjną (pokłosem przeprowadzonych badań jest praca magisterska *Amerykański dom w poezji polskich emigrantów po roku 1968*; fragment zatytułowany *Drzewo i dom. O wierszach Anny Frajlich-Zajęc* ukazał się drukiem w czasopiśmie „Polonistyka” 1998, nr 6) oraz problematykę górską (w tym huculską) znajdującą wyraz w polskiej literaturze dwóch ostatnich stuleci. Hierarchia w przypadku tych dwóch sfer zagadnień została już jednak dawno ustalona, wszak drugi nurt refleksji sytuuje się od wielu lat w centrum uwagi badacza. Nie ulega więc żadnej wątpliwości, że dla dotychczasowego dorobku naukowego Habilitanta charakterystyczna jest jednotorowość refleksji – rezultatami prowadzonych badań i działalności naukowo-organizacyjnej są przede wszystkim rozprawa doktorska *Pieniny w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, obroniona na Uniwersytecie Wrocławskim (2009; publikacja książkowa: Poznań 2010), seria zbieżnych tematycznie referatów (wygłaszanych na krajowych konferencjach), rozpraw i artykułów poświęconych w przeważającej mierze twórczości Stanisława Vincenza, wreszcie – jako podsumowanie zasadniczego etapu badań naukowych – rozprawa habilitacyjna *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka*, w której rozpatrywany jest problem Vincenzowskiej „filozofii muzyki”, a szerzej rzecz ujmując: fenomen odrębności pisarstwa autora *Na wysokiej Połoninie*.

Dwie autorskie książki Habilitanta traktujące o literackich reprezentacjach przestrzeni górskiej – przynoszące analizy opisów miejsc, obrzędów i mitów o szczególnym znaczeniu dla mieszkańców Pienin i Huculszczyzny – tworzą logiczną całość. Można stwierdzić, że to dwa komplementarne projekty badawcze, w przypadku których pierwszy stanowi inspirację i punkt wyjścia do realizacji drugiego. Co prawda w pierwszej książce nie pojawia się jeszcze nazwisko Stanisława Vincenza, ale za swoisty ich łącznik można uznać tekst *Pieniny Vincenza. O wpływie literatury na postrzeganie gór* („Prace Pienińskie” 2011, tom 21). Pierwsze opracowanie książkowe – *Pieniny w literaturze polskiej* (Wydawnictwo Poznańskie, 2010),

zmodyfikowana wersja rozprawy doktorskiej – przyniosło wartościowy wgląd w rzeczywistość dobrze znanego Autorowi z autopsji regionu (w kręgu jego zainteresowania znalazły się rozmaite świadectwa podróżowania, przekazy literackie i nieliterackie powstałe w XIX i XX wieku), przyjęte zostało jako nowa monografia ziemi pienińskiej i swoisty przewodnik. Książka ta, co należy podkreślić, zwróciła uwagę recenzentów (jedna z recenzji ukazała się na łamach „Nowych Książek” 2011, nr 1), przywoływana jest dzisiaj w kręgach badaczy zajmujących się tematyką górską. Drugie opracowanie – *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka* – stanowi na pierwszy rzut oka próbę rekonstrukcji poglądów twórcy *Na wysokiej Połoninie*, przybliżenia jego rozumienia tradycji kulturowej Huculszczyzny. Ujawnia ono jednak, podobnie jak pierwsza książka, źródło inspiracji badawczych, niegasnącą fascynację górami i zwłaszcza powody zainteresowania światem kultury huculskiej, stąd też dobrze podsumowuje przedhabilitacyjny okres działalności naukowej dra Żmidzińskiego.

W mojej ocenie dorobku naukowego Habilitanta chciałbym się przede wszystkim skoncentrować, z oczywistych względów, na rozprawie habilitacyjnej, na koncepcji interpretacji służącej objaśnianiu zasadniczego zagadnienia – „filozofii muzyki” Vincenza i jego wykładni świata Huculszczyzny, która stanowi w rzeczywistości diagnozę współczesnej kultury i cywilizacji. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że o kształcie tej rozprawy decyduje charakterystyczny dla Autora sposób prezentowania rozmaitych – niewspółmiernych – argumentów pojawiających się we *Wstępie*, w którym przedstawione zostały wyjściowe założenia otwierające analizę Vincenzowskiego „wzoru nieznanego”, w dwunastu rozdziałach składających się na cztery części: I. *Rytm przestrzeni (w stronę filozofii muzyki)*, II. *Klucz*, III. *Pieśń „Połoiny”*, IV. *Jądro mitu (pejzaż akustyczny – pejzaż mistyczny)*, oraz w końcowych konkluzjach (*Zakończenie*). Już samo zestawienie tytułów czterech części pozwala zorientować się co do charakteru wywodu i obranej linii interpretacji, ponieważ Autor uwzględnia nie tylko kwestię pejzażu dźwiękowego i doświadczenia audialnego, ale też, wychodząc poza wymiar akustyczny – kwestię „pejzażu mistycznego”. Te dwie nakładające się sfery problemowe (i zarazem perspektywy badawcze) decydują o najważniejszych rozstrzygnięciach interpretacyjnych, przy czym rozprawa przynosi szereg ustaleń dotyczących, po pierwsze, Vincenza i jego wrażliwości muzycznej, po drugie – zmitologizowanej tradycji Huculszczyzny utrwalanej przez pisarza, po trzecie – recepcji tetralogii huculskiej i nowego odczytania cyklu *Na wysokiej Połoninie* jako „powieści o słuchaniu” i utworu, w przypadku którego należałoby także mówić o idei muzyki sfer i konstrukcyjności muzycznej, po czwarte wreszcie – perspektyw badań muzyczno-literackich.

