

# Ewa Kowalczyk

---

## "Wyjaśnienie gnozy" z XI Kodeksu Nag Hammadi (NHC,XI,1) w kontekście gnostyckiej sekty Walentynian

---

Seminare. Poszukiwania naukowe 28, 239-251

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przykład 4. G. Bacewicz, *10 etiid koncertowych*, Etiuda nr 5, t. 1-3

Andante ♩ = 80

Jest to jedyna w cyklu etiuda polifoniczna, z wyraźnie wyodrębnionymi trzema planami dźwiękowymi. Podstawę rozwoju przebiegu muzycznego tworzy w niej linia melodyczna zawarta na początku w środkowym głosie, później natomiast także w pozostałych głosach (np. w drugim systemie w basie, w zdwojeniu oktawowym). Podobieństwa do faktury tej etiudy można spotkać w niektórych etiudach Panufnika, utrzymanych w wolnych tempach i kantylenowym charakterze. W etiudzie Bacewicz większa jest jednak ruchliwość i niezależność głosów niż w etiudach Panufnika.

Etiuda nr 8 jest rodzajem spokojnego *intermezza*, utrzymanego w umiarkowanym tempie i ściszonej dynamice. Problemem pianistycznym jest tu umiejętność wykreowania odpowiedniego nastroju, zmiany barw oraz uzyskania odpowiedniej głębi wyrazu. Etiuda ta oddziela od siebie dwie etiudy o charakterze motorycznym – siódmą i dziewiątą. Cały cykl wieńczy etiuda nr 10, będąca podsumowaniem całości, mimo że w materiale muzycznym nie występują motywy z poprzednich etiud. Tworzywo dźwiękowe bazuje w głównej mierze na septymach wielkich oraz na technice diadochokinetycznej (dwudźwiękowe motywy są prowadzone na przemian przez prawą i lewą rękę). Z niektórych przetrzymywanych dźwięków szesnastkowej figuracji wyłania się ukryta linia melodyczna. W ten sposób tworzy się swoista dwupłaszczyznowość.

W grupie etiud o proveniencji neoklasycznej sytuują się także *Trzy etiudy* (1963-64) Andrzeja Nikodemowicza (ur. 1925). Typowo neoklasyczny przebieg eksponuje jedynie ostatnia z nich. Etiuda nr 1 jest studium na zmienność artykulacji, rejestrów oraz na technikę przygotowawczą, zaś w niektórych odcinkach na technikę oktawową i technikę podwójnych dźwięków, a ponadto na różne rodzaje figuracji. W drugiej etiudzie do omówionych zagadnień dochodzą problemy or-

namentacji i skomplikowanej rytmiki. Trzecia etiuda, w całości poświęcona jednemu zagadnieniu wykonawczemu, jest utworem utrzymanym w technice diadochokinetycznej. Grane przemienne figury dźwiękowe tworzą efekt *tremola*. Przebieg etiudy opiera się o zasadę ciągłego *crescenda*, realizowanego konsekwentnie od początkowego *pianissimo* do finałowego *fortissimo possibile*. Kompozytor we wszystkich etiudach stosuje zapis tradycyjny i konwencjonalny sposób gry.

Inspiracje neoklasyczne można odnaleźć w czterech *Etiudach* (1967) Mariana Sawy (1937-2005). Są one o dziesięć lat późniejsze od etiud Grażyny Bacewicz, lecz pod względem stylistyki brzmienia, neoklasycznej narracji, sposobu gospodarowania materiałem dźwiękowym oraz środków techniki pianistycznej zbliżają się do muzyki autorki *10 etiud*. Cykl obejmuje etiudy na różne problemy techniczne: I – na podwójne dźwięki, II – oktawowa, III – sekstowa, IV – figuracyjna na prawą rękę. Etiudy Sawy są brawurowe, utrzymane w charakterze etiud koncertowych<sup>9</sup>.

Neoklasyczną stylistykę reprezentuje także *Etiuda* (1967) Władysława Słowińskiego (ur. 1930) z cyklu *Miniatury na fortepian*. Charakteryzuje się ona figuracyjną, dwugłosową fakturą. Początkowo kompozytor operuje materiałem dwunastodźwiękowym, rozdysponowanym między partie obu rąk w taki sposób, że lewa gra na czarnych klawiszach, a prawa na białych. Podany schemat nie jest stosowany jednak konsekwentnie i na drugiej stronie utworu się załamuje. Słowiński wykorzystuje figuracje kombinowane, pasażowe, wsparte na postępie rozłożonych trójdźwięków lub operujące wybranymi interwałami tercji i sekundy. Spotykamy tu także z rzadka pojawiające się zmiany metrum. Nie decydują one jednak o polimetrii. Należy raczej mówić o multimetrii, gdyż zmiany metrum nie są realizowane równocześnie, lecz następują liniowo w przebiegu dzieła.

