

Streszczenie

Rozprawa doktorska *Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku* ma na celu analizę wybranych dramatów początku XX wieku pod kątem występowania w nich zjawiska muzyczności. Przedmiot dysertacji stanowiły następujące dzieła: *Baletnik* Cezarego Jellenty (1922), *Sonata* Jana Augusta Kisielewskiego (1903), *Czerwony marsz* (1936), *Paweł z Tarsu* (1912), *Straszne dzieci* (1922) Karola Huberta Rostworowskiego, *Jeńcy* (1902), *Zaczarowane koło* (1898) Lucjana Rydla, *Sen dnia letniego* Zygmunta Stefańskiego (1912) i *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego (1911). Utwory wchodzące w skład literatury podmiotu nie były dotychczas analizowane pod kątem związków literatury i muzyki bądź czyniono to w ograniczonym zakresie. Autorce dysertacji chodziło o poszerzenie perspektywy badawczej związanej ze zjawiskiem muzyczności w dramacie w odniesieniu do utworów mniej znanych oraz wzbogacenie badań nad filiacjami muzyczno-literackimi w odniesieniu do dramaturgii początku XX wieku. W rozprawie zostały również omówione prace teoretyczne, ukazujące związki poszczególnych pisarzy z muzyką, a tam, gdzie było to możliwe, także wypowiedzi samych dramaturgów.

Inspiracją dla zaprezentowanych w pracy badań była *Muzyczność dzieła literackiego* Andrzeja Hejmeja. Opracowana przez badacza typologia poziomów tekstowych (podział na trzy muzyczności: muzyczność I, II i III) wyznaczyła kierunki działań interpretacyjnych w omawianych dramatach. Ważnym punktem odniesienia rozprawy była także koncepcja Aleksandry Reimann i pojęcie „muzycznego interpretanta”. Synteza poglądów obojga badaczy stała się kluczową dla rozważań zaprezentowanych w części analityczno-interpretacyjnej pracy.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy ukazuje ewolucję stanu badań. Zaprezentowane teksty teoretyczne obejmują najważniejsze monografie oraz artykuły traktujące o filiacjach muzyczno-literackich. Skoncentrowane są wokół następujących obszarów tematycznych: ontologicznej płaszczyzny filiacji muzyczno-literackich, rekapitulacji i systematyzacji dotychczasowych poglądów badaczy oraz analizy twórczości dramatycznej poszczególnych pisarzy. Zgromadzony w rozdziale materiał badawczy wskazuje jednoznacznie na ekstensywny wymiar badań muzyczno-literackich.

Kolejne rozdziały i podrozdziały prezentują związki muzyki i literatury w utworach poszczególnych twórców. Ich struktura opiera się na systematyzacji Hejmeja.

Rozdział drugi przedstawia charakterystykę dramatów Rostworowskiego i Rydla pod kątem muzyczności warstwy brzmieniowej. Kategorią nadrzędną jest rytmiczność, która w zależności od utworu, przybiera różne formy i pełni różne funkcje. W *Pawle z Tarsu*

i *Strasznych dzieciach* Rostworowskiego rytm odzwierciedla stany emocjonalne bohaterów. Agogika i dynamika ewokują fluktuację nastrojowości. Przejawem muzyczności I w *Jeńcach* Rydla są, m.in.: refreniczność, powtarzalność słów i wersów, stroficzność, rymy męskie i żeńskie. Ich obecność świadczy o pieśniowości tekstu i odsyła odbiorcę w stronę muzyczności III.

Utwory prezentowane w rozdziale trzecim (*Sonata*, *Baletnik*, *Zaczarowane koło*) eksplorują płaszczyznę tematyizacji muzyki (muzyczność II). Przejawem obecności filiacji muzyczno-literackich w *Sonacie* Kisielewskiego są: tytuł, odpowiedni dobór słownictwa, motyw sztuki i artysty. Autorka rozprawy, przywołując pojęcie dramatu artystowskiego, umieszcza dzieło Kisielewskiego w szerszej perspektywie historycznoliterackiej. Tytuł, będący głównym nośnikiem znaczeń, ewokuje formę sonatową. Utwór Kisielewskiego na płaszczyźnie metatekstowej staje się muzycznym tekstem literackim (muzyczność III). Na muzyczność II w *Baletniku* Jellenty wskazują, m.in.: tytuł wraz z podtytułem, liczne odwołania do kompozytorów i ich dzieł oraz motyw tańca, który autorka rozprawy wpisuje w szerszy kontekst historycznoliteracki. Tematyizacja muzyki w *Zaczarowanym kole* ma charakter wielopłaszczyznowy. Jednym z jej przejawów jest słownictwo nacechowane muzycznie (nazwy instrumentów, taniec, śpiew). Muzyka w utworze pełni różnorodne funkcje: charakteryzuje świat przyrody i postaci dramatu, egzemplifikuje stany uczuciowe bohaterów, stanowi tło wydarzeń oraz akcji.

Rozdział czwarty ukazuje analizę dramatów Rostworowskiego, Żuławskiego i Stefańskiego pod kątem występowania w nich technik i form muzycznych. Przejawem muzyczności III w *Czerwonym marszu* Rostworowskiego i *Końcu Mesjasza* Żuławskiego jest operowość. Jej obecność ewokują, m.in.: partie taneczne, solowe i zespołowe partie wokalne (chór), operowanie kontrastem, lejtmotywy oraz widowiskowość. W *Śnie dnia letniego* Stefańskiego muzyczność ujawnia się na wszystkich trzech poziomach typologii Hejmeja. Muzyczność I i II ewokuje muzyczność III, której głównym wyznacznikiem są partie śpiewane tekstu, zarówno solowe, jak i zespołowe (chóralne). Synteza muzyczności I, II i III pozwala, na dalszym etapie analizy, potraktować dramat Stefańskiego jako przykład swoistej formy dramatyczno-muzycznej.

Każdy z podrozdziałów części drugiej, trzeciej i czwartej dysertacji jest zredagowany w oparciu o następujący porządek: wskazanie na muzyczne zainteresowania autora dramatu, stan badań nad muzycznością analizowanych dramatów, omówienie dramatu pod kątem występowania w nim filiacji muzyczno-literackich oraz recepcję sceniczną i krytyczną (w tym także operową) poszczególnych utworów.