

dr hab. Anna Podstawka, prof. KUL
Katedra Dramatu i Teatru
Instytut Literaturoznawstwa
Wydział Nauk Humanistycznych
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Moniki Ziemby
Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku
napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Sobieckiej, prof. AP
Słupsk 2021, ss. 253

Będąca przedmiotem niniejszej oceny rozprawa doktorska Pani mgr Moniki Ziemby stawia sobie za cel analizę muzyczno-literackich filiacji w polskim dramacie początku XX wieku. Studia poświęcone związkom literatury i muzyki zajmują ważne miejsce w nowoczesnej komparatystyce, należą też do zagadnień mocno ugruntowanych w tradycji badań literaturoznawczych i teatrologicznych, czego Autorka ma świadomość, już na wstępie w usystematyzowany, przemyślany sposób sygnalizując dylematy terminologiczne oraz przedstawiając różne perspektywy i poglądy badaczy.

Doktorantka jasno formułuje założenia rozprawy oraz stanowisko badawcze, wskazując źródła inspiracji naukowych, zakres podjętych badań i materiał służący szczegółowej egzemplifikacji. Jako „wyraźną cezurę, oddzielającą historyczny horyzont badań” (s. 3, 23) uznaje pracę Andrzeja Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego*, wydaną po raz pierwszy w 2000 roku, która – obok późniejszych studiów Aleksandry Reimann – jest zasadniczym punktem odniesienia w budowaniu instrumentarium badawczego oraz podstawą dla rozważań zawartych w analityczno-interpretacyjnej części dysertacji. Korpus materiałowy stanowi dziewięć wyszczególnionych w spisie treści dramatów: trzy teksty Karola Huberta Rostworowskiego (*Paweł z Tarsu*, *Straszne dzieci*, *Czerwony marsz*), dwa utwory Lucjana Rydla (*Jeńcy*, *Zaczarowane koło*) oraz po jednym autorstwa Cezarego Jellenty (*Baletnik*), Jana Augusta Kisielewskiego (*Sonata*), Zygmunta Stefańskiego (*Sen dnia letniego*) i Jerzego Żuławskiego (*Koniec Mesjasza*). Bliższy ogląd zawartości rozprawy pokazuje, że

Autorka nie ogranicza uwagi badawczej wyłącznie do wskazanych dramatów, poszerzając pole obserwacji o konteksty innych dzieł interesujących ją pisarzy, co wymagało znacznie większego nakładu pracy. Literatura podmiotu, chronologicznie rozpięta pomiędzy 1898 (*Zaczarowane koło* Rydla) a 1936 rokiem (*Czerwony marsz* Rostworowskiego), obejmuje okres Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Nie wzbudza przy tym zastrzeżeń propozycja określenia ram czasowych w temacie rozprawy jako szeroko pojęty „początek XX wieku”. Mgr Monika Ziemba słusznie nie zaznacza ani w układzie wybranych do analizy dramatów, ani w dyskursie historycznoliterackim wyraźnej cezury między epokami. Powołując się na studia Ryszarda Nycza i Jacka Popiela, wskazuje na płynność periodyzacyjnych klasyfikacji, w obszarze dramatu i teatru sygnowaną ciągłością twórczości wielu pisarzy pogranicza, debiutujących w Młodej Polsce i aktywnych po 1918 roku, oraz twórczą kontynuacją idei i koncepcji teatralnych epoki modernizmu.

Nie ulega wątpliwości, że przełom XIX i XX wieku był czasem wyjątkowym dla rozwoju zjawiska korespondencji sztuk, zajmującego jedno z najważniejszych miejsc pośród konstytutywnych dla epoki kategorii estetycznych. Z tej perspektywy badania na temat różnorodnych związków muzyki i literatury posiadają olbrzymi potencjał, szczególnie interesujący w sferze przemian form dramatycznych oraz ich realizacji teatralnych. Odwołując się do istniejących już monografii i artykułów z tego zakresu, Doktorantka obrała sobie za zadanie – jak zaznacza we wstępie – poszerzenie perspektywy badawczej związanej ze zjawiskiem muzyczności w dramacie „w odniesieniu do utworów mniej znanych i rozpoznanych w literaturze polskiej” (s. 7). Ów ambitny, a co więcej celowy zamysł stara się konsekwentnie realizować poprzez dobór analizowanych tekstów, koncentrując uwagę na dramatach, które umykały dotąd szerszej refleksji badawczej pod kątem filiacji literacko-muzycznych, bądź też zupełnie marginalizowanych w zainteresowaniach historyków literatury.

