

dr hab. Joanna Schiller-Rydzewska

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Gdańsk 28.07.2024

RECENZJA

w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne Pani mgr Paulinie Zglinieckiej-Hojdzie sporządzona na podstawie pracy doktorskiej pt. *Polska opera literacka XXI wieku: Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyn, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski* napisanej pod kierunkiem Pani dr hab. Agnieszki Draus, prof. AMKP.

Recenzja została przygotowana na zlecenie Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, na podstawie uchwały nr 25/2024 z dnia 20 maja 2024r.

Recenzja dysertacji doktorskiej

Przedstawiona do recenzji praca doktorska pt. *Polska opera literacka XXI wieku: Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyn, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski* składa się z trzech obszernych rozdziałów poprzedzonych wstępem i konkluzji wyrażonej w zakończeniu. Pracę uzupełnia obszerna bibliografia, szczegółowa dokumentacja przeprowadzonych analiz librettologicznych oraz aneks zawierający historię wystawień oper uzupełnioną zdjęciami z realizacji.

Dysertacja doktorska Pani mgr Pauliny Zglinieckiej-Hojdy jest wynikiem osobistych zainteresowań Autorki współczesną twórczością operową, na co Doktorantka wskazuje już we wstępie. Doktorantka podejmowała wątki związane z muzyką operową już w swoich artykułach. Szczególne miejsce w jej naukowych dociekaniach stanowi natomiast twórczość operowa Aleksandra Nowaka – dziś jednego z czołowych kompozytorów oper

na mapie współczesnej polskiej twórczości muzycznej. Wybór tematu dysertacji: *Polska opera literacka XXI wieku – Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyń, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski* nie był więc przypadkowy. Ten sposób postępowania jest zresztą znakiem rozpoznawczym krakowskiej szkoły teorii muzyki, która realizuje w tym zakresie postulaty prof. Mieczysława Tomaszewskiego. Do niewątpliwych walorów pracy należy zaliczyć aktualność podejmowanego tematu oraz próbę zmierzenia się z najbardziej nośną obecnie kognitywistyczną perspektywą metodologiczną.

Doktorantka wzięta na warsztat cztery XXI-wieczne polskie dzieła operowe, koncentrując się na nie dość wnikliwie dotychczas rozpatrywanym aspekcie libretta (Rozdział I). To libretto uczyniła w swoich badaniach punktem wyjścia słusznie zauważając, że wszystkie omawiane dzieła korzystają z pierwowzoru literackiego. Podejście takie Doktorantka stara się osadzić w bogatej literaturze przedmiotu powołując się na funkcjonujące od 1914 roku w niemieckiej myśli muzykologicznej pojęcie *Literaturoper*. Prześledzenie myśli teoretycznej takich autorów jak: Edgar Istel, Carl Dahlhaus, Jürgen Mähder, Albert Gier, a w szczególności Peter Petersen i Hans-Gerd Winter prowadzi do najważniejszej ogólnie sformułowanej konstatacji, że „libretto jest równie ważne, co muzyka i może funkcjonować w operze na równych jej zasadach”. Wg słów Doktorantki libretto staje się niejako pośrednikiem między literaturą, a operą. Te obserwacje prowadzą do autorskiej definicji zagadnienia *Literaturoper*, którą przedstawiono w trzech punktach, dodajmy niejako „skrojonych” dla potrzeb prowadzonych badań:

1. Libretto jako adaptacja powieści/dramatu bez wprowadzania istotnych zmian;
2. Ścisła współpraca kompozytora z pisarzem lub innym współtwórcą opery;
3. Idee gatunkowe danego pierwowzoru literackiego przenikają do opery.

Ostatecznie Autorka stwierdza, że: „Opera literacka jest zatem specjalną odmianą opery, w której libretto stanowi adaptację istniejącego już dramatu, powieści, noweli lub innej narracji. Struktura językowa, semantyczna i estetyczna pierwowzoru literackiego pozostają rozpoznawalne w dziele muzyczno-dramatycznym, tym samym zachowane zostają ich sens i znaczenie. Libretto – poetyckie lub prozatorskie - stanowi owoc współpracy kompozytora oraz pisarza/poety/librecisty/reżysera i odnosi się do konkretnego dzieła z szeroko pojętego kanonu literatury”.