We *Wstępie* dr Żmidziński formułuje ogólne uwagi na temat wrażliwości i wyobraźni muzycznej Vincenza, akcentuje znaczenie świata dźwięków w cyklu huculskim, podkreślając zarazem fakt, że twórca *Połoiny* poświęcił muzyce tylko jeden odrębny tekst, mianowicie *Wstęp do „Muzyki huculskiej”* [sic!] (nb. w innych miejscach rozprawy pojawia się tytuł *Wstęp do „Muzyki Huculszczyzny”* – zgodnie

z formułą tytułową książki Stanisława Mierczyńskiego, która ukazała się w 1965 roku, zresztą bez komentarza Vincenza). W polemice z autorem książki *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury – od Abelarda do Rilkego* oraz autorem książki *Muzyczność dzieła literackiego* określa własny punkt widzenia zjawisk muzycznych w literaturze i własne stanowisko w obrębie polskich badań muzyczno-literackich, czemu służy odwoływanie się do różnych tradycji badawczych (T. Szulc, K. Górski, M. Bristiger, E. Wiegandt). W początkowych partiach rozprawy nakreślony zostaje także stan badań nad twórczością autora tetralogii huculskiej, kierunki interpretacji proponowane przez vincenzologów, takich jak Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, Jan A. Choroszy, Jolanta Ługowska czy Aleksander Madyda. W tym kontekście odnotowany jest fakt braku pogłębionej refleksji nad „filozofią muzyki” Vincenza (wskazane są skrupulatnie wszelkie istniejące na ten temat komentarze: Ryszarda Łuznego, Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej, Aleksandry Pawlickiej, Niny Taylor, Jana Kotta, Jaremy Jakubiaka). W centrum uwagi dra Żmidzińskiego pojawiają się tutaj po raz pierwszy propozycje interpretacyjne Aleksandry Pawlickiej sformułowane w artykule *Huculska epopeja Stanisława Vincenza i jej muzyka* („Ogród” 1992, nr 1), a także w pracy magisterskiej *Muzyczność huculskiej epopei Stanisława Vincenza* (artykuł jest przeredagowanym fragmentem tejże pracy). I chociaż Habilitant póki co sygnalizuje problem „nadmiernego metaforyzowania” w tych dwóch opracowaniach (s. 36), chętnie będzie do nich powracać w wielu innych miejscach książki, rozwijając przy tym stopniowo swój zmetaforyzowany język interpretacji.

W części pierwszej rozprawy Autor przede wszystkim ustanawia porządek zasadniczego wywodu. Po pierwsze, wychodzi nie od kwestii związanych z muzyką i światem dźwięków, lecz od kwestii encyklopedii intertekstualnej Vincenza, od kanonicznych w kulturze zachodniej tekstów kształtujących jego światopogląd i warsztat pisarski. Innymi słowy, punktem wyjścia do analiz Vincenzowskiej „filozofii muzyki” nie jest etnomuzykologia, antropologia muzyki czy antropologia dźwięku. Po drugie, co istotne w kontekście koncepcji interpretacji, poszukuje on źródła „wzoru”, zgodnie z myślą zaczerpniętą z *Timajosa*: „Jest bowiem niemożliwe, żeby coś mogło zaistnieć bez przyczyny” (sentencja ta skądinąd znakomicie określa postawę badawczą Habilitanta). Vincenz zatem jawi się zrazu jako wnikliwy czytelnik Homera, Platona i Dantego. W przypadku pierwszego z nich punktem odniesienia okazuje się m.in. sposób traktowania żywiołu mowy w kulturze oralnej (prowadzi to do śmiałej konkluzji, iż „bez Homera nie byłoby *Połoniny*”, s. 50), w przypadku drugiego – zwłaszcza wzorzec dialogu sokratycznego i wizja powstania świata wyłożona w *Timajosie* – w tekście, co nie bez znaczenia, tłumaczonym przez samego Vincenza w czasie wojny, w przypadku natomiast trzeciego – idea uniwersalizmu i regionalizmu, jak i koncepcja języka. Klucz interpretacyjny dra Żmidzińskiego jest tutaj aż nadto czytelny nie tylko ze względu na stopniowe wkraczanie w wymiar transcendentny, także ze względu na sposób rozumienia świata przez „mistrzów” pisarza – kult tradycji. W kolejnej dopiero fazie wywodu Autor przechodzi