Pod względem metodologicznym dysertacja mgr Moniki Ziembki została skonstruowana prawidłowo i zgodnie z redakcyjną konwencją tego typu prac naukowych. Układ rozprawy jest klarowny, dobrze przemyślany, a struktura podziału treści i kolejność rozdziałów są uzasadnione przyjętym modelem badawczym. Praca składa się ze wstępu, czterech trójczłonowych rozdziałów, syntetycznego zakończenia oraz przejrzystej posegregowanej bibliografii. Rozdział pierwszy, będący szczegółowym rozwinięciem uwag wstępnych, przybliżył stan badań nad powiązaniem między literaturą a muzyką. Doktorantka

porządkuje najważniejsze tendencje wraz z ewolucją naukowego dyskursu literacko-muzycznego na przestrzeni dwudziestowiecznych studiów, w centrum stawiając prace Hejmeja, zarówno przez wzgląd na zawarte w nich propozycje rekapitulacji teoretycznoliterackiej optyki w badaniach nad związkami literatury z muzyką, jak i podjętą własną próbę zaaplikowania modelu badań muzyczno-literackich relacji, które w ujęciu badacza zachodzą w obrębie trzech poziomów tekstowych, określonych mianem muzyczności I, II i III. Drugim ważnym punktem odniesienia przyjętym przez mgr Monikę Ziembę jest koncepcja Aleksandry Reimann, odsyłająca do pojęcia „muzycznego interpretanta” wywiedzonego z tekstów Michaela Riffaterre’a (por. A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013). Zaproponowane przez badaczy rozstrzygnięcia teoretyczne posłużyły jako podstawa metodologiczna analizy wybranych dramatów w zasadniczej części pracy. Zgrabne przejście do analitycznej narracji zawartej w rozdziałach 2-4 stanowi ostatnia sekwencja pierwszego rozdziału (1.3), z rekonesansowym ujęciem badań nad zagadnieniem muzyczności w dramacie Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego (tu warto byłoby szerzej odnieść się do dokonań i roli Wagnera, które Autorka rozwija dopiero w zakończeniu). Dokonany przegląd stanu badań służy zarazem uzasadnieniu decyzji pominięcia twórców, których muzycznym fascynacjom poświęcono już szczegółowe odrębne studia, jak Wyspiański, Miciński, Przybyszewski, Leśmian czy Witkacy (z drobnym zastrzeżeniem, że tego ostatniego trudno włączyć – za Autorką – do grona czołowych dramaturgów młodopolskich, s. 44).

Osią konstrukcyjną części o charakterze analityczno-interpretacyjnym jest przyjęta za Hejmejem klasyfikacja muzyczności odnosząca się do trzech poziomów tekstowych: warstwy brzmieniowej (rozd. 2), płaszczyzny tematyzacji muzyki (rozd. 3), wprowadzania technik i form muzycznych do utworu literackiego (operowość) (rozd. 4). Jako egzemplifikacja dla kategorii muzyczności I, realizowanej za pomocą środków językowych wpływających na kształt intonacyjno-melodyczny tekstu, jego strukturę brzmieniową, rytmiczność wypowiedzi, posłużyły przeanalizowane w rozdziale drugim słabiej znane dramaty Rostworowskiego – fragmentaryczny *Paweł z Tarsu* i *Straszne dzieci*, oraz *Jeńcy* Rydla. Kolejne trzy sztuki: *Sonata* Kisielewskiego, *Baletnik* Jellenty i *Zaczarowane koło* Rydla – jak przekonująco argumentuje Doktorantka – ilustrują muzyczność typu II, realizowaną na poziomie tematyzacji muzyki. Ostatnia grupa tekstów: *Czerwony marsz* Rostworowskiego, *Koniec Mesjasza* Żuławskiego i *Sen dnia letniego* Stefańskiego, została omówiona jako

przykłady muzyczności typu III, przejawiającej się w wykorzystaniu formy dramatyczno-muzycznej, w tym także konwencji operowej.

