

dr hab. Małgorzata Sokalska

Katedra Komparatystyki Literackiej

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak zatytułowanej
Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida, napisanej pod kierunkiem
Prof. UKSW dr hab. Jana Zielińskiego

Punktem wyjścia rozprawy jest słuszna konstatacja, że o ile pojęciu słowa (Słowa) i nierozzerwalnie z nim związanego milczenia w twórczości Norwida poświęcono wiele uwagi, o tyle pieśni, także istotnej dla poetyki artysty, nieporównanie mniej. Dlatego też linią przewodnią rozważań nad dziełem poety pani Nurzyńska-Kozak uczyniła pieśń. Właśnie linią przewodnią, nie zaś tradycyjnie rozumianym tematem, motywem, nie sposób bowiem potraktować tej rozprawy jako typowego studium zjawiska – a więc o muzyczności literatury, czy dialogowania tekstów literackich z muzyką. Autorka proponuje własne rozumienie pojęcia pieśni, które zaczyna rozwijać już w zwięzłym wstępie, zawierającym również, czy nawet przede wszystkim, zapowiedź porządku dalszych części analityczno-interpretacyjnych.

Jak zauważa pani Nurzyńska-Kozak, Norwid zmierza do zmniejszenia dysproporcji między zewnętrznym i wewnętrznym znaczeniem słowa, jego wymiarem realnym, użytkowym i sensem głębokim, Logosem, a swoje przemyślenia na ten temat poeta nieraz ubiera w metaforykę architektoniczną. Z analizy fragmentu *Rzeczy o wolności słowa* Autorka wyprowadza wniosek, że na dnie Norwidowskiej definicji słowa można odnaleźć parametry pieśniowe, że pieśń jest konsekwencją myślenia Norwida o słowie, zatem kwintesencją jego koncepcji poezji. To właśnie zachęca do zadania pytania „o miejsce oraz znaczenie *pieśni* w twórczości Norwida” (s. 5). Od razu zastrzec trzeba, że prostego wyjaśnienia, jak należy rozumieć tytułowe pojęcie ‘architektury pieśni’, rozprawa pani Nurzyńskiej-Kozak nie zawiera – i nie jest to wada wywodu, raczej cecha przyjętej optyki badawczej, wynikająca z materiału poddanego analizie i interpretacji. Niemniej jednak we wstępie można byłoby pokusić się o nieco większą precyzję, odkrycie przed czytelnikiem tajników warsztatu (zwłaszcza że w podsumowaniu udało się mocniej zbliżyć do opisowej definicji pieśni w twórczości Norwida). Wieloznacznie ujmowana przez Autorkę pieśń jest w tej rozprawie traktowana na różnych poziomach i w różnych sensach: dosłownych i metaforycznych, historycznych, literacko-muzycznych i symbolicznych, jako motyw tematyczny, ale też nader często jako zasada przepływu napięć dynamicznych w dziele, a wreszcie jako sygnał głębokiej wewnętrznej organizacji tekstu poetyckiego, wyobraźni artystycznej, zasada całej koncepcji sztuki Norwida. Być może dlatego

Autorka niekiedy używa słowa pieśń w cudzysłowie, chcąc podkreślić heterogeniczność leżącą u podstaw jej rozumienia w tej rozprawie (choć niewątpliwie należało to wyjaśnić i ewentualnie rozróżnić). We wstępie zwrócono także uwagę na to, że Norwidowską pieśń do tej pory traktowano często przez pryzmat metafor, uproszczeń związanych z perspektywy romantycznych zbliżeń słowa i muzyki. Ta myśl wraca w końcowej partii wstępu (s. 20), gdzie Autorka wskazuje na szereg problemów metodologicznych, jakie wiążą się z wybranym tematem rozważań i być może byłoby to dobre miejsce na jeszcze dobitniejsze podkreślenie jego złożoności. O tym, że pani Nurzyńska-Kozak ma pełną świadomość komplikacji zagadnienia, świadczy nie tylko wspomniane podsumowanie rozprawy i zamieszczone tam uwagi definicyjne, ale też chociażby rozpoczynająca rozdział VII fraza „Poszukując znaczeń Norwidowskiej «pieśni», a raczej odkrywając za autorem *Rzeczy o wolności słowa* bogactwo pieśniowych definicji” (s. 176), która potwierdza niejednoznaczność i rozmycie pojęcia – a zarazem strategię celowego nieograniczania go i niezawężania, bo to musiałoby prowadzić do zubożenia jego znaczeń. Dlatego ujmowanie sposobu rozumienia pieśni Norwida są w tej rozprawie oparte na stopniowych zbliżeniach, sekwencyjnym dodawaniu kolejnych ogniw, niekiedy mocno od siebie odległych.