Do estetyki neoklasycznej nawiązał także przedstawiciel najmłodszego pokolenia twórców polskich – Bartosz Kowalski-Banasewicz (ur. 1977) w *Etiudzie koncertowej* (2001). W tym utworze zwraca uwagę różnorodność środków technicznych, wyrazowych i pianistycznych. Charakterystycznym efektem wpływającym na integrację materiału dźwiękowego w całym utworze jest początkowy motyw, złożony z postawionej w skrajnych rejestrach w partiach obu rąk oktawy na dźwięku „d” i następującej dalej krótkiej figuracji (por. Przykład 5). Kompozytor operuje głównie komórką kwartowo-septymową w przebiegach wertykalnych i horyzontalnych oraz zróżnicowaną artykulacją i dynamiką.

---

<sup>9</sup> M. Sawa nie ukończył swoich etiud. Jedynie pierwsza z nich została w pełni ukończona, pozostałe zaś doprowadzone do repery. Cykl został – za zgodą kompozytora – ukończony i przygotowany do druku, a następnie nagrany przez autora niniejszego artykułu. Por. M. Sawa, *Utwory fortepianowe*, z. I, Towarzystwo im. Mariana Sawy Edition, Warszawa 2007, s. 2-3.

Przykład 5. B. Kowalski-Banasewicz, *Etiuda koncertowa*, t. 1-10

**Bartosz Kowalski-Banasewicz**  
(2001)

W dalszym przebiegu utworu pojawiają się figuracje kombinowane: pasażowe w prawej ręce, akordowe w lewej, technika oktawowa i akordowa, figury diadochokinetyczne oraz biegniki pięciodźwiękowe. Środkowe ogniwo utworu, wyraźnie wyodrębnione z całości i skontrastowane z częściami skrajnymi, opiera się o stopniowy rozwój podanej na początku figury, złożonej z granych przemienne dźwięków w ruchu ósemkowym, wzbogaconych od czasu do czasu akcentami. Przebieg ulega stałemu przyspieszeniu i w powiązaniu z *crescendem* prowadzi do potężnej kulminacji. Etiuda Kowalskiego-Banasewicza nie ogranicza się, jak większość fortepianowych etiud, do eksplorowania jednego problemu technicznego, lecz prezentuje zróżnicowany zespół tych problemów.

## 3. ETIUDY O PROWENIENCJI AWANGARDOWEJ I POSTAWANGARDOWEJ

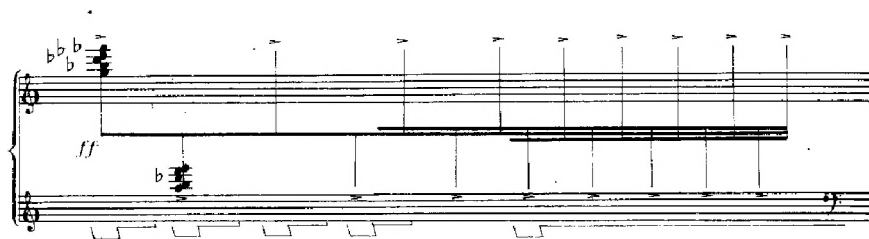
Spośród omawianych etiud o proveniencji awangardowej najwcześniej powstał cykl *12 etiud* (1962-1965, rev. 1987) Franciszka Woźniaka (1932-2009). Cykl zawiera etiudy zróżnicowane pod względem stopnia trudności, notacji muzycznej, środków techniki gry i techniki kompozytorskiej<sup>10</sup>. Pierwsza etiuda jest ćwiczeniem na repetycję dźwięków ze zmianą palca na jednym klawiszu. Cechą charakterystyczną jest notacja ametryczna (uwzględniająca jednak podział na odcinki). Równomierny przebieg szesnastkowy został podzielony na grupy o różnej liczbie dźwięków (po dwa, trzy, cztery, pięć) bez wpływu na zmianę pulsu i rytmu. Etiuda nr 2 wykorzystuje spotykaną w etiudach innych twórców technikę diadochokinetyczną. Etiuda jest zanotowana bez metrum, lecz z zachowaniem