Kolejnym problemem jaki podnosi Autorka w kontekście tak zdefiniowanej specyfiki dzieła jest obecność pierwowzoru literackiego w operowym librecie (Rozdział II). Tu Doktorantka posługuje się metodą Iwony Puchalskiej z pracy pt. *Sztuka adaptacji: literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*. Model Puchalskiej zakłada klasyczne podejście warunkowane analizą porównawczą pierwowzoru literackiego i libretta. W wyniku tego procesu określa się zbiory elementów, które zostały wykorzystane, odrzucone, dodane lub zmienione. Dopiero taka analiza prowadzi do analizy semantycznej posługującej się pierwiastkami literackim, dramatycznym i wreszcie muzycznym. To narzędzie metodologiczne o charakterze bazowym funkcjonuje w pracy jako metoda precyzyjnie porządkująca relację: pierwowzór literacki - libretto.

Drugą obecną w pracy metodą jest wyrastająca z kognitywistyki koncepcja Gillesa Fauconniera i Marka Tournera, którą autorzy ci opisali w książce *Jak myślimy. Mieszaniiny pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, przetłumaczonej na język polski w 2019 roku przez Izabelę Michalską (oryginalny tytuł wydanej po angielsku w 2002 roku pracy: *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*). Jednak pierwsza kompleksowo prezentująca tę koncepcję praca w języku polskim wyszła spod pióra Agnieszki Libury w 2010 roku i została opublikowana pod tytułem: *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej*. Teorie skoncentrowane na procesach myślowych i tego w jaki sposób te procesy przejawiają się w twórczości, a konkretnie w strukturze opartego na pierwowzorze literackim libretta, są w dzisiejszej, współczesnej myśli muzykologicznej i teoretyczno-muzycznej najbardziej nośnymi i naukowo obiecującymi koncepcjami analitycznymi. Co warto także podkreślić – adaptacja tej metody do analizy twórczości muzycznej jest w dalszym ciągu na etapie badań pionierskich, mamy tu do czynienia z metodologicznym *work in progress*, które wykuwa się na naszych oczach, prowadząc niekiedy do niezwykle atrakcyjnych i nowatorskich rozstrzygnięć w dziedzinie analizy muzycznej. Sama więc próba zastosowania tak ciekawego metodologicznie i nowoczesnego narzędzia badawczego w dysertacji doktorskiej jest godna podkreślenia.

Jak już powiedziano punktem wyjścia dla prowadzonych badań jest libretto. Taką koncepcję pracy przyjęła więc Autorka prowadząc czytelnika od libretta – do muzyki. W kolejnych krokach (Rozdział II) Doktorantka zapoznaje czytelnika z czterema dziełami operowymi. Czyni to według czterostopniowego, ściśle zaprojektowanego schematu:

sylwetka kompozytora w kontekście twórczości operowej, charakterystyka pierwowzoru literackiego, rola librecisty oraz libretto jako współczesna mieszanina pojęciowa. Ten model dobrze się sprawdza, choć przybiera postać dość schematyczną. Należy jednak podkreślić, że jest to strategia w pełni uzasadniona z perspektywy badawczej.

W odniesieniu do każdego z omawianych utworów Autorka osadza dzieło w szerokim kontekście. Po pierwsze ujawnia refleksje kompozytorów na temat opery w ogóle. W tym aspekcie zaznacza się całkowicie odmienny stosunek kompozytorów do muzyki operowej. Dla Aleksandra Nowaka jest to nurt wiodący, silnie obecny także w twórczości Dariusza Przybylskiego. Eugeniusz Knapik sięga po operę incydentalnie, przyznając, że jest to sztuka wymagająca całościowego poświęcenia się, natomiast Paweł Mykietyn korzysta ze swojego doświadczenia kompozytora muzyki teatralnej. Przy tej okazji Autorka szeroko przedstawia genezę wszystkich omawianych oper, uwzględniając wątki około muzyczne, które miały decydujące znaczenie dla ich powstania.

