

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Agata Seweryn

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

- tytuł magistra literaturoznawstwa uzyskany w Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 13 czerwca 2000 roku (promotor: prof. dr hab. Danuta Paluchowska; nagroda Rektora KUL)

- tytuł magistra muzykologii uzyskany w Instytucie Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 29 maja 2002 roku (promotor: prof. dr hab. Stanisław Dąbek; dyplom z wyróżnieniem)

- tytuł licencjusza teologii w zakresie muzyki sakralnej uzyskany na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2 września 2002 roku (promotor: prof. dr hab. Stanisław Dąbek)

- stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa uzyskany w Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 22 czerwca 2005 roku na podstawie dysertacji *Poezja „...nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego* (promotor: prof. dr hab. Danuta Paluchowska, recenzenci: prof. dr hab. Maria Piotrowska, prof. dr hab. Artur Timofiejew; II nagroda w 11 konkursie im. Konrada i Marty Górskich, medal fundacji Górskich, Toruń 2009)

- świadectwo instruktora emisji głosu uzyskane w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego 25 czerwca 2007 roku

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:

X 2002 – IX 2005: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Polskiej Oświecenia i Romantyzmu (doktorantka stypendystka)

X 2005 – IX 2006: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Polskiej Oświecenia i Romantyzmu (asystentka)

X 2006 – III 2012: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Polskiej Oświecenia i Romantyzmu (adiunkt)

IV 2012 – do chwili obecnej: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Kultury Polskiej XVIII wieku (adiunkt)

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.)

a. Agata Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013, Wydawnictwo KUL, ss. 425.

b. Punkt wyjścia badań przedstawionych we wskazanej książce stanowi założenie, że kluczowym kontekstem, służącym interpretacji dzieła Norwida, jest przedromantyczna tradycja literacka, że spojrzenie na twórczość autora *Czarnych kwiatów* w kategoriach kontynuacji, długiego trwania (dawnych tematów, konwencji, gatunków) przynosi bardzo wartościowe pod względem naukowym rezultaty. Taka zaś perspektywa pozwala też odsłonić zjawiska nieodnotowane dotychczas w – niezwykle przecież rozbudowanej – norwidologicznej literaturze przedmiotu lub przynajmniej zrewidować niektóre z sądów już sformułowanych.

Spuścizna literacka Norwida, który już przez swych współczesnych określany był jako „cały oddany dawnym autorom” (formuła Wojciecha Potockiego), sam przy tym stylizował się na poetę-erudyte, znawcę i kontynuatora dawnej tradycji literackiej, stanowi wyjątkowo atrakcyjny przedmiot badań dla filologa zainteresowanego „długim trwaniem” zjawisk kulturowych zapoczątkowanych przez epoki minione. Nie jest to temat nowy w norwidologii, choć należy mocno podkreślić, że w literaturze przedmiotu dominuje ujęcie synchroniczne, niekiedy zabarwione prezentystycznie. Przy tym zdecydowana większość studiów podejmujących problem umiejscowienia Norwida w procesie literackim ogranicza się bądź do czasów romantycznych, bądź – zwłaszcza w ostatnich latach – do późniejszych epok i prądów artystycznych (twórczość tę wpisuje się w kontekst modernizmu, nowoczesności i tzw. ponowoczesności). Z kolei w studiach poświęconych obecności tradycji przedromantycznej w dziele Norwida przeważa przekonanie o bliskości twórczości poety z klasycyzmem, szczególnie osiemnastowiecznym, ale też – dzięki Janowi Kochanowskiemu przywoływanemu często zwłaszcza przez młodego Norwida – renesansowym. Jednak nawet i

tego typu sądy pojawiają się – z nielicznymi wyjątkami – kontekstowo, niejako na marginesie innych, dominujących tematów.

Cele moich badań były przede wszystkim dwa:

1. Dzięki przywołaniu konkretnych kontekstów i egzemplifikacji z literatury dawnej, zwłaszcza staropolskiej, wskazanie na głębię zakorzenia wyobraźni poetyckiej autora *Assunty* i jego warsztatu pisarskiego w odległej tradycji, a poprzez to wydobyć marginalnie dotychczas traktowanych aspektów tej twórczości.

2. Zrewidowanie istniejących już sądów badawczych, zwłaszcza tych mówiących o klasycyzmie Norwida jako rzekomego spadkobiercy poetów oświeceniowych.

Zrealizowanie tych zamierzeń pozwoliło sformułować tezę, że Norwidowi-poecie jest zdecydowanie bliżej (nawet wbrew niektórym jego programowo nacechowanym wypowiedziom) do manieryzmu i baroku niż do klasycyzmu renesansowego czy oświeceniowego. Wyobraźnia poetycka i warsztat Norwida okazują się bliskie zwłaszcza dziełu poetów pogranicza epok literackich: Sępa-Szarzyńskiego i barokizującego, zakorzonego w staropolszczyźnie klasycysty Naruszewicza, spuściznie autorów przełomu renesansowo-barokowego: Tassa, Piotra Kochanowskiego i Cervantesa. Kwestie te zostały w syntetyczny sposób omówione w obszernym wprowadzeniu „*Cały oddany dawnym autorom*”, czyli o *Norwidzie, tradycji literackiej, dysonansach i światłocieniach. Uwagi wprowadzające*, gdzie sygnalizuję zagadnienia, szczegółowo rozwijane w kolejnych rozdziałach (m.in. „dysonansową polifoniczność”, upodobanie do paradoksu i figur takich jak synekdocha, manierystyczne pojmowanie kategorii „prawdy”, wyzyskiwanie cech tkwiących w różnych gatunkach literackich na sposób manierystyczny).

