

Prof. dr hab. Anna Wypych-Gawrońska
Instytut Literaturoznawstwa
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Moniki Ziemby

Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku

Rozprawa doktorska pt. *Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku* autorstwa Moniki Ziemby to kolejna w polskim literaturoznawstwie próba zmierzenia się z interdyscyplinarnym ujęciem związków literatury i muzyki – w przypadku recenzowanej rozprawy w wybranych polskich dramatach początku XX wieku. Materiał badawczy stanowią w pracy mgr Moniki Ziemby utwory: *Baletnik* Cezarego Jellenty, *Sonata* Jana Augusta Kisielewskiego, *Czerwony marsz*, *Paweł z Tarsu* i *Straszne dzieci* Karola Huberta Rostworowskiego, *Jeńcy* Lucjana Rydla, *Sen dnia letniego* Zygmunta Stefańskiego oraz *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego. Wybrane utwory zainteresowały Doktorantkę jako teksty, które dotąd nie były poddawane dogłębnym badaniom ze względu na związki literacko-muzyczne albo w ogóle nie stanowiły przedmiotu prac literaturoznawczych. Rozprawa zawiera także część poświęconą rekonesansowi dotychczasowego stanu badań dotyczącego związków literatury i muzyki, dzięki któremu Autorka ma szansę przedstawić, jak dużo w tym zakresie dokonano w polskim literaturoznawstwie, ale także określić i przypomnieć trudności badawcze towarzyszące pracom z pogranicza nauk.

Struktura rozprawy jest przemyślana i przejrzyste skomponowana, prowadzi od wspomnianego określenia stanu badań nad tematyką związków muzyki i literatury do rozdziałów analityczno-interpretacyjnych poświęconych tekstom dramatycznym wybranym przez Doktorantkę jako przedmiot badań.

Rozdział 1 dzieli się na trzy podrozdziały. W pierwszym, zatytułowanym „Filiacje muzyczno-literackie”, Autorka przytacza najważniejsze, jej zdaniem, teksty, dokonując ich klasyfikacji ze względu na podejmowaną tematykę (potwierdza to różnorodność

i wielokierunkowość badań w zakresie związków muzyki i literatury). Wyróżnia trzy obszary tematyczne: określający płaszczyznę ontologiczną filiacji muzyczno-literackich, grupę tekstów dokonujących „rekapitulacji i systematyzacji dotychczasowych poglądów badaczy, zajmujących się problematyką związków muzyki i literatury” (s. 5 rozprawy), a także najszerszy z powodu liczby publikacji obszar dotyczący związków muzyki i literatury w dorobku poszczególnych twórców. Spośród wielu prac przybliży szczególnie te, których autorzy dokonują prób klasyfikacji form i badań, tak jak np. w przypadku publikacji Marty Karasińskiej z określeniem trzech typów podejścia do związków literatury i muzyki – filologicznego, filologiczno-muzykologicznego oraz muzykologicznego.

Najważniejszym tekstem teoretyczno-literackim jest dla Autorki praca Andrzeja Hejmeja pt. *Muzyczność dzieła literackiego* z 2012 roku, którą Doktorantka wykorzystuje jako podstawę struktury rozprawy w części analityczno-interpretacyjnej dzielącej się na trzy rozdziały zgodnie z klasyfikacją Hejmeja i zaproponowaną przez niego typologią dzieł określających formy muzyczności: „Muzyczność I realizowana jest w warstwie brzmieniowej utworu, muzyczność II obejmuje tematyzację muzyki, muzyczność III wiąże się z wprowadzaniem technik i form muzycznych do dzieła literackiego” (s. 3). Jak określa Doktorantka, bardzo bliskie jej jest też pojęcie „muzycznego interpretanta”, zastosowane przez Aleksandrę Reimann a wywiedzione z tekstów Michała Riffaterre’a. Stan badań jest dobrze przedstawiony i uzasadniony, szczególnie w określeniu znaczenia publikacji Hejmeja i Reimann dla prac literaturoznawczych dotyczących związków literatury i muzyki.