Analiza poszczególnych dramatów, służących egzemplifikacji określonych wariantów muzyczności, została oparta na czytelnym schemacie, powtarzającym się w kolejnych częściach rozdziałów. Doktorantka za każdym razem rozpoczyna narrację od przybliżenia muzycznych zainteresowań i doświadczeń autora, stanu badań nad zagadnieniem muzyczności jego dzieł, po czym przystępuje do wnikliwej lektury wybranego dramatu pod kątem występowania w nim filiacji muzyczno-literackich, kończąc zreferowaniem przebiegu recepcji krytyczno-teatralnej. Poszczególne części rozprawy są wzbogacone obficie przywoływaną literaturą przedmiotu – w bezpośrednich odwołaniach, jak i przypisowych kontekstach poszerzających optykę badawczą, wskazując na bardzo dobrą orientację Doktorantki w różnych obszarach badań literaturoznawczych, teatrologicznych, muzykologicznych. Oprócz sprawnego poruszania się w przestrzeni literaturoznawstwa warto docenić kompetencje muzykologiczne Autorki, jej umiejętność posługiwania się specjalistyczną terminologią, wprowadzaną bez obciążenia dla czytelnika. Na słowa uznania zasługuje szczegółowa kwerenda dawnych źródeł (w tym archiwalnych), ukierunkowana na próbę uchwycenia inscenizacyjnych rozwiązań w teatralnych realizacjach, również operowych, oraz zebrania opinii współczesnych krytyków dostrzegających muzyczne walory przywoływanych dramatów. Prace związane z wyszukiwaniem i gromadzeniem rozproszonych artykułów i recenzji, umiejętnym syntetyzowaniem ich treści są niezwykle czasochłonnym zajęciem, nawet mimo ułatwień dzięki coraz większej dostępności źródeł w formie cyfrowej.

Podkreśliwszy walory dysertacji, przynoszącej oryginalne i wielostronne oświetlenie zagadnienia związków dramatu i muzyki, z racji recenzenckiego obowiązku należy wskazać również jej nieco słabsze strony. Rozprawa, jak każda tego typu praca, choć starannie zredagowana, nie jest pozbawiona nieścisłości. Drobnie potknięcie pojawia się w spisie treści, gdzie pierwsze imię Jana Augusta Kisielewskiego zostało omyłkowo zamienione na Stefana, co przypuszczalnie jest skopiowaniem zapisu w tytule trzeciego rozdziału (s. 103). Łatwo umykające uwadze, oczywiste pomyłki zdarzają się w paru miejscach. We wstępie pracy czytamy, że wśród literatury podmiotu znajdzie się „*Sonata* Zygmunta Kisielewskiego” (s. 5-6, podobnie w zakończeniu na s. 203), a nieco dalej: „do idei teatru-świątyni oraz idei dramatu muzycznego odwoływali się w pismach teoretycznych m.in. Cezary Jellenta, Stefan

Kisielewski, Zygmunt Miciński i Stanisław Wyspiański” (s. 6-7) (w tym kontekście jednak chodzi nie o Zygmunta czy Stefana Kisielewskich, lecz Jana Augusta, a także Tadeusza Micińskiego). Podobna zamiana imion, nieraz zresztą spotykana w publikacjach, dotyczy krytyka teatralnego Władysława Bogusławskiego, kojarzonego z jego słynnym dziadkiem Wojciechem (s. 124). Ponadto korekty wymaga fragment ze stwierdzeniem, że datowane na rok 1898 *Zaczarowane koło* Rydla powstało znacznie wcześniej niż *Dzwon zatopiony* Gerharta Hauptmanna, co prowadzi do wniosku o braku jakiegokolwiek inspiracji (s. 163). Jak się wydaje, Autorka zasugerowała się książkowym wydaniem dramatycznej baśni niemieckiego pisarza w przekładzie Jana Kasprowicza (Warszawa 1899), pomijając to, że powstały w 1896 roku utwór bardzo szybko trafił do obiegu naszej kultury – drukowany we fragmentach w „Wiadomościach Artystycznych” w 1897 roku, a z początkiem 1898 wprowadzony na sceny, m.in. lwowską i krakowską (tu pomocą może służyć informator *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery. Druki. Egzemplarze*, Kraków 2001, 2004). Zdarzające się niedokładności w datowaniu premier czy wydań dramatów mogą być konsekwencją korzystania z dość dawno wydanej *Bibliografii dramatu polskiego 1765-1964* Ludwika Simona, dlatego należałoby zweryfikować dane w oparciu o nowszą, niestety trudniej dostępną pracę zespołową *Dramat polski 1765-2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* (Kraków-Warszawa 2014). Doktorantka wykazuje godną uznania dokładność w sporządzaniu opisów bibliograficznych, więc dla pełnej ścisłości w przypisach do literatury obcej wskazane byłoby uwzględnienie autorów tłumaczeń, np. w przypadku stanowiącego istotny kontekst interpretacyjny *Snu nocy letniej*. Nawiasem mówiąc, ten ciekawy wątek Szekspirowskich filiacji w wydobytej przez Autorkę sztuce Zygmunta Stefańskiego może warto jeszcze rozwinąć w osobnym studium.

