

GRZEGORZ ZIEZIULA, NURT KOSMOPOLITYCZNY W POLSKIEJ  
TWÓRCZOŚCI OPEROWEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU

Warszawa 2020 Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, ss. 670. ISBN 978-83-959167-2-4

Pierwsza wersja książki Grzegorza Zieziuli *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku* powstała w 2004 r. jako dysertacja doktorska, napisana pod kierunkiem Aliny Żórawskiej-Witkowskiej. Przetrzymawszy ją w szufladzie przez szesnaście lat, zdecydował się autor wydać jej nową, zaktualizowaną wersję. Aktualizacja dotyczy przede wszystkim zasadniczej treści rozdziałów, zawierających analizy kilku oper kosmopolitycznych, które zostały napisane przez polskich kompozytorów i wykonane na ziemiach polskich w l. 1863–1906, i polega głównie na uwzględnieniu nowszej literatury przedmiotu. Natomiast wstęp pozostawił autor, jak się wydaje, w pierwotnej wersji. Opisuje w nim bowiem, jako stan aktualny, sytuację należącą już dziś do czasu przeszłego – pisze mianowicie o tym, że świadomość polskich badaczy twórczości operowej została zdominowana przez mit Moniuszowski, który należy „zdemistyfikować”, by znaleźć powód do zajęcia się operami innymi niż narodowe, dotąd deprecjonowanymi jako „muzyczne odpady”, które słusznie trafiły na „śmietnik historii” (s. 13). W rzeczywistości mit Moniuszkowski został już przez kilku polskich badaczy (Jarosław Mianowski, Agnieszka Topolska) należycie przepracowany, a kilku innych (Michał Bristiger, Ryszard Daniel Golianek), wykazało zainteresowanie „pozanarodową resztą” (s. 43), czyli operami podpadającymi pod przyjętą przez Zieziulę definicję opery kosmopolitycznej.

Pomimo pewnego przerysowania sytuacji badawczej, w której lokuje się autor jako „pionier” (s. 49), broniąc oryginalności i ważności swojego tematu z iście młodzieńczym zapalem, określające tę sytuację założenia nie straciły ważności. Opery, które wybrał do zanalizowania, to rzeczy-

wiście pozycje nieznane ani muzykom, ani muzykologom, chociaż stworzone w większości przez znaczących, a nawet pierwszorzędných kompozytorów. Deklarowanym w pierwszym rzędzie celem analitycznego przedstawienia wybranych oper było przygotowanie okoliczności umożliwiających postawienie pytania o ich wartość i szanse powrotu do repertuaru. Cel drugi, czysto praktyczny, to – jak czytamy w zakończeniu – „przewietrzenie niedostatecznie przez muzykografów docenianych kolekcji” (s. 615), pod którą to deklaracją kryje się ogromna praca, która objęła uzupełnienie katalogu polskich oper, odszukanie i opracowanie wszelkiego rodzaju źródeł dotyczących zarówno samych dzieł, jak i procesu ich powstawania i recepcji oraz opracowanie tła historycznego umożliwiającego odnoszenie obserwacji i wniosków do kontekstu polskiej i europejskiej twórczości operowej.

Dzieła, które poddał Zieziula analizie, to w kolejności chronologicznej, wynikającej z dat polskich premier: *Monbar, czyli Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, *Otton Łucznik* Adama Münchheimera, *Paria* Stanisława Moniuszki, *Achmed, oder der Pilger der Liebe* Władysława Tarnowskiego, *Livia Quintilla* Zygmunta Noskowskiego, *Il Vendicatore* Adama Münchheimera, *Philaenis (Filenis)* Romana Statkowskiego, *Urwasi – jutrzienka* Erazma Dłuskiego, *Wyrok* Zygmunta Noskowskiego. Analiza tych dzieł w sposób bezpośredni wpływa na kształt książki i wyodrębnienie kolejnych rozdziałów i podrozdziałów: rozdz. I „W kręgu opery historycznej” (s. 53–175: „*Monbar*: przekleństwo wiecznego debiutu”, s. 56–125; „*Otton Łucznik*: cienie *Roberta Diabla* i ślady *Hugenotów*”, s. 125–175); rozdz. II „W krainie wschodniej egzotyki” (s. 177–298: „*Paria*: pseudoklasyczna tra-