Jednym z ważniejszych wątków definicyjnych jest ten zawarty we wstępie głoszący, że „*pieśń* Norwida, z uwagi na swoją orfejańską moc, skuteczniającą akt mowy (zawsze «dramatycznej») oraz «dawidową» precyzję modlitewnego słowa, niesie i stale rozwija – w dynamice rozkwitania, owocowania i obumierania (wiednięcia) – pierwiastek transgresyjny” (s. 7). Wywiedziona z pism Norwida, myśl o dwóch idiomach pieśni, których patronami są Orfeusz i Dawid, w interesujący sposób powiązana została z refleksją muzykologiczną Mieczysława Tomaszewskiego nad romantyczną liryką wokalną i jej odmianami. W dalszej części wstępu (ale i w kolejnych rozdziałach) pomysłowo wykorzystano formułę tytułową jednego z tomów tego badacza, *Od wyznania do wołania*. W ten sposób – w ciągu nie przeciwstawnych, ale uzupełniających się, dialektycznie powiązanych pojęć (dramatyczny - modlitewny, orfejański - dawidowy, wyznanie - wołanie) – rekonstruowana jest koncepcja pieśni Norwida, będąca efektem syntezy i służąca poecie do osiągnięcia punktu przekroczenia, wyjścia „poza” (dalsze rozwinięcie ten wątek znajduje zwłaszcza w V rozdziale rozprawy). Jeszcze jednym badaczem wyróżnionym we wstępie rozprawy jest Władysław Stróżewski, w którego rozważaniach Autorka znalazła podstawę dla własnego rozumienia pieśni w twórczości autora *Promethidiona*, a zatem dostrzeżenia w pieśni „*arché* Norwidowskiej koncepcji sztuki” (s. 19). Doktorantka proponuje, by badać pieśń Norwidowską w szeregu kontekstów okołomuzycznych, wśród których wyróżnia semantykę instrumentów (liry i harfy), zagadnienie operowości, znaczenie tańca i wreszcie różnokierunkowe związki poezji Norwida z liryką wokalną.

Z licznych rozwijających się wokół tematu zasadniczych wątków badacza jest w stanie wychwycić niezwykle subtelne zależności, które dobarwiają zaproponowaną przez nią szeroko

rozwijającą się teorię Norwidowskiej pieśni. I tak na przykład skupienie na instrumentarium przywoływanym w twórczości poety pozwala jej wnioskować, że „różne (synonimiczne lub metonimiczne względem siebie) znaczenia [pojęcia pieśni – M.S.] również dążą do syntezy, ujęcia w architekturę nowej «całości», noszącej cechy aktu wykonania i odbioru dzieła muzycznego” (s. 13) – pieśń może więc w poetyckim słowie Norwida zespolić się z wykonującym, stać podmiotem czy jego metaforą. Typowe rozumienie pieśni, jako konstrukcji literacko-muzycznej, w specyficzny sposób ukształtowanej brzmieniowo, jest w rozprawie Nurzyńskiej-Kozak, jak już wspominałam, mniej istotne od zaproponowanego ujęcia dostrzegającego w pieśni „wartość naddaną całości myślowego konstruktu (pieśni), zbudowanego z wymieniających i uzupełniających się znaczeń” (s. 13-14).

