

Dr hab. Jagna Dankowska
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Wydz. Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Małgorzaty Pawłowskiej pt. „Od dramatu literackiego do dzieła operowego. *Ślepcy* Jana Astriaba w perspektywie relacji literatura – muzyka” napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Hanny Kostrzewskiej, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki, Poznań 2017, s. 324

Przedstawiona dokumentacja przewodowa oraz dokumentacja doktorantki spełnia wszystkie wymogi wynikające z obowiązującej ustawy o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz obowiązującego Rozporządzenia Ministra Nauki i szkolnictwa Wyższego w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzenia czynności w przewodzie doktorskim.

1. We współczesnym świecie nauki coraz częściej zaobserwować można zanikanie postawy uczonego, a powiększanie się grupy tzw. pracowników nauki, przynaglanych wymogami ustaw, zarządzeń i rozporządzeń, okresowo ocenianych i sprawdzanych w zdobywaniu wyznaczonych celów. Wyróżnikiem postawy uczonego jest poszerzanie wiedzy osadzone w niewymiernej, ale nader istotnej jakości jaką jest pasja badawcza, owocująca stawianiem sobie odkrywczych pytań i ich rozwiązywaniem. Mgr Małgorzatę Pawłowską można zaliczyć do grupy uczonych, pomimo, iż jest na początku drogi naukowej, co nie oznacza niewypełniania zadań stawianych przed pracownikami naukowymi. Powyższy podział nie jest bowiem podziałem dychotomicznym, świadczy o tym życiorys naukowy Autorki przedstawionej do recenzji pracy.

Małgorzata Pawłowska przed pięcioma laty (2012) uzyskała tytuł zawodowy mgr, w specjalności Teoria muzyki, w poznańskiej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego, gdzie obecnie zatrudniona jest jako wykładowca i pracownik uczelnianego Wydawnictwa. W 2014 r. ukończyła studia licencjackie w specjalności Filologia duńska, na kierunku Skandynawistyki oraz Studia Podyplomowe Edytorstwa, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza. Ponadto od 2011 r. prowadziła zajęcia z kształcenia słuchu w Poznańskiej Szkole Chóralnej Jerzego Kurczewskiego, opublikowała teksty naukowe poświęcone muzyce, brała udział i organizowała sesje naukowe oraz wygłaszała Słowo o muzyce na licznych koncertach.

2. „Obcowanie z nieznanym dziełem muzycznym może być zajęciem fascynującym i zapowiadającym niecodzienne doświadczenia.” (s.4) To otwierające dysertację Małgorzaty Pawłowskiej zdanie, można uznać za *credo*

naukowe Autorki. W swym zamyśle spotyka się ono z credem artystycznym Jana Astriaba, twórcy jednoaktowej opery kameralnej „Ślepcy”, (libretto kompozytora i Lecha Terpiłowskiego według dramatu Maurice’a Maeterlincka). Rozprawę zamyka wyznaczenie kompozytora, który w dziele czołowego przedstawiciela symbolizmu znalazł tekst o muzycznych właściwościach, wyposażony w prawdy uniwersalne i idee symboliczne. „Uznałem, że dramat Maeterlincka „Ślepcy” (...), ze względu na swoją wielowymiarowość, stwarza pewną *atrakcyjną trudność*, tak moim zdaniem ważną w pracy kompozytorskiej”.(s. 293) W tych słowach znalazła Autorka potwierdzenie słuszności wyboru jako przedmiotu badań relacji literatura – muzyka. Zagadnienie to ujęte zostało w pytanie badawcze dotyczące: wpływu dramatu symbolicznego „Ślepcy” Maeterlincka na struktury muzyczne opery Astriaba, analogii zachodzących pomiędzy utworami, z położeniem nacisku na ich powiązanie w warstwie dramaturgii i ekspresji. Zweryfikowanie i udowodnienie zasadności tej tezy przeprowadzone zostało w sposób, posiłkując się określeniem Autorki, fascynujący, odpowiedni dla „atrakcyjnej trudności”, jaką było dla kompozytora tworzenie „Ślepców”.

3. Tok wywodu rozprawy wyznaczył podział materiału na pięć rozdziałów poprzedzonych Wprowadzeniem i Zakończeniem. Dwie pierwsze części pracy – „Dramat symboliczny w literaturze i muzyce” (s. 16 – 95) „ Relacja dramat symboliczny – dzieło operowe” (s. 96 – 125) stanowią zamknięte całości budujące pogłębiony, szeroki i erudycyjny kontekst dla tytułowego zagadnienia.

