

**RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ**  
**mgr Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej**

***Kenosis. Simone Weil i Kaija Saariaho***

Rozprawa Pani Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej należy do szczególnie interesujących i wyjątkowych, gdyż posiada wyraźny rys interdyscyplinarny, komparatystyczny. Autorka zestawia ze sobą dwie sylwetki, „reprezentujące dwa odległe światy ekspresji ludzkiej myśli” (s.4): francuską filozofkę i mistyczkę Simone Weil i fińską kompozytorkę Kaiję Saariaho, które niejako „spotykają się” w oratorium *La Passion de Simone* autorstwa tej ostatniej. Doktorantka poszukuje sensów i znaczeń ukrytych w twórczości Weil i Saariaho, ogniskując owe poszukiwania wokół kategorii *kenosis*, trafnie wybranej przez siebie jako swego rodzaju ideę nadrzędną, przewodnią, łączącą obie postaci. Czyni to – co trzeba od razu podkreślić – w sposób dogłębny i z prawdziwym rozmachem interpretacyjnym (dotyczy to zwłaszcza twórczości Weil), zdradzając przy tym nieobojętne podejście do podjętego tematu, co jest szczególnym walorem pracy (warto przypomnieć, że według Mieczysława Tomaszewskiego – twórcy Krakowskiej Szkoły Teorii Muzyki – jest to właściwie warunek autentyczności każdej interpretacji dzieła artystycznego).

Pojęcie kenozy, wywiedzione z drugiego listu św. Pawła do Filipian, w języku biblijnym tłumaczone jest jako ogołocenie, zrzeczenie się, i odnosi się do Tajemnicy Wcielenia Chrystusa. Jak podkreśla autorka pracy we wstępie (s.5), według niektórych interpretatorów pojęcie to stanowi swoisty „klucz hermeneutyczny” dla całego dzieła Weil. W przypadku Kaiji Saariaho sięgnięcie po tę kategorię motywowane jest nie tylko głęboką fascynacją kompozytorki dziełem filozofki, ale przede wszystkim umiejscowieniem samego interpretowanego oratorium w tradycji pasyjnej (jego piętnastoczęściowa forma nawiązuje do nabożeństwa Drogi Krzyżowej).

Odniesienia do stanowiącej oś interpretacyjną rozprawy idei *kenosis* występują, jak się wydaje, nie tylko w treści, ale i w formie rozprawy, co stanowi jej szczególną zaletę. Objawia się ona niejako naocznie w sformułowaniu samego tytułu, zredukowanego właściwie do niezbędnego minimum. Ową intuicję o odwzorowaniu nadrzędnej idei treściowej w samej formie pracy, potwierdza także jej struktura, ujęta w cztery części, obramowane zwięzłym wstępem i rozdziałem końcowym. Każda z nich określona jest właśnie pojęciem kenozy, dopowiedzianym poprzez podtytuł (odpowiednio: I. *Kenosis*. Poszukiwania filozoficzno-estetyczne; II. *Kenosis*. Bycie w świecie; III. *Kenosis*. *Imitatio Christi*; IV. *Kenosis*. Od śmierci do życia). Poza częścią pierwszą, poświęconą przybliżeniu poglądów Simone Weil, pozostałe

ustrukturyzowane zostały „w rytm” kolejnych części oratorium Saariaho. Tytuły podrozdziałów stanowią właściwie pierwszą interpretację dzieła fińskiej kompozytorki, gdyż wyciągnięte w nich przed nawias zostaje to, co w nim najistotniejsze. Odnoszą się one bowiem zarówno do poglądów Weil (dzieło stanowi niejako dźwiękowy portret i muzyczną biografię filozofki), jak i do kolejnych stacji Drogi Krzyżowej.