Także w przypadku refleksji nad operowymi związkami Norwida Autorka wychwytyje interesujące tropy konstrukcyjne, ukazujące architektoniczny sposób myślenia poety, stosowany w odniesieniu do zjawisk muzycznych. Wydaje się, że dla Norwidowskiego pojmowania sztuki pieśni najważniejszym elementem jest organizowanie dźwięków w czasie – traktowane wszakże nie jako czysto fizykalna właściwość muzyki, ale podstawa refleksji filozoficznej. Z kolei z przeglądu głosów poświęconych refleksji autora *Wandy* nad tańcem wyrasta wniosek o niedostatecznie głębokim do tej pory rozumieniu postrzegania przez niego pieśni, która jest całością polisemiczną. W tym miejscu (s. 17) można byłoby pokusić się o powiązanie owego aspektu z grecką choreą, która – choćby z racji szczególnego miejsca, jakie u Norwida zajmuje chór, chóralność, akustycznie, a niekiedy i przestrzennie uobecniona zbiorowość – wydaje się logicznym punktem odniesienia.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *W jaskini Orfeusza*, Doktorantka zwięźle rekapitułuje dotychczasowe ustalenia na temat motywów orfickich w twórczości Norwida. Wątek ten łączy z twórczością misteryjną poety oraz prowadzi do wniosku, że faktycznym darem Orfeusza w dziełach Norwida nie są przymioty formalne, ale kategoria głębi i ciemności, prowadząca do „ciemności mowy” (s. 25), jednej z dystynktywnych cech jego poetyki. Będąc z pozoru zaprzeczeniem łatwej „muzikalności” słów, Norwidowska mowa rozpatrywana jest, za Kazimierzem Wyką, w kategoriach „muzyczności”, będącej „wynikiem zbliżenia poezji i muzyki «w głębi konstrukcji tych dwóch sztuk»” (tamże; to rozróżnienie – muzikalność i muzyczność – odezwie się jeszcze w kilku istotnych uwagach interpretacyjnych w rozdziale II). Nie zatem brzmieniowość, ale konstrukcyjność – zjawisko naczelne dla całej rozprawy – jest fundamentem pozwalającym w przypadku Norwida ustanowić zbliżenia i tożsamości między materiałem literackim i muzyką. Na tę ostatnią, znów rozumianą konstrukcyjnie, jako głęboka struktura, wskazuje także stosowane przez Norwida w przytaczanych w tym miejscu rozprawy utworach (*Ciemność*, *Fortepian Szopena*) poetyckie *anabasis*, ruch wznoszący, źródłowo skojarzony z finałem mitu o Orfeuszu, prowadzące ku wizji Chopina i w obu symbolicznych ujęciach

powiązane z ofiarnością artystów. To pozwala sformułować ważny dla rozprawy wniosek, że „Słowo zyskuje szczególną moc, gdy staje się pieśnią, a poeta śpiewakiem, zatem nie tylko twórcą, ale również wykonawcą, wcielającym je we własne życie i gotowym ponieść za nie śmierć” (s. 29). Uzupełnieniem rozdziału jest analiza zawartości *Modlitewnika* berlińskiego Norwida, który nie tylko ze względu na swoją psalmiczną zawartość i charakter brewiarza, który Autorka w nim rozpoznaje, ale także z uwagi na konstrukcyjność, architektonikę kompozycji, pozwala odkryć w nim wątek główny rozprawy, zatem ukrytą pieśniowość. Istotne są również wskazane w interpretacji (s. 33) ślady mitu orfickiego w zawartym w *Modlitewniku* komentarzu do urywka tłumaczenia *Czyśćca* Dantego, głębiej jeszcze spajające te uwagi z pierwszą częścią rozdziału. Nie można pominąć też osadzenia interpretacji w kontekście biograficznym, nadającym *Modlitewnikowi* – jako całości, i poszczególnym jego częściom – status osobliwego dokumentu osobistego przeżycia, więziennej katabazy, począwszy od której zaczynają się, o czym słusznie przypomina Autorka, problemy Norwida ze słuchem. Okoliczności te nie pozostały bez wpływu na jego wyczulenie na „architektoniczną wizję pieśni” i przesunięcie punktu ciężkości z czysto zewnętrznej muzyki, pojmowanej jako zjawisko powierzchniowe i odtwórcze, ku tej, która przemawia do „ucha wewnętrznego”, a którą cechuje głębia (s. 36).