gedia w egzotycznej scenerii”, s. 183–244; „Kontynuacje: w stronę baśni orientalnej [*Achmed* i *Urwasi*]”, s. 244–298), rozdz. III „W antycznych dekoracjach” (s. 299–508: „*Livia Quintilla*: miłość i śmierć dumnej Rzymianki”, s. 302–424; „*Filenis*: modernistyczna tragedia losu”, s. 424–508), rozdz. IV „Polskie inkarnacje opery werystycznej” (s. 509–605: „*Il Vendicatore* (*Mściciel*): rycerskość korsykańska”, s. 518–553; „*Wyrok*: w poszukiwaniu realizmu i «oper literackiej»”, s. 554–605). Według deklaracji autora, selekcyjne sito przepuściło dzieła najlepiej zachowane i choć raz wykonane w epoce swojego powstania (s. 44–45). Uściślijmy od razu, że w zbiorze wyznaczonym przez pierwsze kryterium są wyjątki: z *Urwasi* zachowało się tylko libretto, a z kilku innych dzieł jedynie wyciąg fortepianowy.

Na liście dzieł wybranych do analizy są utwory napisane zarówno przez poważnych, profesjonalnych kompozytorów, jak i dyletantów (Tarnowski, Dłuski), posiadające libretta w języku polskim lub obcym (Tarnowski i Startkowski – niemieckim), pisane dla publiczności polskiej lub zagranicznej (co trudno arbitralnie stwierdzić; Zieziula słusznie jednak przypuszcza, że większość z nich powstała z myślą o premierach zagranicznych, o czym świadczy fakt, że ich libretta powstawały równoległe w przekładach na niemiecki, włoski, francuski czy rosyjski). Korzystając z przejrzystej tabeli, zestawiającej podstawowe dane na temat każdej opery (s. 50–51) dostrzegamy też, że aż cztery z omawianych oper mają tytuły w językach obcych: włoskim lub łacińskim, co może potwierdzać ich „europejski” adres. Jednak tylko jedna – *Urwasi* Dłuskiego miała prapremierę za granicą (w Petersburgu, gdzie mieszkał stale jej twórca). *Achmed* Tarnowskiego w ogóle nie doczekał się wykonania, słabo też, podobnie jak *Urwasi*, podpada pod zaproponowaną przez Zieziulę we „Wstępie” (s. 12) definicję opery jako utworu pełnospektaklowego, z recytatywami zamiast fragmentów prozy, często zawie-

rające baletowe *divertissements*, przeznaczone na wielką scenę.

Prapremiery czterech wybranych do analizy oper (Moniuszki, obu oper Noskowskiego i Dłuskiego) nastąpiły wkrótce po ich ukończeniu, cztery musiały z różnych przyczyn dłużej czekać na wystawienie (*Monbar* Dobrzyńskiego aż 25 lat; *Achmed*, jak wspomniano, nigdy nie został wykonany). Dwóch kompozytorów (Noskowski, Münchheimer) jest reprezentowanych dwoma operami. Wybór dokonany przez autora pomija innych kompozytorów, którzy napisali w wybranych granicach czasowych opery kosmopolityczne (Brzowski – niewykonana opera *Rejent z Flandrii*, Poniatowski – m.in. *Don Desiderio*, opera wykonana we Lwowie). Jest to pominięcie w pełni świadome, chociaż autor sygnalizuje tę świadomość tylko odnośnie do dzieła Brzowskiego. Na temat Poniatowskiego się w książce nie mówi, ale jest to być może rezultat jej skrócenia w stosunku do „doktorskiego” oryginału (ślądem działania autocenzorskich nożyc jest pozostawienie we „Wstępie”, na s. 46, informacji, że w pracy zanalizowano jedenaście utworów; *de facto* jest ich tylko dziewięć).

Co do granic czasowych – obejmują one okres od 1863 (premiery *Ottona Łuczniaka*) do 1906 r. (premiery *Wyroku* Noskowskiego). Nie w pełni przekonujące jest powiązanie dat granicznych z ważnymi wydarzeniami politycznymi: powstaniem styczniowym i rewolucją 1905 r., gdyż wydarzenia te ani nie wpłynęły na treść i wymowę dzieł wyznaczających daty graniczne rozważań, ani nie oddziaływały na ich recepcję. Wybór ram chronologicznych pozwolił jednak zgrabnie umieścić narrację w (niezbyt) długiej drugiej połowie XIX wieku.