Pierwszy ogólny ogląd makrostruktury pracy stwarza zatem wrażenie szczególnej trafności i odpowiedniości względem treści, jednak na poziomie mikro pojawiają się kwestie problematyczne. Wynikają one przede wszystkim z obszerności materiału, która spowodowana jest przez styl wypowiedzi literackiej autorki (kontekstowy i dygresyjny, zdradzający erudycję, staranny i wyrobiony, ale momentami nieco rozwlekły) oraz przyjętą przez nią, jak się wydaje, dwukierunkową metodę postępowania badawczego (dotyczącą zwłaszcza analizy i interpretacji pisarstwa Simone Weil). Po pierwsze, doktorantka przeprowadza dogłębną, źródłową egzegezę tekstów Weil, szczególnie wnikając w etymologię pojęć, czemu służy odwołanie się do oryginalnych języków (francuskiego, greki, łaciny, hebrajskiego, angielskiego, niemieckiego). Po drugie – stale umieszcza badany tekst w sieci coraz to nowych kontekstów, tworzonych przez odwołania do myśli innych autorów oraz nurtów filozoficznych, estetycznych i teologicznych. To wyraźne skupienie na języku, pójście w głąb, dociekliwe poszukiwanie znaczeń i sensów z jednej strony oraz kreślenie szerokiej perspektywy, swego rodzaju horyzontu hermeneutycznego z drugiej, samo w sobie budzi podziw i stanowi jeden z najważniejszych walorów pracy, niemniej na poziomie struktury rodzi pewne problemy. Powodowane są one ową stałą fluktuacją między tym, co szczegółowe i źródłowe, a tym, co ogólne i interpretacyjne, czego świadectwem może być już pierwszy rozdział pracy, zresztą znakomicie przybliżający i streszczający niełatwe poglądy francuskiej filozofki i mistyczki. Jego poszczególne podrozdziały są obszerne i aż „proszą się” o wewnętrzne zhierarchizowanie i porządkujący podział, ułatwiający lekturę. Można by się pokusić o wyodrębnienie części nacechowanych etymologicznie bądź kontekstowo, a także (co trudniejsze) o rozczłonkowanie całości według następstwa kolejnych analizowanych pojęć (np. w pierwszym podrozdziale części I pt. „Od dekreacji do interpretacji” odpowiednio: dekreacja, kenoza, podmiotowość, pustka-nicość). Zresztą być może autorce towarzyszyła taka idea, gdyż w drugim podrozdziale pt. „Piękno się dekreceje” zachował się ślad takiego strukturyzującego myślenia; pojawiają się w nim wyróżnione części, nieujęte w spisie treści. Zachowanie tego samego stylu i rozmiaru czcionki, które występują w głównym podrozdziale, osłabia w pewnym stopniu efekt; zresztą do tych prób wewnętrznego strukturyzowania autorka już nie powraca w pracy.

Wspomniane problemy ze strukturą pojawiają się także w kolejnych rozdziałach rozprawy, w których zestawione zostały Weil i Saariaho – wydzielenie części, nawet naprzemiennie powracających, poświęconych jednej i drugiej postaci, w znaczącym stopniu wpłynęłoby na czytelność formalną dysertacji.

Pod względem zawartości treściowej praca prezentuje się imponująco. W pierwszej części, określonej zbyt skromnie we wstępie jako „prolegomena do analizy samego oratorium” (s.6) autorka rekonstruuje poglądy Weil, począwszy od treści i pojęć podstawowych, poprzez rozważania na temat piękna i muzyki, aż do sformułowania nadrzędnej właściwości myśli i sposobu wypowiedzi francuskiej filozofki, określonej tu jako „poetyka paradoksu” (s.65). Wątkiem przewodnim staje się w całej części kategoria dekreacji, powiązana treściowo

