

Adam Dennison

O SŁYSZENIU I SŁUCHANIU NORWIDA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2006

Norwid to artysta o wyjątkowej wrażliwości muzycznej. Poetyckich fragmentów inspirowanych sztuką dźwięków znajdziemy sporo w jego twórczości. Wystarczy przypomnieć subtelny opis „symfonii nocy” w *Kleopatrze* czy poetyckie pomysły muzyczne zastosowane w *Assuncie*, *Weselu* i poemacie *Quidam*:

Każde miejsce inakszą ma nocy-symfonię!
Tu – zaczyna się ona huczną wesołością,
Spadającą oklasków i śmiechów kaskadą
Na bruk miejski, przez lżejsze akordy. – – Następnie
Tony te milkną – – ptaków nocnych słychać poświst –
Szczekanie psa nad brzegiem kanału – plusk w wodzie –
Uciszenie głębokie – –

[...]

Nowy ton!... nieznajomy... dobiega mych uszu:
Coś, jakby odrzucona z harfy struna długa
Wiła się jeszcze w piasku, sycząc i brzmiąc razem...¹

[*Kleopatra i Cezar*]

Władysław Stróżewski pisze w kontekście tego fragmentu o pewnej „przypadkowości dźwięków, dobiegających z różnych stron”². Warto jednak zwrócić uwagę na to, że owa przypadkowość nie jest cechą muzyczno-poetyckiego wyobrażenia w tym tekście. Sytuuje się ona raczej w rzeczywistości pozaliterackiej, w wyobrażeniu dźwięków nocy, jakie jest udziałem odbiorcy-słuchacza. Podkreślić trzeba, że poeta bardzo skrupulatnie porządkuje odgłosy, których barwy stapiają się w przedziwną symfonię. Aby nabrać przekonania o tym, wystarczy przyjrzeć się Norwidowskim pauzom. Norwid wprowadza odbiorcę w rzeczywistość utworu muzycznego, który posiada swoje tempo, rytm i – co charakterystyczne dla samej formy symfonii – dynamiczną zmienność nastroju. Myślniki, które posłużyły tu Norwidowi za pauzy muzyczne ułatwiły oddanie najbardziej swoistych cech jednej z najbardziej popularnych form instrumentalnych. Jest zatem artysta tym, który muzyczną rzeczywistość nocy porządkuje

¹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 5, s. 59.

² Por. W. Stróżewski, *Cyprian Norwid. O muzyce*, Kraków 1997, s. 10.

i nadaje jej określony poetycko-muzyczny byt. Pewne podobieństwo do instrumentalnej rzeczywistości „nocy-symfonii” odnajdziemy w *Bema pamięci żałobnym rapsodzie*.

Całemu pochodowi w *Bema pamięci...* towarzyszą dźwięki trąb, klekot kołatek i trzepot powiewających na wietrze chorągwi. Co ciekawe, w pozornej kakofonii dźwięków, można zauważyć swoistą regularność. Dźwięki, przede wszystkim metaliczny dźwięk trąb „długich we łkaniu” – współgrają z jękami lamentu uczestników pochodu. Dźwięki kołatek i odgłos tłuczonych glinianych naczyń wzmagają dramatyzm podniosłej, dość tajemniczej wędrówki uczestników pochodu, którzy zostają zatopieni we „wszechdźwięcznej” rzeczywistości. Powstaje jednak pytanie: co może symbolizować i czemu służyć muzyczna przestrzeń *Rapsodu*? Czy towarzyszy ona jedynie bohaterom wiersza? Myślę, że nie tylko. Tak duże nagromadzenie onomatopei i muzycznych metafor (na przykład bardzo ciekawa metafora „grania iskieł”) sprawia, że muzykę w tym utworze można by odczytać jako jednego z bohaterów *Rapsodu*. Ażeby przyjrzeć się bliżej takiemu rozstrzygnięciu, skonfrontujmy dwa fragmenty tekstu:

Dalej – dalej – aż kiedy stoczyć się przyjdzie do grobu
I czeluście zobaczymy czarne, co czyha za drogą,
Które aby przesadzić Ludzkość nie znajdzie sposobu [...]

