

Prof. dr hab. Marek Stanisław
Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa
Uniwersytet Rzeszowski

Rzeszów, 5.03.2022 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak
pt. *Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida* (Warszawa 2021),
napisanej pod kierunkiem prof. UKSW dra hab. Jana Zielińskiego

Recenzję dysertacji doktorskiej Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak *Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida* pragnę rozpocząć od jednoznacznego stwierdzenia: w moim przekonaniu praca ta spełnia z wyraźnym naddatkiem standardy wymagane od rozpraw doktorskich. Swą opinię mogę sformułować jeszcze wyraziściej: dawno nie czytałem dysertacji doktorskiej tak oryginalnej pod względem koncepcji, tak zaawansowanej interpretacyjnie i tak interdyscyplinarnej w ujęciu.

Rozprawa Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak poświęcona została określeniu „miejsca oraz znaczenia *pieśni* w twórczości Norwida” (s. 5). Mimo że to temat o fundamentalnym znaczeniu dla Norwidowskiego rozumienia sztuki, dotychczas nie doczekał się ujęcia monograficznego. Jednym z powodów tego stanu rzeczy jest zapewne fakt, że chodzi tu o zagadnienie niezwykle rozległe. Pieśń bowiem była dla autora *Promethidiona* synonimem wszelkiej twórczości artystycznej, z poezją na czele, a jej znaczenia w wielu wymiarach nawet wykraczały poza wskazany zakres semantyczny. Próba objęcia tego złożonego kompleksu zjawisk systematyczną refleksją naukową to niewątpliwie podstawowy walor recenzowanej pracy.

Wysoki stopień oryginalności dysertacji Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak zapowiada już sam tytuł. Zawarta w nim formuła metaforyczna – „architektura pieśni” – stanowi bowiem nie tylko atrakcyjny ornament stylistyczny. Jest czymś znacznie więcej: wyraża fundamentalną dla rozprawy tezę, wedle której obszar znaczeniowy Norwidowskiego rozumienia pieśni konceptualizowany jest w utworach tego pisarza za pomocą „metafory przestrzenno-architektonicznej” (s. 18), a także innych figur odwołujących się do głęboko zakorzenionych w kulturze wyobrażeń symbolicznych.

Przywołana obserwacja wyznacza ramy problemowe całej rozprawy. Wywód, który prezentuje Agnieszka Nurzyńska-Kozak, dalece odbiega jednak od ujęcia stereotypowego. Autorka nie ogranicza się bowiem do czysto słownikowych analiz semantycznych pojęcia pieśni

i nie sprowadza tego słowa do roli utrwalonego leksykalnie motywu poetyckiego. Rezygnuje też z analizy wybranych, „pasujących do siebie” fragmentów Norwidowskich utworów i nie przywiązuje się nadmiernie do chronologicznego uporządkowania tekstów wybranych do interpretacji. Wychodzi natomiast z założenia, że w wyobraźni literackiej tego pisarza sensory oraz funkcje pieśni wyznaczane są przez całe kompleksy przenośnych określeń, symbolicznych obrazów i odwołań intertekstualnych, które występują w rozproszeniu na przestrzeni całych utworów, choć są *de facto* ściśle ze sobą powiązane. Metaforyczne konceptualizacje pieśni – powtórzone – przybierają w twórczości Norwida różnorodne kształty, wzajemnie się uzupełniając, a ich podstawę tworzą wyobrażenia odwołujące się do różnych dziedzin sztuki (przede wszystkim architektury, także literatury, rzeźby, muzyki czy tańca), a ponadto do innych obszarów aktywności człowieka (np. do sfery życia religijnego).

