

dr hab. Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Katedra Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

Paulina Zgliniecka-Hojda

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Polska opera literacka XXI wieku:

Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyń, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski

Promotor: dr hab. Agnieszka Draus, prof. AMKP

Pracę Pani mgr Pauliny Zglinieckiej-Hojdy uznać można za pierwsze przekrojowe ujęcie tytułowego zagadnienia w polskiej literaturze przedmiotu. Łączy ona tradycję badań muzykologicznych (czy – odpowiednio do reprezentowanej specjalności – teoretyczno-muzycznych), literaturoznawczych i teatrologicznych wpisujących się w obszar czterech z pięciu nurtów wyróżnionych przez Ryszarda Nycza w ramach tzw. nowej humanistyki. Do zakresów tych zaliczyć należy: 1) humanistykę zaangażowaną („o charakterze krytyczno-emancypacyjnym wobec nowoczesnych założeń neutralności i autonomii”); 2) humanistykę kognitywną, wykorzystującą w swych dociekaniach metody i wyniki badań z zakresu przyrodznawstwa i nauk ścisłych; 3) posthumanistykę *sensu largo*, „badającą relacje człowieka ze środowiskiem (naturalno-kulturowym)” oraz 4) humanistykę artystyczną (dodajmy, iż badacz świadomy jest „niezręczności” owego sformułowania) integrującą „humanistykę wykorzystującą narzędzia i praktyki artystyczne, [ze] sztuk[ą] jako opartą na badaniach praktyk[ą] kulturową” (por. Ryszard Nycz, *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 18–40, <https://journals.openedition.org/td/1814>, dostęp: 5.07.2024).

Tak wnikliwe i szeroko zaprojektowane rozważania Doktorantki rozpatrywać można zarówno w kategoriach kontynuacji dorobku i zainteresowań naukowych Promotora pracy – dr hab. Agnieszki Draus, prof. AMKP, która opublikowała szereg ważnych tekstów poświęconych dziełom scenicznym (m.in. *Krzysztof Penderecki – Paradise Lost. From the Milton's Poem to the sacra rappresentazione libretto*, w: *Krzysztof Penderecki's Music in the context of 20th century theatre*, Akademia Muzyczna, Kraków 1999; *Cykl sceniczny Licht Karlheinz Stockhausena. Muzyczny teatr świata*, Akademia Muzycznej w Krakowie, Kraków 2011; *Atlas operowy: 100 najpiękniejszych dzieł*, Wydawnictwo SBM, Warszawa 2019 wraz z Joanną Wiśnios), jak i kierunków badań wytyczonych przez Twórcę Krakowskiej Szkoły Teoretycznej – Profesora Mieczysława Tomaszewskiego, z pasją podejmowanych przez jego Przyjaciół – Współpracowników i Następców, których sukcesorką jest, obok m.in. prof. Agnieszki Draus, także mgr Paulina Zgliniecka-Hojda. Doktorantka ma świadomość uczestniczenia w tej szczególnej sztafecie pokoleń, co podkreśliła we wstępie: „Podążając za koncepcją Mistrza Krakowskiej Szkoły Teoretycznej, Mieczysława Tomaszewskiego, nieobojetne badaczowi dzieło analizowane winno funkcjonować w ontologicznej pełni: od genezy i koncepcji do realizacji, recepcji i rezonansu oraz w szerokim kontekście, łącząc: «[...] w polifoniczny splot metody częściowe, odpowiednio właściwe bądź dla różnych tekstów dzieła, bądź dla jego poziomów czy aspektów»” (cytat ze s. 10).

W taki właśnie sposób – w wielowątkowym dyskursie, niezależnie od przyjętych szczegółowych narzędzi badawczych (o czym w dalszej części recenzji), w duchu postulowanej przez Profesora Tomaszewskiego polifonii, a zatem z jednej strony – z uwzględnieniem samodzielności każdej z perspektyw, z drugiej zaś – w poszanowaniu szeregu reguł, dopełniają się na kolejnych kartach dysertacji różnorodne zagadnienia, oświetlając rozliczne aspekty polskiej opery literackiej XXI wieku.