Część wstępną kończy podrozdział podejmujący tematykę muzyczności w dramacie początku XX wieku, który stanowi bezpośrednio wprowadzenie do zasadniczych rozdziałów rozprawy. Autorka już w tym fragmencie swojej pracy uzasadnia decyzję o wyborze tekstów dramatycznych, które będą przedmiotem badań jako utwory reprezentujące literaturę początku XX wieku, a nie tylko Młodej Polski albo Dwudziestolecia międzywojennego. Decyzja Doktorantki jest z pewnością uzasadniona cechami twórczości wybranych przez nią dramaturgów, powodując równocześnie odejście od rygorystycznego podziału na dwie epoki literackie. Jak wynika ze Wstępu, taki jest zamiar badawczy Doktorantki, która podkreśla trudność określenia dat granicznych okresów literackich, sugerując kontynuację młodopolskiego podejścia do muzyczności literatury także w kolejnych dekadach XX wieku. Autorka przywołuje opinie Ryszarda Nycza i Jacka Popiela odnoszące się do problematyczności a nawet braku możliwości jednoznacznego określenia cezury w przypadku epok literackich pierwszej połowy XX wieku.

Podrozdział kończący część wstępną poświęcony jest również określeniom muzyczności Młodej Polski, m.in. wywiedzionym z tekstów Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i Marcina Gmyma, a także wybranym publikacjom dotyczącym filiacji muzyczno-literackich w twórczości kilku dramatopisarzy, Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana i Stanisława Ignacego Witkacego. Przypomnienie twórców, którzy do tej pory najczęściej interesowali badaczy z powodu zauważalnych związków literatury i muzyki dobrze wprowadza w zasadniczą część pracy, w której – jak już podkreślono – interesują Autorkę dramaty mniej znane albo nieopisywane dotąd z perspektywy związków muzyczno-literackich. Co prawda argument dotychczasowego braku prac analityczno-interpretacyjnych nie musi być podstawowym dla prezentacji zjawiska muzyczności literatury, niemniej z pewnością potwierdza oryginalność badań Doktorantki.

Zasadniczą część pracy w rozprawie mgr Ziemy stanowią rozdziały analityczno-interpretacyjne wymienionych wyżej tekstów dramatycznych okresu Młodej Polski i Dwudziestolecia międzywojennego. Każdemu z dramatów Autorka poświęca uwagę według uporządkowanego schematu, na który składa się: zaprezentowanie muzycznych zainteresowań autora dramatu, stan badań nad muzycznością utworów wybranego autora, analiza dramatu z uwzględnieniem występujących w nich związków muzyczno-literackich, a także kończące każde studium analityczno-interpretacyjne kwestie recepcji scenicznej dzieła. Tak określone usystematyzowanie badań pozwala na pełnowymiarowy ogląd analizowanych dzieł, poczynsz od znaczenia muzyki i doświadczeń muzycznych w życiu oraz twórczości wybranych dramatopisarzy aż po ich odbiór przez współczesnych.

W rozdziale 2 rozprawy Autorka podejmuje próbę analizy muzyczności warstwy brzmieniowej (czyli muzyczności typu I w typologii Hejmeja) w wybranych utworach. Pierwszym z prezentowanych dramatopisarzy jest Karol Hubert Rostworowski jako autor *Pawła z Tarsu* oraz *Strasznych dzieci*. Przedstawiony przez Doktorantkę portret Rostworowskiego - muzyka, kompozytora i pianisty, wykształconego w konserwatorium, stanowi dobry punkt wyjścia do analizy cech muzycznych jego dramatów, wobec których sam dramatopisarz często używał terminologii muzycznej, widząc swoje utwory jako konstrukcje mające cechy gatunków muzycznych. Rostworowski w pracy nad tekstem i jego wystawieniem budował świat brzmień i dźwięków, kształtował wartości audytywne, słyszał muzykę tekstu, a także czuł rytm dzieła dramatycznego, który powinien również ujawniać się w scenicznej realizacji utworu. Te cechy twórczości Rostworowskiego dostrzegali już wcześniejsi badacze,

począwszy od Zdzisława Jachimeckiego po autorów prac współczesnych, opisujących także takie aspekty dramatopisarstwa Rostworowskiego, jak współpraca z kompozytorami nad ewentualną muzyką w realizacji scenicznej tekstów dramatycznych.

