

MARTA GABRYELCZAK-PAPROCKA

Studium Muzyki Kościelnej Archidiecezji Łódzkiej*



Kto dokręca śrubę? O różnorodności interpretacji warstwy muzycznej i treści w operze Benjamin Brittena na podstawie noweli Henry'ego Jamesa

Who Turns the Screw? On the Diversity of the Musical Layer and Content in Benjamin Britten's Opera Based on Henry James' Novella

Abstract

The essay is a reflection on the possibility of diverse interpretations of both works — *The Turn of the Screw* by Henry James and the stage work of the same title composed by Benjamin Britten. The text is divided into six parts, the introduction is placed first. The author forms the thesis that depending on external conditions, the experiences of the viewer, everyone can interpret the novella in a different way. On the basis of her own reflections and references to considerations and analyses made by other scholars, she describes the various interpretative possibilities of the work. In his reflections, he refers not only to the textual, stage and acting layers, but also to the musical means used by Britten. The ambiguity of events, behavior and emotions of the characters make the plot full of insinuations. The unreliability of the narrator does not allow an objective assessment of the events described. The author also refers to social and cultural issues related to the era in which the action of the work is set, as well as the psychology of the characters. The author of the essay suggests that the literary work described is a kind of psychological game conducted by the writer for the recipient of the work. He does not give clear answers to the questions that bother the reader. Also, Britten's opera is not, as the author of the libretto emphasizes, an attempt to interpret the original, but to transfer the story created by James to the musical ground. The question of the correct interpretation of the work remains without a concrete answer, because everyone turns the screw.

MARTA GABRYELCZAK-PAPROCKA

 <https://orcid.org/0000-0002-6517-8980>

Związana ze Studium Muzyki Kościelnej Archidiecezji Łódzkiej. Badania naukowe prowadzone indywidualnie, stopień w dziedzinie sztuk muzycznych, specjalność: wokalistyka, nadany w 2019 roku przez Akademię Muzyczną im. S. Moniuszki w Gdańsku, śpiewaczka-solistka (m.in. Teatr Muzyczny w Lublinie), pedagog SMK, członkini PSPŚ, autorka artykułów naukowych publikowanych przez „Musica Sacra”, „Art2”, „Notes Muzyczny”, rozdziałów monografii naukowych, a także tekstów o problematyce opery w kontekście kulturowym tworzonych na potrzeby wydawnictw Filharmonii Łódzkiej. Bierze udział w sesjach naukowych (Łódź, Lublin, Wrocław, Gdańsk), prowadzi wykłady okolicznościowe. Zakres zainteresowań naukowych: socjologia muzyki, opera w kontekście psychologicznym i kulturowym, muzyka kościelna, emisja głosu, antropologia muzyki.



e-mail: martagabryelczakpaprocka@gmail.com

Wstęp

The Turn of the Screw to utrzymana w charakterze thrillera psychologicznego opera Benjamin Brittena z 1954 roku, stworzona na podstawie napisanej u schyłku XIX wieku noweli¹ Henry’ego Jamesa — dzieła niejednoznaczного i niepokojącego. Za pomocą historii opowiedanej przez jedną z postaci, młodą guwernantkę, autor skłania czytelnika do refleksji nad źródłem naszego postrzegania rzeczywistości. W Polsce w odniesieniu do opery używamy translacji tytułu dokonanej przez Jacka Dehnela: *Dokręcanie śruby*. James zdaje się prowadzić także grę z tłumaczami. Wersja noweli wydana w 2015 roku różni się od pierwszej, z 1959 roku, w najbardziej utrwalonej w świadomości polskich odbiorców tłumaczeniu Witolda Pospieszalę: *W kleszczach lęku*. Jak zauważa Dorota Gutfeld: „[...] przekłady nieco inaczej osadzają opowieść w realiach kulturowych, dobierając formy zwracania się do siebie postaci, sposób traktowania odmian języka i elementów kulturowych” (2012: 273).