Jak już powiedziano punktem wyjścia jest libretto wywiedzione z pierwowzoru literackiego. Doktorantka przygląda się więc wnikliwie źródłom posiłkując się badaniami literackimi w tym zakresie. Obserwacje Doktorantki podążają dwutorowo: koncentrują się na opowiadanej historii i niejako odrębnie na jej bohaterach. Jest to ze wszech miar zabieg celowy – jak nie trudno zauważyć libretta zazwyczaj koncentrują się na tych dwóch aspektach. Na tym etapie badań do głosu dochodzi ostateczna kompozycja libretta, w której wyraźnie zaznacza się relacja do literackiego pierwowzoru. Autorka sięga więc do modelu Puchalskiej, który adekwatnie ujawnia rysujące się wątki wspólne i wprowadzone w libretcie zmiany. Proces ten jest wnikliwy i konsekwentny, wymagał także poszerzenia kompetencji warsztatowych o elementy badań stricte literackich.

Finalem tak przebiegającego procesu badawczego w przypadku wszystkich czterech dzieł jest podrozdział nadający librettu postać mieszaniny pojęciowej. Tu znów Autorka stosuje zasadę małych kroków - punktem wyjścia jest mieszanina formułowana w obszarze dzieła literackiego, na podstawie wyselekcjonowanych jego cech. Z kolei jako mieszaniny potraktowane są czołowe postacie. Libretto wg Autorki to z kolei megamieszanina, którą Doktorantka wywodzi posiłkując się ponownie metodą Izabeli Puchalskiej. Zaproponowane przez Doktorantkę podejście jest ze wszech miar logiczne i spójne. Wątpliwości budzi natomiast sposób dobrania poszczególnych elementów, czyli

w myśl koncepcji Facouniera i Turnera – przestrzeń wkładów. Tu bowiem panuje swoista dowolność w zakresie dobrania pojawiających się wątków. Na tym etapie trudno oprzeć się wrażeniu, że wywiedzione z badań literackich obszary, jakkolwiek poparte rzeczowymi argumentami, mają jednak charakter swobodny. To wrażenie z pewnością byłoby nieuzasadnione, gdyby Autorka w pełni zaadaptowała koncepcję mieszania pojęciowych. Rzecz bowiem nie w tym co uznajemy za przestrzeń wkładu, ale do jakich przestrzeni mentalnych, czyli obszarów pojęć przynależnych do jednej ramy znaczeniowej, owe wkłady się zaliczają. Facounier i Turner wyróżniają różne typy sieci zintegrowanych pojęć, ale cztery z nich dominują, jako najczęściej obecne. Pierwszą jest sieć prosta, drugą sieć lustrzana, trzecią – sieć jednozakresowa i ostatnia, najczęściej związana z twórczością – sieć dwuzakresowa.

Ta ostatnia sieć szczególnie plastycznie obrazuje zachodzące w trakcie procesu myślowego charakterystyczne kompresje – jak kompresja czasu, przestrzeni, kompresja przyczyny i skutku, części i całości, tożsamości itd. Zjawisko kompresji jest po prostu jednym z codziennych procesów myślowych naszego mózgu, który odbywa się niejako automatycznie.

W swojej adaptacji metody mieszania pojęciowych Doktorantka nie zastosowała więc niezwykle istotnego narzędzia, które w sposób jednoznaczny określa cechy tej metody. Jest nią kompresja wkładów pochodzących z różnych sieci mentalnych. W efekcie opisywane mieszanki są jedynie zespołem cech, a nie rzeczywistą mieszanką pojęciową. Śledząc szczegółowo graficznie przedstawione konkluzje badań cząstkowych można dojść do wniosku, że Doktorantka jest świadoma zachodzących w mózgu kognitywnych procesów, ale nie formułuje swoich spostrzeżeń w sposób przekonujący i jednoznaczny. Przykładowo posłużę się opisem postaci Izmaela (powieść *Moby Dick*). Doktorantka wyróżnia następujące obszary wkładów: powieść przygodowa, Biblia, filozof, naukowiec, marynarz. Powieść przygodową charakteryzuje wkład: bohater powieści, główny bohater, narrator. Biblię: postać biblijna, biblijne imię, Księga Rodzaju. Filozofa: rozważania, sens istnienia, życie, dobro i zło. Naukowca: zoologia, znawca ssaków morskich (w schemacie graficznym brak wkładu „marynarz” – to pewnie pomyłka redakcyjna). W mieszaniu natomiast pojawiają się następujące kompresje: główny bohater, narrator; jedyny ocalały; starotestamentowe imię; filozof-egzystencjalista;

znawca wielorybów; wielorybnik. Z tych wyróżnionych cech za kompresję można uznać jedynie dwie cechy postaci Izmaela „jedyny ocalały” – jako kompresja bohatera powieści przygodowej i postaci biblijnej oraz „znawca wielorybów” – kompresja cech naukowca i marynarza. Do pewnego stopnia także „starotestamentowe imię” – jako kompresja wątków biblijnych i powieściowych.