do znaczenia fenomenu muzyki i słuchania w przypadku Vincenza: zarówno śpiewu (ludowego, sakralnego) i muzyki huculskiej, jak też muzyki klasycznej (Bacha, Mozarta, Beethovena). W jego przekonaniu niezbitymi dowodami na ważność doświadczenia audialnego są tetralogia huculska, zapiski z lat 1938–1944 pomieszczone w *Outopos*, notatki Ireny Vincenzowej (*Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*) czy wydany dopiero w 2014 roku, a powstały jeszcze w okresie przedwojennym, *Wstęp do „Muzyki Huculszczyzny”*. Komentarz Vincenza do książki Mierczyńskiego okazuje się w tym kontekście istotny z oczywistych powodów (chodzi o spostrzeżenia na temat znaczenia fłojery w świecie Huculszczyzny, fenomenu muzyki i tańca w kulturze huculskiej), ale najwyraźniej nie staje się główną inspiracją, która prowadziłaby w kierunku etnomuzykologii. Co znamienne, uwagę dra Żmidzińskiego przykuwa zarazem inny tekst pisarza: *Kilka słów o pieśni huculskiej* (zamieszczony w Aneksie do pierwodruku z 1936 roku), w którym wskazana została *expressis verbis* analogia między pieśnią huculską a dawnymi pieśniami epicznymi. Niewątpliwie ten trop umożliwi sformułowanie – w świetle oralności – wielu kluczowych konkluzji w rozprawie, chociaż zaważy nad całością argumentacji następny krok interpretacyjny prowadzący w stronę wizji przestrzeni Vincenza, pozwalający zaakcentować, po pierwsze, związek tego, co realne z tym, co mistyczne, po drugie – związek wymiaru wizualnego z wymiarem akustycznym. Doszukiwanie się zależności (przestrzenno–czasowe, wizualne–akustyczne, realne–mistyczne) sprowokuje Habilitanta – wprost za Vincenzem – do wysunięcia daleko idących hipotez o ścisłym powiązaniu formy literackiej z muzycznością (s. 83), a w kolejnych rozdziałach – do prób zestawiania cyklu huculskiego z wybranymi formami muzycznymi.

Jedną z najważniejszych w moim przekonaniu tez – *Polonina* jako „powieść o słuchaniu i mówieniu” (s. 98) – sformułowana zostaje w drugiej części rozprawy. Autor wyprowadza refleksję nad rolą słuchu, słuchania i słyszenia, także wzroku i widzenia, z wierszowanego zapisu (*Klucz*), który poprzedza *Zwadę* Vincenza. Poszukuje przy tym rozmaitych inspiracji badawczych w polu antropologii dźwięku, muzykologii, medioznawstwa, filozofii, studiów nad oralnością. Kwestia doświadczenia audialnego rozstrzygana jest w kontekście ujęć m.in. Raymonda Murraya Schafera (pejzaż dźwiękowy, ekologia dźwięku, *keynote sound*), Pierre’a Schaeffera (akuzmatyka), Michela Foucaulta, Wolfganga Welscha, Waltera J. Onga, a także – przywoływanych „z drugiej ręki”, co musi budzić zastrzeżenia – angielskiego etnomuzykologa Johna Blackinga i Stevena Felda (Autor rozprawy posługuje się formułą „akuzmatologia”; to oczywiście błąd, wszak Feld jest twórcą koncepcji zwanej akustemologią [ang. *acoustemology*]). Dr Żmidziński dostrzega możliwość analizowania kwestii pejzażu dźwiękowego *Poloniny* za Schaferem, ale tym tropem w zasadzie nie podąża (na pewno cenne dla jego wywodu byłyby na przykład ustalenia znajdujące się w początkowych partiach *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, <sup>2</sup>1993). Przechodzi bowiem do zagadnienia oralności i spraw związanych ze słuchem Vincenza, podejmuje jednocześnie rozważania sytuujące kwestię słuchu w wymiarze duchowym – w świetle fragmentu Dantego