Autorka rozprawy stara się przedstawić bogatą i wielowymiarową muzyczność w niedokończonym dramacie Rostworowskiego pt. *Paweł z Tarsu*. Podkreśla wartość tego utworu, pomimo że ma on tylko fragmentaryczny kształt. Doktorantka proponuje postrzeganie dramatu poprzez kategorię partytury w powiązaniu z ideą muzycznego interpretanta, zauważając, że wyznaczniki partytury w tym utworze ewokowane są przez „falowanie agogiki i określony rytm wypowiedzi” (s. 57). Zmieniająca się nastrojowość dramatu ma wpływ na charakteryzujący go rytm i tempo, które są ściśle ze sobą powiązane i wpływają na dynamizowanie akcji. Szczegółowe analizy pozwalają Doktorantce na dostrzeżenie wartości takich zabiegów literackich, jak muzycznie oznaczona symultaniczność, wznosząca intonacja wypowiedzi, gra konsonansem i dysonansem. Jak i w innych utworach Rostworowskiego, rytm ma znaczenie nadrzędne, decydujące o nastroju, akcji, napięciu dramatycznym, uczuciach i emocjach postaci.

Muzyczność kolejnego dramatu Rostworowskiego pt. *Straszne dzieci* również nie była do tej pory przedmiotem głębszych analiz, tymczasem – zdaniem Autorki – jest ona obecna zarówno w warstwie intonacyjno-rytmicznej utworu, strukturze brzmieniowej o charakterze onomatopeicznym, jak i na poziomie stematyzowania tekstu, w którym pojawiają się liczne aluzje i odniesienia do opery. Oba utwory Rostworowskiego potwierdzają, według Doktorantki, że dramatopisarz nadaje tekstom literackim charakter partytury poprzez orkiestrowanie dzieł na różnych płaszczyznach.

Muzyczność I typu realizowaną w warstwie intonacyjno-brzmieniowej Doktorantka dostrzega także w dramacie *Jeńcy* Rydla, wskazując utwór jako przykład związków muzyczno-literackich w obszarze melodyjności i rytmiczności wiersza, jego dźwięczności i pieśniowości. Zastosowanie tej ostatniej kategorii zachęciło Autorkę do przeglądu prac dotyczących pieśniowości, przy czym pojęcie to jest dla Doktorantki nie tylko cechą wiersza, ale również szerzej rozumianej muzyczności. Pieśniowość pogłębiona repetycjami, refrenowością i dialogowością nadaje wypowiedziom postaci rys dramatyczny i silnie emocjonalny. Autorka przedstawia także wykorzystanie w utworze różnych form pieśni, od zwrotkowej po wariacyjną. W udany sposób Doktorantka interpretuje muzyczność i rytmiczność wiersza dramatu jako narzędzia tworzącego dramatyczność i emocjonalność, równocześnie

muzyczność jest według Autorki bardzo skutecznym wyznacznikiem ważnej dla Rydła ludowości.