Jakkolwiek nie można Autorce zarzucić braku wiedzy i wnikliwości podejścia, to jednak sposób interpretacji metody wymagałby jeszcze dopracowania i ukonkretnienia w stosowanej formule opisu. Te wątpliwości dotyczą także pozostałych analiz omawianych dzieł, jak również analiz wyższego rzędu formułowanych na poziomie megamieszaniny – całościowego ujęcia libretta.

W kolejnym III rozdziale pracy do głosu dochodzi muzyka, która ponownie warunkowana jest kontekstowo. Po pierwsze jako przejaw stylistyki kompozytorskiej. W celu dookreślenia cech zarówno warsztatowych, jak i estetycznych Autorka posługuje się powszechnie stosowanym w dydaktyce narzędziem – tzw. mapą myśli. Ten pomysł zresztą przejmuje z badań Agnieszki Nowok-Zych i czyni go fundamentem dla określania kompozytorskiego idiomu. Trzeba przyznać, że jest to narzędzie dobrze funkcjonujące w pracy i ponownie – o rodowodzie kognitywnym. Pojawia się tu bowiem zespół cech, które przynależą do różnych kategorii, niekiedy te kategorie nie są rozłączne, ale faktycznie stanowią o istocie kompozytorskiego *metier*. Poszczególne, wyróżnione składowe Autorka omawia szeroko, posiłkując się literaturą przedmiotu – cytatai artykułów, analiz i wypowiedziami kompozytorów.

W konkluzji tego podrozdziału pojawia się rozgraniczenie postaw kompozytorskich zarysowane w oparciu o strategię opisu Jadwigi Paji-Stach, która wydziela w twórczości nurtu postmodernistycznego dwie postawy: *buffa* i *seria*. Doktorantka słusznie do pierwszej grupy zalicza Pawła Mykietyna, do drugiej trzech pozostałych kompozytorów.

Drugi podrozdział wypełnia klasyczna analiza oper, w której Autorka omawia ich strukturę, środki języka muzycznego, muzyczną charakterystykę postaci poprzedzając swoje spostrzeżenia czytelną grafiką syntetycznie ujmującą omawiane aspekty. Cechy języka muzycznego omawia Autorka „z lotu ptaka”, co samo w sobie świadczy o umiejętności syntetyzowania spostrzeżeń. Opis jednak poszczególnych dzieł jest

ilościowo nierówny. Trudno oprzeć się więc wrażeniu, że Autorka ujawnia tu swoje osobiste preferencje, choć jednocześnie zjawiska, którym się bardziej szczegółowo przygląda z pewnością wymagają szerszej refleksji (np. techniki operowania czasem i wykorzystanie idiomów stylistycznych w *Czarodziejskiej górze*, techniki stylizacji w *ahat ilī- siostra bogów* i *Anhellim*, technikę motywów przewodnich w *Anhellim*, obecność figur retorycznych itd.). Najbardziej wnikliwie Doktorantka opisuje *Czarodziejską górę*, natomiast *Moby Dick* został moim zdaniem potraktowany zbyt oszczędnie. Kolejny podrozdział - operowa charakterystyka postaci jest jednym z najmocniejszych ogniw pracy. Przedstawiona w formie tabeli uwzględnia zarówno cechy charakterologiczne postaci, jak i sposób ich muzycznego opracowania. Te spostrzeżenia są następnie szczegółowo omówione, poparte adekwatnymi przykładami.

W ostatnim podrozdziale Doktorantka ponownie sięga po interpretację kognitywistyczną mieszania pojęciowych. Tu ponownie pojawiają się wyrażone wcześniej wątpliwości. Brak wyraźnych kryteriów, które należałoby sformułować jako różne sieci pojęciowe i kompresje poszczególnych elementów. W rezultacie hipermieszanie jest po prostu dość niejasno wywiedziony zespół cech, które jednak należy uznać za trafne, ale nie do końca wyrastające z teorii mieszania pojęciowych.