z pojęciem kenozy. Autorka przekonująco naświetla sensy i znaczenia związane z rozumieniem tej kategorii przez samą Weil, posługując się wspomnianym wyżej kluczem „etymologicznym” i „kontekstowym”; szczególnie interesujące są rozważania dotyczące podmiotowości i „przekroczenia metafizyki” (nicestwienie „ja”). Doktorantka odważnie konfrontuje myśl Weil z licznymi koncepcjami pokrewnymi i odwołuje się do szeregu interpretacji, pobudzając tym samym skutecznie – używając sformułowania Witolda Lutosławskiego – apetyt na „coś jeszcze więcej”. Kierując się tym rozbudzonym apetytem, można by względem tych wstępnych rozdziałów wysunąć sugestię podjęcia próby jeszcze głębszej interpretacji pojęcia nicości (utożsamianej tu z pustką), stanowiącego jedną z najbardziej kontrowersyjnych tez filozofki. Pomocne mogłyby się tu okazać rozróżnienia Martina Heideggera, dla którego nicość (nie-byt) jest warunkiem bycia (przeciwstawienie bytu i bycia) czy znanej Weil myśli buddyjskiej, w której spotyka się rozróżnienie nicości i pustki, rozumianej pozytywnie. Szczególnie bliska Simone Weil była klasyczna filozofia grecka – warto przypomnieć, że rozumiane przez filozofkę chyba w pewien sposób „przestrzenie” (przynajmniej w niektórych ujęciach) pojęcie pustki pojawiło się u Demokryta; pustka warunkowała (stanowiła „miejsce” ujawniania się) bytu (atomu), co odróżnia się radykalnie od skrajnie dualistycznego przeciwstawienia bytu i nieistniejącego (niedającego się pomyśleć) niebytu u Parmenidesa. Być może taka konfrontacja mogłyby jeszcze bardziej ukazać właściwe (niekoniecznie nihilistyczne) rozumienie tej kategorii w myśli Weil i głębiej naświetlić możliwe konteksty znaczeniowe tak paradoksalnych stwierdzeń jak utożsamienie nieprzedstawiającego z nieistniejącym (s.60). Na marginesie – warto też przypomnieć inne, „nieoczywiste” próby przekraczania metafizyki w odniesieniu zwłaszcza do zjawisk około-estetycznych – znamieny jest przykład Władysława Stróżewskiego, którego refleksja estetyczna silnie zakorzeniona jest przecież w klasycznej tradycji filozoficznej. Rozróżniając jakości metafizyczne i tzw. nadestetyczne (m.in. *sacrum*) w dziele sztuki stwierdzał, iż źródłem tych ostatnich jest nad-istnienie.

Szczególnie cenne w kontekście tematu pracy są fragmenty pierwszej części, poświęcone rekonstrukcji (w świetle nadrzędnych pojęć kenozy i dekrecji) refleksji Weil, dotyczącej piękna i muzyki; refleksji nigdy nie wyłożonej całościowo lecz fragmentarycznej i rozproszonej. Pojawia się tu kolejne kluczowe dla myśli Weil pojęcie uwagi; trochę szkoda, że autorka pracy nie podjęła się porównania tej kategorii z pojęciami Husserla (redukcje: ejdetyczna i transcendentálna), zwłaszcza, że jak sama zauważa, myśl ojca fenomenologii należała do bliskich filozofce. W refleksji o muzyce ujawniają się klasyczne zamiłowania Weil; sztuka dźwięków rozumiana jest przez nią jako wiedza, w duchu pitagorejsko-platońskim i posiada wyraźny rys etyczny. Najbardziej interesujące i oryginalne (świetnie uwypuklone przez doktorantkę) są jednak te wątki Weilowskiej refleksji o muzyce, które sytuują ją w obrębie wspomnianej poetyki paradoksu, sprzeczności (np. muzyka jako „ruchomy bezruch”, fundamentalna rola ciszy w muzyce, jednocząca opozycja harmonii i dysonansu, „teologiczne” metafory muzyczne).

Zwieńczeniem części pierwszej jest pierwsze zestawienie postaci Simone Weil i Kaiji Saariaho („Od paradoksu do kenozy. Poetyka Weil i Saariaho”). Można by się zastanawiać czy to jest właściwe miejsce dla tego zestawienia, czy nie warto by przenieść jednak ten rozdział, otwierający zupełnie nowy problem, na początek części drugiej (jest to kwestia dyskusyjna).

Wyjątkowo trafnym posunięciem jest jednak dokonany tu przeskok do samego warsztatu, właściwości języków, którymi posługują się obie twórczynie i próba porównania ich dzieł już na poziomie samego tworzywa, *metiér*, traktowanego jednak nadal jako punkt wyjścia interesujących interpretacji (m. in. świetna egzegeza pojęcia *doksy* w pisarstwie Weil, s.77 i n.). Autorka przeprowadza paralełę między twórczością Weil a estetyką muzyki Saariaho, wydobywając na plan pierwszy zaskakujące niekiedy podobieństwa, dotyczące ciszy (odpowiadającej w twórczości kompozytorki idei *kenosis*), światła i „zatrzymanego” czasu, a także przeprowadza pierwszy, wstępny opis oratorium *La Passion de Simone*. Zwraca uwagę język, którym doktorantka opisuje muzykę – potoczny i nasycony metaforami, nawiązywać się wręcz wydaje do tradycji poetyckich dziewiętnastowiecznych ujęć muzyki (E.T.A.Hoffman).