<sup>10</sup> Por. M. Murawska, *Franciszek Woźniak – 12 etiud na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XIII*, Prace Specjalne 63, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 2004, s. 262-270.

kreski taktowej, wskazującej – podobnie jak w pierwszej etiudzie – podział na odcinki. Obie etiudy są pod względem zastosowania materiału muzycznego i faktury utworami monolitycznymi, w których podany na początku schemat melodyczno-rytmiczny jest realizowany konsekwentnie w całym utworze. Podobny problem techniczny, zastosowany w drugiej etiudzie (tercjowej), występuje także w ósmej etiudzie (oktawowej), lecz ze zmienioną interwalistyką. Przykładami etiud na różne rodzaje podwójnych i potrójnych dźwięków są ponadto: etiuda nr 9 (akordowa), etiuda nr 10 (na podwójne dźwięki w partiach obu rąk). Piąta jest nietypowym przykładem etiudy na prawą rękę (bez użycia lewej). Etiuda nr 11 ma formę *passacaglii* z umieszczonym w partii lewej ręki staccatowym motywem przedzielanym pauzami.

Zbiór siedmiu *Etiud* (1975) Andrzej Hundziaka (ur. 1927) prezentuje zróżnicowane problemy pianistyczne. Hundziak stosuje zarówno tradycyjne układy dźwiękowe, znane z literatury etiudowej (np. etiuda nr 6 tercjowa lub etiuda nr 3 na repetowane dźwięki), napisane jednak pozatonalnym językiem dźwiękowym, jak i nowsze rozwiązania, polegające m.in. na rezygnacji z kreski taktowej i notowaniu zapisu muzycznego w organizacji ametrycznej (np. etiuda nr 4). W innych natomiast etiudach łączy te dwa sposoby organizacji materiału muzycznego za pomocą notacji taktowej i beztaktowej. Etiudy Hundziaka utrzymane są w przejrzystej formie i fakturze. Mogą one być dobrym wprowadzeniem do wykonawstwa muzyki XX wieku. Etiuda nr 3 może stanowić studium przygotowawcze do *Wariacji* op. 27 A. Weberna, zaś etiudy nr 1, 4, 5 – dzięki notacji beztaktowej – do wykształcenia umiejętności wykonywania wielu utworów dwudziestowiecznych, notowanych w ten sposób.

Przykładem etiudy fortepianowej, w której zastosowano nowsze środki techniki gry i techniki kompozytorskiej oraz dwudziestowieczne sposoby notacji muzycznej jest *Capriccio quasi etiuda* (1982) Norberta Mateusza Kuźnika (1946-2006). Kompozytor wykorzystuje zróżnicowane środki techniki gry. Notacja partytury wskazuje zarówno na tradycyjne, jak i na awangardowe sposoby organizacji materiału dźwiękowego. Kuźnik stosuje w utworze np. trzy rodzaje fermat – krótką, średnią i długą. Zapis grupy dźwięków przekreślonych ukośną linią oznacza możliwie najszybsze wykonanie danej figury dźwiękowej. Do elementów nowej notacji muzycznej należy także zapis *acceleranda* lub *ritardanda*, uzyskiwany poprzez rozwidlenie linii łączącej dźwięki i stopniowe rozdrobnienie wartości rytmicznych, co wskazuje poniższy przykład:

Przykład 6. N.M. Kuźnik, *Capriccio quasi etiuda*, s. 7, sys. 4

Stopniowe przyspieszenie wskazanej powyżej figury diadochokinetycznej<sup>11</sup> odbywa się w oparciu o sukcesywne zbliżanie do siebie poszczególnych akordów oraz zmianę wartości rytmicznych od ósemki w czterech pierwszych akordach do trzydziestodwójki w ostatnich. Zapis taki zastępuje tradycyjne określenie *accelerando*. Zamiast taktowej organizacji przebiegu czasu muzycznego, Kuźnik wprowadza notację beztaktową, połączoną z określeniem czasu trwania poszczególnych odcinków w sekundach, a w niektórych miejscach łączy szereg motywów jednym wspólnym wiązaniem (zob. Przykład 7).