Zamykający rozdział III ustęp pt. *Ku interpretacji syntetycznej*, a zwłaszcza wyszczególnione tu podpunkty: *świadome czerpanie z tradycji muzycznej*, *związek słowo-muzyka* nie dość wyczerpująco podchodzą do omawianej materii. Konkluzja w tych dwóch punktach jest zaskakująco powierzchowna i trywialna. Nazywanie tych podpunktów syntezą uważam za stanowczo nadmiarowe. Trochę większą wnikliwość prezentuje Autorka w przypadku omawiania sfery wartości, choć zasadniczo jedynie sygnalizuje pojawiający się w tym podrozdziale problem. Wobec szczegółowych i bardzo interesujących analiz ten podrozdział w zasadzie odstaje od całości konstrukcji Rozdziału III, a z pewnością nie stanowi jego podsumowania. Należałoby więc przemyśleć, czy jest on w ogóle potrzebny w strukturze pracy.

W zakończeniu Autorka adaptuje na grunt kluczowego dla pracy pojęcia *opery literackiej* teorię muzyczności dzieła literackiego Andrzeja Hejmeja. Literackość opery typu I, II i III to interpretacyjnie interesująca koncepcja, która ma charakter ostatecznej syntezy pracy.

Lektura całości nasuwa jednak istotne pytanie: dlaczego Autorka ogranicza się w swej pracy tylko do dwóch wymiarów dzieła operowego? Libretto i muzyka są wszak na gruncie opery dopełniane ruchem scenicznym, kostiumem, scenografią itd., czyli szeroko rozumianą warstwą wizualną. Środki wizualne są nierozdzielnie związane z teatralnością i wpisują się w literackość opery w tym sensie, że są emanacją literackiego zamysłu autora. Tu zresztą znakomicie sprawdziłaby się teoria mieszanin pojęciowych, dzięki której dość precyzyjnie można wykazać związek słowa, muzyki i obrazu. Uczynienie tego kolejnego, ale niezwykle ważnego kroku byłoby doskonałym dopełnieniem operowych analiz Autorki.

Podsumowując trzeba wskazać na wiele ciekawych, przemyślanych i naukowo trafnych konstatacji pojawiających się w pracy. Jej niewątpliwym walorem jest podjęcie ważnej perspektywy badawczej, która wymaga od Autorki nie tylko biegłości w sferze badań teoretyczno-muzycznych, ale także szerszego spojrzenia na kwestie literackie. Wyszczególnione powyżej potknięcia formułuję niezależnie od generalnie wysokiej oceny dysertacji wskazując jednocześnie na te punkty, które moim zdaniem wymagają jeszcze pogłębienia refleksji i dopracowania. Z pewnością należy podkreślić, że postawienie w centrum badań libretta wywodzącego się z literackiego rdzenia jest z perspektywy teoretyka muzyki sporym wyzwaniem i zasadniczo Autorka sprostata temu wyzwaniu.

Konstrukcja pracy jest spójna, a Doktorantka biegle posługuje się warształem naukowym. Imponuje szeroki zakres wykorzystanej literatury, w skład której Autorka włącza publikacje z kilku dziedzin dopełniając je wypowiedziami kompozytorów, recenzjami, wyimkami ze stron internetowych itd. Ta szeroka panorama źródeł pozwala znakomicie kreować element kontekstowy, który w przypadku omawianej materii jest niezwykle istotny.

W lekturze pojawia się wiele uchybień natury edycyjnej – są to głównie literówki, czasem pominięte słowa, co oczywiście nie wpływa na ogólną ocenę aspektu naukowego, wymaga jedynie dopracowania redakcyjnego w przyszłości.

Konkluzja

Niniejszym stwierdzam, że przedłożona przez Panią mgr Paulinę Zgliniecką-Hojdę dysertacja doktorska pt. *Polska opera literacka XXI wieku: Eugeniusz Knapik, Paweł Mykietyn, Aleksander Nowak, Dariusz Przybylski* spełnia wymogi ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018, Art. 187 (Dz.U.2023.poz. 742 z późn. zm.). Pracę przyjmuję i wnoszę o jej dopuszczenia do publicznej obrony.

Joanna Soluch - Rydzewska