(„chiamavi il cielo”) czy słów proroka Izajasza (Iz 6,9). W tym miejscu książki zastrzeżenia budzi sposób ujęcia tradycji badań nad oralnością. Mam na myśli nie tyle uwagi na temat hipotetycznej znajomości przez Vincenza studiów Milmana Parry’ego (przedstawiany jest on jako „prekursor oralizmu [sic!]”, s. 99), ile pominięcie – w przypadku rozprawy, w której sytuje się *Połoninę* w kontekście Homera – jego opracowania *L’Epithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique* z roku 1928, co zaważyło na konkluzjach odnoszących się do zrębów oralności. Kontrowersyjne okazuje się przy tym twierdzenie (w dobie rozwoju antropologii dźwięku), że „odpowiednikiem oralności w badaniach muzykologicznych jest w zasadzie antropologia muzyki” (s. 100). Perspektywa oralności prowadzi do pogłębionej analizy problemu „brzmienia *Połoniny*” i specyfiki Vincenzowskiej narracji. Instruktywne uwagi dotyczą ukształtowania narracji cyklu huculskiego pod wpływem „czasu górskiego” oraz kwestii *inquit*, a także – w świetle komentarzy samego Vincenza – rytmu (dr Żmidziński tworzy cały paradygmat, rozróżniając m.in. rytm poetycki u Homera i Dantego; rytm, o którym mowa w *Outopos* w związku z przestrzenią; rytm natury, pracy, świętowania, czy „wewnętrzny rytm” rodzący się w trakcie głośnego czytania). Do tych analiz dołączone zostają i tym razem (z odwołaniem do Aldousa Huxleya) dyskusyjne hipotezy w związku z konstrukcyjnością muzyczną cyklu huculskiego. Autor wyraża przekonanie o stosowności tego rodzaju działania interpretacyjnego z racji cytatów muzycznych poprzedzających niektóre rozdziały *Prawdy starowieku* i muzycznych określeń pojawiających się w tetralogii Vincenza. Zakłada, że jest ona „w całości pomyślana muzycznie” (s. 136), a nawet – ulegając interpretacji Pawlickiej, która w kontekście *Listów z nieba (Święty Jurij)* mówi o symfonicznej partyturze „na pełny skład orkiestry”..., a w odniesieniu do Vincenzowskich zapisów stosuje określenia w rodzaju koncert, etiuda, scherzo, nokturn, symfonia etc. – stawia ryzykowne pytania sugerujące wykorzystanie formy muzycznej.

W trzeciej części rozprawy dr Żmidziński przybliży wizję świata Vincenza wyrażoną w *Połoninie*, a zwłaszcza jego rozumienie muzycznych tradycji Huculszczyzny. Interesują go wszelkie formy tematyzowania muzyki (wyróżnia „muzykę stworzoną przez ludzi”, „muzykę natury” oraz, za propozycją Dicka Higginsa, „muzykę z zewnątrz”), przy czym szybko przechodzi od przejawów muzyki obcej kulturze Huculszczyzny (pieśni francuskie z akompaniamentem fortepianu; „marsze na harmonii”) do muzyki huculskiej i muzyki cygańskiej stanowiących w opinii pisarza swoisty wzór. Proces mitologizacji przedstawianego świata ujawnia znakomicie analiza instrumentarium, a mianowicie dwóch instrumentów dętych, które najczęściej pojawiają się w opisach Vincenza – trembity i fłojery. Komentarze formułowane są czasem w kontekście ustaleń współczesnych etnomuzykologów, takich jak np. Ihor Macijewski (chodzi jednak tylko o pogląd badacza, że trembita to „symbol Huculszczyzny”, s. 148), ale dr Żmidziński najwyraźniej rezygnuje z perspektywy badań etnomuzykologicznych w przekonaniu, że Vincenz nie traktuje muzyki huculskiej w kategoriach etnograficznego szczegółu. Poświęca więc całe partie rozprawy fłojerze

i powieściowym mistrzom gry na tym instrumencie (takim jak Foka Szumejowy i Kudil), podążając tropem pisarza (incydentalnie tylko odwołując się czy to do stanowiska niemieckiego muzykologa Mariusa Schneidera, czy to Włodzimierza Szuchewicza, autora pierwszej monografii etnograficznej Huculszczyzny). Fłojera, w konsekwencji, stanowi znak wybrania (to figura mędrca, pustelnika, mistyka, kontemplatyka), a tworzone przy użyciu tego idiofonu melodie rodzą „pieśń” („bezsłowną pieśń”), „Bożą muzykę” (s. 160–161). W podobny sposób traktowane są przejawy huculskiej chorei, które Vincenz określa mianem „performacji”. Wartościująca formuła „Performacje [...] na granicy wielkiego arcyzmu” nie bez powodu powraca parokrotnie w rozprawie, wszak rozumienie działań mieszkańców Huculszczyzny w kategoriach „performacji”/performansu daje możliwość nowego spojrzenia na rozmaite formy świętowania i rytuały obecne w kulturze pasterskiej (Habilitation zasadnie odwołuje się do ustaleń Richarda Schechnera w książce *Performatyka. Wstęp* /Wrocław 2006/, chociaż trzeba przy tej okazji stwierdzić, że formułuje zbyt daleko idącą tezę na temat roli Vincenza jako jednego z „prekursorów popularnej dzisiaj performatyki”; s. 170). Z niezwykłą wnikliwością analizowane są takie obrzędy, jak kolędowa chorea, chram na zakończenie butymu, chrzciny, wesele, także sytuacje przemawiania typowe dla kultury oralnej. Zmitologizowany świat *Połoniny* odsłaniają również komentarze odnoszące się do Vincenzowskiego rozumienia fenomenu pieśni, czy, jak chciałby Autor, „filozofii pieśni”. Uwagę interpretatora przykuwa zrazu, z oczywistych powodów, huculska *spiwanka*. Pieśń jednak staje się niezwykle pojemną formułą: dr Żmidziński wyodrębnia za tetralogią Vincenza, po pierwsze, pieśni – zarówno te z kręgu kultury huculskiej (materiał, jego zdaniem, umożliwiający stworzenie pokaźnej antologii), jak i te z innych tradycji kulturowych, po drugie zaś – w sytuacji przekroczenia wymiaru akustycznego – enigmatyczną „pieśń starowieku” pojmowaną jako klucz do dawności.