Podstawowym kryterium, które argumentowało decyzję o dołączeniu danej opery do szczęśliwej dziewiątki oraz o jej kolejności na „liście rankingowej”, była obecność libretta o treści reprezentatywnej dla któregoś z czołowych nurtów europej-

skiej dziewiętnastowiecznej twórczości operowej. Bowiern to „fabuła i nierozzerwalnie z nią związany wizualny wymiar operowego spektaklu” (s. 47) stały się podstawą typologii utworów – typologii złożonej, opartej zarówno na kryteriach treściowych, jak i stylistycznych, a zawierającej: 1) opery historyczne, 2) opery o tematyce orientalnej, 3) antycznej, 4) opery werystyczne. Zaproponowana typologia ma charakter „roboczej hipotezy klasyfikacyjnej” (s. 47) i pozostawiona jest do dyskusji. Jest to słusne posunięcie w sytuacji, gdy każdy typ reprezentowany jest przez dwa, najwyżej trzy przykłady, a każdy z nich jest z innej parafii, tak jeśli chodzi o czas powstania, jak i styl oraz poziom wykonania.

„Literaturocentryczne” podejście do tematu jest w pełni uzasadnione tym, że każdy typ operowy jest – co podkreśla Zieziula – kompatybilny z rodzajami dramaturgii muzycznej funkcjonującymi w danej epoce, zatem określają go konkretne strategie kompozytorskie. Ich hasłami wywoławczymi są w książce bliższe określenia rodzajów opery dziewiętnastowiecznej, zwłaszcza te należące do *genre sérieux*: włoska *tragedia lirica* i francuska *grand opéra*. Identyfikuje je autor już na pierwszych stronach książki jako te, które w szczególności interesowały polskich twórców opery kosmopolitycznej. Jako mniej istotne źródło inspiracji podaje Zieziula dramat Wągenerowski.

Jak jest rozumiane w pracy pojęcie opery kosmopolitycznej? Sam termin „kosmopolityczny” został, jak przypomina Zieziula, przejęty z epoki, a wraz z nim – sposób definiowania go jako przeciwieństwa kategorii narodowości. Kosmopolityczne są zatem „dzieła niepolskie i nienarodowe” w warstwie fabularnej, a w warstwie muzycznej nawiązujące do któregoś z idiomów europejskiej sztuki operowej (często w sposób eklektyczny) (s. 47). W takim razie należy się jeszcze definicja dzieła narodowego. Tu Zieziula prezentuje podejście reformatorskie, formułując prowokacyjnie brzmią-

ce zdanie: „szkoła narodowa [w polskiej twórczości operowej] nie istnieje” (s. 43). Tego rodzaju, jak najbardziej uzasadnione ujęcie (wszak nawet utwory Moniuszki nie składają się na jakiś zborny model opery narodowej) służy jako punkt wyjścia bardzo wartościowego rozumowania zmierzającego do częściowego zasypania przepaści między twórczością narodową i europejską – posiadającą, „rysy powszechne, europejskie”, gdyż rysy te można odnaleźć również w dziełach narodowych. Wraz z ową przepaścią, niegdyś ustawiającą oba rodzaje na antypodach, odchodzi na dalszy plan upolitycznione rozważanie ich w związku z postawami przypisywanymi twórcom. Miejsce traktowanej w uproszczeniu, jak to niegdyś bywało, polityki winna, jak sugeruje Zieziula, zająć obserwacja socjologiczna, podparta diagnozą polskiej „choroby operowej”, czyli próbą ustalenia przyczyn słabej kondycji polskiej sztuki operowej w XIX wieku. Widzi je Zieziula nie tyle (nie tylko) w opresyjnej polityce zaborcy wobec sztuki polskiej, ile w braku zamówień, braku zainteresowania publiczności polskimi nowościami, braku elitarnej grupy odbiorców, wreszcie – braku fachowego dyskursu krytycznego na temat opery. Zagadnienie to zostało jedynie zasygnalizowane we „Wstępie”. Jego rozwinięcie byłoby niezmiernie pożądane, wymagałoby to jednak napisania odrębnego rozdziału, albo i zupełnie innej książki.