Przedmiotem mojego zainteresowania nie jest rekonstruowanie poglądów Norwida na temat tradycji literackiej, nie próbuję też apriorycznie narzucać tej twórczości jakichś nadrzędnych modeli porządkujących (stąd – na przykład – w jednym z rozdziałów wskazuję także na powinowactwa pomiędzy ideami wyłaniającymi się z niektórych tekstów Norwida i poetyką sentymentalisty Karpińskiego). Postępowanie badawcze opiera się na analizie i interpretacji wybranych dzieł Norwida, co pozwala pokazać, jak twórczość ta wpisuje się – często jednoznacznie – w konteksty dawnej literatury i kultury (bo przywołuję też pomocniczo egzemplifikacje z zakresu muzykologii i sztuk plastycznych). Nie tracąc z oczu tego nadrzędnego problemu, podejmuję równoległe na nowo i rewiduję tematy obecne w norwidologii od kilkudziesięciu lat (np. „wyobraźnia religijna” Norwida, istota piękna w Norwidowym ujęciu, upodobanie do alegorii i poetyki konceptystycznej, „intelektualizm” i „emocjonalizm”, ironia).

Pierwsza część książki (*Łzy i dysonanse*) skupiona jest wokół intrygującego tematu łez w twórczości Norwida. Wątek ten zasługiwałby na uwagę już tylko z powodów komparatystycznych, związanych ze znaczeniem motywu łez w twórczości romantyków. Okazuje się jednak, że u Norwida łza jest także jedną z najistotniejszych figur wyobraźni poetyckiej, uruchamiającą złoza przedromantycznej tradycji literackiej. Pojawia się przy tym temat łez, wariacyjnie przez poetę przekształcany, w okolicznościach semantycznie istotnych. Stąd, skupiając się na łzach w dziele Norwida, zyskujemy wgląd nie tylko w świat dawnych konwencji immanentnie tutaj obecnych, lecz także w kluczowe dla tej twórczości problemy. Można by powiedzieć – nawiązując do wiersza *Post Scriptum [I]*, gdzie poeta mówi „I wołę z bladym srebrnej łzy świecznikiem/ W podziemia schodzić – niż z waszym słownikiem.” – że, skupiając się na łzach, zyskujemy narzędzie hermeneutyczne, pozwalające lepiej rozumieć zwłaszcza ambiwalencje, dysonanse wpisane w tę spuściznę.

Rolę wprowadzenia w temat łez pełni rozdział pierwszy „*Smutny poeta*” – „*poeta smutku*”? Poza prezentacją aktualnego stanu badań, poświęconego „smutnemu Norwidowi”, dotykam tutaj, co może stanowić paradoks, kwestii komizmu obecnego w tej twórczości. Wątek ten pojawia się niejako na marginesie, bez ambicji wyczerpania problemu, uważam jednak za ważne wskazanie na powinowactwo „wyobraźni komicznej” Norwida z typem komizmu, który można odnaleźć w twórczości dawnych satyryków (Potocki, Opaliński, Naruszewicz).

Drugi rozdział tej części (*Łkający święci. Wokół Norwidowej religijności*) dotyczy problemu wielokroć podejmowanego w norwidologii, często ujmowanego jednak dość jednostronnie, opatrywanego nadrzędnymi tezami, dającymi ująć się w hasła „Norwid-ortodoksyjny katolik” bądź „Norwid-teolog-intelektualista”. Analizy tutaj przedstawiane, których podstawę materiałową wyznaczają między innymi takie teksty jak *Mój psalm*, traktat objaśniający *Bogurodzicę* i wiersz *Do Najświętszej Marii Panny. Litania*, pozwalają natomiast odsłonić Norwidowe oscylacje pomiędzy religijnością ludową, nie tak odległą w niektórych swych aspektach od kultury sarmackiej, a religijnością właściwą dla oficjalnego nurtu nauczania Kościoła katolickiego. Wskazuję na fascynującą dialektykę obecną w twórczości Norwida: pisarza dysponującego sporą wiedzą teologiczną, krytyka stereotypów kształtujących polską pobożność i jednocześnie autora ujawniającego poglądy, upodobania, pozostające w zgodzie z potrydenckim, kontrreformacyjnym modelem pobożności ludowej oraz emocjonalnymi sposobami jej manifestacji. Przy okazji poruszam też kwestię obecności paradoksu w tym dziele, paradoksu postrzeganego tutaj w kontekście twórczości autorów takich jak Sęp Szarzyński i Sebastian Grabowiecki.