Agnieszka Nurzyńska-Kozak podporządkowuje swoje wywody jeszcze jednej tezie – mam na myśli przekonanie o transgresyjnym i performatywnym pojmowaniu pieśni przez autora *Promethidiona*. Znaczy to m.in., że wedle Norwida pieśń jest nie tylko określeniem genealogicznym, lecz nade wszystko stanowi metodę ustanawiania nowej rzeczywistości, sposób przekraczania wąskich horyzontów poznawczych i aksjologicznych człowieka, formę przezwycięzania ludzkich ograniczeń, narzędzie kształtowania i przemiany świata. Objawiając się w postaci różnych czynności artystycznych i aktów komunikacyjnych (m.in. estetycznego „zachwycania” do pracy, śpiewania tworzącego wspólnotę, wołania skierowanego do Boga, modlitewnej suplikacji) – „przybiera kształt *momentu* o znaczeniu sakralnym – *paschy*, przejścia” (s. 7): ze stanu alienacji do doświadczenia wspólnoty, z nienawiści do miłości, z wątplenia do wiary, ze śmierci do życia. Wszystkie wymienione wyżej ujęcia niezwykle fenomenologicznego kulturowego, jakim jest pieśń, składają się też na Norwidowskie rozumienie sztuki – pełne nieoczywistych znaczeń i subtelnych niuansów, które daleko odbiegają od wąsko rozumianego obszaru estetyki. To niezwykle wartościowy i oryginalny punkt wyjścia.

Idąc wytyczonym przez siebie tropem, Nurzyńska-Kozak wybiera kilkanaście utworów Norwida poruszających temat twórczości artystycznej, odnajduje w nich różnorodne obrazy pieśni, porządkuje je w grupy zgodnie z ujęciem problemowym, a następnie dokonuje ich szczegółowej interpretacji, sytuując je w interesujących, niebanalnych kontekstach.

Recenzowana rozprawa ma w pierwszym rzędzie charakter interpretacyjny. Autorka deklaruje jednak, że nieobce są jej również „ambicje przekrojowe” (s. 20), które polegają na ujęciu znaczeń i funkcji pieśni w perspektywie całego dorobku twórczego Norwida, jego postawy ideowej oraz poglądów estetycznych. Sprzyja temu m.in. dobór tekstów wybranych do interpretacji. Pochodzą one bowiem z różnych okresów twórczości Norwida: przeważają wprawdzie

utwory z lat 40. i 50. (*Adam Krafft, [Modlitewnik dla Włodzimierza Łubieńskiego], Psalmów-Psalms, Promethidion, Wanda, Krakus, książę nieznany, [„Blade kłosy na odłogu...”]*, przekłady fragmentów *Boskiej Komedii*), ale istotną rolę odgrywają też teksty późniejsze: z lat 60. (*Larwa, Sfinks, Krzyż i dziecko, Fortepian Szopena, Rzecz o wolności słowa*) czy nawet 80. (*Rozebrana, Mój psalm*). We wszystkich wymienionych utworach Autorka dostrzega obecność ważkich refleksji o sztuce, dowodząc zarazem, że motyw pieśni stanowi istotny komponent ich świata przedstawionego lub ważny kontekst interpretacyjny.

Zestawione powyżej założenia wstępne zostały znakomicie wyartykułowane we *Wprowadzeniu* do rozprawy – świetnym, przejrzystym, zakreślającym cele badawcze, dowodzącym doskonałego rozeznania w podejmowanych zagadnieniach oraz godnej podkreślenia samoświadomości metodologicznej Autorki. Dalsze partie dysertacji przekonują, że Agnieszka Nurzyńska-Kozak doskonale wywiązała się ze swoich wstępnych deklaracji: w każdym rozdziale zaprezentowała inny wymiar „architektonicznej” budowli, jaką jej zdaniem tworzy Norwidowska symbolika pieśni, prowadząc swój wywód w sposób wielowątkowy, nie stroniąc od odważnych interpretacji oraz ujęć komparatystycznych.

Tak więc, rozdział I, zatytułowany *W jaskini Orfeusza*, zawiera interpretację motywów pieśni i śpiewu jako symbolicznego aktu wydostania się z ukrycia (więzienia, jaskini) na wolność. Autorka odnajduje tę motywikę w berlińskim *[Modlitewniku dla Włodzimierza Łubieńskiego]*, tłumaczeniach fragmentów *Boskiej Komedii* Dantego, *Fortepianie Szopena*. W ciekawy sposób wiąże wspomniane obrazy z kompleksem motywów związanych z mitem o Orfeuszu, z drugiej zaś strony – z dramatycznym epizodem biograficznym, którym był pobyt Norwida w berlińskim więzieniu w 1846 roku.