Kwestię recepcji sztuki operowej w Polsce zbadał autor, opierając się na głosach krytyki, jak to jest zwykle praktykowane. Czy i w jakiej mierze owe głosy reprezentują tzw. milczącą większość odbiorców, tego się jednak nie dowiadujemy. Mowa jedynie o tym, że publiczność była skoncentrowana na odbiorze „etnocentrycznym” opery (s. 41), skąd wynikało jej permanentnie pozytywne nastawienie wobec opery narodowej, oraz że nie była dostatecznie przygotowana do odbioru propozycji zachodnich, zwłaszcza tych wykraczających poza aktualnie obowiązujące konwencje.

Tymczasem zarówno z codziennych recenzji, jak i z prostego badania polegającego na przejrzaniu sprawozdań na temat frekwencji w teatrach warszawskich (były publikowane w *Kurjerze Warszawskim*) można wysnuć wnioszek odwrotny. Wielokrotnie zgłaszane przez dziennikarzy zarzuty co do pustki na sali w dniach spektakli moniuszkowskich, pretensje w stosunku do ich inscenizatorów i wykonawców, nie dbających jakoby o wysoki poziom przedstawiania tych narodowych świętości, warto zestawzić ze słynnym zdaniem z listu Moniuszki, napisanym po premierze *Ottona Łuczniaka*: „Nalewki zapełniają salę do ostatniego krzesła”<sup>1</sup>. Polska publiczność teatralna i operowa nie była jednorodnym organizmem. Do Teatru Wielkiego chodzili Polacy, Żydzi, Rosjanie, nie zawsze w zgodzie ze sobą. Pierwszy otwarty konflikt między publicznością polską i żydowską miał miejsce w teatrze warszawskim jeszcze za czasów Moniuszki, w 1858 roku. Trwający przez kolejne dekady, niemało wpłynął na kondycję opery i jej repertuar. Można, i w przyszłości należy to badać, jednak z braku podjęcia tej problematyki nie robimy Zieziuli zarzutu – jak wyżej wspomniano, wymagało by to napisania nowej książki, opartej na metodologii socjologicznej.

Ustaliliśmy co potrzeba z generalistów i skreśliwszy ciekawy rozdział dotyczący poglądów autorów uwzględnionych w książce oper na temat tego gatunku (w relacji do koncepcji francuskich twórców operowych oraz idei Wagnerowskiej), przechodzi autor do analizy poszczególnych dzieł. Rozdziały analityczne są bardzo obszerne, bowiem uwzględniają komplet zagadnień związanych zarówno z samą operą, jak i okolicznościami historycznymi w których powstała, ponadto prezentują *in crudo* unikatowe źródła: listy (obcojęzyczne – w oryginale

i polskim tłumaczeniu), cudem odnalezione fragmenty librett itp. Każdy z rozdziałów zaczyna się od podstawowych informacji o utworze, jego autorach, budowie, czasie i miejscu prapremiery, premierowej obsadzie. Dalej następuje szczegółowy synopsis, po nim zaś – wprowadzenie do analizy, wyjaśniające genezę dzieła, związek jego koncepcji z zainteresowaniami autora określonymi operami zachodnioeuropejskimi, okoliczności premiery (wraz z dokumentacją ikonograficzną, o ile się zachowała) i dzieje sceniczne. Tutaj właśnie przytacza Zieziula dokumenty recepcji w postaci obszernych cytatów recenzji prasowych. Pełnią one według niego bardzo ważną rolę, jako że społeczny odbiór dzieła, którego właściwości reprezentuje tekst prasowy, traktuje on jako ważny moment, w którym zaczyna ono funkcjonować jako ważny, wiele mówiący „tekst kultury” (s. 609). Nie same tylko wyjątki z prasy (notabene przejranej niezwykle starannie i drobiazgowo, z uwzględnieniem prasy codziennej krajowej i zagranicznej) stanowią materiał źródłowy tych partii rozdziałów analitycznych. Autor korzysta także z poodnajdywanych przez siebie w najbardziej zakurzonych zakamarkach bibliotek i archiwów dokumentów osobistych wytworzonych przez kompozytorów, librecistów, wydawców, dyrektorów oper i in.