W rozdziale „*Po-jęk-ność*”. *Jeszcze o koncepcji piękna w dziele Norwida*, wychodząc od Norwidowej ekfrazy [*Il pensieroso*] i zawartej w niej interpretacji *Melancholii* Dürera, koncentruję się na mniej eksploatowanych przez badaczy wątkach związanych z myślą estetyczną (zwłaszcza ideą piękna) w twórczości Norwida, wskazując na centralne znaczenie łez, cierpienia w Norwidowym dyskursie estetycznym (koncepcja „po-jęk-ności”) i na „dysharmonijne” pojmowanie piękna, opartego u Norwida często na napięciu pomiędzy jakościami przeciwstawnymi, czerpanymi z różnych rejestrów stylistycznych i emocjonalnych (np. w wierszu *Czulość*).

Rozdział *Kaznodzieja w pałacu Światowej Rozkoszy. Norwidowa retoryka* skupia się przede wszystkim wokół tych Norwidowych tekstów, w których temat łez wplątany jest w imitowaną przez poetę strukturę dialogu. Znaczące jest to, że Norwid w różnych swoich dziełach wariacyjnie przetwarza ten sam pomysł: mężczyzna indaguje w sprawie znaczenia łez kobietę, która wykazuje niezrozumienie, co napotyka na różnego rodzaju riposty ze strony odrzuconego interlokutora. Pomijając jednak metodologię nawiązującą do psychoanalizy, próbuję włączyć te teksty w kontekst dawnej tradycji literackiej: poezji erotycznej i – zwłaszcza – tradycji homiletycznej. Stawiam tezę, że żywił tradycji homiletycznej, mająca nacechowanie retoryczne teatralizacja i dramatyzacja sprawiają, iż Norwidowe dialogi (przypomnijmy znaną formułę „Norwid – poeta dialogu”) częstokroć jawią się raczej jako „dialogi pozorne” bliższe barokowej „kulturze widowiska” niż „kulturze rozmowy” (określenia sformułowane przez Adama Karpińskiego w odniesieniu do dialogów staropolskich). Jednocześnie pokazuję, że uruchamia Norwid przy okazji swoich „dialogów z łzą” podobną metaforykę i poetyckie obrazowanie, jakimi posługiwali się poeci kontrreformacyjni, eksponujący opozycję Światowa Rozkosz-*Vanitas*.

Łzy-perły, łzy-diamenty. Norwid w skarbcu tradycji to rozdział, w którym rozwijam wątki sygnalizowane już wcześniej: alegoryzm i konceptyzm. Pokazuję, że łzy w ujęciu Norwida włączane są często w konstrukcje paralogistyczne, poddawane są też istotnym metamorfozom. Najbardziej charakterystyczna jest transsubstancjacja łez, które, przeistaczając się w ciało stałe, stają się w Norwidowym ujęciu kamieniami szlachetnymi, tworząc swoistą poetycką kolekcję minerałów i klejnotów (sprzyja temu także eksponowanie przez Norwida świetlistości łez). Jest to, wydawałoby się, zwietrzała już w dziewiętnastym wieku konwencja, u Norwida jednak na nowo odżywa dawna tradycja, w której kamienie szlachetne, jako *obiecta inventionis*, stanowiły figury kontaminujące to, co duchowe z tym, co materialne. Przywołuję zatem kontekst platoński i neoplatoński, zwłaszcza neoplatońskie pojmowanie *Hieroglifików* Horapollona, stawiając tezę, że łza u Norwida pełni rolę

analogiczną do hieroglificznego znaku w ujęciu neoplatoników. Zauważam też, że świetlistość łez Norwid wydobywa także poprzez kojarzenie ich ze zjawiskami kosmicznymi, co łączy go z kolei z jednej strony z tradycją marinistyczną, z drugiej – z tradycją przedstawień człowieka-mikrokosmosu.

Rozdział „*Łezka szczerą*”. *Norwidowy liryzm* próbuje odsłonić istotę liryzmu w ujęciu Norwida, która – jak to często bywa u tego poety – opiera się na dysonansie, pozornej sprzeczności. Norwidowy liryzm jest niemal nierozzerwalnie spleciony z retorycznością, przytłumiony przez ostentacyjną nieraz konwencjonalizację. Paradoksalnie jednak u Norwida dopiero retoryczność i konwencjonalizacja odsłaniają złoza liryczności, innej jednakże niż liryczność Mickiewicza czy Słowackiego, a bliższej tradycji przedromantycznej. Norwid, który na ogół traktowany jest jako poeta apelujący w pierwszej kolejności do umysłu swojego odbiorcy, ujawnia się jako poeta projektujący modelowego (wirtualnego) odbiorcę w sposób w znacznym stopniu zbieżny z dyrektywami, które zawarł Franciszek Karpiński w traktacie *O wymowie w prozie albo wierszu* (te zbieżności to przede wszystkim programowa koncepcja, zakładająca bliski kontakt emocjonalny autora z czytelnikiem, konieczność wspólnoty przeżyć). Konwencje w dziele Norwida nie tylko odsłaniają emocje poety, ale wymagają też emocjonalnego zaangażowania czytelnika: „rozumiejący płacz”, czyli emocjonalne zaangażowanie, pozwalające współtworzyć sensy interpretowanych tekstów, to jedna z najważniejszych wskazówek hermeneutycznych, jakie udzielił Norwid swojemu odbiorcy.