Pierwszy rozdział został przejrzysto i logicznie podzielony na trzy podrozdziały. Otwiera je refleksja dotycząca symbolu i symbolizmu. Autorka położyła nacisk na ukazanie rozbieżność w definiowaniu symbolizmu. Rozpatrując pojęcie symbolu na gruncie filozofii przywołuje estetykę transcendentálną Kanta, zajmującą się poznaniem zmysłowym. W ramach tej części teorii poznania formułuje Kant „przewrót kopernikański”, zmieniający całkowicie pojęcie przedmiotu, wykazując, iż jest ono ukształtowane przez sądy *a priori*, pochodzące z podmiotu. W procesie poznania podmiot nie jest więc przeciwieństwem przedmiotu, ale jego warunkiem. Autorka osadza w tym rozumowaniu kwestię symbolu, zaznaczając, iż Kant terminu tego nie używał. Przy tak szeroko zakrojonym wywodzie dysertacji słusznym byłoby odwołanie się do tekstu źródłowego, a nie pozostaniu jedynie przy „Historii filozofii” Tatarkiewicza. (s. 18) Uwaga ta dotyczy do pewnego stopnia zacytowania neokantysty Ernsta Cassirera, twórcy systemu symbolizmu, dowodzącego, iż w kulturze istotna jest duchowa funkcja materialnych wytworów, a człowieka określającego jako *animal symbolicum*, istotę obdarzoną umiejętnością tworzenia symboli. Wiele z dzieł Cassirera tłumaczonych jest na j. polski. Autorka dysertacji posługuje się cytowaniem pośrednim. (s. 18)

Po dokonaniu podsumowania rozważań nad wieloznacznością sensu przekazywanego przez symbol Autorka omawia dzieje dramatu symbolicznego we Francji (1860 - 1900), będącego reakcją na naturalizm, realizm i

pozytywizmu. Wiążąc tę partię rozważań (drugi podrozdział pierwszej części pracy) z poprzedzającymi je rozważaniami z zakresu teorii poznania Autorka podkreśla uznawanie przez symbolistów pierwszoplanowej roli intuicji i wyobraźni w poznawaniu rzeczywistości, wspieranej skłonnością do mistycyzmu. Dokonując egzemplifikacji dramatu muzycznego jako gatunku literackiego Autorka przywołuje (s. 25) tekst Ryszarda Wagnera „Arcydzieło przyszłości” (wyd. 1849); na s. 70 podaje nazwę „Dzieło artystyczne przyszłości (Das Kunstwerk der Zukunft, 1852). Najczęściej spotykanym tłumaczeniem tytułu Wagnerowskiego tekstu jest „Dzieło sztuki przyszłości”, Drezno 1849, wyd. Lipsk 1850. Tytułem tym nawiązał Wagner do rozprawy Ludwiga Feuerbacha „Zasady filozofii przyszłości”, 1843. Wagner w pierwszym wydaniu swego tekstu dedykował go Feurbachowi. W następnych wydaniach dedykacja została usunięta. Na to niedopatrzenie związane z tytułami książki Wagnera winna Autorka zwrócić uwagę przy opracowaniu rozprawy do publikacji na którą dysertacja zasługuje.