Przykład 7. N.M. Kuźnik, *Capriccio quasi etiuda*, s. 1, sys. 1-2

Jednym z ciekawszych przykładów postawawangardowej etiudy fortepianowej są *Dwie etiudy* (1986) Pawła Szymańskiego (ur. 1954) – tworzące jeden organizm złożony z dwóch faz rozwojowych. Pierwsza eksponuje efekt echa, uzyskiwany poprzez dwukrotne powtórzenie tego samego akordu lub schematu dźwiękowego: za pierwszym razem w dynamice *fortissimo*, a za drugim *pianissimo*. Stwarza to ciekawy, barwny efekt wyrazowy, zbliżony do efektu echa. Powtórzenia akordów

<sup>11</sup> Por. przypis nr 5.

pojawiają się niespodziewanie, w różnych częstotliwościach, zagęszczając się w toku utworu. Kompozytor wyróżnia tu dwie kategorie dynamiczne – *ff* i *mf*. Dla dźwięków notowanych w dynamice *ff* stosuje zapis rombami, zaś dla dynamiki *mf* – tradycyjnymi nutami. Takie ujęcie dynamiczne obowiązuje na przestrzeni całego utworu.

Przykład 8. P. Szymański, *Dwie etiudy*, s. 3, sys. 1-3

Przebieg rozwija się poprzez stopniowe zagęszczanie pola dźwiękowego, co w punkcie kulminacyjnym prowadzi do rozpoczęcia drugiej etiudy. Jest ona utrzymana stale w fakturze figuracyjnej i technice diadochokinetycznej. Etiuda, zanotowana na jednej pięciolinii (partie obu rąk), powinna być wykonana w tempie *prestissimo*, bardzo rytmicznie, przy stale naciśniętym prawym pedale. Niektóre dźwięki zostały wyróżnione graficznie w postaci rombów oznaczających akcenty. Dźwięki podkreślone w ten sposób tworzą niezależny plan melodyczny.

Przykład 9. P. Szymański, *Dwie etiudy*, s. 11 (fragment)

*Dwie etiudy* Szymańskiego są w całości oparte na materiale tonalnym, wywołującym skojarzenia z muzyką J.S. Bacha. Wpisują się one w ten sposób w konwencję właściwą dla muzyki Szymańskiego, określaną jako „surkonwencjonalizm”. Polega ona na operowaniu przez kompozytora motywami znanymi z tradycji i wplataniu ich w tworzywo dźwiękowe własnych kompozycji. Szymański wywołuje we własnej twórczości swego rodzaju grę konwencjami<sup>12</sup>. Do utworu dołączona została tabela wskazująca na odpowiednie nastrojenie fortepianu: kwinty powinny być naturalne (3:2), zaś każda kwinta podzielona na siedem równych półtonów<sup>13</sup>. *Dwie etiudy* sytuują się w nurcie postmodernistycznym oraz w estetyce minimalistycznej ze względu na redukcjonizm materiału dźwiękowego do określonych struktur i stałe operowanie nimi w przebiegu utworu.

Szabolcs Esztényi (ur. 1939), z pochodzenia Węgier zamieszkały od 1969 r. w Warszawie, napisał dwa cykle etiud na dwa fortepiany (1979, 2005). Kompozytor wyznaje: „Zbiór stanowi organiczną całość, zarówno pod względem struktur, jak i ciągłego przenikania się układów: tonalnego («dośrodkowego») i pozatonalnego («odśrodkowego») (...). W obu grupach etiud koncentrowałem się na zagadnieniu przestrzeni dźwiękowej, jej głębi, a także refleksyjności. Innymi słowy, w miejsce tradycyjnej wirtuozerii, efektów zewnętrznych, motoryki interesuje mnie raczej subtelna, poetycka niekiedy aura dźwiękowa i strefa ciszy”<sup>14</sup>.

Jednym z najnowszych cykli fortepianowych etiud jest *12 etiud* (2006) Krzysztofa Baculewskiego (ur. 1950). Brzmienie pierwszej (oktawy w lewej ręce i figuracja w prawej) nasuwa skojarzenia z *Etiudą C-dur* op. 10 Chopina oraz z pierwszą z dwóch etiud Lutosławskiego. Zdaniem autora: „Pomysł polegał na skomponowaniu dwunastu utworów w dwunastu różnych skalach, uporządkowanych chromatycznie w cykl. Skale nie są tonacjami w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Każda z etiud porusza się w nieco innym obszarze dźwiękowym i prezentuje inną problematykę pianistyczną i kompozytorską. Dominują tempa szybkie i krótki czas narracji”<sup>15</sup>. Pod względem środków techniki gry etiudy Baculewskiego mogą konkurować z etiudami Lutosławskiego czy Bacewicz. Twórca nie wskazuje bezpośrednio na inspirację Chopinowskim cyklem, ale skojarzenie narzuca się wprost. Porównanie można odnieść także do pierwszej z dwóch etiud Lutosławskiego. Twórca zadaje pytanie: „Czy Etiuda, obarczona brzemieniem historii, może jeszcze mieć sens artystyczny? Czy odwołanie się do tradycji porządkowania miniatur fortepianowych w cykle ma po postmodernizmie jeszcze