Rozdział 3 rozprawy tworzą studia analityczno-interpretacyjne dramatów, które – jak wykazuje Doktorantka – są dowodem tematyzacji muzyki, czyli muzyczności typu II według klasyfikacji Hejmeja. W pierwszym podrozdziale Autorka podejmuje temat muzyczności w *Sonacie* Kisielewskiego, od razu zauważając, jak poważne różnice można pokazać pomiędzy muzycznością obecną w wielu elementach dzieł Rostworowskiego a dramataми Kisielewskiego, którego twórczość w dużo mniejszym stopniu kojarzy się ze związkami literatury i muzyki. Doktorantka wskazuje jednak, że nawet w biografii Kisielewskiego można doszukać się epizodów muzycznych, ponadto tematyka muzyki obecna jest w jego pracach teoretycznych, takich jak *O sztuce mimicznej*, w której Kisielewski wychodzi od twórczości Wagnera, przytaczając przykłady współczesnych mu artystów tancerzy – poetów tańca jako twórców poezji mimicznej. Podobnie wyznaczniki muzyczne pojawiają się w pracy Kisielewskiego *O teatrze japońskim*, przedstawionym jako zjawisko kształtowane na równi przez taniec, malarstwo, muzykę, poezję oraz śpiew. W kontekście oceny muzyczności dramatu Autorka zauważa, że sam Kisielewski uważał *Sonatę* za najdojrzalsze ze swoich dzieł. Z punktu widzenia analizy i interpretacji utworu pod kątem tematyzacji muzycznej *Sonata* wyróżnia się i stanowi wdzięczny temat badawczy. Doktorantka wskazuje dobrze dobrane przykłady tematyzacji muzycznej, odnosi się do tytułu utworu i antropomorfizacji dzieła utraconego przez głównego bohatera – kompozytora, wymienia liczne przykłady słownictwa muzycznego lub odwołujące się do dźwięków i brzmień, wskazuje na obecne w tekście elementy muzyki popularnej aż po dowody na idealizację muzyki w jej transcendentnym wymiarze jako niemal boskiego projektu zbawienia świata. Kwestie muzyczności dramatu Doktorantka wiąże również z modernistycznym podejściem do sztuki i jej filiacji z realnym życiem. Przywołuje koncepcje artysty-kapłana i religii-sztuki oraz modernistycznej dyskusji na ten temat, choć tu trzeba wskazać, że fragmenty pracy dotyczące sztuki w dramacie *W sieci* są zbyt rozbudowane i niewiele wnoszą do realizacji głównego celu rozprawy. Cenne są natomiast analizy relacji twórcy i dzieła, stanowiące temat *Sonaty* i wiążące cierpienie z aktem twórczym, szczególnie w kontekście wskazanego przez Hejmeja znaczenia „funkcjonowania dzieła muzycznego w sferze niedopowiedzeń, przemilczeń lub aluzji” (s. 116). W całości w ocenie Doktorantki, Kisielewski napisał „muzyczny tekst literacki” (s. 121), odwołując się do budowy formy muzycznej, jaką jest sonata, oraz jej charakterystycznych części, takich jak ekspozycja,

przetworzenie i repryza. Obrazu muzyczności dramatu dopełnia recepcja teatralna i prasowa utworu.

Od fascynacji muzycznych autora dramatu rozpoczyna Doktorantka podrozdział poświęcony utworowi Cezarego Jellenty pt. *Baletnik*, przypominając, że Jellenta był również autorem scenariuszy spektakli muzycznych i operowych, szkiców publicystycznych poświęconych muzyce, a także prezentował liczne odczyty i wykłady potwierdzające jego zdolności oratorskie. Autorka wspomina o tych kwestiach, aby zwrócić uwagę np. na brzmieniowe walory utworów Jellenty, jego wrażliwość muzyczną i cechy artysty-muzyka.

Tematyzację muzyczną dostrzega Doktorantka również w *Zaczarowanym kole* Lucjana Rydla jako dowód na wielowymiarowy związek utworu z muzyką (wcześniejsi badacze zajmowali się głównie muzycznością wiersza dramatu). Muzyczność typu II widzi Autorka w obecności w świecie dramatu licznych instrumentów: dzwonów, fujarek, fletów, trąb, rogów, a także w odwołaniach do tańców i wykorzystania motywów śpiewów. Dodatkowym aspektem jest nastrojotwórcza własność muzyki obecnej w dramacie, charakteryzującej przyrodę i ludzi. Doktorantka stara się przedstawić wszystkie możliwe cechy muzyczności utworu, w tym również jego rytmiczność, budowę opartą na zasadach konsonansu i dysonansu, a także kontrastujące i kontrapunktujące w stosunku do muzyczności ciszej i milczenie. Jak w każdym przypadku, tak i w podsumowaniu części poświęconej dramatu Rydla Doktorantka przytacza i analizuje recepcję dramatu, uwzględniając zauważone przez recenzentów cechy muzyczności utworu.