Po omówieniu nurtów i twórczości czołowych przedstawicieli francuskiego dramatisantstwa symbolizmu oraz nakreśleniu sylwetki twórczej Henrika Ibsena Autorka charakteryzuje wczesne dramaty Maurice’a Maeterlincka, wśród których „Pelleas i Melisanda” stał się inspiracją dla wielu pisarzy i kompozytorów. Natomiast cykl „trzech małych dramatów dla marionetek” przyczynił się do powstania określenia „teatr marionetek”. Pierwsze rozumienie nawiązuje do filozofii pesymizmu Schopenhauera. Losy świata rozgrywają się poza udziałem ludzi, którzy są faktycznie marionetkami w rękach nieodgadnionego losu. Drugi sposób rozumienia związany jest ze statycznością, bezruchem, pełnym trwogi i bezradności, przepełnionym śmiertelnością oczekiwaniem na nieodgadnione. Linie podziału twórczości Maeterlincka wyznacza pojawienie się w „Śmierci Tintagilesa”, jednym z trzech „małych dramatów dla marionetek” Ygreny, głównej bohaterki walczącej z przeznaczeniem. Podział ten nie jest akceptowany przez wszystkich badaczy Maeterlincka. Przeciwnicy wskazują na aktywne zachowania bohaterów we wczesnych dramatach belgijskiego symbolisty. Autorce pokazanie dyskusji wokół „teatru marionetek”, posłużyło do ukazania idei, z których wyrasta przesłanie „Ślepców”. Przedstawienie jedności stylistycznej w twórczości Maeterlincka to jedna z strategii badawczych stosowanych w rozprawie. W tej perspektywie Autorka omawia jedność struktury dramatu, uwarunkowanej przyporządkowaniem wielotworczywowych elementów dzieła idei, wokół której konstruuje się przesłanie dzieła. Poszukiwaniu jedności towarzyszy powtarzający się w rozprawie schemat zawężanie tematyki, po przedstawieniu sytuacji ogólniejszej. W tym przypadku zawężenie skierowane zostało na strukturę dramatu symbolicznego. Jednym z charakterystycznych jego elementów jest zmiana zadań stawianych fabule dramatu. Jest ona ważna, o ile wskazuje odbiorcy niewidzialną rzeczywistość. Padają propozycje, żeby kategorię akcji zamienić kategorią sytuacji.

Ostatni, trzeci podrozdział pierwszej partii pracy, zbudowany jest również na metodycznie uzasadnianej zasadzie zawężania tematyki. Po syntetycznym omówieniu dziejów współdziałania dramatu i muzyki wraz z ich podstawowymi formami – operą i dramatem muzycznym Autorka przedstawia trzy przykłady umuzycznienia dramatu symbolicznego: „Pelleasa i Melisandę” Claude’a Debussy’ego, „Ariadnę i Sinobrodego” Paula Dukasa oraz „Zamek Sinobrodego” Béli Bartóka. Trzej kompozytorzy wybrali dramaty Maeterlincka za podstawy librett swych dzieł, odnajdując w nich szczególnie inspirujące warstwy symboliczne. Autorka wypunktowała najważniejsze komponenty zależności zachodzących pomiędzy tekstem słownym i muzycznym. W impresjonistycznym „Pelleasie i Melisandzie” na plan pierwszy wysuwa się kolorystyka muzycznych środków wyrazu, odpowiednio dobrana do symbolicznego tekstu. W kluczowych momentach „Ariadny i Sinobrodego” Dukas środkami muzycznymi podkreśla znaczenie symboliki tekstu, np. symboliki światła. Muzyka ekspresjonistycznego „Zamku Sinobrodego” charakteryzuje osobowości pary głównych bohaterów, przypisując im inny rodzaj melodyki i rytmiki oraz odzwierciedla kolorystykę i grę światła kolejnych komnat, które poznaje główna bohaterka idąc ku okrutnemu przeznaczeniu.

Drugi rozdział rozprawy poszerza zagadnienie zależności słowa (literatury i poezji) i muzyki. W pierwszej części tej partii rozważań Autorka w sposób syntetyczny omawia przełomowe momenty w dziejach tej relacji. Są nimi: trójjedność sztuk starożytnej Grecji, skomplikowane kwestie symboliki religijnej muzyki średniowiecza, założenia Cameraty florenckiej, retorykę muzyczną, barokowy rozwój teorii afektów, operową reformę Glucka, XIX – wieczną ideę korespondencji sztuk oraz zwraca uwagę na związana z mnogością kierunków muzyki współczesnej różnorodność zależności słowno – muzycznych.

Jednym z wysokiej klasy walorów dysertacji jest przejrzysty język, zasługujący na miano pięknej polszczyzny. Z tego powodu recenzent – czytelnik zwraca uwagę na swoiste kolokwializmy. Na s. 9, przy prezentowaniu zawartości II rozdziału użyte zostało sformułowanie: „Autorka dokonuje prześledzenia tej relacji...” Sądzę, że przy publikacji tej rozprawy Autorka rozważy zmianę tego sformułowania. Co nie oznacza, iż termin ten powinien być zastąpiony innym sformułowaniem na s. 265.