Druga część książki („*Długi cień Don Kichota*”) skupiona jest zasadniczo na oddziaływaniu postaci z powieści Cervantesa na różne aspekty twórczości Norwida. Rycerz Smutnego Oblicza jest tutaj istotny zwłaszcza przy okazji rozważań poświęconych podstawowemu dla poety zagadnieniu ironii, ale okazuje się też, że cechy charakteryzujące *caballero andante* determinują częstokroć postawę bohatera lirycznego, głosu mówiącego, wyłaniającego się z tekstów Norwida.

W pierwszym rozdziale (*Pomiędzy militem Christianum a caballero andante*) koncentruję się na tych dziełach Norwida, w których pojawia się stylizacja podmiotu na rycerza chrześcijańskiego bądź błędnego rycerza. Wskazuję na znaczenie *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa-Kochanowskiego i *Don Kichota* Cervantesa, jako – zgodnie z ujęciem narratologicznym – głównych „kodów kulturowych”, za których pomocą Norwid „opowiada swą opowieść” (Ricoeur), oddziałujących też na niektóre aspekty jego myśli historiozoficznej, politycznej i religijnej; także na język poetycki i obrazowanie Norwida. Poeta nie tylko intertekstualnie przetwarza Tassowskie wątki (dowodzę, że Norwidowa koncepcja „spojrzenia w górę” wiele Tassowi zawdzięcza), ale używa też konkretnych formuł

językowych przejętych z siedemnastowiecznego eposu. W konkluzji zmierzam do stwierdzenia, że Don Kichote i Godfred funkcjonują u Norwida jako coś w rodzaju figur retorycznych, służących ewokacji stylu niskiego i stylu wysokiego, współtworzą także Norwidową estetykę, łączącą „wysokie” z „niskim”, wskazują również na Norwidowe przekonanie o dualizmie natury człowieka, szamoczącego się „na miedzy dwóch niezgodnych światów” (*Dumanie*).

Rozdział „*W słońcu bezczelne półsmiechy ironii*”. Norwidowe „*heroironicum*” I („*Assunta*”) skupiony jest wokół poematu Norwida, do którego stosuję nowe pojęcie: „*heroironicum*”. Ma ono oddawać istotę Norwidowej ironii, tworzącej dość nietypowy stop z melancholią i wzniosłością. Nietypowy, bo jakkolwiek w tradycji literackiej i kulturowej dobrze znane są związki melancholii z wzniosłością i melancholii z ironią, to współobecność wzniosłości i ironii jest już znacznie bardziej wątpliwa. Nie u Norwida jednak, który melancholię i wzniosłość splata z ironią (co łączę z tradycją powieści Cervantesa, sposobem kreacji Don Kichota), a najdoskonalszą figurą literacką, stanowiącą ewokację tych trzech kategorii u Norwida, jest postać Assunty. Norwidowa bohaterka łączy bowiem wzniosłość i atrybuty cechujące ironicznego „*nicponia*”, prostaczka, ułatwiającego odkrywanie sprzeczności świata. Staje się – paradoksalnym – „*ironicznym ideałem*”. Poemat Norwida, w heroikomiczny sposób nawiązujący do metaforyki znanej z *Jerozolimy wyzwolonej*, uruchamiający konwencję poematu dygresyjnego i poematu alegorycznego, stanowi przy tym przykład stałej u Norwida tendencji do przełamywania stylu wysokiego, stylem niskim. *Assunta*, postrzegana przez pryzmat *correspondance des arts* (jako „*poemat ekfrastyczny*”), pozwala się też na innej zasadzie wpisać w kontekst manierystyczny i barokowy: staram się dowieść, że można ją nazwać literackim *trompe-l'oeil*, dziełem, w którym mamy do czynienia z grą iluzją przy okazji kreowania świata przedstawionego, w sposób przywodzący na myśl tradycję malarską.

Zasadniczym przedmiotem rozdziału *Nad „ciemną kartą”* jest legenda „*pierwszej lektury*” Norwida, za którą, jak wiadomo, uchodzi *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*. „Zasadniczym”, ponieważ, wychodząc od wiersza *Epos-nasza*, zatrzymuję się na moment przy kwestii obecności fenomenów świetlnych w dziele Norwida oraz przy Norwidowym bohaterze dziecięcym. Uwagę badawczą skupiam jednakże na weryfikacji tych odczytań, które *Epos-naszą* traktują jako świadectwo poświadczające znaczenie powieści Cervantesa dla młodego Norwida. Jako ową „*pierwszą lekturę*” należy bowiem wskazywać nie hiszpański oryginał, lecz osiemnastowieczne tłumaczenie powieści dokonane przez Franciszka Podoskiego na podstawie wersji francuskiej Filleau de Saint Martina. Dokonana

przeze mnie analiza tłumaczenia Filleau-Podoskiego pokazuje, że jest to przeważnie parafraza, w jednej trzeciej apokryficzna, znacznie zniekształcająca (właściwie karykaturalizująca) powieść Cervantesa. Jest to sprawa niebagatelna zwłaszcza, jeśli sobie uświadomimy, jak dużą karierę w norwidologii zrobiło przekonanie o tym, że Norwid „uczył się czytać” na powieści Cervantesa, i jak daleko idące konsekwencje z tego przekonania wyciągano.