Proponowane odczytanie cyklu huculskiego w czwartej części opracowania jest rezultatem wnikliwego prześledzenia rozmaitych opisów świata dźwięków (zwłaszcza z tomów *Prawda starowieku* i *Zwada*), wydobywania z zapisów Vincenza wszelkich śladów pejzażu dźwiękowego i pejzażu mistycznego, jak też doszukiwania się argumentów na rzecz muzycznego kodu. Głównymi składnikami pejzażu dźwiękowego Huculszczyzny są dla Autora rozprawy wiatr, woda, zwierzęta, ziemia (odgłosy skał, „kamienne organy”), ogień (watra). Porządkowane przez niego zjawiska akustyczne wedle klucza krytyki tematycznej służą nadrzędnej argumentacji: po pierwsze dowodzeniu, że tetralogia huculska to „powieść o słuchaniu” (s. 234), po drugie – twierdzeniu, że tego rodzaju powieść ujawnia swoje najważniejsze znaczenia w sferze duchowej, w wymiarze hierofanicznym, w kontekście doświadczenia numinotycznego. Ujęcie związku świata dźwięków ze sferą duchowości (pejzażu akustycznego z pejzażem mistycznym) stanowi finalny etap interpretacji „filozofii muzyki” Vincenza, etap odsłaniający „kosmiczno-mistyczne porządki” *Połoniny*. Dr Żmidziński akcentuje w takim kontekście znaczenie swoistych łączników (chodzi o symbolikę dzwonów, gwiazd i gwiazdozbiorów), filozoficznej spekulacji

(tradycje pitagoreizmu i orfizmu) czy myśli mistycznej (św. Hildegarda z Bingen). Jednocześnie mierzy się z demonem analogii powracającym od pierwszych stron opracowania. Tym razem to fragment *Barwinkowego wianka*, z którego zaczerpnięta została tytułowa formuła – „wzór nieznan” (s. 305) – stanowi impuls do działania interpretacyjnego, które w początkowych partiach książki traktowane było z rezerwą, a nawet poddawane krytyce (oceny komentarzy Niny Taylor i Aleksandry Pawlickiej). Co prawda w tekście odnajduje się także znakomitą intertekstualną analizę słów pieśni „O wielka miłości, miłości / bez miary –” odniesionych do słów „O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße” Bachowskiego chorału (s. 311–312). Głównym jednak celem wysiłków interpretatora jest czytanie cyklu „według muzycznego kodu”. Autor rozprawy obiera po raz kolejny formę argumentacji zaproponowaną przez Aleksandrę Pawlicką i, co symptomatyczne, czyni też wyjątkowy użytek ze szkicu recenzyjnego Vincenza *O treści w poezji. Na marginesie rapsodii Leona Kaltenbergha „Przemienienie”* (tekst ukazał się na łamach „Więści Polskich” [Budapeszt] 1944, nr 16, s. 4–7), podejmując próbę powielenia języka interpretacji. Problem w tym, że pobieżna nawet lektura szkicu Vincenza – zwłaszcza jednego krótkiego akapitu na stronie 7 – pozwala zorientować się, że proponowany sposób interpretowania cyklu w ramach, jak to jest określone, „eksperymentu” (s. 322) wykracza znacznie poza zmetaforyzowane ujęcie pisarza, typowe skądinąd dla przedwojennej krytyki literackiej. Rodzą się w związku z tym zasadnicze pytania (powracające zresztą w trakcie lektury całości *Wzoru nieznanego*) o cel tego rodzaju postępowania, o zasadność posługiwania się w trybie metaforycznym szeregiem pojęć (ton, motyw, tonacja, instrument, akord), mówienia w kontekście tetralogii huculskiej o technice polifonicznej, fudze, symfonii etc., wreszcie formułowania hipotez na temat związku kompozycji *Połoniny* z takimi kompozycjami Bacha, jak *Kunst der Fuge* oraz *Das Wohltemperierte Klavier*.

W *Zakończeniu* dr Żmidziński rekapitułuje wcześniejsze tezy dotyczące „filozofii muzyki” Vincenza, akcentując w szczególności znaczenie pitagorejskiej idei muzyki sfer i tradycji muzycznych Huculszczyzny oraz specyficzny charakter narracji cyklu powieściowego. *Połoninę* odnosi do trzech typów muzyczności: „muzyczność I, brzmieniowa” to rezultat wpływu Homera i oralnych opowieści; „muzyczność II, tematyczna” – wyrasta z pejzażu dźwiękowego Huculszczyzny, zwłaszcza chorei huculskiej („performacji”) i muzyki natury; „muzyczność III, kompozycyjna” z kolei – zawdzięcza swój kształt formom muzycznym. W podsumowaniu kluczowe komentarze wiążą się z trzecim typem muzyczności i prowadzą do serii dyskusyjnych konkluzji ze względu przede wszystkim na skrajnie zmetaforyzowany wywód. Otóż cykl *Na wysokiej Połoninie*, w przekonaniu Autora, jest jednocześnie „huculską symfonią literacką”, „literacką fugą” i „pieśnią” (s. 327–329). Rzecz przy tym zaskakująca, że ostatnie akapity opracowania mają zupełnie inny charakter, bowiem uwagi na temat znaczenia pisarstwa Vincenza – w kontekście powrotu zainteresowania tradycyjną muzyką słowiańską w latach 80. – formułowane są w perspektywie badań etnograficznych.