<sup>12</sup> A. Chłopecki, omówienie do płyty CD *Paweł Szymański – Works for piano*, EMI Classics, 2006

<sup>13</sup> P. Szymański, *Dwie etiudy*, Wydawnictwo Brevis, Warszawa 1986.

<sup>14</sup> Sz. Esztényi, omówienie *Etiud na dwa fortepiany*, w: książka programowa Festiwalu *Warszawska Jesień*, Warszawa 2007, s. 39.

<sup>15</sup> K. Baculewski, omówienie *12 Etiud*, w: książka programowa Festiwalu *Warszawska Jesień*, Warszawa 2007, s. 50-51.



rację bytu? Czy w ogóle fortepian, jako instrument *par excellence* XIX-wieczny, w repertuarze nieromantycznym jest w stanie dziś kogokolwiek zainteresować?”<sup>16</sup>.

#### 4. PRÓBA REKAPITULACJI

Polska twórczość etiudowa jest bogata i wartościowa, ciekawa poznawczo pod względem środków techniki gry i techniki kompozytorskiej. Etiudy polskich twórców, szczególnie współczesnych, rzadko pojawiają się w programach nauczania polskich szkół muzycznych, a także w repertuarach koncertujących pianistów. Przyczyn należy szukać w braku odpowiedniego przygotowania zarówno uczniów, jak i nauczycieli, w niedostatecznej znajomości i zrozumieniu muzyki XX wieku, co powoduje opór w sięganiu po tę muzykę. Wykonawstwem muzyki XX wieku zajmują się więc prawie wyłącznie „specjaliści”. W programach nauczania gry fortepianowej polska muzyka współczesna zajmuje niewiele miejsca. Wśród dzieł zaleconych do użytku dydaktycznego brakuje etiud współczesnych twórców polskich, wyłączywszy utwory dydaktyczne F. Rybickiego, T. Szeligowskiego, T. Paciorkiewicza czy W. Markiewiczówny. Wykładowcy sięgają niemal wyłącznie po etiudy Czernego, H. Berensa, J.B. Cramera, M. Moszkowskiego lub zbiory pod redakcją S. Raube, Z. Romaszkowej czy W. Sawickiej i G. Stempniowej. W tych dwóch kontekstach – nieznajomości muzyki polskiej i niechęci do muzyki współczesnej – polska twórczość fortepianowa XX wieku jest wciąż otwartym polem badawczym oraz godnym polecenia repertuarem pianistycznym.

#### INTRODUCTION TO THE PROBLEMS OF PERFORMANCE TECHNIQUE AND COMPOSITIONAL DEVICES IN PIANO ETUDES BY POLISH COMPOSERS (1916-2006)

##### Summary

The article covers the years 1916 to 2006, i.e. from Karol Szymanowski's Twelve Etudes Op. 33 (1916) to Krzysztof Baculewski's Twelve Etudes (2006). In that period piano etudes were written by many Polish composers. Those by Szymanowski, Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik, Grażyna Bacewicz and Bolesław Woytowicz are considered to be most representative. In the twentieth and at the turn of the twenty-first century, the etude is not an anachronistic genre, as evidenced by the constant flow of new works penned by composers. These include both works in which the organization of the musical material draws on tradition and those which explore the techniques of twentieth century music. The neo-classical trend exerted a far-reaching influence on the character and stylistic features of Polish piano etudes from the first half of the twentieth century. Works by Lutosławski, Bacewicz, Woytowicz, Szeligowski, and to some extent by Panufnik can serve as

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 51.

examples. Etudes by Lutosławski and Bacewicz are beyond doubt of the most outstanding artistic merit. They are part of the concert repertoire and are among the most frequently performed Polish 20th century etudes.