I kolejny fragment:

Trąby długie we łkaniu aż się zanoszą, i znaki
Pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami [...]

Mówiąc najbardziej ogólnie, uwagę przykuwa fakt przedziwnego zespolenia dwóch kategorii: muzyki i śmierci. Jednak oprócz tego, że muzyka jest w utworze „towarzyszem” śmierci, spełnia jeszcze inną, chyba równie ważną funkcję. Dla jej wyjaśnienia wykorzystajmy może kontekst poezji XX-wiecznej – poetycki tom Jarosława Marka Rymkiewicza *Zachód słońca w Milanówku*. Już wiersz otwierający *Zachód...* wyraża *expressis verbis*, iż przyświeca Rymkiewiczowi ideał muzyki:

Co zostało z Pascala? Niebiańska muzyka
Kiedy zagra to z gnoju słycać pisk robaka

Tu mucha bzyka w sieci tam stonoga zmyka

To jest to co cię czeka: wieczność lada jaka³

(*Co zostało z Pascala*)

Liryk ten, jako jeden z nielicznych niepisanych dystychem, zapowiada przestrzeń poetyckich rozważań, która sytuuje się w kręgu swoistych absolutów dostępnych człowiekowi dzięki doświadczeniu – muzyki, śmierci i nicości. Sfera transcendentalna zdaje się być w tym kontekście trudno niedostępna, co niejednokrotnie zostaje podkreślone poprzez „zatrzymanie” obrazu poetyckiego w kadrze rzeczywistości, w momencie okrutnego „tu i teraz”, bo tylko ta widzialna rzeczywistość dana jest człowiekowi. Choć Rymkiewicz zagląda na drugą stronę bytu (czy też niebytu⁴), to jednak istnieje dla niego nieprzekraczalna granica poznania – stąd przywołanie Pascala, który głosił pogląd o niepoznawalności sensu życia za pomocą dostępnych człowiekowi narzędzi (doświadczenia, rozumu). *To jest to co cię czeka: wieczność lada jaka* (*Co zostało z Pascala*) – partykuła ‘lada’ nadaje pośmiertnemu trwaniu dowolności i nieokreśloności, nasuwa jednoznaczne skojarzenie z nicością. Owa niepoznawalność nie staje się jednak dla podmiotu ani przyczyną rozpacz, ani buntu. Człowiekowi pozostaje bowiem jeszcze jedno narzędzie poznania, które określić by można jako przecucie, intuicję. Z przywołanego wcześniej Pascala „pozostała muzyka” i to właśnie ona stanowi dla autora *Konwencji* punkt odniesienia dla sfery niepoznawalnej, zbliża do odwiecznej tajemnicy bytu poprzez zakorzenioną w niej świadomość śmierci:

Moja pieśń jest zrobiona ze śmierci i z płaczu

I właśnie tyle znaczy ile łyż tu znaczą

[...]

Muzyka jest ze śmierci – i do śmierci wzywa

Jeśli piszesz muzykę to zrób ją nieżywą

[*Piękna młynarka*]

Stwierdzenie, że „muzyka jest ze śmierci” to myślenie o takich tonach, które wyzwajając określone emocje, potęgują poczucie nieuchronnego kresu. W tonach tych słyhać tchniętą przez kompozytorski geniusz harmonię kosmosu, muzykę sfer, którą poeta widzi nie tylko jako śpiew każdej żywej istoty, ale przede wszystkim jako potężny głos wszechświata. Zdolność

³ J. M. Rymkiewicz, op. cit., s. 5.

komponowania takiej muzyki zarezerwowana jest jednak dla nielicznych – dla tych, którzy przywracają dźwiękowi moc władania światem⁵. Zasadne może byłoby tu skojarzenie „muzycznych poglądów” Rymkiewicza z poetyckimi postulatami Norwida, który stara się przywracać słowom ich „wygłos pierwszy”. Jednak nie to skojarzenie jest najistotniejsze z punktu widzenia naszych rozważań. Trzeba podkreślić, że Norwid, z którego Rymkiewicz zaczerpnął „poetycko-muzyczną filozofię”, niejednokrotnie kojarzy ze sobą muzykę i śmierć, sugerując może, iż w przedziwnej istocie sztuki dźwięku jest coś, co pozwala w pewien sposób zbliżyć się człowiekowi do rzeczy ostatecznych. Nieprzypadkowo bohater *Fortepianu Szopena*, genialny kompozytor, którego sztuka dotyka ideału, uwieczniony został w ostatnich dniach swojego życia.