Rozdział II, poświęcony w początkowej części *Promethidionowi*, rozpoczyna błyskotliwa analiza metafor wikłających pojęcie pieśni w szereg znaczących obrazów i sensów. Wstępne wnioski sformułowane zostają na s. 47 w postaci definicji pieśni u Norwida „jako sztuki (najwyższego «pieśniowego» kręgu wychodzącego od pieśni ludowej) rozpiętej pomiędzy rzeczywistością materialną, codzienną – praktyczną, a przestrzenią duchową, nieuchwytną, świętą”. Fundamentalne znaczenie pieśni pozwala powrócić do wyrażonej we wstępie myśli o pieśni w funkcji *arché* sztuki Norwida. Opera natomiast w tej interpretacji dostarcza zapasu metafor związanych z kwestią odbioru i odbiorców sztuki. Choć podkreślić trzeba, że opera jest tu raczej znowu pewną strukturą, koncepcją, a nie realną sztuką mającą konkretne reprezentacje sceniczne, Autorka jednak na marginesie rozważań rekonstruuje interesujące, a nie do końca zbadane związki Norwida z tą sztuką. To ciekawy zabieg i warty podkreślenia, dotyczy bowiem metody stosowanej w całej rozprawie, która traktując zjawiska muzyczne w głęboko filozoficzny, a miejscami także metaforyczny sposób, nie ogranicza się wyłącznie do tego wymiaru, lecz sięga także w sferę konkretnych wpływów, okoliczności biograficznych. Skądinąd wspomniany we wstępie epizod starań Norwida o uwiecznienie Chopina na fasadzie Opery Paryskiej – choć jak wiadomo kompozytorem operowym nie był – mógłby zostać lepiej wykorzystany właśnie w tym rozdziale jako argument dokumentujący takie głębsze, niedosłowne rozumienie przez poetę sztuki opery.

Przy okazji tego wątku zastanowić się można, czy omawiana kwestia odbioru sztuki i rola w tym procesie, jaką odgrywają widzowie i słuchacze, nie wpisuje analizowanego fragmentu

Promethidiona, a zatem jednej z kluczowych refleksji Norwida nad sztuką, w wykorzystywaną wszak przez poetę metaforę teatru świata? Teatralny wymiar metaforyki (ale i tematyki) dzieła jest niewątpliwie jedną z osi konstrukcyjnych *Rzeczy w dwóch dialogach*, o czym Autorka zresztą przekonująco pisze w dalszej części rozdziału II. Etyczny wymiar pieśni, polegający na jej zdolności do zachęty do pracy, pani Nurzyńska-Kozak wywodzi ze źródeł religijnych. Można byłoby zapewne upomnieć się w tym miejscu także o grecką teorię etosu muzyki czy chociażby o wskazanie podobieństwa obu źródeł w traktowaniu muzyki (pieśni) jako sztuki o szczególnych zdolnościach przekazu również etycznego, choć siłą rzeczy tropy prowadzące do *Pieśni nad pieśniami*, a w dalszej części rozdziału także do psalmów gradualnych, trafnie przez Autorkę rozpoznane i zinterpretowane, stanowią najsilniejszą warstwę odniesień.

Omawiany rozdział zawiera ciekawe uwagi na temat dialogowania *Promethidiona* z *Dziadami* Mickiewicza, tak w części wskazującej relację z pieśnią Konrada (choć pominięto tu ewidentny wątek upiorności – skomentowany bezpośrednio przez Bogumiła), jak zwłaszcza w uwagach o *Wielkiej improwizacji*, kontrapunktowanych odniesieniami do wiersza *Słuchacz* czy *Fortepianu Szopena*. To rzecz jasna jeden z wielu kontekstów tej rozprawy, niemniej jednak temat relacji Norwida i Mickiewicza ma niemałą tradycję badawczą, nie tylko w postaci uwag ze wstępu S. Sawickiego do *Promethidiona* (można przywołać chociażby klasyczne już studia Z. Trojanowiczowej i K. Górskiego); podobnie sama *Wielka improwizacja* doczekała się licznych interpretacji, również tych wskazujących na interesujące Autorkę muzyczne aspekty (np. studium M. Strzyżewskiego z *Romantycznych sfer muzycznych*). Ponieważ także w kolejnych rozdziałach pojawiają się odwołania do Norwidowskich dialogów z Mickiewiczem (np. w rozdziale III i IV) – tym bardziej warto było obudować tak ważny kontekst przynajmniej podstawową dla tematu bibliografią.