Sam James, w świetle moralności okresu, w którym powstała książka, był postacią nie do końca jednoznaczną, zaś jego nowela przepełniona jest niedopowiedzeniami. Deprawacja nieletnich, możliwa niepoczytalność ich opiekunki, wszystko to w otoczeniu antysielankowym, jak je określa Sylwia Wojciechowska. Gotycki mrok może zmylić niewyczulonego na odczytywanie ukrytej symboliki odbiorcę, sugerując wyłącznie powierzchowną interpretację. Nie wiadomo, czy James realnie czy przewrotnie bagatelizował wartość swojego dzieła, które miało być stworzone z chęci zysku i chwilowej potrzeby serca, stało się jednak jednym z najczęściej analizowanych utworów tego pisarza (Wojciechowska 2017: 165).

Czy niejednoznaczność cechująca sprawozdanie, którego dokonuje w swej korespondencji guwernantka, wynika z prób zaszyfrowania przez Henry’ego Jamesa pewnych sugestii, czy też jest następstwem pogłębiania się choroby psychicznej młodej kobiety — pozostaje sprawą dyskusyjną (Stanzel 1993: 216–217).

James gra z czytelnikiem, pozwalając mu na samodzielną interpretację zdarzeń, nie sugeruje konkretnego rozwiązania. Brittenowi za pomocą środków muzycznych udaje się przeprowadzić podobny zabieg. Słuchaczowi towarzyszy ogrom emocji wynikających z otaczających go dźwięków, zaczyna poszukiwać określenia konkretnej przyczyny swojej ekscytacji.

¹ Utwór raz określa się mianem noweli, raz powieści. Nie rozstrzygamy tutaj kwestii genologicznych.

Śruba kręci się powoli

Opera Brittena, której libretto oparte zostało na noweli Jamesa, jest swoistym thrillerem psychologicznym. Muzyczne sztuki sceniczne ze względu na swój charakter często dostosowywane były do określonych wymogów formalnych. Tendencja do używania szablonów konstrukcyjnych najbardziej znamieną była dla XIX wieku. Autorzy XX wieku nie dopasowywali się ściśle do wymogów, których przestrzegania mniej lub bardziej ortodoksyjnie pilnowali ich poprzednicy, jednak oparte na noweli Jamesa *Dokręcanie śruby* Brittena w swej konstrukcji pozostaje wciąż bardzo klasyczne. Kompozytora cechowała skłonność do zachowania tradycyjnej formy, niechęć do stosowania atonalności oraz nowych środków wyrazu; nie używał nadmiernie nawet takich narzędzi ekspresji, jak *sprechgesang*, onomatopeje czy zabiegi aktorskie (krzyki, lkania, szepty), które pojawiły się dużo wcześniej, w dziełach werystyckich zbieżnych w swych założeniach z literackim naturalizmem². Później zaczęto coraz częściej sięgać po eksperymentalne rozwiązania kompozytorskie. W utworach bliższych powstaniem początkowi XXI wiekowi, wraz z rozwojem techniki, również na gruncie muzycznym można zauważyć efekty tej ewolucji. Przykładami takich działań mogą być m.in. generowanie przez elektroniczną aparaturę mówiącą w języku hebrajskim idealnego Głosu Boga w *Raju Utraconym* Krzysztofa Pendereckiego (Drewniak 2007: 121–122) czy wprowadzenie innowacji polegającej na „łączeniu nowoczesnej techniki wideo z oryginalnym potraktowaniem głosu ludzkiego” (Miklaszewska 2013: 111) w operach *The Cave*, skomponowanej w latach 1990–1993, oraz *Three Tales* z roku 2002 Steve’a Reicha³.

Kluczowym elementem rozważań nad operą Brittena i nowelą James staje się pytanie o możliwość zilustrowania w przedstawieniu operowym, za pomocą środków muzycznych, wszelkich możliwych wariantów interpretacyjnych zawartych w jego pierwowzorze literackim.