W drugiej części rozdziału przedstawione zostały teorie dotyczące relacji literatura – muzyka. Prezentację rozpoczyna omówieni myśli teoretyków przełomu XIX i XX w. zajmujących się estetyką porównawczą, którzy stoją na stanowisku , wspólnych źródeł języka muzycznego i poetyckiego. Jest nim język instynktowny. Autorka podejmuje zagadnienie muzyki programowej. Omawia również teorię Tadeusz Szulca negującego istnienie zależności pomiędzy słowem i muzyką. Reprezentatywny przegląd zamyka omówienie interpretacji integralnej dzieła muzycznego stworzonej przez Mieczysława Tomaszewskiego, ukazanie jak rozumie kwestię analogii Włodzimierz Ławniczak oraz koncepcję dramaturgii muzycznej opracowanej przez Ryszarda Daniela Golianka.

Drugi blok tematyczny pracy (s. 126 – 289) poświęcony jest „Ślepcom”: dramatowi Maurice’a Maeterlincka (roz. III), operze Jana Astriaba (roz. IV) oraz zależnościom słowno - muzycznym obu dzieł przedstawionych w V, ostatnim, kluczowym rozdziale pracy „Ślepcy – dramat symboliczny i opera kameralna. Paralele i rozbieżności”.

Rozdział III ukazuje genezę nowatorskiego dzieła belgijskiego symbolisty, który napisał dramat „Ślepcy” mając niespełna trzydzieści lat (1890). Autorka omawia inspiracje artystyczne Maeterlincka. Ważnym elementem tworzenia się nowego nurtu były wypowiedzi Novalisa nawołujące do „przedstawiania nieprzedstawialnego” i „wyrażania niewyraźnego”. Kompleksowe i szczegółowe omówienie „Ślepców”, obejmujące treść i jej symbolikę, strukturę, didaskalia i dramaturgię, oparte jest na przekładzie na język polski dokonany przez Zenona Przesmyckiego (Miriam). Tłumaczenie to stało się podstawą libretta stworzonego przez Jana Astriaba i Lecha Terpiłowskiego. Także kwestie związane z brzmieniowością oryginału i jego odbicia w muzyce nie wchodzą w tym przypadku w sferę badanych współzależności. Autorka wypunktowała te elementy dzieła i jego symboliki, które są przejawem nowatorskości „Ślepców”. Wiele z nich zawartych jest w didaskaliach dramatu. Maeterlinck wyposaża widzów w wiadomości niedostępne bohaterom sztuki. Tworzy nastrój obawy i grozy. Akcentuje elementy kojarzące się z niebezpieczeństwem i śmiercią. W „Ślepcach” realizowana jest idea „teatru marionetek”, wyrażająca się w bierności bohaterów spowodowanych ich kalectwem i sytuacją życiową. Scena otwierająca dramat jest jednocześnie jego kulminacją, oczekiwaniem na nieznane. Symbolika dramatu Maeterlincka skoncentrowana jest wokół wyrażania pesymizmu, związanego z lękiem przed niewidzialnym i nieprzewidywalnym. O głębi analizy świadczy choćby zestawienie dramatu z obrazem „Ślepcy” Breugla (1568). Dzieło niderlandzkiego twórcy, namalowane w oparciu o przypowieści o ślepcach z Nowego Testamentu nosi również nazwy „Przypowieść o ślepcach” i „Ślepcy prowadzący ślepców”. Ta partia pracy ukazała nowy rys osobowości badawczej Autorki, jakim jest umiejętność pogłębionej analizy psychologicznej tekstu poetyckiego.

Rozdział IV poświęcony „Ślepcom” Astriaba (1984) posiada taką samą konstrukcję jak poprzedni omawiający dramat Maeterlincka. Analizę formalną współczesnej opery kameralnej poprzedza omówienie genezy dzieła. Warstwa wizualna nie jest przedmiotem analizy z powodu niezachowania się dokumentacyjnego zapisu żadnego z wystawień opery. Powtarzanie schematów konstrukcyjnych jest charakterystyczne dla budowy dysertacji, nadaje jej pewien rys formy muzycznej. Nadrzędnym walorem rozprawy jest jej odkrywczość. Autorka zajmuje się dziełem zapomnianym przez wykonawców, teoretyków muzyki i muzykologów. Tak jak i cała spuścizna kompozytorska poznańskiego twórcy, poza paroma rozprawami, w tym pracy magisterskiej Autorki poświęconej „Koncertowi skrzypcowemu” Astriaba. Nie pozostały żadne teksty kompozytora mówiące o inspiracjach napisania „Ślepców” poza krótką

wypowiedzią zawartą w poznańskim Programie prapremiery. Natomiast więcej wiadomo o idei „teatru muzycznego” Lecha Terpiłowskiego, współautora libretta i wyboru fragmentów poezji dołączonego do warstwy słownej opery, który wystawił „Ślepców” Maeterlincka w jeleniogórskim Teatrze siedem lat przed poznańską prapremierą.