Etudes by Norbert Mateusz Kuźnik, Andrzej Hundziak and Franciszek Woźniak employ the techniques typical of new music, such as a new type of notation, and therefore belong to the avant-garde and post-avantgarde group. The post-modernist Two Etudes by Paweł Szymański also belongs to this group. The work is a good example of 'sur-conventionality', a style that is characteristic of Szymański's music.

The etudes by Polish composers, particularly contemporary ones, are used all too rarely as instruction pieces in Polish music schools. They are also rarely included in recital programmes. The reasons are the lack of adequate preparation of both students and teachers, as well as an insufficient knowledge and understanding of 20th century music. All this results in a reluctance to explore this part of the Polish musical heritage.

*Translated by: Michał Kubicki*

**Keywords:** diadochokinesis, etude, figuration, piano, minimal music, neo-classicism, composing technique

**Nota o Autorze:** DR MARCIN T. ŁUKASZEWSKI – adiunkt w specjalności Muzykologia Kościelna UKSW. Zainteresowania naukowe: fortepianowa, wokalna i wokalno-instrumentalna muzyka polska o tematyce religijnej XIX i XX w.

**Słowa kluczowe:** diadochokineza, etiuda, figuracja, fortepian, minimalizm, neoklasycyzm, technika kompozytorska



EUGENIUSZ WIĄZOWSKI

## SALEZJANIE W KOBYLNICY W LATACH 1950-2009 I W KWAKOWIE W LATACH 1950-1989

Kobylnica od dawna była dużą miejscowością gminną. Pierwszą wzmiankę o Kobylnicy zamieszczono 15 VI 1315 r. w dokumencie Waldemara Brandenburskiego, który – jako lenno – miejscowość tę przekazał Kazimierzowi Święcy i jego potomkom. Historia Kobylnicy ściśle związała się z dziejami rodu Puttkamerów oraz pobliskiego Łosina. Jej sytuację ekonomiczną determinowało położenie przy południowej granicy Słupska. Kwakowo, zlokalizowane przy głównym szlaku komunikacyjnym Słupsk – Miastko, w odległości 10 km na południe od Słupska, legitymuje się historię jeszcze wcześniejszą. W zamierzchłej przeszłości wieś była rodzinnym lennem Zitzewitzów, od 1680 r. należała do rodzin v. Goltz, następnie v. Wobeser, v. Blumenthal i od 1913 r. v. Puttkamer<sup>1</sup>.

### 1. LUDNOŚĆ I LICZBA KATOLIKÓW

Po zakończeniu działań wojennych, na terenie obydwu ustanowionych później parafii, sukcesywnie osiedlała się ludność przesiedlana zza Bugu, centralnych rejonów kraju, Polacy z Zachodu i zdemobilizowani żołnierze. W 1949 r., na terytorium parafii Kobylnica zamieszkiwało około 2500 wiernych. Ludzie ci rekrutowali się z różnych stron, jedynie Lulemino zamieszkiwała jedna wioska z Wołyń. Do wyjątków należało przede wszystkim Kwakowo, zajęte przez Armię Czerwoną, która przetrzymywała Niemców aż do 1957 r. Pod względem wyznaniowym stan mieszkańców parafii przedstawiał się następująco: 1.706 rzymskich katolików, 97 grekokatolików, 69 prawosławnych, 65 świadków Jehowy, 22 Ko-

---

<sup>1</sup> Por. K.H. Pagel, *Der Landkreis Stolp in Pommern*, Lubeck 1989, s. 663-667, 669-371, 791-792; E. Herrmann, *Kublitz und Adling Kublitz*, Hann 2001, s. 108n.; F. Mamuszka, J. Stankiewicz, *Zabytki powiatu słupskiego*, Poznań 1962, s. 80; A. Świetlicka, E. Wisławska, *Słownik historyczny miast i wsi, województwa słupskiego*, Słupsk 1998, s. 98, s. 111; E. Wiązowski, *Wieś królewska i szlachecka*, Powiat Słupski 5(2005)9-10, s. 35-36.