Poeta przybliży więc odbiorcy doniosły moment „ziemskiego namaszczenia” śmiercią, czas, kiedy muzyk-kompozytor ma świadomość własnego umierania. To bardzo trafne skojarzenie, zwłaszcza, gdy przyjrzymy się twórczości „gigantów”. Mozart skomponował *Requiem d-moll* KV 626, jedno z największych dzieł muzyki klasycznej, kiedy leżał na łożu śmierci. Osłabiony chorobą, wyczerpany pracą zdołał podyktować swemu uczniowi mszę żałobną do ósmego taktu *Lacrimosa dies illa*. Jak twierdzą historycy muzyki, Mozart miał świadomość tego, że komponuje *Requiem* na własny pogrzeb. Z jeszcze ciekawszą sytuacją mamy do czynienia, gdy przeglądamy korespondencję Chopina. Okazuje się bowiem, że genialny kompozytor, w liście z 1830 r. do Tytusa Woyciechowskiego, pisał:

Jeszcze siedzę – nie mam dosyć siły do zdecydowania dnia, myślę, że wyjeżdżam po to, żebym na zawsze zapomniał o domu; myślę, że jadę umrzeć – a jak to przykro musi być umierać gdzie indziej, nie tam, gdzie się żyło.⁶

Przypomnijmy – rok 1830 to data wyjazdu Chopina z kraju. Nie byłoby w tym liście nic nadzwyczajnego, gdyby nie swego rodzaju prorocza wizja pianisty, wizja, która narodziła się w jego głowie dziewiętnaście lat przed śmiercią. Ciekawa, w kontekście naszych rozważań o związku muzyki i śmierci, jest rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem, która interesujące nas zagadnienie przybliży jeszcze dokładniej:

⁴ Granica bytu i niebytu w poezji Rymkiewicza jest bardzo płynna.

⁵ Być może zasadne jest tu skojarzenie „muzycznych” poglądów Rymkiewicza z poetyckimi postulatami Cypriana Norwida, który wzywał do przywracania słowom ich „w y g ł o s u p i e r w s z e g o”.

⁶ B. Weber, *Chopin*, Wrocław 2003, s. 50.

Jeśli chodzi o inspiracje Chopina — ich źródło — to nie ulega dla mnie wątpliwości, że było w śmierci, w umieraniu. Śmierć, umieranie, a więc także nicność — od tego często w sztuce wszystko się zaczyna. Mówią, że Pablo Casals był wielkim wiolonczelistą, ale posłuchaj, jak on gra koncert Schumanna — w ogóle mnie to nie porusza. To jest przepiękny koncert, sam w sobie. Ale Casals nie robi na mnie żadnego wrażenia. A kiedy słucham tego samego koncertu granego przez Jacqueline du Pré, to dygoczę⁷.

I potem jeszcze:

Wiesz, ja tak myślę, że pojawiają się takie — to by dotyczyło i Schumanna i Jacqueline du Pré, i twojej ukochanej Kathleen Ferrier śpiewającej Brahmsa czy Mahlera — pojawiają się takie instrumenty nicości, tacy wysłannicy czy posłańcy nicości. I zauważ, że akurat tu mówimy o jednym biednym gruźliku od nokturnów, jednym biednym szaleńcu, który umarł przed pięćdziesiątką, oraz o rakowatej śpiewaczce i o wiolonczelistce, która umarła na stwardnienie rozsiane w młodym wieku. Jest być może tak, że nicość wysyła takie swoje światła⁸.