Rekapitulując, rozprawa habilitacyjna dra Jakuba Żmizdińskiego stanowi oryginalną propozycję interpretacyjną, która uzupełnia dotychczasową recepcję twórczości Stanisława Vincenza i, co ważne, kształtuje w sposób wyrazisty odrębny nurt badań – szeroko pojętą refleksję nad Vincenzowskim rozumieniem świata dźwięków i idei muzyki sfer. Przybliżając kwestię znaczenia kultury huculskiej w pisarstwie autora *Poloniny*, kwestię, która była już podejmowana w wielu opracowaniach, Habilitant podąża własnym tropem interpretacyjnym. W toku całego wywodu powracają, co odnotowałem wcześniej, cztery zasadnicze kwestie: Vincenza i jego wrażliwości muzycznej, powieściowego obrazu Huculszczyny, nowego odczytania cyklu huculskiego na tle dotychczasowej recepcji („powieść o słuchaniu”, znaczenie idei muzyki sfer, problem konstrukcyjności muzycznej), wreszcie – perspektywy badań muzyczno-literackich. Najważniejsze uwagi Autor formułuje w kontekście oralności (*Polonina* uznawana za „ostatni etap tzw. huculskiego telefonu”, s. 98), objaśniając instruktynie tetralogię huculską jako „powieść o słuchaniu i mówieniu”. W tym właśnie wymiarze – odsłaniającym szczegóły literackiego ujęcia świata Huculszczyny jako świata dźwięków (tradycji żywego słowa, muzyki natury, muzyki huculskiej), „świata oralno-audialnego” (W. J. Ong), dostrzegam główną wartość rozprawy i jej wydzźwięk w polu dzisiejszych badań literaturoznawczych i kulturoznawczych. Wymierny pożytek, jak sądzę, przyniosłoby wykorzystanie w szerszym zakresie antropologii dźwięku, refleksji sytuującej w centrum uwagi problemy słyszenia i słuchania, doświadczenia audialnego, a także uwzględnienie dyskusji poświęconych pojmowaniu fenomenu dźwięku i muzyki w XX w. Autor rozprawy podejmuje parokrotnie takie próby, gdy odwołuje się na przykład do koncepcji Raymonda Murraya Schafera. Inna przy tym sprawa, że formułowane konkluzje budzą podstawowe wątpliwości. Zdanie Schafera z *The Music of the Environment* (1973): „W całym eseju będę traktować dźwiękowy pejzaż świata jako makrokosmiczną kompozycję muzyczną” (nb. cytat został błędnie zlokalizowany; przywoływany jest nie za antologią *Kultura dźwięku*, lecz za przekładem opublikowanym w czasopiśmie „Res Facta” 1982, nr 9) prowokuje komentarz, z którym trudno się zgodzić: „podobną ideę Stanisław Vincenz wyłożył kilkadziesiąt lat wcześniej” (s. 219). Pomijając już nawet fakt, że schemat argumentacji przypomina tutaj w ogólnym zarysie ocenę Vincenza w świetle performatyki w ujęciu Schechnera, trzeba powiedzieć, że uwaga dra Żmizdińskiego dotyczy co najwyżej drobnego fragmentu opracowania Schafera („Wiejski pejzaż dźwiękowy”) i że jest niewspółmierna z zasadniczym wywodem odnoszącym się do zupełnie innych realiów kulturowych (specyfika *hi-fi* – *lo-fi*), do sytuacji przemocy słyszenia w nowoczesnej kulturze audialnej.

Niewątpliwie wartościowe są komentarze na temat wrażliwości muzycznej Vincenza i jego rozumienia idei muzycznych (ujmowanych w zasadniczej części rozprawy w kategoriach pejzażu audialnego i pejzażu mistycznego), jak też na temat przejawów swoistej obsesji – poszukiwania początku, źródła, wzoru, całości itp., która kieruje w stronę tradycji i mitu (czy raczej „pragnienia mitu”), skłania do formułowania