Pani Zgliniecka-Hojda jest absolwentką krakowskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego (kierunek Kompozycja i teoria muzyki, specjalność: teoria muzyki). Okres studiów nazwała „czasem nabywania koniecznej wiedzy [...] i początkiem dojrzewania [...] osobowości młodego teoretyka muzyki, wychowanego w kręgu Krakowskiej Szkoły Teoretycznej” (cytat z życiorysu artystyczno-naukowego będącego częścią złożonej dokumentacji). Już wówczas zainteresowania i pasję realizowała działając w Kole Naukowym Studentów Teorii Muzyki (przez trzy lata także w funkcji

przewodniczącej), włączała się w prace redakcyjne studenckiego rocznika „Łącznik”, programów koncertów akademickich oraz podjęła się współorganizowania Ogólnopolskiej Studencko-Doktoranckiej Konferencji Naukowej ELEMENTI, której towarzyszyły koncerty muzyki nowej. Z zaangażowaniem uczestniczyła w życiu krakowskiej Akademii Muzycznej jako Przewodnicząca Samorządu Studenckiego i członek Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej.

Zainteresowała się także działalnością krytyczną i publicystyczną doskonaląc swe umiejętności jako czynna uczestniczka warsztatów krytyki muzycznej organizowanych przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina oraz Fundację MEAKULTURA podczas festiwalu *Chopin i jego Europa* (2017). Pragnąc zdobywać dalsze kompetencje podjęła studia podyplomowe na kierunku Edytorstwo i Redakcja Tekstu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz kurs Podstaw Edytorstwa Muzycznego zorganizowany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Wybierane przez Doktorantkę tematy prac dyplomowych skupione były wokół dzieł operowych – *Nieśmiertelnego Kościeja* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (licencjat, promotor – prof. dr hab. Teresa Malecka) oraz *Sudden Rain* i *Space Opera* Aleksandra Nowaka (magisterium, promotor – dr hab. Agnieszka Draus, prof. AMKP), co nie tylko przyczyniło się do rozbudzenia fascynacji teatrem muzycznym, ale i wielką literaturą. Postulowana przez Mieczysława Tomaszewskiego nieobojętność, w przypadku mgr Pauliny Zglinieckiej-Hojdy – wobec wielowarstwowego i polimedialnego gatunku opery, zdecydowała także o wyborze obszaru zainteresowań na studiach doktoranckich. Uwaga badaczki ponownie skupiła się na operze, tym razem rozpatrywanej z perspektywy genologicznej, z uwzględnieniem aspektów stylistycznych, literaturoznawczych i teatrologicznych. Rezultaty studiów pod kierunkiem naukowym dr hab. Agnieszki Draus, prof. AMKP, dotyczące ujęć gatunkowych, wykorzystanych metod badawczych oraz analiz i interpretacji wybranych dzieł muzycznych zaprezentowane zostały przez Doktorantkę podczas dziewiętnastu konferencji naukowych (w tym siedmiu o zasięgu międzynarodowym: Kijów, 2019, 2021; Huddersfield, 2019; Moskwa, 2019, 2021; Paryż, 2022; Kraków, 2022). Część z nich opublikowana została w postaci artykułów naukowych na łamach cenionych czasopism muzykologicznych: m.in. w „Kwartalniku Młodych Muzykologów UJ” („*Życiopisanie*” w operach Aleksandra Nowaka – *Sudden Rain*, *Space Opera*, 2018 nr 3 (38), s. 81–102; *ahat ilī* – siostra bogów Aleksandra Nowaka. *Od literatury do opery*, 2020 nr 4 (47), s. 157–176), „*Scontri*” (*Amalgamowanie kognitywne w librecie Space Opery Aleksandra Nowaka*, 2018 nr 5, s. 63–81) oraz

w wieloautorskiej publikacji *Humanistyka młodych*, t. II *Ramy odpowiedzialności. Twórczość Olgi Tokarczuk wobec rzeczywistości*, red. Adrianna Chorąży, Aleksandra Szymoniak, Kraków 2023 (*Literatura w operze współczesnej: ahat ilī – siostra bogów Aleksandra Nowaka z librettem Olgi Tokarczuk*, s. 131–144). Na łamach renomowanego czasopisma „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” zamieszczała z kolei sprawozdania z międzynarodowych konferencji organizowanych w Kijowie i Moskwie (2019 nr 13, 2020 nr 16).