Pisarz w *Dokręcaniu śruby* prowadzi z czytelnikiem grę. Zabieg ten zostaje powtórzony na gruncie muzycznym. Zadaniem kompozytora staje się uczynienie z opowiadanej historii zagadki. Zastosowanie odpowiednich środków muzycznych ułatwiło Brittenowi stworzenie dzieła pozwalającego na wielowymiarową interpretację. Myfanwy Piper, autorka libretta do omawianej opery, stwierdziła: „Ani Britten, ani ja nie zamierzaliśmy nigdy interpretować dzieła, ale chcieliśmy odtworzyć je za pomocą innej formy artystycznego przekazu”⁴. Określiła ona opowieść jako historię zepsucia niewinności (Howard 2004: 23–24). Niewinności niejednoznacznej, gdyż może być ona zarówno czystością fizyczną, jak i duchową jasnością emocji oraz przekonania czy też wrażliwością. W operze, ze względu na jej budowę formalną, jak sugeruje również Patricia Howard, trudno jest odzwierciedlić mnogość podtekstów zawartych w noweli. Zarówno Piper w warstwie tekstowej, jak i Britten tworząc muzykę nasyconą głęboką i niepokojącą emocjonalnością, starali się uczynić swą operę nieodbiegającą treścią oraz siłą przekazu od literackiego oryginału. Dzięki temu również muzyczna wersja historii mieszkańców nawiedzonego domu jest dla odbiorcy swego rodzaju labiryntem znaczeniowym.

² Weryzm muzyczny zbliżał przedstawienie operowe do sztuki dramatycznej, np. arie przestały być wyłącznie obszarem popisów technicznych solistów, a stawały się środkiem wyrazu mającym na celu oddanie stanów psychologicznych bohaterów.

³ W jego dziełach spotykamy również przeniesienie melodyki, rytmiki i tempa zaczerpniętego z prozodii języka amerykańskiego na brzmieniu instrumentów akustycznych (zob. Miklaszewska 2013: 111).

⁴ „Neither Britten or I ever intended to interpret the work, only to recreate it for a different medium”.

Jak dokręcić śrubę interpretacyjnie?

Edmund Wilson, krytyk literacki, pisarz i dziennikarz, w swej interpretacji utworu Jamesa skłaniał się ku psychoanalitycznej myśli freudowskiej. Według niego Guwernantka to osoba niespełniona seksualnie, widocznie zafascynowana swoim pracodawcą. W napisanym przez siebie eseju Wilson interpretował zachowania bohaterów, wykorzystując teorię austriackiego psychoanalityka. Spekulował również na temat rzekomych nerwic Jamesa, które miały znaleźć swoje odzwierciedlenie w jego twórczości. Za kluczowe w noweli uznał przedstawienie wieży i jeziora jako symboli związanych ze sferą erotyzmu (zob. Williamson 2014: 322). Seksualizacja sytuacji to jedna z wielu opcji interpretacyjnych, którą Thomas Cousineau określa jako najłatwiejszą do zastosowania (2020: 1–12). Stwierdza on, że przyjęcie wariantu dotyczącego nadużyć na tle płciowym, jakich wobec podopiecznych mieli dopuścić się poprzedni wychowawcy, jest spowodowane czytelnictwem łatwowiernością i gotowością do zaakceptowania wersji narratorki. Sugeruje on również, że Guwernantka (tak przedstawiana jest w operze), chcąc utrzymać jak najlepsze kontakty z wychowankami, oczernia pamięć o poprzednich opiekunach, by samej wejść w rolę idealnej wiktoriańskiej nauczycielki. Czytelnik wierzy w jej kłamstwa, czy to będące efektem silnych emocji, nienawiści do poprzedników czy zazdrości o uczucia dzieci. Cousineau przytacza również wiele aspektów społecznych, psychologicznych, moralnych, które mogą wpływać na postawę Guwernantki. Podaje też w wątpliwość moralność czytelnika, który bardzo łatwo osądza sytuację (Cousineau 2020: 1–12). Podobną tezę, za Proustem, przytacza Williamson: „W rzeczywistości każdy czytelnik czyta to, co jest w nim” (2014: 324). Patrząc na tę interpretację z punktu widzenia kultury i zasad moralnych społeczności angielskiej przełomu XIX i XX wieku, można uznać, iż jest ona jedną z opcji. Co ciekawe, żyjący w późniejszym okresie Britten oskarżany był przez niektórych o pedofilię, której jednak nigdy mu nie udowodniono.