Analizę formalną opery poprzedziła Autorka przedstawieniem podstawowych koncepcji teorii formy. Następnie uzasadnia dokonany przez siebie podział struktury formalnej opery na osiemnaście segmentów poprzedzonych prologiem i zakończonych epilogiem. W warstwie dźwiękowej opera składa się z trzech zasadniczych elementów: warstwy muzycznej związanej z tekstem, pięciu chorałów oraz pięciu tańców pantomimicznych. W analizie poszczególnych części Autorka kładzie nacisk na technikę kompozytorską i sposoby wiązanie segmentów w całość. Kompozytor określił formę „Ślepców” jako formę ewolucyjną, opartą na przekształcaniu i rozwijaniu motywów w warstwie muzycznej i znaczeniowej. Przeprowadzone analizy wykazały funkcjonowanie struktury formy ewolucyjnej.

Ostatni, V rozdział dysertacji, najobszerniejszy i najistotniejszy dla tytułowej problematyki składa się z trzech części. Do określenia *tertium comparationis* dzieła Maeterlincka i Astriaba najlepiej - jak trafnie dowodzi Autorka - służy dramaturgia i ekspresja. Do zbadania dramaturgii wykorzystuje koncepcję Ryszarda Daniela Goliańki, podkreślając fazowość rozwoju dramaturgii w zakresie energetycznym jak i ekspresyjnym; w dziele muzycznym fazowość dotyczy strony formalnej i wyrazowej. Kategoria ekspresji omówiona zastała w oparciu o koncepcję Anny Brożek, wskazującą relacje semiotyczne łączące dzieło muzyczne ze stanami emocjonalnymi, przy zachowaniu zasady dotyczącej uniwersalności owych przeżyć oraz koncepcję Michała Piotrowskiego przypisującej muzyce ekspresyjność oraz mówiącej o konieczności analogii pomiędzy strukturą muzyczną a strukturą przeżycia i emocji o ile muzyka ma je wyrażać. Rozumienie analogii, przyjęte zostało za teorią Włodzimiera Ławniczaka i to ono umożliwia sprecyzowanie *tertium comparationis* – jakości wspólnych dzieła literackiego i muzycznego.

Drugą część ostatniego rozdziału otwierają schematyczne ujęcia (s. 207 - 208) rozłożenia węzłowych punktów kształtujących zmiany napięć w obu dziełach literackim i muzycznym (narastanie, punkt kulminacyjny, spadek, katastrofa) w zakresie treści wypowiedzi bohaterów dramatu i stosowanych technik kompozytorskich (opera). Opracowanie schematów wyznaczyło dedukcyjną metodę dalszych badań prowadzącą od ogólnych konstatacji zawartych w schematach do szczegółowych rozważań. Autorka porównuje strukturę i elementy tworzące dramaturgię „Ślepców” Maeterlincka a makroformą opery. Wskazuje na analogię w ogólnym rozwoju napięć w obu dziełach, zachowanie chronologii wydarzeń i przystawalności segmentów opery do odpowiednich fragmentów dramatu. Plan dramaturgiczny opery różni się od dramatu dodaniem tekstów spoza dzieła Maeterlincka.