Zgodnie ze wstępnym założeniem, punkt ciężkości analizy znajduje się w polu refleksji literaturoznawczej. Z niezwykłą pieczołowitością omawia Zieziula literackie pierwowzory librett, wyjaśniając zarówno źródła zawartych w nich fabuł, jak i sposób powiązania z literaturą danej epoki i ogólniej, z panującą wówczas atmosferą intelektualną. Ogląd samego libretta jest zrelacjonowany nie tylko w odniesieniu do jego literackiego źródła, ale i treści, budowy i stylu innych librett operowych – tych, które można było przyjąć za racjonalny przedmiot porównań. Imponująca jest erudycja autora, który wirtuozowsko żongluje informacjami na temat bądź co bądź w więk-

1 Stanisław Moniuszko. *Listy zebrane*, wyd. Witold Rudziński, Magdalena Stokowska, Kraków 1969, s. 470, list nr 556.

szości mało znanych autorów i ich tekstów, przytacza wiele ciekawych szczegółów składających się na „umeblowanie” tekstów aluzjami, symbolami, nawiązaniami do innych dzieł. W tym kontekście libretta danej polskiej opery zostają poddane ocenie. Wychodzi problem naśladownictwa – nie zawsze udanego, co bez zbytniego skrepowania pokazuje autor.

Opracowanie muzyczne jest należyście rozbudowanym dopełnieniem obrazu. Punktem wyjścia jest tu odtworzony ze źródeł bezpośrednich i pośrednich zarys koncepcji scenograficznej i dramaturgicznej danej opery, powiązany z obficie przytaczanymi poglądami librecistów i kompozytorów na temat „ideału opery” w ogólności oraz ich deklaracjami dotyczącymi przyjętych rozwiązań estetycznych, stylistycznych i warsztatowych. Powraca problem kontekstu – ambicją autora jest dokładne rozpoznanie źródeł muzycznych inspiracji oraz zdefiniowanie w aspekcie porównawczym fragmentów składających się na oprawę dźwiękową opery. Nie chodzi tylko o odtworzenie schematu następstwa poszczególnych numerów oraz wypełniających je recytatywów, arii, chórów i epizodów instrumentalnych o konkretnym ukształtowaniu technicznym i stylistycznym, nasuwającym skojarzenia z takim czy innym modelem opery, z którym dany kompozytor prowadzi dialog, ale i o zdefiniowanie występujących w operach muzycznych charakterów, współgrających z treścią: wzniosłych, heroicznych, lirycznych, komicznych itp., poprzez identyfikację ich konotacji symbolicznych (ilustracja muzyczna, symbolika tonacji itd.). Ważną rolę przyznaje Zieziula fragmentom tanecznym. W partiach analitycznych książki zamieszczono bardzo dużo przykładów muzycznych, zgodnie z intuicją, że omawiane dzieła są nieznanne polskiemu czytelnikowi, a zatem pożyteczne będzie zapoznanie go z nutami wybranych fragmentów.

Zadając czytelnikowi pytanie, czy warto interesować się operami wyciągnię-

tymi ze „śmietnika kultury”, sam udziela Zieziula na nie odpowiedzi. W pracy jest bardzo dużo konstatacji na temat zalet i braków utworów – tych drugich dostrzeżę autor niemało. Nieraz czytamy o naiwności i nieporadności librecistów, konserwatyzmie kompozytorów, ich eklektyzmie, postawie otwartej na bezpośrednie naśladownictwo i zapożyczanie się, a także o stylistycznej niejednorodności i estetycznej nierówności utworów. Nie jest to wniosek zaskakujący, właściwie oczekuje się nań od pierwszych stron książki. Ważniejszy wniosek ukryty jest między wierszami. Wynika on z niezadanego jawnie, lecz patronującego wymowie książki pytania: na ile opery kosmopolityczne, pisane z myślą o „obcych”, zbliżyły polską muzykę do Europy? W jakiej mierze udało im się to lepiej niż operom narodowym? Odpowiedź, odsłaniana stopniowo przy różnych okazjach, czasem wynikająca (jak w przypadku Noskowskiego) bezpośrednio z myśli kompozytorów, wypada na korzyść dzieł będących tematem pracy: kosmopolityczne zainteresowania kompozytorów są świadectwem dużych ambicji twórców, starających się wyjść z tematami z narodowego zaścianka, nierzadko wbrew oczekiwaniom czy nawet możliwościom percepcyjnym polskiego odbiorcy.