I na koniec niewielkie uwagi, uchwycone z czytelniczego punktu widzenia, ponieważ tekst rozprawy został przygotowany z należytą starannością, dowodząc sprawnego warsztatu badawczego i kompetencji polonistycznych Autorki. W pierwszej chwili nasuwa się pytanie o funkcjonalność wyodrębnienia kategorii muzyczności I, II i III w kolejnych rozdziałach pracy, z próbą przyporządkowania do każdego typu przykładowych tekstów. Wypracowany schemat, niewątpliwie wskazujący na dokładne przemyślenie konstrukcji rozprawy, umożliwiający prowadzenie zdyscyplinowanej narracji, równocześnie narzuca sztywne ramy, utrudniając bardziej elastyczne potraktowanie dramatów, wewnątrz których spotykają się różne przejawy muzyczności (co Autorka dostrzega np. w *Czerwonym marszu* czy *Śnie dnia*

letniego). Mgr Monika Ziemba niezwykle skrupulatnie dokumentuje wszystkie przywoływane źródła i konteksty, co niekiedy prowadzi do mnożenia informacji w tekście głównym i przypisach. Tendencje do powtarzania treści ujawniają się już na pierwszych stronach pracy, gdzie można odnotować kilkukrotne powielanie, w różnych kontekstach, stwierdzeń dotyczących podobieństwa koncepcji Hejmeja i Reimann. W charakterze prowadzonej narracji przejawia się cenna umiejętność przechodzenia od ogólnego zarysu do szczegółowej analizy zagadnienia, niemniej jednak trudno przy tym uniknąć powrotów do tych samych wątków. Należy zarazem podkreślić sprawność Autorki w formułowaniu dyskursu naukowego, komunikatywność i językową poprawność, a także dbałość o stronę edytorską pracy (podczas lektury niemal nie widać potknięć stylistycznych, interpunkcyjnych czy literowych).

Szczegółowość i rzetelność opracowania tematu sprawia, że trudno domagać się jeszcze szerszego ujęcia zagadnienia, natomiast w podsumowaniu nieco brakuje sygnałowego wskazania perspektyw badawczych, choćby w postaci propozycji poszerzenia listy dramatów, w których warto byłoby przeanalizować tropy obecności muzyczno-literackich filiacji. Wśród ważnych twórców początku XX wieku zastanawiające jest zupełne pominięcie Emila Zegadłowicza. Tymczasem na muzyczność jego dzieł zwracała uwagę już międzywojenna krytyka, dostrzegając ją w rytmie i melodyce poetyckich fraz czy oratoryjnej kompozycji dramatów, czego interesującą realizacją jest na przykład biblijna *Betsaba*, której operowy charakter budują śpiewy psalmów, monologowe lamentacje, sekwencje chóralne, deklamacyjnie zestrojone dialogi-duety.

Mimo przedstawionych powyżej uwag i sugestii nie ulega wątpliwości, że rozprawa doktorska mgr Moniki Ziemby *Muzyczność w wybranych dramatach początku XX wieku* spełnia warunki określone w art. 13 Ustawy z dn. 14 marca 2003 roku o stopniach i tytułach naukowych. Doktorantka wykazuje się wiedzą teoretyczną z zakresu literaturoznawstwa i posiada umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Wnioskuje zatem o dopuszczenie mgr Moniki Ziemby do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Lublin, 6 lipca 2021 r.

Anna Podsewnka