ścioła narodowego, 4 baptystów, 450 niemieckich ewangelików<sup>2</sup>. Dane statystyczne mieszkańców w parafiach Kobylnica i Kwakowo oraz liczba wiernych przedstawiały się następująco: w 1949 r., w parafii pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Kobylnicy było 2.490 katolików<sup>3</sup>, 1959 r. – 2.866 wiernych<sup>4</sup>, 1974 r. parafia Kobylnica liczyła 550 wiernych, a parafia Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Kwakowie ok. 300 wiernych<sup>5</sup>, 1977 r. 3.200 parafian liczyła Kobylnica, a 2.137 – Kwakowo<sup>6</sup>, 1982 r. – 3.764 parafian było w Kobylnicy, 2.432 – w Kwakowie<sup>7</sup>, 1987 r. – 4.085 parafian miała Kobylnica, 2.461 – Kwakowo<sup>8</sup>. W 1998 r. na terenie parafii Kobylnica zamieszkiwało 3.920 osób, w tym 3.830 katolików<sup>9</sup>. Dane liczbowe ludności zamieszkującej w obydwu parafiach jednoznacznie wskazują tendencję wzrostową. Po transformacji polityczno-ekonomicznej z 1989 r., parafię Kobylnica tworzyły bardzo zamożne tereny podmiejskie, do których zakwalifikować należy Kobylnicę i Bolesławice, które niemal połączyły się ze Słupskiem. Trudno było również dostrzec granicę Łosina i Widzina z Kobylnicą i stanowiące południowo-zachodnią część parafii tereny po pegeerowskie<sup>10</sup>.

## 2. OKOLICZNOŚCI OBJĘCIA PLACÓWEK PRZEZ SALEZJANÓW

Pierwszym kapłanem katolickim, który 29 V 1945 r. przybył do Słupska i rozpoczął pracę duszpasterską na ziemi słupskiej był ks. Jan Zieja<sup>11</sup>. „Oprawiałem pierwszy msze św. w kościołach po ewangelickich i przejmowałem je w Ustce, Gardnie, Smołdzinie, Głównycach, Potęgowie, Damnicy, Kublicach (Kobylnicy)”<sup>12</sup>. Drugim księdzem katolickim, związanym bliżej z placówką duszpasterską w Kobylnicy, był proboszcz parafii pw. MB Królowej Różańca św. w Słup-

<sup>2</sup> Por. J. Pietrzykowski, *Obecność Salezjanów Inspektorii św. Stanisława Kostki na Ziemiach Odzyskanych w latach 1945-1952*, Kutno 1990, s. 95.

<sup>3</sup> Por. *Schematyzm Administracji Apostolskiej Kamieńskiej, Lubuskiej i Prałatury Piłskiej*, red. J. Michalski, Gorzów Wlkp. 1949, s. 204-205.

<sup>4</sup> Por. *Schematyzm Diecezji Gorzowskiej* [dalej: SDG] 1959, Gorzów Wlkp. 1959 s. 232.

<sup>5</sup> Por. P.T. Mielczarek, *Schematyzm Diecezji Koszalińsko-Kołobrzeskiej* [dalej: SDKK] 1974, Koszalin 1974, s. 108-109.

<sup>6</sup> Por. tenże, SDKK 1977, Koszalin 1977, s. 139-140.

<sup>7</sup> Por. tenże, SDKK 1982, Koszalin 1982, s. 333-335.

<sup>8</sup> Por. tenże, SDKK 1987, Koszalin 1987, s. 489-491.

<sup>9</sup> Por. K. Zadarko, D. Końska, K. Wilkowska, SDKK 1998, Koszalin 1998, s. 377.

<sup>10</sup> T. Rogowski, *Salezjańska parafia*, Gość Niedzielny 77(2000)49, s. 17.

<sup>11</sup> Por. Archiwum Parafii NSPJ w Kobylnicy [dalej: APNSPJ], *Kronika parafii pw. NSPJ w Kobylnicy 1951-2009*, b. sygn. b. pag.; J. Zieja, *Życie Ewangelią*, Spisane przez J. Moskwę, Paris 1991, s. 11-20; E. Wiązowski, *Nowy kościół salezjanów*, Słowo. Dziennik Katolicki 1(1993)4, s. 5.

<sup>12</sup> Archiwum Sióstr Urszulanek Serca Jezusa Konającego w Słupsku, *Garść wspomnień*, Pismo bez daty do Kurii Gorzowskiej podpisane przez ks. Jana Zieję; E. Wiązowski, *Całowali go w rękę i dotykali sutanny*, Powiat Słupski 9(2009)8-9, s. 32-33.

sku, ks. Karol Chmielewski<sup>13</sup>. Wikariuszem wyznaczonym przez niego dla placówki w Kobylnicy był ks. Bernard Jax, autochton, który później wyjechał do Niemiec<sup>14</sup>. Dopiero 21 V 1947 r. przybył do Kobylnicy i zamieszkał oraz zarządzał placówką duszpasterską do 25 V 1950 r. kapłan diecezji kieleckiej ks. Franciszek Kluszczyński<sup>15</sup>.