Z punktu widzenia warsztatu teoretyka muzyki bardzo istotne i konsekwentnie przeprowadzone są szczegółowe analizy elementów dzieła muzycznego w tworzeniu kolejnych faz rozwoju dramaturgii, ilustrowane odpowiednio dobranymi przykładami muzycznymi. W operze Astriaba nieobecne są fazy pokulminacyjne, jeden ze składników pięciu faz - wstępna, narastania, kulminacyjna, pokulminacyjna, zakończeniowa - wyodrębnionych przez Goliańka. Autorka zaznacza obecność czterech faz: wstępnej, narastania, kulminacyjnych i zakończeniowej (kulminacyjnej) oraz faz nazwanych przez Autorkę na potrzeby niniejszej analizy fazami spadkowymi. W budowaniu partii wokalnych Astriab podążył za charakterystycznymi cechami bohaterów dramatu, łącząc niejednokrotnie wypowiedzi z tekstu Maeterlincka. Pokazane zostały przykłady zmian, również w postaci zapisu nutowego, jakie zostały wprowadzone na potrzeby libretta. Autorka wskazuje na dwa najważniejsze aspekty przekładania na język muzyczny idei kształtowania charakterów postaci. Są to: analogie form monologu i dialogu oraz umuzycznienia treści literackiej, np. stosowanie chóralnych wypowiedzi ślepców, traktowanych zgodnie z intencją Maeterlincka jako grupa jednorodna, napiętnowana tym samym losem.

W ostatniej, trzeciej części V rozdziału, stanowiącej poniekąd podsumowanie rozprawy, Autorka wykazuje obecność kategorii ekspresywnych w operze Astriaba, której źródłem są kategorie z dramatu Maeterlincka. Zgodnie z logiką wywodu jako pierwsze omówione zostają treści emocjonalne dramatu, negatywnie nacechowane: tajemniczość, groza, strach i trwoga, nerwowość i niepewność, oczekiwanie, fatalizm i katastrofizm, chaos, bezsilność, bierność oraz nacechowana pozytywnie: nadzieja. Omówienie realizacji treści emocjonalnych w warstwie dźwiękowej, przeprowadzone przez wskazanie analogii, stanowi ostatnią partię analityczną rozprawy. Autorka bierze pod uwagę właściwości samych dźwięków oraz elementy i ukształtowanie struktur muzycznych. Spośród kategorii ekspresywnych obecnych w dramacie Astriab podejmuje w sposób najbardziej słyszalny kategorie: tajemniczości, grozy, bezsilności i nadziei.

W ostatniej partii dysertacji Autorka pokazuje nie po raz kolejny najwyższej natury umiejętności analizowania muzyki pod kątem kategorii ekspresywnych, co jest jednym z najtrudniejszych zadań stawionym jako przedmiot badań, bowiem wkraczają one w sferę wartościowości muzyki, a jest to sfera wymykająca się zwerbalizowaniu. Problem ten nie stanowi trudności dla Autorki.

W zakończeniu, zgodnie z wymogami stawianymi pracom naukowym dokonane zostało podsumowanie przeprowadzonych badań oraz potwierdzenie zasadności początkowej tezy o mówiącej o zależności pomiędzy dramatem Maeterlincka i operą Astriaba.

Układ rozprawy jest jasny, czytelny, logiczny. Autorka ma umiejętność trafnego i lapidarnego formułowania zagadnień. Posługuje się językiem prostym,

co w przypadku rozważań teoretyczno – aksjologicznych nie jest sprawą łatwą. Tak więc formalna strona pracy nie budzi zastrzeżeń.

Ostatnie działy rozprawy to: Bibliografia, streszczenie rozprawy w języku angielski oraz Aneksy zawierające: Szkic do biografii twórczej Jana Astriaba, Didaskalia otwierające dramat „Ślepcy” Maurice’a Maeterlincka, Libretto opery „Ślepcy” Jana Astriaba oraz teksty poetyckie wykorzystane w operze.

Do dysertacji dołączone została partytura (wydruk rękopisu) Jan Astriab „Ślepcy” - opera kameralna oraz płyta CD z nagraniem opery z prapremiery udostępnione przez Archiwum Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu.

4. W moim przekonaniu rozprawa zasługuje na publikację, wnosząc cenny wkład w naukową refleksję nad współczesną operą.

Ze swej strony pozwalam sobie również wnioskować o przyznanie wyróżnienia dla pracy doktorskiej Pani Małgorzaty Pawłowskiej. Praca ta należy do grupy prac wyjątkowych, bowiem poza tym, że spełnia w sposób wzorcowy merytoryczne i formalne wymogi stawiane dysertacjom doktorskim, stała się jednocześnie okazją do prezentacji najwyższej klasy umiejętności i dojrzałości badawczej Autorki rozprawy.

Z pełną odpowiedzialnością wnoszę o dopuszczenie Pani mgr Małgorzaty Pawłowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Jagna Dankowska, Warszawa, 6. IV. 2017