Pani Paulina Zgliniecka-Hojda jest cenionym i nagradzonym teoretykiem muzyki – nauczycielem przedmiotów ogólnomuzycznych w krakowskich szkołach muzycznych oraz wykładowcą Jagiellońskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Prowadzi także działalność popularyzatorską uczestnicząc w szeregu imprez cyklicznych organizowanych przez Filharmonię im. Karola Szymanowskiego w Krakowie.

Z powyższego skrótowego przedstawienia podejmowanych przez nią aktywności wynika, iż zdobyte w trakcie krakowskich studiów kompetencje teoretyka muzyki Doktorantka wszechstronnie wykorzystuje i nieustannie rozwija.

Tytuł przedłożonej do recenzji dysertacji doktorskiej *Polska opera literacka XXI wieku: Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyń, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski* kieruje uwagę na kilka aspektów: 1) najnowszą polską twórczość kompozytorską powstałą w ostatnim (niemal) ćwierćwieczu, (2) ograniczoną do gatunku opery, (3) a konkretnie – kategorii opery literackiej (z niemieckiego *Literaturoper*), (4) egzemplifikowanej dziełami muzycznymi czterech znaczących artystów, których nazwiska zostały przez Autorkę wyszczególnione. Empiria pracy została zatem sensownie zawężona i stanowią ją:

* Eugeniuszka Knapika *Moby Dick* (2013) – opera-misterium z librettem Krzysztofa Koehlera bazującym na powieści *Moby Dick albo (Biały) Wieloryb* Hermana Melville’a (1851),

* Pawła Mykietyna *Czarodziejska góra* (2015) z librettem Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk (i Andrzeja Chyry) opartym na prozie Thomasa Manna o tym samym tytule (1924),

* Aleksandra Nowaka *ahat ilī – siostra bogów* (2018) z librettem Olgi Tokarczuk na podstawie autorskiej powieści *Anna In w grobowcach świata* (2006) oraz

* Dariusza Przybylskiego *Anhelli* (2019) z librettem stworzonym przez kompozytora we współpracy z Margo Zālīte na podstawie poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego (1838) (por. s. 10–11).

Obszerna praca liczy 375 stron, z których 251 stanowi część właściwa, swoisty „trzon” uzupełniony wykazem cytowanej i przywoływanej w pracy literatury (s. 252–264). W dalszej kolejności zamieszczono rozbudowany dokumentacyjny aneks zawierający teksty analizowanych librett wraz z komentarzami (s. 265–358) oraz zebraną w formie szczegółowych metryk faktografię dotyczącą poszczególnych oper (s. 359–375).

Trzy zasadnicze rozdziały, ujęte w ramy wstępu i zakończenia, poświęcone zostały kolejno: problematyce gatunku opery literackiej (*I. Opera literacka - konteksty*), relacjom pomiędzy dziełami literackimi i ich adaptacjami na potrzeby oper (*II. Pierwowzór literacki a libretto*) oraz charakterystyce dzieł operowych w kontekście języka muzycznego wybranych twórców (*III. Muzyka*).

Doktorantka ma świadomość pewnej nieostrości pojęcia ‘opera literacka’, czemu wielokrotnie, m.in. w pierwszym rozdziale pracy, daje wyraz dokonując przeglądu stanowisk i krytycznie odnosząc się do definicji gatunku – poczynając od ujęcia Edgara Istela z 1914 roku (s. 19–20), przez propozycje Carla Dahlhaus, Jürgena Mähdera (s. 20) i Alberta Giera (s. 21). Wskazuje również, że – w stosunku do wcześniejszych ujęć – swoistą rehabilitację warstwy muzycznej oraz poszerzenie zbioru potencjalnych literackich pierwowzorów o dzieła epickie przynoszą rezultaty badań interdyscyplinarnych prowadzonych przez Petera Petersena i Hansa-Gerda Wintera u schyłku minionego stulecia (s. 21). W oparciu o szczegółowy ogląd czterech polskich dzieł scenicznych sformułowana zostaje autorska definicja ‘operacji literackiej’, uzupełniająca kryterium zakotwiczenia libretta w dziele literackim z tzw. kanonu i rezonowania w nim struktury językowej, semantycznej i estetycznej pierwotnego tekstu kultury o: konieczność współpracy kompozytora z twórcą libretta oraz zaimplementowanie do słowno-muzycznego dzieła dramatycznego idei gatunkowych literackiego wzoru (s. 22–23).