Dzieło Filleau-Podoskiego zostało przeze mnie potraktowane jako hipoteza, który jest jednym z nośników ironii wiersza *Epos-nasza. Rozdział „Czyli cię kochał i czy prawdę piszę”, [...]”*. Norwidowe „heroironicum” II („Epos-nasza”) jest propozycją nowej interpretacji tego poematu, pokazującej po raz kolejny to, na czym – moim zdaniem – polega istota Norwidowej ironii: na nierozzerwalnym splocie ironii, melancholii i wzniosłości. Taka ironia zaś determinuje też istotę piękna w ujęciu Norwida, także piękna sztuki, wyrażającego się dychotomią pomiędzy prawdą i iluzją prawdy (wiersz *Do Nikodema Biernackiego*).

Reasumując: książka jest próbą wpisania dzieła Norwida w siatkę pojęć tradycji przedromantycznej, stawia przed sobą cel częściowego przynajmniej zrekonstruowania zjawisk świadczących o wspólnocie wyobraźni Norwida i – zwłaszcza – poetów manierystycznych i barokowych. W tym kontekście podejmuje na nowo niektóre spośród kluczowych w norwidologii kwestii, jak religijność w twórczości Norwida, jego koncepcje estetyczne (pojmowanie piękna), koncepcja słowa, sprawy retoryczności i liryczności tej poezji, istota Norwidowych paradoksów i istota Norwidowej ironii.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

Moja aktywność naukowa skupia się przede wszystkim wokół literatury i kultury polskiego romantyzmu. Szczególnie interesują mnie dwie kwestie: związki literatury z innymi dziedzinami sztuki (zwłaszcza powinowactwo pomiędzy literaturą i muzyką) oraz koncepcja literackiego *continuum*, czyli długie trwanie tradycji dawnej w epokach późniejszych. W swoim dorobku wyróżniam dwa zasadnicze obszary badawcze, chociaż ich problematyka często się ze sobą zazębia:

5.a. Prace o tematyce dotyczącej powinowactwa sztuk

Najważniejszą moją publikacją z tego zakresu jest książka *Poezja „nutami niesiona”*. *O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego* (Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2008), stanowiąca – z niewielkimi zmianami – efekt badań związanych z pracą doktorską i przeprowadzonych w ramach projektu badawczego

finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (projekt nr 2 H01C 063 25). Książka ta składa się z dwóch części. Bazą materiałową prezentowanych tu rozważań jest część druga: *Bibliografia kompozycji muzycznych do dzieł Słowackiego* – efekt kwerend przeprowadzonych w archiwach muzycznych i muzykologicznych rozproszonych po całej Polsce, pozwalający zakwestionować utrwaloną w literaturze przedmiotu opinię mówiącą, że „do dzieł Słowackiego nikt nie pisał muzyki” (informuję o ponad pięciuset kompozycjach napisanych do tekstów Słowackiego bądź inspirowanych nimi, powstałych w ciągu 150 lat). *Bibliografia* ta została szczegółowo omówiona w pierwszej części książki, gdzie zebrany materiał poddałam analizie ilościowej i jakościowej, zaś wskazanie utworów Słowackiego, które były najczęściej muzycznie opracowywane, pozwoliło postawić pytanie o stylistyczną specyfikę języka poety i jego podatność na kształtowanie przez sztukę dźwięków. Analizy utworów muzycznych do słów Słowackiego dały z kolei możliwość stwierdzenia, jak bywał on czytany przez kompozytorów, co pozwoliło dotknąć kwestii recepcji dzieła Słowackiego w XIX i – zwłaszcza – w XX wieku. Ważne ogniwa podejmowanych rozważań stanowią rozdziały *W stronę teorii* (korzystając z warsztatu muzykologicznego i teoretycznoliterackiego – m.in. z ustaleń Gérarda Genetta, Laurenta Jenny, Michała Głowińskiego – omawiam tu zjawisko intertekstualności intersemiotycznej w odniesieniu do relacji słowo – muzyka, traktując oryginalny tekst Słowackiego jako hipotekst, zaś kompozycję wcielającą go w swoją strukturę jako hipertekst) oraz rozdział *O kondycji dzieł Słowackiego „poza literaturą”*, w którym na wybranych przykładach pokazuję najważniejsze mechanizmy dekontekstualizacji i muzycznych rekontekstualizacji dzieł Słowackiego.