Części II – IV poświęcone są (przynajmniej intencjonalnie) interpretacji kolejnych części oratorium Saariaho. Omówienie wszystkich zawartych w nich zagadnień wydłużyłoby tę recenzję ponad miarę, warto natomiast zarysować pewne kwestie i generalia, zalety jak i kwestie problematyczne. Każdej „stacji” oratorium Saariaho odpowiada jeden podrozdział. Wszystkie mają podobną wewnętrzną formę – zawsze występuje w nich analityczny opis danej części, skonfrontowany z omówieniem odpowiadającego jej fragmentu biografii bądź refleksji Weil oraz odniesienie całości do odpowiedniej stacji Drogi Krzyżowej. Podczas gdy ostatni z wyróżnionych komponentów zawsze wieńczy daną część, tak nie ma reguły dotyczącej występowania dwóch pozostałych; niekiedy też przenikają się, co wpływa na pojawienie się czasem wrażenia pewnego nieuporządkowania (np. w omówieniu kluczowej, dziesiątej stacji, po krótkim wprowadzeniu dotyczącym libretta i muzyki następuje bardzo obszerny fragment rekonstruujący Weilowskie pojęcie kenozy; następnie znowu jedno zdanie o librecie i kolejno dłuższy wywód zogniskowany wokół refleksji Weil, s. 198 i n.); na pewno pomocne w odbiorze stałoby się postulowane już bardziej radykalne strukturyzowanie tekstu. Jednak najistotniejszą kwestią dyskusyjną, dotyczącą tego kluczowego fragmentu pracy, stanowi ujawniająca się coraz bardziej w lekturze kolejnych „stacji” pewna dysproporcja między obszernymi wywodami dotyczącymi francuskiej myślicielki (w tym wypadku inspirowanymi treścią libretta każdej z części oratorium), a znacznie skromniejszymi pod względem objętościowym (choć zazwyczaj cennymi pod względem jakości) literackimi interpretacjami muzyki; coraz częściej pojawiają się też tu powtórzenia treści zawartych w pierwszej części pracy, nie zawsze uzasadnione. Wspomniana dysproporcja sama w sobie oczywiście nie musiałaby być zarzutem wobec pracy, lecz w świetle tytułu, stawiającego obie postaci obok siebie, oraz celu postawionego we wstępie („analiza porównawcza znaczeń pojęcia *kenosis* (...) w pisarstwie Simone Weil oraz języku muzycznym Kaiji Saariaho”, s. 4), może rodzić wątpliwości. Nie da się oprzeć wrażeniu, iż nadrzędną postacią w tej pracy jest Simone Weil i jej myśl, a analiza jej „sonornego portretu”, malowanego przez kompozytorkę, stanowi jedynie swoiste dopełnienie czy może nawet jedną z kolejnych przytaczanych interpretacji jej życia i myśli, tym razem artystyczną (choć oczywiście w kontekście innych najobszerniejszą i najistotniejszą). Może warto by bardziej radykalnie we wstępie zaznaczyć skupienie się na analizie treści libretta, która w pracy jest bardzo obszernie i dogłębnie przeprowadzona, a muzykę traktować rzeczywiście jako pewne dopowiedzenie czy dopełnienie (zresztą we wstępie jednorazowo autorka sugeruje