Narratorka jest zdecydowanie w trudnej sytuacji społecznej. To osoba z pogranicza klas. W epoce wiktoriańskiej guwernantka posiadała niejasny status, znajdowała się w hierarchii pomiędzy państwem a służbą. Dodatkowe problemy natury psychologicznej mogły powodować próby utożsamiania się z popularizowanym ówczesnie wzorem kobiety, tzw. aniołem w domu. Dobra i cicha niewiasta nie mogła również posiadać pragnień seksualnych. Samotna, wykształcona osoba płci żeńskiej, która tak naprawdę nie należała do żadnej warstwy społecznej, gubiła się pomiędzy własnymi pragnieniami a imperatywami kulturowymi (Williamson 2014: 327).

Inną interpretację sugeruje Patricia Howard stwierdzając, że to Guwernantka była zniszczona wewnętrznie przez własne podejrzania (2004: 23–53). Purytańska młoda kobieta potępiała libertyna Quinta. Nie mając dowodów, oskarżała go o różne nieprzyzwoitości. W tym kontekście zepsucie wewnętrzne niewiasty staje się bardziej odrażające niż domniemana niemoralność seksualna znienawidzonego przez nią poprzednika.

Polska badaczka Dorota Gutfeld skupia się z kolei na interpretacji zawierającej sugestie o niedojrzałości, nierzetelności, skłonności do fantazji oraz romantycznych uniesień, sentymentalności, a także rozchwianiu emocjonalnym, które miały cechować nauczycielkę. Silnie podkreśla charakter domnianego napięcia seksualnego zaistniałego między kobietą a wychowankiem (Gutfeld 2012: 274). W swej interpretacji przychyliła się również ku teoriom Edmunda Wilsona oraz Williama Veedera. Wedle drugiego z wymienionych unicestwienie chłopca przez guwernantkę w ostatniej scenie miało być odwetem za

odrzuć jej uczuć przez pracodawcę niedostępnego uczuciowo i seksualnie dla osoby o jej kondycji społecznej. Swą nienawiść z dorosłego mężczyzny przeniosła na niewinne dziecko (Gutfeld 2012: 278).

Muzyczne dokręcanie śruby

Od samego rozpoczęcia opery pasja i niepokój Guwernantki ujawniają się wyraźniej w warstwie melodycznej niż w celowo uproszczonej akcji scenicznej. Stopniowo potęgowana głośność oraz atonalność muzyki aż eksploduje w zilustrowaną dźwiękowo podróż do Bly (Howard 2004: 25–27).

Spektakl posiada strukturę epizodyczną, niejednorodną. Jest to seria odcinków, jakby wyodrębniony łańcuch incydentów mających świadczyć o niezwykłych zdarzeniach, jakie zaszły w gotyckiej rezydencji. To wybrane sceny z życia w mrocznym domu, będące, mogło by się wydawać, zeznaniami, usprawiedliwieniami oskarżanej narratorki. Jakby próbowała się bronić przed zarzutami spowodowania śmierci Milesa lub udowodnić, że nie jest osobą szaloną.

Sceny oddzielone są interludiami instrumentalnymi, które pełnią podwójną funkcję — są zarówno prezentacjami wariacji na temat opery, jak również wprowadzeniem do kolejnych odsłon dramatu, ewokacjami nastrojowymi lub rzeczywistymi, odmalowaniem charakteru akcji mającej się niebawem rozpocząć (Howard 2004: 27). Mamy także fragmenty muzyczne ilustrujące ruchy i sytuacje, jak dygnięcia Flory przy akompaniamencie harfy (Howard 2004: 40) czy przyspieszenie muzyki, gdy Quint zaczyna szybciej się poruszać (Howard 2004: 36–37), zaś piosenka Milesa *Malo, Malo* przypomina dziecięcą wylizankę.

Pojawiający się w całym utworze motyw nakręcanej śruby realizowany jest muzycznie, wzrasta napięcie. Na opisywanym fragmencie instrumentalnym oparta jest również *passacaglia* w pierwszej części finału. Zmieniające się etapy dramatu kompozytor podkreśla, dodając kolejne nuty w basie.