Trzy inne teksty dramatyczne są poddane analizie w rozdziale 4 jako przykłady wykorzystania konwencji formy dramatyczno-muzycznej, w tym także opery. Pierwszy podrozdział poświęca Doktorantka dramatu *Czerwony marsz* Rostworowskiego, zajmując się przede wszystkim sposobem, w który konstrukcja utworu i charakterystyczne dla niego związki literacko-muzyczne stały się transferem znaczeń dzieła będącego historiozoficzną próbą analizy zjawiska rewolucji i jej skutków. Zdaniem Autorki, w utworze udaje się wskazać każdy z typów muzyczności określonej przez Hejmeja, począwszy od tytułu, przywołującego gatunek muzyczny, poprzez rytm wybijany przez bębny towarzyszące wydarzeniom dramatycznym, partie taneczne i śpiewane aż po wskazane przez Autorkę eksklamacje. Muzyczne cechy dramatu mają znaczenie dla kształtowania nie tylko wydarzeń, ale też postaci i charakterów. Z punktu widzenia realizacji celu rozprawy i założonej w trzecim rozdziale prezentacji utworów wykazujących cechy muzyczności III typu według Hejmeja ważne jest postawienie przez Autorkę tezy, że w przypadku *Czerwonego marszu* zostały wprowadzone

techniki i konstrukcji opery, tworzącej muzyczny intertekst, do tekstu literackiego. Choć wymienione elementy operowe mogą wystąpić w każdym utworze dramatycznym, równocześnie nie wszystkie cechy muszą mieć operową proveniencję, to jednak interpretacja Doktorantki dostrzegającej w utworze Rostworowskiego liczne i powiązane ze sobą wyznaczniki opery a także dramatów muzycznych Wagnera jest przekonująca.

Koniec Mesjasza Jerzego Żuławskiego również jest dla Doktorantki przykładem, który potwierdza typ III muzyczności wg Hejmeja. Podrozdział rozpoczyna Autorka od przybliżenia związków Żuławskiego z muzyką. Przywołując przykłady dzieł wcześniej analizowanych przez badaczy, Autorka zauważa, że warto szczególnie skupić się na dramacie *Koniec Mesjasza*, w przypadku którego opera jest nie tylko punktem odniesienia związanym z cechami strukturalnym, ale przede wszystkim muzycznym interpretantem, przenoszącym filiacje muzyczno-literackie do warstwy metatekstowej utworu. Autorka uzasadnia kolejnymi argumentami, że na wielu płaszczyznach utworu oraz w rozwiązaniach scenicznych jest widoczna konwencja operowa. Również ten szkic kończy się przywołaniem recenzji, z których wynika, że współcześni także dostrzegli operowość dramatu wystawionego w 1911 r.

Rozbudowany podrozdział kończący rozdział 3 odnosi się do mało znanego dramatu zapoznanego dramaturga – *Snu dnia letniego* Zygmunta Stefańskiego. Według Doktorantki utwór ten stanowi egzemplifikację wszystkich trzech typów muzyczności wg Hejmeja. Doktorantka konstatuje, że utwór Stefańskiego może być przykładem gotowego do oprawy muzycznej dramatu-libretta albo gatunku wagnerii. Szkoda tylko, że tak dogłębna analiza dotyczy dramatu, który doczekał się tylko druku, natomiast nie był wystawiony i nie zaistniał silnie w literaturze czy kulturze teatralnej epoki, choć Autorka stara się wpisać utwór także w szersze konteksty interpretacyjne, przywołując ważne teksty XIX wieku oraz badania współczesne.

Oceniając rozprawę w całości, z pewnością trzeba przyznać, że udało się Doktorantce dobrze uzasadnić muzyczność wybranych dramatów, umiejętnie wskazać bardzo liczne przejawy filiacji literacko-muzycznych i przekonująco je argumentować. W niektórych aspektach Autorka nie ma szansy wskazania nowych ustaleń, np. w częściach biograficznych, w których opiera się na dotychczasowych publikacjach, natomiast fragmenty poświęcone nieanalizowanym wcześniej utworom albo cechom muzycznym tych dzieł, które do tej pory nie były przedmiotem pogłębionego zainteresowania badaczy, są nowe i oryginalne.

W przypadku struktury pracy pewną wątpliwość można mieć w związku z przyjętym założeniem, że każdy z rozdziałów pozwala na analizę i interpretację kolejnych typów muzyczności Hejmeja. Zresztą, sama Autorka zauważa, że bardzo często można wskazać w utworach więcej niż jeden przykład muzyczności. Z drugiej strony, zaproponowana struktura rozprawy pozwala na uporządkowaną prezentację analizowanych dramatów.