Do związków pomiędzy literaturą i muzyką nawiązuję jeszcze kilkakrotnie, koncentrując się bądź to na muzycznej recepcji poezji Słowackiego (zob. zał. nr 3, poz. nr 12, 14, 16, 20, 29 odsyłające do publikacji nieco zmienionych i rozszerzonych fragmentów książki *Poezja „nutami niesiona”* oraz do rozpraw, opierających się na prezentowanych w niej rezultatach badawczych), bądź na tzw. „muzyczności” literatury (zob. poz. nr 12, 15). Nieco osobne miejsce zajmuje w tej grupie rozprawa *„Jakaś Wahlwerwandschaft...”*, czyli *o Słowackim i Chopinie raz jeszcze*. Rewiduję w niej utarte sądy, mówiące o rzekomym niezrozumieniu i niechęci Słowackiego do muzyki Chopina (tekst ten w nieco rozbudowanej wersji angielskojęzycznej został opublikowany w *Interdisciplinary Studies in Musicology* – por. poz. nr 22).

Do grupy prac związanych z problematyką literaturoznawczo-muzykologiczną należy zaliczyć też hasło encyklopedyczne w *Encyklopedii katolickiej: Romantyzm w muzyce* (poz. nr 25; jestem też autorką trzech *stricte* muzykologicznych haseł encyklopedycznych,

opublikowanych tomach *Religia. Encyklopedia PWN* – por. poz. nr 8-10), dość obszerną recenzję *Pomiędzy grą szklanych paciorków a poszukiwaniem opowieści* (poz. nr 27) oraz *Wstęp* do współredagowanego przeze mnie tomu zbiorowego *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu* (Lublin 2012). W tomie tym znalazła się także moja rozprawa *Homo bulla w romantycznej nieskończoności*, gdzie koncentruję się na archaicznym „temacie ramowym” (terminologia Jana Białostockiego) *homo bulla*. Utrwalony w sztuce XVI i XVII wieku, przekształcany przez malarstwo romantyczne, znalazł on ważne miejsce także w literackim obrazowaniu polskich romantyków. Nawiązanie do tego tematu dostrzegam zwłaszcza w *Świtezi* Mickiewicza, ale też – na przykład – w *Kordianie* Słowackiego. Rozważania te prowadzą do próby nowego oświetlenia tematu romantycznej nieskończoności, postrzeganej tutaj w kontekście tradycji barokowej, literackiej i malarskiej.

Przeplatanie się problematyki nawiązującej do *correspondance des arts* z zagadnieniami dotyczącymi kontynuacji oraz przemian dawnych gatunków, konwencji, tematów w literaturze epok późniejszych, jest charakterystyczne również dla rozpraw przyporządkowanych do grupy 5.b.

5.b. Prace skupione na kontynuacji i przemianach tradycji literackiej

Za najistotniejszą w tej grupie tekstów uważam obszerną rozprawę *Tradycja barokowa w „Agaj-Hanie”*, gdzie staram się udowodnić, że powieść Krasińskiego jest interesującą i ważną egzemplifikacją „długiego trwania” tradycji baroku w literaturze polskiego romantyzmu. Romantyk uruchamia konwencje znane z eposów rycerskich (*Jerozolima wyzwolona* Tassa-Kochanowskiego), pamiętników (*Pamiętniki Paska*), barokowej ikonografii, poezji erotycznej, metafizycznej i kontrreformacyjnej. Frenetyczna wyobraźnia autora *Grobu rodziny Reichstalów* jest silnie zakorzeniona w siedemnastowiecznej frenezji, łączy ją wiele z barokową fascynacją śmiercią, cielesnością nie tylko w jej bujnym rozkwicie, ale i w unicestwieniu, rozkładzie. *Vanitas* u Krasińskiego pojawia się najczęściej w parze ze Światową Rozkoszą, tak jak w barokowej literaturze moralistycznej, zwłaszcza w jej nurcie kontrreformacyjnym. Teatralność (topos życia jako bitwy, *theatrum mundi*), wykorzystanie efektów świetlnych, metaforyka labiryntu w *Agaj-Hanie*, przywodzą zaś na myśl barokowe upodobanie do iluzji – powiązanej z *vanitas*, łączącej się też z onirycznością kształtującą świat przedstawiony powieści. Jako nawiązanie do tradycji barokowej traktuję również operowe reminiscencje w *Agaj-Hanie*, dostrzegalne nawiązania do konwencji, jakie wypracowała *grand opéra*, czerpiąca z francuskiej opery barokowej.

W rozprawie tej dowodzę, że barokowe korzenie ma także orientalizm Krasińskiego i wyraźna w tej twórczości ambiwalencja wobec człowieka Wschodu. Tę ambiwalencję oddaje przede wszystkim kreacja głównego bohatera, przyrównywanego w powieści do węża, ale też fascynującego niczym Roussetowski „Paw”. W konkluzji stawiam tezę, że Rzeczpospolita w *Agaj-Hanie* została pokazana jako *antemurale*, a symbolem romantycznego Orientu w polskim wydaniu, obok kobierca znanego z twórczości Goethego, stał się wąż.