W rozdziale II pt. *Opera, klasztor, egipska kanopa – miejsca i znaczenia pieśni w „Promethidionie”* Nurzyńska-Kozak śledzi metaforyczne konceptualizacje pieśni w wymienionym traktacie poetyckim. Analizuje przede wszystkim różnorodne metamorfozy motywu piękna przekształcającego się w śpiew, wskazuje ponadto na architektoniczne podstawy Norwidowskiego obrazowania. Ich najlepszy wyraz dostrzega w obrazie pieśni porównanej do gmachu opery – przestrzeni, w której dochodzi do najpełniejszej syntezy różnorodnych sztuk, a także do spotkania artystów oraz widzów, wspólnie tworzących artystyczne misterium przemiany. Autorka zwraca też uwagę na obecne w *Promethidionie* motywy „pochwytywania” pieśni i „wyzwalania” śpiewem, które interpretuje jako wezwanie poety do symbolicznej wędrówki ku Nowej Jeruzalem. Wskazuje ponadto na analogie tego utworu z biblijną *Pieśnią nad pieśniami* oraz na intertekstualną polemikę z Konradowską pieśnią zemsty (z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza).

Rozdział III, pt. *Pieśń jest kobietą? „Psalmów-psalmu” odsłona pierwsza*, zawiera sugestywną interpretację niezwykle złożonego i trudnego poematu Norwida (a także innych drobniejszych teksów, np. *Larwy*). Pieśń jawi się tu przede wszystkim jako przykład afirmującego gestu miłości. Przedmiotem wywodu są tu postaci kobiece z utworów Norwida – Maryja Panna, Wanda, Kleopatra, Assunta – których losy i czyny (zwłaszcza zestawione z innymi bohaterkami ówczesnej literatury polskiej) stają się w Norwidowskim ujęciu symbolicznym aktem „śpiewu” życia.

Dalszy ciąg interpretacji *Psalmów-psalmu* prezentuje Nurzyńska-Kozak w rozdziale IV, pt. *Pustynia i „katakumby wygnania”*. „*Psalmów-psalmu” odsłona druga*. Tym razem Autorka skupia się na pieśniowej metaforyce modelującej Norwidowskie konterfekty wielkich Polaków XIX wieku: Maurycego Mochnackiego i Zygmunta Krasińskiego. W myśl zaprezentowanego tu rozumowania zostali oni przedstawieni jako harfiarze lub prorocy: dający świadectwo „pieśnią” własnego życia, pobudzający narodowego ducha, a zarazem doświadczający odrzucenia, niezrozumienia, samotności.

Rozdział V, pt. „*Pieśń Salomonowa*” i „*śpiew nowy*”. *Wokół „Psalmów-psalmu” i „Rzeczy o wolności słowa”*, stanowi kolejną odsłonę Norwidowskiej wizji sztuki oraz jej performatywnej mocy. Pieśń została tu ukazana jako forma duchowego uzdrawiania człowieka, zapowiedź głębokiej przemiany świata, „suplikacja o nowe życie dla Ludzkości” (s. 118). Tym razem bohaterami wywodu stają się jeszcze inne, ważne dla Norwida postaci: Jezus Chrystus, biblijny król Dawid oraz Fryderyk Chopin – ukazani jako najwięksi „śpiewacy” i „harfiarze” ludzkości, najdoskonalsze „instrumenty” kontaktu Boga z człowiekiem. W przywołanym przez Autorkę zbiorze motywów znów silnie dochodzi do głosu metaforyka muzyczna (śpiewu, gry na instrumentach), tkacka („wstęga pieśni”) i agrarna („wiosna pieśni”), obecne są również liczne odniesienia do wyobraźni i motywiki biblijnej. Za pośrednictwem wymienionych zabiegów Norwidowska pieśń ujawnia swoje funkcje estetyczne, wspólnototwórcze, konsolacyjne i teologiczne.

Rozdział VI, zatytułowany *Śpiew lewity w Sankt Lorenzkirche*, zawiera szczegółową interpretację tylko jednego wiersza, pochodzącego z wczesnego okresu twórczości poety: liryku *Adam Krafft*. Agnieszka Nurzyńska-Kozak poddaje ów utwór uważnej lekturze, skupiając się zwłaszcza na jego wymiarze medytacyjnym. Wyraża go m.in. metafora „kamiennego pacierza”, który przekształca się w śpiewną modlitwę, stając się podniosłym hymnem wznoszonym przez świątynne zgromadzenie. Jak przekonuje Autorka, przywołany obraz ilustruje Norwidowskie rozumienie procesu twórczego, a także aktu odbioru dzieła sztuki – w obydwu przypadkach mamy bowiem do czynienia ze zjednoczeniem wymiarów estetycznego i sakralnego.