taką interpretację, s. 9)? Wydaje się, że problem ten udałoby się bez żadnej straty dla meritum rozprawy rozwiązać na poziomie samego wstępu. Doktorantka nie odsłania w nim (być może powodowana nadmierną skromnością?) pełnej palety zagadnień podjętych w pracy, zarówno na poziomie samej treści, jak i zbyt wąsko zarysowanego postępowania metodologicznego. Brakuje np. omówienia stanu badań, dotyczących twórczości obu bohaterów pracy (a przecież w rozprawie uwidacznia się wręcz wyjątkowa znajomość źródeł i opracowań krytycznych). Jako podstawową metodę postępowania badawczego autorka wskazuje jedynie rozpoznania Wenera Wolfa z zakresu intermedialności, podczas gdy nadrzędnym kierunkiem postępowania badawczego wydaje się swoista egzegeza pojęć i szeroko pojęte myślenie hermeneutyczne. Interpretacje muzyczne zdają się ponadto wprost nawiązywać do znanego modelu H.H.Eggebrechta: opis-analiza-interpretacja, z naciskiem na skrajne człony tego modelu. Reasumując – wydaje się, że lekkie przesunięcie akcentów we wstępie pracy z jednoczesnym zarysowaniem szerszej perspektywy, którym mogłoby ewentualnie towarzyszyć jeszcze bardziej odważne i radykalne оголошение tytułu (poprzez wzięcie nazwiska kompozytorki w nawias) zniwelowałoby zupełnie postawiony problem wspomnianej dysproporcji.

Wracając do głównego trzonu pracy (części II-IV); w opisach samej muzyki Saariaho zwracają uwagę – jak już wspomniano – niezaprzeczone walory literackie, a także pewne, rozproszone lecz znakomite, intuicje interpretacyjne (co szczególnie istotne biorąc pod uwagę fakt, że autorka pracy nie jest muzykologiem/teoretykiem muzyki, mimo iż ukończyła studia muzyczne), choć czasem brakuje konsekwentnego i równie odważnego jak w przypadku analizy tekstów Simone Weil ich przeprowadzania, ostatecznego „wyciągnięcia przed nawias” i syntetyzowania (autorka pracy wierna jest zazwyczaj opisowej prezentacji analitycznej kolejnych części). Przy niektórych interpretacjach mogą pojawiać się wątpliwości co do zbyt jednoznacznie postawionych, nieosłabionych przez tryb przypuszczający tez, związanych z doszukiwaniem się nazbyt chyba czytelnej ilustracyjności i ukonkretnionych znaczeń w muzyce Saariaho (np. w interpretacji „Stacji XI”, s.232); analizy niektórych części wydają się też – biorąc pod uwagę złożoność dzieła – niekiedy nieco skromne, zogniskowane jedynie na pewnych aspektach. Kierując się przejętym od Wenera Wolfa modelem metodologicznym dotyczącym badania gatunków nacechowanych intermedialnie (których szczególnym przypadkiem są, według autora, oratorium i opera), autorka analitycznie śledzi sposoby transponowania jednego medium na drugie, skupiając się zwłaszcza na relacji słowo-dźwięk i symbolice muzyki Saariaho. Z punktu widzenia teoretyczno-muzycznego, jednym z najcenniejszych wątków interpretacyjnych jest zwrócenie szczególnej uwagi na kwestie instrumentacyjno-barwowo-przestrzenne (twórczość kompozytorki sytuowana jest często w nurcie brzmieniowym, postimpresjonistycznym i spektralnym) oraz na znaczenie ukonstytuowanych w wymiarze horyzontalnym i wertykalnym dzieła interwałów dysonujących tj. sekundy (będącym swoistym motywem przewodnim postaci Weil w oratorium) i trytonu, które autorka pośrednio odnosi do typowej dla filozofki poetyki sprzeczności i paradoksu. Przedstawiona w „Stacji IX” interpretacja symboliki interwału sekundy małej (s.196), jako „szczeliny między ‘ja’ i ‘innym’”, wpisuje się krąg hermeneutycznego myślenia o muzyce wysokiej próby. W przypadku trytonu nieco zabrakło konsekwencji, aby jeszcze mocniej uwypuklić jego (jakże trafnie zauważoną!) dialektyczną symbolikę w utworze; w interpretacji „Stacji II” doktorantka wyprowadza znaczenie trytonu z tradycji muzycznej (tu w kontekście