W dalszym wywodzie uwaga Autorki skupia się na zdefiniowaniu i określeniu statusu libretta oraz charakterystyce prowadzonych w kilku ośrodkach badań librettologicznych. Wydaje się, że nieco na wyrost nazywa je szkołami i zapisuje z wielkich liter jako *nomina propria*, gdyż na ogół przyjmuje się, iż termin ‘szkoła’ odnosi się nie tylko do skupiającej badaczy instytucji czy obszaru geograficznego, ale zakłada – przede wszystkim – międzygeneracyjną transmisję dziedzictwa, swoistą sztafetę pokoleń, jak określiłam we wstępie Krakowską Szkołę

Teoretyczną. Szereg przywoływanych w tej części pracy poglądów i publikacji pochodzi z ostatnich lat, trudno więc dopatrywać się tu klasycznie rozumianej kategorii ‘szkoły’. Wydaje się, że określenie ‘perspektywa’ dopełnione kolejno przymiotnikami: anglosaska, zachodnia, wschodnia, polska (ze szczególnym uwypukleniem projektów Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym działającym przy poznańskim Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, s. 31) byłoby w tym kontekście – jak sądzę – odpowiedniejsze.

Zakończenie pierwszego rozdziału pracy przywołaniem publikacji dr hab. Iwony Puchalskiej (*Sztuka adaptacji: literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004 oraz *Poeta w operze*, Kraków 2019) wprowadza jednocześnie problematykę drugiej części dysertacji – *Pierwowzór literacki a libretto*. Rozpoczyna ją omówienie strategii badawczych wykorzystanych do analizy i interpretacji procesu transformacji tekstów literackich w libretta operowe oraz sformułowanie tezaursu pojęć, jakimi posługiwać się będzie Autorka prezentując poszczególne dzieła i etapy ich powstawania.

Doktorantka wybrała metodę Iwony Puchalskiej polegającą na zderzeniu równoważnych tekstów: literackiego pierwowzoru oraz operowego libretta, poszukiwaniu w nich elementów wspólnych i różniących, by w dalszej kolejności wyabstrahować w tekście ‘wtórnym’ „zbiory elementów wykorzystanych, odrzuconych, dodanych i zmienionych” (s. 32) względem tekstu ‘pierwotnego’. Wyróżnione tą drogą właściwości libretta wykorzystane zostają do dalszych interpretacji, opartych z kolei na metodach stosowanych w kognitywistyce, wywiedzionych z koncepcji integracji pojęciowej. Przybliżona polskim czytelnikom przez Agnieszkę Liburę (2007, 2010) oraz Izabelę Michalską (2019) teoria mieszanin pojęciowych Gillesa Fauconniera i Marka Turnera, jak udowodniła na kolejnych kartach rozprawy mgr Zgliniecka-Hojda, a wcześniej – Agnieszka Draus w ważnych tekstach poświęconych *Licht* Karlheinza Stockhausena (por. *Amalgamowanie kognitywne i strategie intertekstualne w cyklu scenicznym Licht Karlheinz Stockhausena*, [w:] *Forum Muzykologiczne*, Warszawa 2014, s. 35–43) – okazuje się być niezwykle trafnym narzędziem do badania złożonego, wielopłaszczyznowego dzieła, jakim jest opera.