Niektóre wątki zawarte w przywołanej rozprawie rozwijam w tekście *Paw i Wąż, czyli o Oriencie Krasińskiego* (wygłoszony na międzynarodowej konferencji „*Gdzie piękność, gdzie poezja...?*”. *Zygmuntowi Krasińskiemu w 200. rocznicę urodzin*; w druku), gdzie spostrzeżenia dotyczące orientalizmu Krasińskiego odnoszę także do *Irydiona* oraz do *Kleopatry i Cezara* Norwida.

Dwie spośród rozpraw poświęconych „długiemu trwaniu” tradycji dotyczą twórczości Juliusza Słowackiego (por. poz. nr 21, 30). „*Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie...*”. *W szwajcarskim ogrodzie Słowackiego* – to tekst, który przeciwstawia się nurtowi psychoanalitycznemu w badaniach nad poematem *W Szwajcarii*. Zwracam uwagę na konwencjonalizację obecną w tym dziele, odnosząc ją do tradycji poezji erotycznej XVI i XVII wieku (np. topika *aegritudo amoris*). Wpisuję poemat zwłaszcza w kontekst baroku, koncentrując się – zgodnie z kryteriami poetyki barokowej wyróżnionymi przez Rousseta – na „niestałości, ruchu, metamorfozie i dekoracyjności” jako determinantach kształtujących świat przedstawiony poematu. Staram się też odsłonić związki dzieła Słowackiego z tradycją kontrreformacyjną, zwłaszcza z siedemnastowieczną emblematyką (topika *ad caelestem adspirat patriam, ad astra volandum, Amor Divinus i Amor Profanus*, nagromadzenie *imagines agentes*, topika *locus amoenus*) i wskazać „palimpsestowość” obrazowania Słowackiego, łączącego tradycję chrześcijańską, tradycję mitologiczną z tradycją ziemiańską. Sporo uwagi poświęcam kreacji głównej bohaterki postrzeganej tutaj w kontekście dawnych konwencji (tradycja petrarkowska i motyw „zdradzieckich oczu”, iluzyjność, tzw. „skamieliny obiegowe” jako konwencje służące opisowi kobiecej urody).

Słowacki i świerszcze – to z kolei rozprawa koncentrująca się na tym aspekcie wyobraźni poetyckiej Słowackiego, który dotyczy „świata owadziego” (propozycja z dziedziny „lektur mikrologicznych”, nawiązująca do nurtu badawczego zapoczątkowanego na gruncie polskim przez Zofię Stefanowską). U autora *Króla-Ducha* temat świerszcza powraca od twórczości młodzieńczej po późną, wpisując się przy tym mocno w archetyp domu, jakże ważny dla tego poety. Świerszcz, który – jak się okazuje – u Słowackiego jest nośnikiem znaczeń ambiwalentnych (nostalgiczny piewiczek umilający czas – i jeden z *vermes*, robak

żyjący w grobie) współtworzy, bardzo znamienne dla tej twórczości, przestrzeń domu-ruiny, domu-grobu, charakteryzując tym samym „ja” wpisane w te teksty. Jednocześnie zaś domy-groby Słowackiego stają się przykładem długiego trwania tradycji dawnej, zwłaszcza tradycji średniowiecznej i barokowej.

Do grupy tekstów skoncentrowanych na tradycji zaliczam też rozprawę *Norwidowska lza. Wokół liryczności i retoryczności*, która jest moim pierwszym podejściem do tematu łąz twórczości Norwida. Rozprawa ta została przepracowana i opublikowana w wersji zmienionej i znacznie poszerzonej w pierwszej części książki *Światłocienie i dysonanse...*

Poza tematykę skoncentrowaną przede wszystkim na kulturze romantycznej i jej związkach z „dawnym” wykraczam w rozprawie *Wokół metaliterackości i ironii. „Rozmowa XXV. Między Nestorem i Hipokratesem” („Rozmowy zmarłych”)*. Tutaj centrum zainteresowania stanowi cykl Ignacego Krasickiego, zwłaszcza jedno z jego ogniów: *Rozmowa XXV*. Tekst ten przy pobieżnej lekturze łatwo potraktować jako wtórny wobec wcześniejszych realizacji gatunku, powielający także idee znane z oświeceniowej literatury moralizatorsko-dydaktycznej oraz z innych dzieł Krasickiego. Staram się jednak dowieść, że pojawiają się w nim interesujące sygnały metaliterackie, które naruszają konwencję genologiczną rozmów zmarłych, pozwalają spojrzeć na tekst literacki jako na metaliteracką grę, na autora – jako na twórcę iluzji, którą on sam obnaża, co można potraktować jako zapowiedź ironii romantycznej. W rozważaniach tych jednocześnie znajduje swoje potwierdzenie teza o nieortodoksyjnym charakterze klasycyzmu Krasickiego, a żartobliwość analizowanej rozmowy pozwala zakwestionować, obecną w literaturze przedmiotu, tezę mówiącą o zdecydowanej dominacji tonu serio w cyklu *Rozmowy zmarłych*.