uniwersalizujących tez. Podejście holistyczne Vincenza okazuje się ważne z tego głównie powodu, że kształtuje koncepcję interpretacji Habilitanta – przejmuje on punkt widzenia pisarza, uprzywilejowuje metafory, analogie, projekt syntezy (rezultatem tego np. „całościowa wizja muzyczności” /s. 34/ czy graficzne uporządkowania na wzór „eseju wizualnego” /s. 330/). W takiej właśnie optyce ujęta zostaje rzeczywistość kultury huculskiej: cykl *Na wysokiej Połoninie* objaśniany jest nie tyle jako próba opisanie archaicznego, odchodzącego świata i jego mitologii, swoistego rezerwatu czy skansenu, ile jako wzór wielokulturowego świata, w przypadku którego doświadczenie audialne okazuje się kluczowym elementem kształtowania tożsamości wspólnoty, warunkiem istniejącego w realiach Huculszczyzny imaginariusium społecznego. Na marginesie dodam, że w wielu partiach opracowania poświęconych codziennej egzystencji mieszkańców u podnóża Czarnohory przyjęcie perspektywy badań etnograficznych, jak sądzę, byłoby pożądane. Autor rozprawy wielokrotnie zbliża się do tego rodzaju perspektywy badawczej, o czym świadczą chociażby ostatnie akapity książki, aczkolwiek pozostaje blisko argumentacji Aleksandra Hertza (*Czytając „Zwadę” Vincenza*, „Wiadomości” 1971, nr 1340, s. 3), który traktowanie tetralogii huculskiej jako materiału etnograficznego uznawał za pomysł nonsensowny, a cykl pojmował przede wszystkim jako oryginalną opowieść epicką.

Jedną z konsekwencji przejmowania sposobu myślenia Vincenza są także próby ujęcia kompozycji literackiej w kategoriach muzycznych. Rodzi to poważne komplikacje i nietrudno zauważyć w świetle wcześniejszych komentarzy, że najbardziej kontrowersyjne okazują się właśnie ustalenia interpretacyjne na tle badań muzyczno-literackich. We wstępnych partiach opracowania Habilitant ostrożnie formułuje zadanie badawcze, zwraca uwagę na niebezpieczeństwa związane z pojmowaniem literatury w kontekście muzyczności (dostrzegane także, w jego przekonaniu, przez Vincenza, s. 32), wykazuje się znajomością tradycji polskich badań muzyczno-literackich, odnotowując między innymi zbieżność dat ukazania się pierwodruku *Prawdy starowieku* (1936) i książki Tadeusza Szulca *Muzyka w dziele literackim* (1937). Z pewnością ma świadomość faktu, że Vincenz znał przynajmniej artykuły Szulca zamieszczane na łamach „Pionu”, skoro sam publikował w tym okresie na łamach tego czasopisma. W kolejnych jednak partiach rozprawy Autor zapomina o tych faktach, uogólnia niektóre spostrzeżenia pisarza (przykładem tego lektura szkicu recenzyjnego *O treści w poezji*), ulega sugestiom interpretacyjnym Pawlickiej i coraz chętniej używa terminologii muzycznej w trybie metaforycznym. W konsekwencji czytelnik skazany jest na łańcuch metafor i kłopotliwe figury ekwiwokacji (np. symfonia – „symfonia”/*symphonos* etc.). Tym samym rygor języka muzykologii przestaje obowiązywać (nb. zapis na stronie 118, na marginesie komentarzy Pawlickiej, dotyczący „przenoszenia do materii literackiej konkretnych form muzycznych, takich jak przedtakt [...] pauza [...], łuk [...] i fermata” – w świetle wiedzy muzykologicznej jest ewidentnym błędem). Nietrudno przy tym zauważyć, że rozstrzygając kwestię filozofii muzyki, dr Żmizdiński nie interesuje się opracowaniami takich muzykologów, jak np. Peter Kivy, autor *Introduction to Philosophy of Music* (Oxford 2002),

lecz profiluje perspektywę badawczą właściwie za propozycjami Vincenza. W takich okolicznościach interpretacja tetralogii huculskiej „według kodu muzycznego”, w sytuacji swoistego powrotu do dyskursu literaturoznawczego sprzed krytyki Tadeusza Szulca, musi prowokować do dyskusji i rodzić szereg pytań w związku z obranym trybem argumentacji.

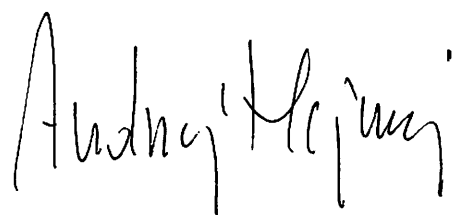
Przechodząc do oceny całości dorobku naukowego dra Jakuba Żmidzińskiego, chciałbym podkreślić, że ma on w głównej mierze charakter literaturoznawczy i sytuuje Autora przede wszystkim w gronie vincenzologów, przedstawicieli kolejnego pokolenia interpretatorów twórczości Stanisława Vincenza, także w gronie badaczy zajmujących się tematyką górską. Dorobek ten w całości jest rezultatem konsekwentnie prowadzonych badań od 2003 roku, o czym świadczą książki autorskie, artykuły publikowane w krajowych czasopismach, wystąpienia konferencyjne Habilitanta na krajowych konferencjach (organizowanych m.in. z inicjatywy pracowników Wydziału Edukacji Artystycznej UAP, Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, UP JP II, jak też z inicjatywy środowiska autorów czasopisma „Góry – Literatura – Kultura”), liczne debaty naukowe, warsztaty oraz panele dyskusyjne z jego udziałem (głównie na temat twórczości Vincenza, kultury Pienin, sztuki filmowej), a także organizowane i współorganizowane konferencje („Rytuał a korespondencja sztuk” /2015/, „Art brut: między sacrum a terapią” /2010/). Dr Żmidziński jest autorem dwóch książek (rozprawy habilitacyjnej i zmodyfikowanej wersji dysertacji doktorskiej), redaktorem numeru monograficznego „Zeszytów Artystycznych” (2015, nr 2: „Rytuał a korespondencje sztuk”). Współpracuje regularnie z czasopismem „Góry – Literatura – Kultura”. Pozytywnie oceniając jego dorobek naukowy i kompetencje badawcze, dodam jeszcze, że jako znawca twórczości autora *Na wysokiej Poloninie* uczestniczył w pracach grupy naukowców realizujących projekt badawczy „Archiwum Stanisława Vincenza (1888–1971)” (NPRH, 2012–2015).