Oryginalne połączenie obu strategii – librettologicznej oraz kognitywistycznej i zaadaptowanie ich do badań muzykologicznych usystematyzowało kolejne etapy prowadzonych badań, ale też wyznaczyło spójny model analityczny rozgrywający się już nie tylko na styku różnych dyscyplin, ale pozwalający na transfer wiedzy pomiędzy dziedzinami naukowymi; nazwać go można zatem już modelem nie tyle inter-, co transdyscyplinarnym.

W oparciu o ten model szczegółowo omówione zostały literackie pierwowzory wybranych oper, procedury ich adaptacji oraz ostateczne wersje stanowiące podstawę dalszych działań kompozytorskich, zaprezentowane według stałego porządku dla każdego z tytułów: 1) kompozytor i jego doświadczenie na gruncie teatru muzycznego, 2) dzieło literackie, 3) proces przekształcenia autonomicznego tekstu kultury w libretto, 4) wielopłaszczyznowość libretta interpretowanego jako współczesna mieszanina pojęciowa. W części tej Autorka wykazała się erudycją, ze znanstwem i pasją kreśląc szereg intertekstualnych powiązań oraz metodycznie przeprowadzając wnikliwe analizy poszczególnych komponentów librett ukazując nie tylko sieć relacji międzytekstowych, ale odsłaniając także niezwykłą przestrzeń ‘megamieszaniny’, jaką w dalszej kolejności wypełnia kompozytor, kreując muzyczną przestrzeń oraz charakterystykę poszczególnych postaci i scen.

Oprócz szczegółowych opisów czytelnik otrzymuje także ujęcia graficzne (dość niefortunnie nazwane „rysunkami”) w sposób czytelny syntetyzujące wyniki badań (sporadycznie zdarzają się tu przesunięcia – por. s. 56 i 57, wkład nr 6 i 8, braki – s. 58 wkład nr 5). Można rozważać w kilku przypadkach, czy sformułowania pojawiające się w ramce „przestrzeń generyczna” nie powinny być rozważane w szerszym kontekście, np. w przypadku mieszaniny pojęciowej *Moby Dick* konflikt wewnętrzny mógłby być poszerzony o wkład nr 3 (dramat), biblijne postaci i wątki o wkład nr 6 (Biblia), a literatura światowa o wkłady nr 6 i 7 (Biblia i mitologia). Podejrzewam także, że w lewej kolumnie tabeli ze s. 96, w miejscu, gdzie z błędami zanotowane jest imię bohatera (Dumizi), powinien być wpisany – jako postać występująca w powieści – Ogrodnik.

W odniesieniu do wszystkich megamieszanin przedstawionych w tym rozdziale nasuwa się pytanie, w jakim stopniu współtworzą je elementy odrzucone? Ich badanie i wyodrębnianie w początkowym stadium analizy każdego dzieła uważam za jak najbardziej potrzebne i uzasadnione, ale czy aby na pewno stanowią one przestrzenie wyjściowe służące powstaniu megamieszanin?

Nie wiem również, dlaczego w podrozdziale 4. *Mit na nowo odczytany* Autorka nie przyznała się do swojej publikacji poświęconej operze *ahat ilī – siostra bogów* (ahat ilī – siostra bogów *Olgi Tokarczuk i Aleksandra Nowaka. Od powieści do operowego libretta*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020 nr 4 (47), s. 157–176), której obszerne fragmenty stały się treścią tej części pracy. Nie można wstydzić się wyników swych badań – należy je skrupulatnie odnotowywać, na co szczególnie Doktorantkę uwrażliwiam.

Zwieńczeniem tego rozdziału jest syntetyczne podsumowanie, odwołujące do najważniejszych ustaleń dotyczących opery literackiej oraz języka i struktury librett. Dopełnia je diagram wyznaczający zależności między tekstem pierwotnym i wtórnym, czyli poziomy stopniowości libretta (od nawiązania czytelnego, z przejściem cytatów – poziom bezwarunkowy, wyraźnie zredukowanego ze względu na objętość pierwowzoru – poziom warunkowy, po ingerencję w tekst pierwowzoru – poziom interaktywny). Po lekturze tego rozdziału doszłam do wniosku, że można byłoby uzupełnić wnioski o punkt czwarty, nawiązujący m.in. do pracy Leszka Kołakowskiego *Obecność mitu*.