analogicznego umuzycznienia słowa „krzyż” w utworach J.S. Bacha i K.Saariaho), w której od średniowiecza funkcjonował jako *diabolus in musica*. Analizując jednak „Stację XIII”, autorka trafnie przywołuje Messiaenowską, pozytywną, symbolikę trytonu z opery *Święty Franciszek z Asyżu*, w której interwał ten związany był z głównym bohaterem dzieła, a dla samego twórcy stanowił właściwie brzmienie konsonansowe, dzielące oktawę na równe części (s.252-3). Podobny brak ostateczniej „kropki nad i” cechuje niekiedy inne analizy, np. dotyczące funkcji i symboliki instrumentów. Przykładowo – zauważając zwiększającą się w ostatnich częściach rolę tam-tamu autorka nie wyprowadza z tych obserwacji próby szerszej interpretacji. Wywiedziona z późnego romantyzmu (przede wszystkim od Gustava Mahlera) symbolika, łączy ten instrument z toposem śmierci; w kontekście ostatnich części oratorium sięgnięcie po tam-tam i konstytuowaną przezeń aurę znaczeniową wydaje się zatem nieprzypadkowe.

Na pewno uwypukleniu owych rozproszonych intuicji służyłoby dodanie nawet krótkiego podsumowania, stanowiącego syntezę i wyciągnięcie wniosków z analiz i interpretacji utworu Saariaho; mogłoby się też w nim znaleźć miejsce na nieco bliższe naświetlenie kwestii genologicznych związanych z utworem (nawiązującym zarówno do oratorium, jak i opery). Miałoby to szczególne znaczenie w kontekście zagadnień intermedialności i w analizie „polifonii mediów”, którą stanowi – jak to określa doktorantka – utwór (s. 279). Istnieje jednak obawa, że takie próby skutkowałyby nadmiernym rozciągnięciem i tak obszernej pracy.

Rozprawę wieńczy rozdział końcowy („Zamiast zakończenia. Simone Weil: myślicielka postsekularna *avant la lettre*”), stanowiący wraz z rozdziałem pierwszym klamrę kompozycyjną. Jest to w moim odczuciu kolejna znakomita interpretacja myśli francuskiej filozofki, przekonująco sytuująca ją w gęstej siatce odniesień do myśli filozofów postsekularnych. Szczególnie wartościowa wydaje się próba odniesienia twórczości Weil do głównych nurtów oraz swoistego syndromu cech konstytutywnych postsekularyzmu, wyodrębnionego przez Piotra Bogaleckiego. Interesujące jest przeprowadzenie paraleli między myślą Weil a filozofią Emmanuela Levinasa; można by tu na marginesie zauważyć, iż postsekularna „rezygnacja z ontoteologii na rzecz etyki” (s.302), rozumiana jako przeciwstawienie bytu i dobra (na rzecz tego ostatniego) pojawia się także u Józefa Tischnera.

\*\*\*

Sygnalizowane kwestie dyskusyjne i wątpliwości nie mają wpływu na ogólnie wysoką ocenę pracy doktorskiej Pani Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej, a niektóre z nich paradoksalnie mogą potwierdzać jej wartość i niewątpliwą oryginalność. Rozprawa zdradza niezwykle cenną umiejętność autorki swobodnego poruszania się po rozlicznych kontekstach humanistyki (filozofia, teologia, językoznawstwo, literaturoznawstwo, teoria muzyki), co pozwala różnorodnie oświetlać interpretowany fenomen. Jest to walor nie do przecenienia. Autorka skorzystała z ogromnej, szeroko rozumianej literatury przedmiotu, zarówno źródłowej, jak i krytycznej. Podkreślić należy także niezaprzeczalne walory literackie pracy, a także niezwykle staranne przygotowanie jej strony redakcyjnej. Dzięki postępowaniu badawczemu, uwzględniającemu wiele aspektów i kontekstów, doktorantka ukazała refleksję Simone Weil

w swojej „pełni ontologicznej” (Mieczysław Tomaszewski) oraz przekonująco odmalowała jej „słowno-dźwiękowy portret” w oratorium Kaiji Saariaho.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam zatem, że rozprawa mgr Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej spełnia wymogi prac doktorskich określone w art. 13.1 ustawy z dn. 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Stawiam wniosek o jej przyjęcie i o dopuszczenie kandydatki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

*Kinga Kivela*