Aktywność dydaktyczna oraz organizacyjna dra Żmidzińskiego, zatrudnionego na stanowisku adiunkta na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, świadczy o jego zaangażowaniu w działania związane z funkcjonowaniem macierzystej instytucji. Bogate doświadczenie wykładowcy akademickiego zdobywane na kilku krajowych uczelniach (UAP, UAM, Akademia Medyczna w Poznaniu) to rezultat prowadzenia rozmaitych tematycznie zajęć kursowych (m.in. historia i teoria kultury, główne problemy kultury, wiedza o kulturze, język współczesnych mediów, kultura i sztuka średniowiecza, antropologia kultury, arteterapia), seminariów licencjackich i magisterskich. Dr Żmidziński opracował m.in. cykl autorskich zajęć Muzyczne źródła korespondencji sztuk (wcześniejsza ich formuła: Związki muzyki z obrazem, słowem i gestem). W latach 2010–2018 wielokrotnie pełnił funkcję promotora (pod jego kierunkiem powstało 80 prac licencjackich i 10 prac magisterskich). Pozytywnie oceniam zaangażowanie Habilitanta w prace organizacyjne związane z funkcjonowaniem Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (pełnił funkcję opiekuna studiów magisterskich, zasiadał w jury konkursu na najlepszy dyplom

magisterski /2012/ i w jury konkursu na najlepszą pracę magisterską /2015/). Jego działalność dydaktyczną i organizacyjną dopełnia, co należy w szczególności podkreślić, równie ważna działalność popularyzatorska: wykłady, warsztaty i panele poświęcone sztuce filmowej, tradycjom kulturowym w przestrzeni Pienin i Karpat Wschodnich, twórczości Stanisława Vincenza; seria tekstów – artykułów, esejów i recenzji – w roczniku „Prace Pienińskie”, w czasopiśmie „Czas Kultury” (wieloletnia współpraca, także jako członka zespołu redakcyjnego w latach 1999–2003), w „Magazynie Muzycznym RUaH” (1998–2006); cykliczne wydarzenia kulturalne organizowane w poznańskiej Galerii Spotkań (Piwnica Duchowa) w latach 2003–2017 (m.in. wykłady, panele dyskusyjne, promocje książek naukowych); rola eksperta i udział w filmie dokumentalnym *Redyk karpacki* (2013).

Podsumowując: Dorobek naukowy dra Jakuba Żmizdińskiego, co odnotowałem na wstępie, jest oryginalny i spójny tematycznie. Poszczególne ustalenia interpretacyjne i propozycje badawcze formułowane w rozprawach są komentowane w pracach polskich literaturoznawców, zwłaszcza badaczy twórczości Stanisława Vincenza. Rezultatami badań literaturoznawczych oraz aktywności akademickiej Habilitanta są przede wszystkim dwie oryginalne w sposobie ujęcia tematu książki autorskie: *Pieniny w literaturze polskiej* i *Wzór nieznan. Stanisław Vincenz a muzyka*. Dr Żmizdiński opublikował dotychczas 16 rozpraw i artykułów w pracach zbiorowych i pokonferencyjnych oraz w krajowych czasopismach naukowych (takich jak „Zeszyty Artystyczne”, „Napis”, „Góry – Literatura – Kultura”), a 4 kolejne złożył do druku. Był pomysłodawcą i organizatorem konferencji „Rytuał a korespondencja sztuk” (2015); wygłosił 19 referatów na krajowych konferencjach. Rozprawa habilitacyjna *Wzór nieznan...*, niewątpliwie zwięzająca cały przedhabilitacyjny okres jego działalności naukowej, przynosi oryginalną, prowokującą do krytycznej dyskusji, wykładnię „filozofii muzyki” Vincenza (zagadnienia, które nie doczekało się wcześniej pełniejszego ujęcia naukowego) i otwiera nowe perspektywy badawcze w zakresie refleksji nad pisarstwem autora *Na wysokiej Połoninie*.

Konkluzja końcowa: dorobek naukowy Habilitanta spełnia, w moim przekonaniu, wszystkie wymogi Ustawy, dlatego też wnoszę o dopuszczenie dra Jakuba Żmizdińskiego do dalszych etapów przewodu habilitacyjnego.



Kraków, 30 listopada 2019