Ostatni z rozdziałów, skromnie zatytułowany *Muzyka*, odnosi się w zasadzie zarówno do charakterystyki stylu muzycznego poszczególnych twórców, ich stosunku wobec tradycji, wskazania gatunków i form muzycznych oraz środków i technik najbliższych ich wrażliwości. Analizując twórczość najnowszą Doktorantka znalazła się jednocześnie w sytuacji wymarzonej, mogąc konsultować wyniki swych badań z kompozytorami, ale zarazem jakże niekomfortowej, gdyż rzadko kiedy pozwalają oni wniknąć w proces twórczy, ten obszar działalności, który najczęściej pozostaje niedostępny dla badacza. Poza tym, brakuje ujęć monograficznych, których powstanie warunkuje choćby pewien dystans czasowy (choć – wobec częstych odwołań do gatunku pasji – powinna zanelić się w wykazie literatury monografia Elżbiety Szczurko, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i początku XXI wieku na tle historii gatunku*, Bydgoszcz 2016, szczegółowo analizująca pasje Pawła Mykietyna i Dariusza Przybylskiego). Stąd też, obok skrzętnie gromadzonej i przywoływanej kompozytorskiej autorefleksji Autorka skorzystała z szeregu druków ulotnych, wywiadów, rozmów, artykułów przyczynkarskich sytuując twórczość Eugeniusza Knapika, Pawła Mykietyna, Aleksandra Nowaka i Dariusza Przybylskiego w kontekście kultury muzycznej przełomu XX i XXI wieku.

Choć pierwotnie z niedowierzaniem spoglądałam w spisie treści na liczbę stron poświęconych muzyce, po dotarciu do podrozdziału III.2.2.1. *Syntetyczne ujęcia graficzne czterech oper* z uznaniem analizowałam kolejne kolumny i wersy tabel (s. 166–169) uwzględniających szereg informacji wynikających z przeprowadzenia żmudnych, dogłębnych, szczegółowych analiz (na s. 168 zaginął jedynie takt 266 II aktu opery). Sposób podziału poszczególnych komórek – scalanie i wewnętrzne podziały dowodzą doskonałej orientacji w detalach partytury, ale także umiejętności dojrzałego, syntetycznego spojrzenia na dzieła z perspektywy makroformalnej.

W dalszej części rozdziału szczegółowo omówiona została struktura poszczególnych dzieł oraz scharakteryzowane środki muzyczne i ekspresja utworów wraz z intrygującymi rozwiązaniami, jak np. sposoby organizacji przebiegów rytmicznych pozwalające na osiągnięcie permanentnego *ritardando* i *accelerando* w *Czarodziejskiej górze* Pawła Mykietyna. Autorka w kategoriach retorycznych interpretuje poszczególne rozwiązania kompozytorskie wskazując na ujęcia obrazowe, emfaticzne, onomatopieczne i symboliczne. Rozważania uzupełnione są czytelnymi przykładami nutowymi (jeden niepotrzebnie powtórzony – 22 powraca jako 62, dwa wklejone prawdopodobnie niewłaściwie: 65 – mowa o inkantacji chóru, przykład obrazuje partię I i II skrzypiec *divisi*; 66 – powinien pojawić się tryton kończący partię chóru – pojawia się partia instrumentalna). Dyskutować można jedynie, czy przykład 58 prezentuje imitację, czy dialogowanie.