Rozdział VII, pt. *Norwid jako autor pieśni. [„Blade kłosy na odłogu...”]*, zawiera z kolei kompleksową, niezwykle wnikliwą i pomysłową interpretację jednego z najświeższych odkryć współczesnej norwidologii – pieśni, do której muzykę skomponował Kazimierz Lubomirski, zaś autorem tekstu jest Cyprian Norwid. W pasjonującym wywodzie Autorka rekonstruuje okoliczności powstania i druku tego utworu, omawia symbolikę i konteksty poszczególnych fragmentów poetyckich, określa tożsamość instancji nadawczych oraz przeprowadza szczegółową charakterystykę jego muzycznego kształtu (szczególnie zastosowanych w nim konwencji pieśni romantycznej). Przekonująco wskazuje na związki analizowanego utworu z jego pieśniowymi i poetyckimi intertekstami: psalmami biblijnymi, pieśniami religijnymi *Święty Boże, Święty Mocny* oraz *Adoro te*, zbiorem *Melodii biblijnych* Kornela Ujejskiego, wierszem *Podzwonne ku ojcom* Józefa Bohdana Zaleskiego, a także Norwidowskim arcydziełem – *Fortepianem Szopena*.

Pracę wieńczy *Zakończenie, czyli „coda”*, w której Autorka dokonuje obszernego podsumowania rezultatów swoich badań.

Ważnym składnikiem wywodów Autorki są w całej rozprawie przebogate paralele intertekstualne. Ich skala jest doprawdy imponująca: tworzą ją liczne nawiązania do ksiąg biblijnych (zwłaszcza Pięcioksięgu, Księgi Psalmów, Pieśni nad Pieśniami, ksiąg prorockich, Ewangelii czy Apokalipsy św. Jana), odwołania do pieśni religijnych, a także utworów Antoniego Malczewskiego, Adama Mickiewicza, Józefa Bohdana Zaleskiego, Wincentego Pola, Zygmunta Krasińskiego, Kornela Ujejskiego, Johanna Wolfganga Goethego, Franciszka Schuberta, Aloysiusa Bertranda, Aleksandra Puszkina. Dopełniają je inspirujące odniesienia do liturgiki (np. do symboliki obrzędów religii chrześcijańskiej oraz judaizmu), dziejów muzyki i tańca (zwłaszcza pieśni romantycznej oraz polskich tańców ludowych), a nawet architektury (zwraca uwagę fascynujące zestawienie kluczowych motywów liryku *Adam Krafft* z wystrojem starożytnej Świątyni Salomona).

Na kartach recenzowanej dysertacji odnajdziemy ponadto wiele innych, inspirujących i wartościowych uwag. Dla przykładu, Autorka zwróciła uwagę na kilka ciekawych tropów w biografii Norwida: ogromne znaczenie więziennego epizodu berlińskiego, a także na możliwe kontakty pisarza z Kornelem Ujejskim czy Stanisławem Moniuszką. Przedstawiła hipotezy, wedle których twórczość Norwida mogła mieć szerszy krąg oddziaływania niż sądzimy (np. wpływając na kaznodziejstwo ks. Piotra Semenki).

Już ten skrótowy przegląd poruszonych w rozprawie zagadnień pozwala uzmysłowić sobie jej niebagatelne walory merytoryczne: wagę podjętego tematu, oryginalność ujęcia, rozległość bazy dokumentacyjnej, erudycyjność wywodu, sprawność narracyjną, interpretacyjne

wyrafinowanie. Widać wyraźnie, że Agnieszka Nurzyńska-Kozak wypracowała niezwykle atrakcyjną, a zarazem efektywną poznawczo formułę dla swoich wywodów. Interpretacyjny profil dociekań wzbogaciła o różnorodne konteksty, podbudowując je gruntowną wiedzą nie tylko z historii i teorii literatury, ale także z językoznawstwa, dziejów architektury, muzykologii, bibliistyki, teologii, liturgiki czy historii idei. Dzięki temu recenzowana rozprawa ma faktycznie interdyscyplinarny charakter, a przedstawione w niej rozważania imponują pomysłowością i wszechstronnością.