W imieniu Zgromadzenia Salezjańskiego parafię pw. Św. Rodziny i św. Judy Tadeusza w Słupsku 31 VIII 1949 r. przejął ks. Franciszek Krajewski<sup>16</sup>. Był on również pierwszym salezjaninem, który jako wikariusz administrator na polecenie ks. dziekana Chmielewskiego, a później także kurii gorzowskiej, zaopiekował się nieobsadzoną placówką duszpasterską w Kobylnicy<sup>17</sup>. Obowiązek ten pełnił od 1 IV 1950 r. do 26 V 1951 r. Wspierali go dwaj współbracia: ks. Jan Bieńkowski i ks. Marian Kamiński. W tym czasie jeden z salezjanów pracujących przy ul. Grotgera w Słupsku dojeżdżał w niedziele na godz. 13.00 do Kobylnicy, aby celebrować Msze św. Na skutek prośb ks. Krajewskiego, zdecydował się przybyć do wakującej placówki w Kobylnicy ks. Lucjan Koźlik<sup>18</sup>.

### 3. USTANOWIENIE PARAFII ORAZ ICH TERYTORIA

Parafię pw. NSPJ w Kobylnicy erygowano 1 VI 1951 r.<sup>19</sup>, a dekret powołujący ją, wystawiony przez ówczesnego rządcę Ordynariatu Gorzowskiego, wikariusza kapitulnego, ks. prał. Tadeusza Załuczковского w Gorzowie, nosi datę 19 V 1951 r. W klauzuli odnoszącej się do terytorium napisano tylko, że „granice parafii pozostają na razie takie same, jak je określały dotychczasowe zarządzenia

---

<sup>13</sup> Por. SDG 1969, s. 23; SDKK 1974, s. 24; K. Nestoruk, *Salezjańska parafia Św. Rodziny i św. Judy Tadeusza w Słupsku w latach 1949-1977*, Lublin 1999, mps, s. 30; E. Wiązowski, *Parafia katolicka Najświętszego Serca Pana Jezusa w Kobylnicy do 2000 roku*, Poznań 2002, mps, s. 30.

<sup>14</sup> Por. W. Markiewicz, *Droga do upragnionego kapłaństwa i duszpasterstwo do emerytury*, Słupsk 1984, mps, s. 177; A. Obecny, *Kobylnica – parafia pw. Najśw. Serca Pana Jezusa*, Słupsk 2001, s. 19.

<sup>15</sup> Por. E. Wiązowski, *Salezjanie na Pomorzu Środkowym w latach 1945-2000*, Warszawa 2009, mps, s. 227.

<sup>16</sup> *Nekrolog salezjanów polskich 1891-1976*, Kraków-Łódź 1976, mps, s. 50; A. Świda, *Towarzystwo Salezjańskie. Rys historyczny*, Kraków 1984, s. 203; S. Wilk, *Sto lat apostołstwa salezjańskiego w Polsce (1898-1998)*, Lublin-Warszawa 1998, s. 24-25.

<sup>17</sup> Por. APNSPJK, *Kronika parafii...*, b. pag.

<sup>18</sup> Por. Archiwum Diecezji Koszalińsko-Kołobrzeskiej [dalej: ADKK], T. *Kobylnica 1945-1972*, sygn. LK 3, b. pag.; Archiwum Parafii Św. Rodziny i św. Judy Tadeusza w Słupsku, *Kronika parafii Św. Rodziny i św. Judy Tadeusza w Słupsku 1949-2000*, b. sygn., b. pag.; J. Stanek, *Zarys Historii placówki salezjańskiej w Słupsku*, Słupsk 1969, mps, s. 2; L. Koźlik, *Historia pierwszego dziesięciolecia parafii Kobylnica Słupska*, Kobylnica 1955, mps, s. 1.

<sup>19</sup> Por. M. Chorzępa, *Rozwój organizacji kościelnej na Ziemi Lubuskiej i Pomorzu Zachodnim w latach 1945-1965*, *Nasza Przeszłość* 22(1965), s. 135; J. Pietrzykowski, *Salezjanie w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 240-241.