Rozdział III kontynuuje problematykę wywołaną bogatymi interpretacjami *Promethidiona*, za punkt wyjścia obierając powstający równolegle *Psalmów-psalm*, które to teksty „łączy [...] myślowe braterstwo, przede wszystkim zaś – wspólne definicje pieśni” (s. 77). Dla tego zaś utworu Norwida jako istotny intertekst (tak można byłoby go nazwać, nie posiłkując się pojęciem „pratekstu”, s. 86; raz jeszcze to pojęcie wróci na s. 151 w kontekście *Psalmów-psalmu* i tam również można byłoby w jego miejsce użyć intertekstu) pani Nurzyńska-Kozak wskazuje *Marię* Malczewskiego. Interpretacji kilku kluczowych wątków poematu, w tym pieśni masek, poświęcono w tym rozdziale sporo uwagi, pomysłowo łącząc ten fragment z *Gaspard de la nuit* A. Bertranda (s. 87-88) i Norwidowską *Larwą*, którą – jak udowadnia rozprawa – „można czytać również jako studium masek w *Marii*” (s. 91). Trzeba przyznać, że ta właśnie interpretacja najmocniej przyciągnęła moją uwagę w rozdziale III, choć jego tematem przewodnim są postacie kobiece, a punktem dojścia – Goetheańska Małgorzata i obraz kobiety-przędki i przędzenia zawarty m.in. w *Legendzie* czy *Mojej piosnce (I)*.

Także w rozdziale IV Autorka skupia się wciąż wokół *Psalmów-psalmu*, tym razem jednak w odwołaniu do postaci Maurycego Mochnackiego i Zygmunta Krasińskiego patronujących kolejnym częściom poematu Norwida. Być może należałoby lekko zmodyfikować kompozycję tego fragmentu rozprawy – łącząc uwagi III i IV rozdziału w jednej partii tekstu. Nie tylko bowiem przez meandry wywodu prowadzi tu lektura jednego utworu, *Psalmów-psalmu*, a także nawracają echa *Konrada Wallenroda* Mickiewicza, ale przede wszystkim finałem rozdziału IV są podobnie jak w rozdziale III rozważania o postaciach kobiecych (Elsinoe i Kornelii z *Irydiona*). Mniejszą natomiast uwagę przykuwa w rozdziale IV do tej pory dość konsekwentnie uwypuklana kwestia tytułowa – pieśni i jej głębokiej architektury. Ta tematyka powraca dopiero na początku rozdziału V, który nie tylko dlatego, że kontynuuje analizę i interpretację *Psalmu-psalmów*, staje się niejako podsumowaniem dwóch wcześniejszych fragmentów. Przede wszystkim jednak to w rozdziale V najszerzej omówione są związki tego dzieła z *Pieśnią nad pieśniami*. Z jednej strony Autorka odwołuje się do dość specjalistycznej wiedzy na temat hebrajskich form pieśniowych (choć głównie na podstawie jednego artykułu K. Wojciechowskiej; badania nad aspektami muzycznymi w Biblii są dość zaawansowane, zarówno od strony kulturoznawczej jak i muzykologicznej – np. opracowania J.L. Friedmanna, czy S. Haïk-Vantoury; praca w dalszych partiach przywołuje zresztą nieco szersze zaplecze bibliograficzne), z drugiej wyrokuje, że przedstawiane przez nią „zawiłości pojęciowe, [...] Norwidowi jako dziewiętnastowiecznemu odbiorcy Księgi Psalmów i Pieśniami nad pieśniami najpewniej w ogóle nie były znane” (s. 124), a najistotniejszym dla poety filtrem była jego wnikliwa lektura Biblii, zwłaszcza fragmentów oświetlających stosunek kultury i religii Izraelitów do śpiewu.

Biblijny wątek psalmów prowadzi ku *Rzeczy o wolności słowa*, w odwołaniu do której pani Nurzyńska-Kozak powraca do zapowiedzianej we wstępie kwestii Norwidowskiego słowa i jego związku z pieśnią. W centrum rozprawy postanowiona została zatem zasygnalizowana już uprzednio fundamentalna kwestia rozumienia pieśni – tym razem odkrywanego w oparciu o *Wstęp* do poematu. Autorka niezwykle trafnie zauważa, że „«Wewnętrzna pieśń» byłaby zatem muzyką pozbawioną jeszcze wyartykułowanych i uzewnętrznionych myśli, czerpiącą jednak z bezpośredniego doświadczenia *sacrum*” i dalej, że „Początek historii słowa ma więc swoje źródła w przeżyciu niewypowiedzianego, które wyrazić można rytmem i melodią prowadzoną na kilku tonach, oraz próbą uchwycenia sensu pojedynczych, «świętych» Słów” (s. 127). Za idealny wyraz tego rodzaju pieśni zostają uznane melizmaty na słowach *Alleluja* i *Amen*, które badaczka wiąże z kluczowym dla rozprawy rozróżnieniem na tony orfejańskie i dawidowe oraz formułowanymi przez Tomaszewskiego uwagami o uniwersalnej w dziejach muzyki wokalne opozycji słowa i melodii, znajdującej w idealnych momentach równowagę i wzajemne dopełnienie. Ten właśnie stan kulminacji jest obiektem szczególnego zainteresowania ze strony poety. Rozróżnienia Tomaszewskiego natomiast przydają się jeszcze w finale rozdziału, gdzie powraca wątek