Muzyczno-poetycka paralela, o której mówimy wymaga jednak kilku zastrzeżeń. Trzeba przecież powiedzieć, że filozofia obu artystów bardzo się różni. Dla Norwida muzyka może stanowić namiastkę Absolutu, Boga; dla Rymkiewicza – nicości, tej nicości, której człowiek w żaden sposób nie jest w stanie poznać, bo jest poza jego egzystencjalnym doświadczeniem. Ponadto, w kontekście Rymkiewicza moglibyśmy powiedzieć o charakterystycznej muzycznej cesze dotyczącej jego twórczości. U Norwida mamy natomiast do czynienia z pewną swoistą artystyczną intuicją odnoszącą się do roli muzyki – nie zawsze wypowiedzianą *expressis verbis*, ale odznaczającą się wyjątkową głębią myśli:

Co tobie powiem i co właśnie piszę,

⁷ *Rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem w Milanówku*, opr. M. Bojanowska-Pomierny, 1999, [protokół online:] <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/archiwum/rozmowa24.htm>, [czas dostępu:] 21.05.2007r., godz. 14:30.

Co ukleconym zowie sfer obrotem,
To jeszcze starczy na czas, nim usłyszę
Anioła wielkim mówiącego grzotem.
– I dnie opuszczać będę, jak klawisze,
Kiedy je smutny dotknął z nawyknięcia,
A nie śmie ciszy zbudzić – i – cierpienia.

[*Do mego brata Ludwika*]

O swego rodzaju teoretycznych założeniach głęboko przemyślanej poetyckiej myśli muzycznej Norwida dowiadujemy się głównie z jego liryki. Zaskakujące jest to, że sam poeta dokładnie widzi granicę między muzycznością zewnętrzną a głęboką, czy też – utajoną:

Gdzie t o n i m i a r a równe są przedmiotowi,
Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,
Tam jest i pieśń, i rym – jak kto powie –
Tam z – s i e d m i a się brzmienie i tam się z – t r a j a,
I spadkuje się same ku końcowi...

– Umiej słowom wrócić ich w y g ł o s p i e r w s z y –
To jest całą wrażeń tajemnicą:
Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy
Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!*

Norwid, rozpatrując pieśń w kategoriach boskich prawzorów ludzkich działań⁹ i dopatrując się upadku kultury w stopniowym zaniku boskiego pierwiastka, zaznacza to, co w kontekście naszych rozważań nie może pozostać bez komentarza. „Wewnętrzny rym” przystaje do założeń związanych z muzycznością utajoną. Jest jednocześnie metodologiczną wskazówką dla badacza, który muzyczność Norwidowskiej liryki powinien widzieć wielowymiarowo. Warto zatrzymać się także przy sformułowaniu „tajemnica wrażeń”. Odnosi się ono do wspólnej płaszczyzny poezji i muzyki. Nie chodzi przecież Norwidowi o to, ażeby poezja wywoływała „wrażenie” w potocznym znaczeniu tego słowa. Prawzoru rzeczownika ‘wrażenie’ trzeba poszukać

⁸ Ibidem.

* Wiadomo jest każdemu, że ani słońce, ani gwiazdy nie są tam, gdzie oczom patrzącego być się wydają.

⁹ Zob. R. Sulima, *Kolebka pieśni*, [w:] S. Makowski, *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, Warszawa 1984, s. 106.

w rzeczywistości pozaliterackiej, w muzyce, w której owo ‘wrażenie’ nabiera całkiem nowego znaczenia. Odnosi się bowiem do prawdziwego estetycznego przeżycia, do uczuć i odczuć (a dla Norwida nawet do treści intelektualnych), czyli do tego, co stanowi o istocie odbioru muzyki. Warunkiem zaistnienia „muzycznego wrażenia” w poezji jest powrót do „pierwszego wygłosu” słów. Była o nim mowa w rozdziale dotyczącym *Liryki i druku*. Warto może dodać, że dla Norwida każde dzieło powinno stanowić reminiscencję najwyższego aktu twórczego – boskiego aktu stworzenia, dlatego „wygłos–pierwszy” ma być powrotem do jedności ze źródłem¹⁰.