Analizy i interpretacje przeprowadzone są z pełną znajomością i umiejętnością wykorzystania metodologii badania literatury, ale bardzo cenne jest również, że Autorka rozprawy wyróżnia się dużą kompetencją muzykologiczną, ujawniającą się m.in. w swobodzie korzystania z terminologii tej dyscypliny. Pojęcia muzyczne Doktorantka wykorzystuje w analizach przebiegu akcji i zachowań postaci, określając np. sytuacje terminami takimi jak m.in. na st. 59 „crescendo, fortissimo, agitato, con dolore”. Tak stosowanych pojęć muzycznych jest w rozprawie dużo więcej - jak można się domyślić, Doktorantka „słyszy” muzykę dzieła literackiego i chce ją przybliżyć czytelnikowi przy pomocy terminologii muzycznej (tłumaczenie znaczenia włoskich pojęć Autorka umieszcza w przypisach, co wydaje się uzasadnione szczególnie w przypadku rzadziej stosowanych określeń, nie do końca jest natomiast potrzebne w przypadku podstawowych cech opery i dramatu muzycznego (s. 173).

Praca jest bardzo starannie przygotowana, potknięcia interpunkcyjne są pojedyncze, za oczywistą omyłkę pisarską należy uznać błędy w przypadku imion Jana Augusta Kisielewskiego, w Spisie treści pojawia się osoba Stefana Augusta Kisielewskiego, czy na stronie 5-6 i w Zakończeniu, gdzie przywołany jest Zygmunt Kisielewski, a mowa w rozprawie jest przecież o *Sonacie* Jana Augusta Kisielewskiego. Z innych uwag - zdarzają się Autorce powroty do tych samych zagadnień, widoczne to jest szczególnie we Wstępie i w rozdziale 1, w którym kilkakrotnie omawia Autorka strukturę swojej pracy i znaczenie dla niej publikacji Hejmeja. Wydaje się również, że ze względu na znaczenie koncepcji teoretycznych i twórczości Ryszarda Wagnera dla całej epoki, informacje o ważnej publikacji Małgorzaty Sokalskiej powinny pojawić się wcześniej, a nie dopiero w Zakończeniu. Istotniejszy, bo skutkujący błędami w datach premier, jest brak wykorzystania w rozprawie publikacji *Dramat polski 1765-2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*, Kraków 2014 opracowanej przez zespół: Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej, przy współpr. Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Choć niedawno wydana, bibliografia ta jest dziś niemal „białym krukiem”, nie ma jej nawet w wielu bibliotekach, być może dlatego Autorka korzysta ze starszej bibliografii Ludwika Simona, jednak należałoby zweryfikować dane dotyczące przedstawień na podstawie wspomnianej nowej publikacji. Z kolei odnalezienie kilku wcześniej nienotowanych

materiałów źródłowych (jak np. wyciągu fortepianowego opery *Jeńcy* Lucjana Rydla) przemawia na korzyść rozprawy.

Podsumowując, cel założony przez Doktorantkę w rozprawie pt. *Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku* został zrealizowany, praca z pewnością poszerza perspektywę postrzegania muzyczności dramatu polskiego pierwszej połowy XX wieku dzięki przeanalizowaniu jej w utworach zapoznanych albo bardzo rzadko będących tematem rozważań literaturoznawczych. W całości rozprawa stanowi oryginalne ujęcie tematu, wzbogacające badania nad związkami literatury i muzyki w dramaturgii początku XX wieku, szczególnie, że można je odnieść również do ewolucji młodopolskiej koncepcji syntezy sztuk, do przenikania koncepcji teoretycznych dotyczących muzyczności do dzieł literackich, a także do innych kategorii istotnych dla literatury tego czasu.

Biorąc pod uwagę cechy przedstawionej do recenzji pracy, stwierdzam, że dysertacja zatytułowana *Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku* spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, w związku z czym wnioskuję o dopuszczenie mgr Moniki Ziemby do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Anna Wypych-Gawrońska