Norwidowego instrumentarium, aby w interesujący sposób powiązać tradycję biblijną, stanowiącą oś zainteresowania w tej partii rozprawy, z praktyką pieśni romantycznej, a więc kontekstem współczesnym i w pewnym sensie najbliższym poecie. Instrument jawi się w poetyce Norwida jako fenomen „bliski cielesnoduchowej naturze człowieka” (s. 147).

Rozdział VI zostaje zbudowany wokół wiersza *Adam Krafft*, w którego interpretacjach do tej pory – jak podkreśla badaczka – niemal całkowicie pomijany był wątek pieśniowej metafory. Tymczasem dominująca w wierszu, co oczywiste, metaforyka przestrzenna (rzeźbiarsko-architektoniczna) może być jej zdaniem przetransponowana na cechy pieśniowe, przeobrażona według Norwidowskiej „piosennej logiki” (s. 168). I tak na przykład motyw wstęgi Autorka interpretuje w kontekście ikonografii Dawida-psalmisty, wspominając o możliwym podobieństwie do pięciolini i skupiając się na symbolice wznoszenia. Analizowane w dalszej części rozdziału określenie „hymn lewity” zostaje z kolei obudowane rozszerzoną interpretacją prowadzącą do wniosku, że „Biblijny obraz świątyni Salomona może zatem stanowić architektoniczny wzorzec dla poetyckiego ukształtowania przestrzeni *sacrum*, w której Norwid «usłyszał» śpiew lewity” (s. 174). To jeden z wielu tego typu kontekstów, drobiazgowo i szeroko opracowanych w rozprawie przez panią Nurzyńską-Kozak, a dokumentujących jej niezwykle metodę – poszukiwania powiązań między rozmaicie pojmowaną architektoniką a pieśnią. Wiele z nich wypadaloby uwypuklić w recenzji, siłą rzeczy jednak ważniejsze wydaje się podkreślenie świadomości i spójnie stosowanej metody niż wyluskanie wszystkich przykładów jej występowania. W tym przypadku prowadzi owa dygresja do wniosku o możliwości interpretacji wiersza *Adam Krafft* „poprzez analizę wątku rozwijanego na drugim planie – pieśni lewity, która jako muzyczne dopełnienie architektury Sakramentshausu, staje się aktem mowy (śpiewu) o właściwościach performatywnych, tworzącym przejście [...] pomiędzy przestrzeniami dwóch świątyń” (s. 174).

Optyka pracy zmienia się znacząco w rozdziale ostatnim, który skupia uwagę na spopularyzowanej jeszcze w XIX wieku pieśni z tekstem Norwida, *Smutnym rolniku*. Bardziej materialny wymiar pieśni w tym przypadku zaowocował ciekawym studium relacji Norwid-Moniuszko (s. 178 i n.), później zaś rozbudowaną interpretacją *Krakusa* i zawartego w misterium motywu pieśni – spójnego z Norwidowskim rozumieniem pieśni wynikającym z innych analizowanych w rozprawie utworów. Skłonność do poszerzania pola analiz wpływa także na to, że nad przeprowadzoną na s. 210-213 analizą kompozycji muzycznej Kazimierza Lubomirskiego górę biorą konteksty literackie wywiedzione z rozważań na temat gatunku dumki i twórczości Bohdana Zaleskiego. Wątek muzyczny powraca jednak, by znaleźć dopełnienie w pogłębionych uwagach o kompozycji i rytmice pieśni (s. 221 i n.), ale także w ważnych wnioskach dotyczących drugiego utworu, z którym zestawiona została przez kompozytora pieśń do słów Norwida (*Na morze Siemieńskiego*).