Rozdział wieńczy ujęcie omawianych dzieł operowych w postaci złożonych, wielowarstwowych i wieloskładnikowych hipermieszanin. Uwagi te uzupełniają wnioski odnoszące się zarówno do praktyki kompozytorskiej (w sposób świadomy twórcy czerpią z muzycznej tradycji, łącząc ją z najnowszymi tendencjami i mediami), jak i stwierdzeń ogólniejszych, że wobec nieustannej rywalizacji muzyki i słowa o prymat na gruncie opery, opera literacka powróciła do pierwotnych założeń gatunku („Muzyka jest idealną towarzyszką słowa – wartości nadrzędnej, podkreślając treść, symbolikę i przesłanie”, s. 245). Przywołując słowa Reginy Chłopickiej odnoszące się do różnych postaw kompozytorskich wobec wartości (*Uwagi o postawie wobec wartości w teatrze muzycznym XX wieku*, w: *Teorie opery*, red. Maciej Jabłoński, Poznań 2004, s. 357–362), Pani Paulina Zgliniecka-Hojda uznała, że twórcy, których dzieła poddała wnikliwym analizom i interpretacjom, reprezentują postawę poszukującą – „stawiają[c] pytania o sens istnienia człowieka i świata” (s. 246) i afirmującą – „uznają[c] hierarchię wartości duchowych i moralnych [...] za niezwykle istotn[ą] dla życia ludzkiego”, s. 246.

W podsumowaniu Autorka odniosła się ponownie do sformułowanych we wstępie wątpliwości o zasadność wyodrębniania kategorii opera literacka (s. 247), wskazując ostatecznie, że jedynie dzieła muzyczne z pietyzmem odnoszące się do literackich pierwowzorów uznać można za reprezentatywne dla tego kręgu. Przywołała także koncepcję trzech rodzajów muzyczności dzieła literackiego Andrzeja Hejmeja i, dokonując inwersji, zaadaptowała ją na potrzeby niniejszego studium.

O ile strona merytoryczna pracy zasługuje na szczególne uznanie, Autorka nie ustrzegła się, niestety, szeregu niezręczności stylistycznych, literówek i powtórzeń, niekonsekwencji w redagowaniu przypisów. Warto zwrócić na tę stronę tekstu szczególną uwagę, tym bardziej, że jak zaznaczono w życiorysie, Doktorantka ukończyła stosowne studia podyplomowe. Ilość usterek była znacząca; przywołuję jedynie szczególnie irytujące: błędy ortograficzne (w skutek – s. 22, 42, 70, 184, 210, 230; z resztą – s. 129; a capella – s. 169, 172, 188, 220, 221, 222, 345, 351; na prawdę – s. 95, 180; pisownia nie z imiesłowami), nowe-twory („krąg kultowy”, s. 78; wagnerowskie „motywy przednie”, s. 138; „studia w kasie kompozycji”, s. 144; „głos medyczny”, s. 228), błędy w pisowni imion i nazwisk (Fauconier zamiast Fauconnier, s. 14, 56; Elżbieta zamiast Katarzyna Lisiecka, s. 31; Mayfanwy zamiast Myfanwy, s. 70; Grys zamiast Gmys, s. 193, Mykiertyn zamiast Mykietyn, s. 240, Fresnel zamiast Freszel, s. 370; Pepperkorn/Peepkorn/Peepcorn, s. 71, 72, 75, 79, 85, 242; Kastorp i Polluks, s. 81; Dumizi/Dumuzi/Dmuzi, s. 96, 194; Queegueg, s. 166, 359, 360), tytułów (*Up info the Silence*, s. 40, 128; *Syndrom Pogorelica*, s. 255).

Wskazane uchybienia w sposób zasadniczy nie wpływają na wysoką ocenę pracy. Podjęcie badań nad najnowszą muzyką polską reprezentowaną przez cztery dzieła operowe, nowatorskie zaadaptowanie narzędzi badawczych z zakresu librettologii i kognitywistyki oraz znakomite, świadome ich wykorzystanie na gruncie teoretyczno-muzycznym zasługują na szczególne podkreślenie. Dysertacja mgr Pauliny Zglinieckiej-Hojdy jest, jak już zaznaczyłam, pierwszym przekrojowym ujęciem tytułowego zagadnienia w polskiej literaturze przedmiotu, wnosząc istotny wkład do badań nad operą.

Reasumując, rozprawa doktorska *Polska opera literacka XXI wieku: Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyn, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski* spełnia wymogi sformułowane w art. 187 ustęp 1 i 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.). Biorąc pod uwagę walory i osiągnięcia naukowe rozprawy wnioskuję o dopuszczenie Pani mgr Pauliny Zglinieckiej-Hojdy do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

Anna Nowak