Z analiz przeprowadzonych przez Agnieszkę Nurzyńską-Kozak wyłania się zatem fascynujący, zniuansowany obraz pieśni „jako swoistego arché sztuki Norwida” (s. 47). Obraz ten – jak słusznie zauważa Autorka – posiada znamiona specyficznie Norwidowskie i znacznie wykracza poza ramy wielu innych ujęć prezentowanych przez pisarzy doby romantyzmu. Ilustruje on doprawdy niezwykłą erudycję Norwida w zakresie różnych dziedzin sztuki, jego rozległą wiedzę religioznawczą (nie mówiąc już o żarliwej religijności) oraz trwałe zakorzenienie w europejskiej tradycji literackiej.

Paradoksalnie, rozprawa Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak nie wyczerpuje jednak podjętego zagadnienia. Na marginesie pozostawia wiele innych utworów podejmujących temat sztuki, w których motyw pieśni odgrywa równie istotną rolę – mam na myśli choćby wiersze *Do obywatela Johna Brown*, „*Czy podam się o amnestię?*”, *Beatrix*, *Do współczesnych (oda)*, a także poematy *Niewola* czy *Quidam*). Nie uwzględnia też kilku innych metafor oraz funkcji pieśni w Norwidowskich utworach (m.in. metaforyki związanej z lotem czy funkcji pieśni jako epepeicznego „śpiewu”, „opiewania”). Nie zmierzam jednak z tego faktu czynić Autorce zarzutu – każda praca oryginalna, a tym bardziej wybitna, otwiera bowiem nowe horyzonty poznawcze, prowokuje do stawiania kolejnych pytań, słowem – zawiera propozycje, które mogą stanowić solidną podstawę dla przyszłych projektów naukowych.

Z satysfakcją stwierdzam ponadto, że w recenzowanej pracy rzadko zdarzają się usterki czy błędy. Są one zresztą drobne i bardzo łatwe do wyeliminowania. Dla przykładu, pisząc o powstałym w lutym 1864 roku poemacie prozą [*Na zgon ś.p. Józefa Zaleskiego*], Autorka pomyliła bohatera tego utworu z Józefem Bohdanem Zaleskim (1802-1886), popularnym poetą doby romantyzmu, który zmarł już po śmierci Norwida (s. 215). Myląca swą nadmierną precyzją może też być informacja podana kilka stron dalej, jakoby Norwid był „młodszy od Józefa Bohdana Zaleskiego o niespełna całe pokolenie” (s. 219). W rzeczywistości daty ich urodzenia dzieli 20 lat bez kilku miesięcy – to chyba wystarczy, by jednoznacznie skonstatować między nimi różnicę generacyjną. Nie jestem również przekonany, czy słuszna jest decyzja Autorki o zaniechaniu modernizacji pisowni i interpunkcji niektórych utworów cytowanych z XIX-

wiecznych edycji (zwłaszcza że są wśród nich tak znane teksty, jak *Irydion* Zygmunta Krasińskiego). Korekty wymagają ponadto nieliczne usterki typograficzne czy przypadkowe omyłki (jak np. błędnie podane imię współautora artykułu „*Blade kłosy na odłogu*”... – *nieznany wiersz Norwida*, Piotra Chlebowskiego, nie Tomasza, s. 209).

Dysertacja Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak została bardzo starannie przygotowana pod względem formalnym – jej układ graficzny, precyzja wywodu, solidna dokumentacja potwierdzona przypisami, a także klarowność stylu świadczą jak najlepiej o umiejętnościach pisarskich Autorki. Jedyne interpunkcja wymaga uważnej korekty – usterki i błędy tego rodzaju zdarzają się bowiem zbyt często (mam na myśli m.in. niekonsekwentne oddzielanie znakami interpunkcyjnymi części zdań wielokrotnie złożonych, nadużywanie znaków przestankowych rozdzielających części zdania rozwiniętego itp.).

Biorąc pod uwagę wszystkie przedstawione wyżej obserwacje i argumenty z satysfakcją stwierdzam, że rozprawa Agnieszki Nurzyńskiej-Kozak *Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida* stanowi bardzo oryginalne i wartościowe poznawczo rozwiązanie podjętego problemu naukowego. Spełnia zatem wszystkie wymagania formułowane wobec dysertacji doktorskich i z pewnością zasługuje na ukazanie się drukiem. Zważywszy zaś na niecodzienne walory merytoryczne recenzowanej rozprawy uważam również, że zasługuje ona na wyróżnienie. Stawiam wniosek o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

March Stauisz