W przyszłości można by przebadać inne jeszcze opery kosmopolityczne oraz poruszyć problem niezrealizowanych pomysłów – wszak nieobecność jest także formą obecności w kulturze, tyle że *à rebours*. Mamy na przykład do dyspozycji taki, jak sądzę, niezwykle ważny dla zrozumienia podłoża rodzimych kompozytorskich wyborów fragment listu Moniuszki do nieznanego adresata (być może Józefa Ignacego Kraszewskiego, gdyż w jego spuściźnie epistolarnej się zachował), zawierającego prośbę o napisanie libretta do opery. Prosił w nim kompozytor o treść jakąkolwiek, „była ta była serio: co najwięcej pogrzebów – modlitw, albo żeby to były jakieś czary, strachy czy

coś bardzo wesołego”<sup>2</sup>. List pisany był pomiędzy rokiem 1838 i 1840, a więc w okresie pobytu Moniuszki w Berlinie i niedwuznacznie wskazuje na projekt naśladowania współczesnej opery francuskiej bez koniecznego oglądania się na komponent narodowy. W dalszym ciągu listu Moniuszko zestawia trzy przykładowe podstawy literackie opery, o której napisaniu marzy; dwie z nich to popularne pozycje polskie (*Twardowski* i *Zamek zawieprzyccki*), trzecia propozycja dotyczy Lukrecji Borgii. Gdyby doszło do napisania opery o występnej Włoszce i następnych w tym guście, mielibyśmy dziś innego Moniuszkę: liczącego od młodości na karierę zagraniczną, czy może zasypującego

przepaść między operą kosmopolityczną i narodową?

Książka Grzegorza Zieziuli została bardzo starannie opracowana. Zawiera wiele ilustracji i poglądowych tablic ułatwiających korzystanie z gąszczy zawartej w niej wiedzy. Bibliografia, podzielona na działy tematyczne, zajmuje ponad dwadzieścia stron, co samo w sobie stanowi dowód erudycji autora i jego staranności. Redakcja merytoryczna i językowa, autorstwa Agaty Seweryn, Ewy Boguli i Julii Okołowicz-Szumowskiej nie budzi żadnych zastrzeżeń.

*Magdalena Dziadek*  
Uniwersytet Jagielloński

2 Ibid., s. 59, list nr 30.

#### DANUTA GWIZDALANKA, UWODZICIEL. RZECZ O KAROLU SZYMANOWSKIM [THE SEDUCER: A BOOK ABOUT KAROL SZYMANOWSKI]

Kraków 2021 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, pp. 851. ISBN 978-83-224-0985-5

Danuta Gwizdalanka's book about Karol Szymanowski is certainly hard to ignore. This eight-hundred-page-long biography is richly encrusted with quotations from the composer's correspondence. The author focuses on Szymanowski's life and personality, so less space is devoted to the music itself; for example, there are almost no musical examples (just a few reproductions of selected manuscript pages from his musical sketches). The book is not arranged chronologically. Instead, it is divided into five main parts, each of which consists of several chapters. Part I, entitled: 'Szymanowski z ludźmi' ('Szymanowski with people', pp. 21–249), contains three chapters: 1. 'Całe życie z rodziną' ('A whole life with family', pp. 23–96), 2. 'Wśród przyjaciół' ('Among friends', pp. 97–184), and 3. 'Eros – Dionizos' ('Eros – Dionysus',

pp. 185–249). Part II, 'W świecie i w domu' ('In the world and at home', pp. 251–442), contains chapters 4–7: 4. 'Na Wschodzie i Zachodzie' ('In the East and the West', pp. 253–315), 5. 'W Warszawie' ('In Warsaw', pp. 317–351), 6. 'Na tle Giewontu' ('In the shadow of Mount Giewont', pp. 353–415), and 7. 'Szymanowski a sprawa polska' ('Szymanowski and the Polish cause', pp. 417–442). Part III is entitled 'Artysta i jego dzieło' ('The artist and his work', pp. 443–596) and consists of chapters 8–12: 8. 'Kompozytor' ('The composer', pp. 445–496), 9. 'Pianista' ('The pianist', pp. 497–528), 10. 'Natchniony przez poetów' ('Inspired by poets', pp. 529–544), 11. 'Człowiek pióra' ('The man of letters', pp. 545–566), 12. 'Powołanie – przyjemność – zawód' ('Vocation, pleasure and profession', pp. 567–596). Part IV, 'Osoba' ('The person', pp. 597–738), contains