Punktem wyjścia podsumowania jest obserwacja, od której rozpoczęłam mój przegląd rozprawy, zatem podkreślenie wieloznaczności leksemu pieśń w epoce romantyzmu i twórczości Norwida. Częściowo uwagi te zresztą dopełniają wcześniejsze konstatacje, bardziej precyzyjnie dookreślając pole rozważań (zwłaszcza fragment od s. 231). Ponadto w zakończeniu pracy Autorka sprawnie porządkuje zaprezentowany wcześniej materiał, raz jeszcze ujawniając motywacje jego doboru i nici jakimi jest ze sobą spojony na wielu płaszczyznach.

W ocenie rozprawy nie sposób pominąć wysokiej sprawności analitycznej i interpretacyjnej prezentowanej przez panią Nurzyńską-Kozak zwłaszcza w tych miejscach, w których jej rozważania najmocniej opierają się na tekstach, skupiając na pojedynczych obrazach, ich nieoczywistych połączeniach i wynikających stąd modulacjach znaczeniowych. Trudno przywołać w recenzji wszystkie przeprowadzone z wnikliwością lektury tekstów i ich fragmentów. Ale by oddać sprawiedliwość tym kompetencjom Autorki choćby w formie wyliczenia warto przywołać uwagi o wierszu *Monolog* (s. 37-39), doskonałą analizę znaczenia Norwidowego poloneza (w polemice z niektórymi sądami M. Cieśli-Korytowskiej; s. 57-58), uwagi o *Adamie Krafcie* (praktycznie w pełni kompletna jego analiza w rozdziale VI, s. 163 i n.), wreszcie kompleksowe omówienie *Błędnych kłósów* w rozdziale VII.

Drugą ważną umiejętnością, czy raczej cechą warsztatu badawczego pani Nurzyńskiej-Kozak, jest wspomniana już skłonność do obudowywania wyводу niezwykle bogatymi i szeroko potraktowanymi kontekstami. Są one gruntownie omówione, w wielu przypadkach stanowiąc drugi głos, by posłużyć się metaforą muzyczną, kontrapunkt tematu głównych rozważań. Mam tu na myśli przede wszystkim tropy prowadzące do tradycji biblijnej, pieśni religijnej (świetnie poprowadzony wątek intertekstualny – osadzający twórczość Norwida wobec hymnu *Adoro te czy śpiewu Trishagion*), ale też wymieniane w recenzji wątki romantyczne, a zwłaszcza dialogowanie Norwida z twórczością poprzedników.

Obowiązkiem recenzentki jest wspomnieć o nazbyt licznych, choć drobnych, niedociągnięciach interpunkcyjnych, zaś w kwestiach stylistycznych o nadużywaniu cudzośłówów także do określeń, które tego nie wymagają (wraz z rozwojem tekstu ten środek stylistyczny staje się wręcz manierą). Nie jest z pewnością dobrą praktyką badawczą cytowanie *Dziadów* za serwisem „Wolne lektury”. Oprócz wspomnianej już luki bibliograficznej dotyczącej relacji Norwida i Mickiewicza, podobne wątpliwości można byłoby zgłosić także pod adresem kilku innych zagadnień. Nie należy podważać wartości samodzielnie przeprowadzanych przez Autorkę interpretacji – zwłaszcza że są one bardzo mocną stroną całego wyvodu; niemniej jednak warto pamiętać o konieczności rzetelnego odnotowania niektórych głosów poprzedników. Mam tu na myśli np. wątek recepcji *Marii* Malczewskiego przez Norwida, omówiony przez M. Maciejewskiego (*Spojrzenie „w górę” i „wokoło”...*) czy S. Rzepczyńskiego (*Za co Norwid cenił „Marię”...*), albo na przykład studium W. Szturca o symbolice inicjacji w *Krakusie*, które warto

byłoby przywołać w stosownym miejscu poświęconym tej tematyce w rozdziale VII (s. 196-197). Wszystkie wskazane niedociągnięcia czy propozycje przeformułowań nie podważają faktu, że rozprawa stanowi oryginalne i wnoszące nowe spojrzenie do badania twórczości Norwida studium tytułowej architektury pieśni.

Konkludując, przedstawiona do oceny praca pani magister Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak zatytułowana *Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida* spełnia w mojej opinii wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim w ustawie o stopniach i tytułach naukowych, zatem z pełnym przekonaniem stawiam wniosek o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Kraków, 4 lutego 2022 r.

Małgorzata Sokalska