Norwid zdaje się widzieć świat jako zbiór symptomów, wygłosów rzeczywistości. Na pierwszym etapie rozwoju wszyscy ludzie są poetami: przez język, twór boski, człowiek jest jakby „ekspresją świata, tym samym, język pierwotny jest wspólny całemu gatunkowi ludzkiemu”.¹¹ Pierwotne, nieartykułowane dźwięki były zawsze zrozumiałe, mimo że nie miały określonego desygnatu. Stąd tak sugestywny jest obraz lamentujących żałobników w utworze *Bema pamięci żałobny rapsod*. Wspólny żal, a jednocześnie wspólny „wy-głos” i upust dany rozpaczy stanowi o jedności, wspólnocie, poczuciu dotarcia do źródła.

„Wygłos- pierwszy” w kontekście muzycznym musi zostać odniesiony do antycznej zasady trójjedynnej chorei, bez której trudno będzie zrozumieć nawiązania Norwida do antycznej harmonii. Trójjedyna chorea oznaczała jedność dźwięku, rytmu i słowa. Z dźwięków wyrasta gałąź muzyczna sztuki, z rytmu wywodzi się usystematyzowany ruch ciała, a więc taniec, natomiast specyficznie usystematyzowane słowa dały początek poezji. Chorea była formą ekspresji na użytek zbiorowego przeżycia sacrum. Pełniła rolę modlitwy, towarzyszyła rytuałowi przejścia przy narodzinach lub śmierci, dodawała odwagi w czasie wojny; chorea natury służyła zaklinaniu pogody przed przystąpieniem do zbiorów. Towarzyszyła ludziom wtedy, kiedy stawali w obliczu tajemnicy. Dźwięk, rytm i ruch organizowały obrzęd. Słowa pozwalały uczestniczyć w ceremonii całym swoim jestestwem, angażowały wszystkie sfery działalności twórczej człowieka.

Zasada trójjedynnej chorei legła u podstaw nowożytnych badań nad korespondencją sztuk. Ważne miejsce w tych badaniach zajmuje także teoria rytmu. Nie tylko jest on związany ze sferą czysto muzyczną, ale odnosi się także do zasady powtarzalności i procesualności. Rytm jest synonimem trwania i harmonii. Utwór muzyczny nie istnieje bez rytmu.. Warto także podkreślić, że rytm organizuje u Norwida większość utworów o tematyce muzycznej czy autotematycznej. Najlepiej istotę znaczenia rytmu w kontekście literackim oddadzą słowa Bolesława Leśmiana:

¹⁰ Zob. R. Sulima, op. cit., s. 104.

Teraz, gdy im [słowom- M. Ł.] przywróciła dusza poetki ich pierwotną treść dźwiękową, rozumiały, iż są jeno oddzielnymi akordami jednej wielkiej symfonii. Teraz, nabrawszy lotu, zwabione wspólną melodią, bratają się ze sobą na nowo – łąka ze strumieniem. [...]

Odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia przypomina im o tajemniczej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, dziwnej, pomimo różnic, tożsamości. W poczuciu tego pokrewieństwa i tożsamości łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jednolitość.¹²

Rytmiczność nie tylko stanowi o tym, że utwór zyskuje walory meliczne, ale także umieszcza go w szerszym kontekście kulturowym, podkreśla zależność od innych gałęzi sztuki, szczególnie muzyki. W kontekście przywołanym powyżej, za pomocą słów Leśmiana można powiedzieć, że rytm w utworze literackim spełnia podstawową funkcję poezjotwórczą – organizuje wypowiedź tak, aby słowa mogły „dziwić się” swojemu sąsiedztwu.

W wierszu *Pismo* wspomina Norwid nie tylko o rytmie powtarzalności poprzez sam fakt regularnej konstrukcji rytmicznej wypowiedzi, ale mówi wprost:

Lud ma piewców, a piewca czuły, jak wierzbina,
Serdeczne latorośle ku przechodniom zgina,
I łamią je, i kwilą na multankach z kory,
Bo **tętna** im potrzeba, [...] [podkr. – M. Ł.]

Wspomniane przez Norwida tętno to odwieczny puls ziemi, życia i tajemnicy istnienia. Prawdziwi „piewcy” potrafią wsłuchać się w ten puls i zakląć go nieśmiertelnie w pieśni. Jak powiada poeta w *Cackach*, sama wymuskana i eteryczna forma zewnętrzna utworu nie stanowi o nieśmiertelności poezji, ale też sama ekspresja słowa nie podoła celowi, jeśli nie jest wsparta współbrzmiającą ekspresją muzyczną.