Jako osobny obszar mojej działalności naukowej wyróżniam prace redakcyjne: jestem współredaktorką trzech tomów zbiorowych: księgi jubileuszowej *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu* (Lublin 2008), tomu *„Poznawać (więc kochać!)”*. *O Danucie Paluchowskiej* (Lublin 2010), w którym poza rozprawami poświęconymi działalności naukowej i dydaktycznej Danuty Zamaćińskiej-Paluchowskiej, znalazła się antologia wybranych przeze mnie i opracowanych rozpraw naukowych uczoney, oraz interdyscyplinarnego tomu *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu* (Lublin 2012), stanowiącego pokłosie współorganizowanej przeze mnie ogólnopolskiej, interdyscyplinarnej konferencji naukowej.

6. Omówienie współpracy z instytucjami, organizacjami, towarzystwami naukowymi, działalność popularyzatorska.

Począwszy od końca 2003 roku wzięłam czynny udział 14 ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych, literaturoznawczych i interdyscyplinarnych (Białystok – UwB 2009; Dubiecko – UŚ 2013; Katowice – UŚ 2012; Lublin – KUL 2003, 2010, 2013; Poznań – UAM, PTPN 2009; Przemyśl-Rzeszów – TPN w Przemyślu 2009; Siedlce – TliAM 2009; Warszawa – UKSW 2008, 2009, 2011, 2013; Złoty Potok – TliAM, AJD 2012; szczegółowe informacje – zob. załącznik nr 3 – poz. II. 1-14), byłam także współorganizatorką dwóch konferencji (Lublin – KUL 2008, 2010) oraz sekretarzem dwóch konferencji (Lublin – KUL 2003, 2004; szczegółowe informacje – załącznik nr 6, poz. I, 1-14).

Jestem członkiem kilku towarzystw naukowych, ogólnopolskich i międzynarodowych (Polskie Towarzystwo Retoryczne, Stowarzyszenie De Musica, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Przemyślu). Od 2011 roku współpracuję z interdyscyplinarnym czasopiśmie muzykologicznym *Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej* (red. naukowy Marcin Gmys) jako redaktor językowy, uczestniczę też w pracach zespołowych prowadzonych w ramach projektu NPRH *Czytanie poetów polskiego oświecenia. Krasicki – Naruszewicz – Trembecki – Karpiński*, kierownik: prof. Bożena Mazurkova, Uniwersytet Śląski w Katowicach).

W latach 2003-2005 byłam głównym wykonawcą grantu nr 2 H01C 063 25 *Muzyczna recepcja twórczości Juliusza Słowackiego*, finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (kierownik: prof. Danuta Paluchowska, KUL). Kierowałam też dwoma projektami finansowanymi ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (w roku 2009 *Korespondencja sztuk w epoce romantyzmu*, od 2012 – *Tradycja barokowa w twórczości Cypriana Norwida*).

Od 2010 roku jestem członkiem jury w Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego przy Instytucie Badań Literackich PAN (ogólnopolskie zawody III stopnia) oraz współautorką tematów konkursowych (autorstwo i opracowanie konkursowego tematu XLIV OLiJP: *Literatura polskiego romantyzmu wobec innych sztuk*; zob. też poz. nr 32 w załączniku nr 3).

Ważne miejsce mojej aktywności stanowi dydaktyka. W trakcie swojej działalności dydaktycznej w Instytucie Filologii Polskiej KUL oraz w ramach współpracy z Instytutem Filologii Germańskiej KUL, Instytutem Psychologii KUL oraz Wydziałem Filozofii KUL prowadziłam ćwiczenia, warsztaty, konwersatoria, wykłady kursoryczne i monograficzne, seminarium licencjackie i – w zastępstwie, przez rok – magisterskie (szczegółowe

zestawienie zob. zał. nr 6, poz. II, 9); zajęcia z zakresu literaturoznawstwa, muzykologii, emisji głosu i retoryki. W 2013 roku zostałam wyróżniona jako nauczyciel retoryki przez koło naukowe studentów Retoryki Stosowanej KUL.

Od 2007 roku recenzowałam 24 prace magisterskie i licencjackie, wypromowałam też 11 prac licencjackich z zakresu literatury i kultury oświecenia i romantyzmu.

W związku z moim wykształceniem w zakresie muzykologii i emisji głosu, w ramach popularyzacji nauki, prowadziłam warsztaty z korygowania błędów wymowy i emisji głosu dla prawników w ramach Akademii Retoryki Prawniczej KUL (w latach 2009, 2010). Od kilku lat współpracuję z Akademią Dobrego Tłumacza Skrivanek w Lublinie i Warszawie (korygowanie błędów wymowy, emisja głosu dla lektorów), z Wyższym Seminarium Duchownym Braci Mniejszych Kapucynów w Lublinie (ćwiczenia z emisji głosu) oraz – od 2012 – ze Studium Filozoficzno-Etyczno-Społecznym w Paryżu (warsztaty z kultury żywego słowa dla Polonii; opieka naukowa nad jedną z tamtejszych studentek).

/-/ Agata Seweryn