Warto jednak wspomnieć także o elementach zewnętrznej muzyczności liryki – o „instrumentoznawstwie” poety. Zdaje się, że Norwid szczególnie „upodobał” sobie instrumenty z grupy chordofonów. Być może dlatego, że należą do jednych z najstarszych instrumentów

¹¹ Tamże, s. 104.

muzycznych. Ich prototypem był prawdopodobnie napięty łuk z cięciwą. Do tej samej grupy należą zarówno lutnia i lira, jak i harfa, a także fortepian jako instrument z mechanizmem młoteczkowym. Lira wywodzi się jeszcze ze starożytnej Grecji, gdzie towarzyszyła nieodłącznie utworom poetyckim. Z kolei lutnia może być kojarzona z literaturą, bo dawniej wydobywano z niej dźwięk przy pomocy gęsiego pióra, uderzającego o struny. Przez wieki budowa instrumentów ulegała zmianie, często dając początek nowym instrumentom. Harfa na przykład była dosyć nieporęczna ze względu na swoją wielkość i ciężar. Norwid wykorzystuje to m. in. w wierszu *Polka*. Ciężki instrument o słodkim i lirycznym dźwięku symbolizuje tutaj duchową siłę pieśni. Jednak sam fakt operowania nazewnictwem instrumentalnym nie jest dla nas ciekawym obiektem badań. Dopiero, gdy docieramy do istoty tych „muzycznych” środków artystycznego wyrazu, możemy przekonać się, jak wielki „poetycki dynamit” w nich tkwi. Za przykład niech posłuży bardzo wymowne pytanie do skrzypka-lutnika, które chyba najlepiej obrazuje Norwidowską symbiozę poezji i muzyki:

...A Ty skąd wzięłeś na te skrzypce deski,
Jeśli nie z lipy bogdaj czarnoleskiej – [...]

[Do Nikodema Biernackiego]

* * *

W dramacie *Hrabina Palmyra* Rizzio mówi, że jest punkt, gdzie się na ton zamieniają słowa. To jedno zdanie, które wyraża głęboką wiarę w możliwość zaistnienia w poezji ideału muzyki jest dla badań interdyscyplinarnych chyba nie do objaśnienia; ale jest także solidną podstawą dla rozstrzygnięć i założeń metodologicznych, jakie zostały przyjęte w tej pracy. Nie sposób nie wspomnieć, że dla wielu badaczy (m. in. Tadeusza Szulca, Michała Głowińskiego) i nasze założenia, i rozważania mogłyby nie mieć żadnego racjonalnego uzasadnienia, jako że granica między poezją a muzyką jest ewidentna i nieprzekraczalna. W tym kontekście należałoby badać muzyczność poezji wyłącznie tam, gdzie mamy do czynienia z tematyzacją muzyki, na przykład w obrębie tytułu: *Scherzo* (Norwid), *Allegro ma non troppo* (Szyborska), *Fuga śmierci* (Celan). Trzeba jednak wziąć także pod uwagę to, co niejednokrotnie umykało teoretykom

¹² B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1957, s. 68.

literatury – czas, w jakim dany utwór powstał. Czy zasadna jest poetycko-muzyczna analiza dzieł romantycznych w oderwaniu od postulatów artystycznych ich twórców? Moim zdaniem, nie do końca. Czy uprawnione jest poszukiwanie wspólnej płaszczyzny poezji i muzyki w ogóle? Tak – miejsc wspólnych jest wiele: począwszy od muzycznych właściwości słowa, poprzez gatunki właściwe i poezji, i muzyce, aż po przekład intersemiotyczny, którego istoty dotykamy w liryce Norwida. W przestrzeni badań nad związkami poezji i muzyki autor *Promethidiona* zajmuje miejsce szczególne. Wyjątkowa wrażliwość muzyczna oraz niespotykane głęboka myśl o sztuce decydują nie tylko o kształcie jego teoretycznoliterackich postulatów, ale przede wszystkim o istocie jego twórczości.