Muzyka bazuje na wrażeniach, emocjach. Podobne reakcje ludzkie mogą mieć różne przyczyny. Fakt ten udawadniało wielu badaczy, m.in. Piotr Przybysz w artykule *Muzyka a emocje* omawiającym współczesne badania empiryczne nad analizowaną sztuką i reakcjami ludzkimi, prowadzone w kontekście interdyscyplinarnym w zakresie wiedzy z dziedzin psychologii, neuronauki i muzykologii (Przybysz 2013: 327–349), oraz Magdalena Szpunar w artykule *Emocje muzyczne jako emocje estetyczne* (2021: 134–146), odwołująca się do koncepcji Claude’a Levi-Straussa oraz Immanuela Kanta. Jak za Aaronem Coplandem sugeruje badaczka muzyka jest: „[...] medium umożliwiającym ekspresję wielu wymiarów i subtelność emocji, dzięki niej można wyrazić to, co trudno wyrażalne, a czasem niewyraźne. Alegorycznie możemy powiedzieć, że jest ona językiem emocji i nastrojów” (Szpunar 2021: 134). Z punktu widzenia psychologii reakcja człowieka na muzykę to afekt, który „[...] w wąskim rozumieniu, jako elementarny składnik emocji, stanowi chwilową pozytywną lub negatywną reakcję organizmu na jakiś czynnik zewnętrzny lub wewnętrzny” (Kantor-Martynuska 2015: 48). Jego cechami charakterystycznymi są wyłącznie walencja i pobudzenie. Jak pisze dalej Joanna Kantor-Martynuska: „W kontekście odbioru muzyki tego typu reakcja emocjonalna odnosi się do najbardziej elementarnych wrażeń o charakterze sensorycznym” (2015: 48). Sztuka dźwięków wzbudza więc emocje, reakcje organizmu, które mogą być efektem zarówno różnych procesów fizjologicznych, jak i przeżyć we-

wewnętrznych. Pozwala to na pozostawienie kwestii interpretacyjnej nierozwiązanej, na pobudzenie odbiorcy do zadawania pytań, na które sam, przez pryzmat własnych przemyśleń, musi odpowiedzieć.

Dokręcanie na wysokich tonach

W kwestii przypisania roli do głosu możemy zauważyć pewną prawidłowość. Obsada to wyłącznie głosy wysokie. Mamy dwóch tenorów (Prolog — Douglas oraz Peter Quint), cztery sopran, w tym jeden z nich może być sopranem dziewczęcym ze względu na charakter roli (Guwernantka, Flora — tu głos młodzieńczy, Pani Grose, Panna Jassel), oraz sopran chłopięcy nazywany także dyszkantem (Miles). Muzyka za pomocą wysokości dźwięków, tempa, rytmu posiada fizjologiczny wpływ na organizm człowieka, może wprowadzać go w różne stany. Przewaga brzmień utrzymanych w środkowym rejestrze dźwiękowym (tak jak zrównoważone tempo oraz proste, powtarzalne schematy melodyczne) ma właściwości relaksacyjne i oddziałuje uspokajająco na człowieka (zob. Ryczkowska 2016: 143). Efekt ten stosowany jest często w muzyce sakralnej, gdzie partie wokalne odtwarzają przeważnie mezzosoprany, drugie sopran lub barytony, co z założenia ma działać na słuchacza kojąco. U Brittena w *Dokręcaniu śruby* mamy do czynienia z nagromadzeniem wyłącznie głosów wysokich, co powoduje, że słuchacz fizjologicznie pozostaje w ciągłym napięciu.

Dysonanse przerywające ciągłość fraz lirycznych, niespodziewane zastosowanie nieregularnych modulacji wprowadzają człowieka w stan nieprzyjemnej niepewności. Zaczynamy podzielać podenerwowanie Guwernantki, w której partii najczęściej pojawiają się zmienności harmoniczne i nastrojowe.

Głos chłopięcy użyty w partii Milesa, ze względu na niebywałe walory przedmutacyjnego dźwięku (jasność, czystość intonacyjną) prezentuje najdoskonalszą formę śpiewu naturalnego⁵. Jego urok kontrastuje z wizją nieczystości moralnej, jaka — być może — stała się udziałem dziecka. Szczególnie niepokojący, choć jednocześnie przepełniony pozornym spokojem, jest powtarzający się fragment, który rozpoczyna incipit *Malo, Malo*. Część ta wymaga od wykonawcy rozbudowanej sopranowej skali⁶. Melizmaty użyte w konstrukcji opisywanego fragmentu wymagają dużej sprawności oddechowej. W dostępnych nagraniach omawianej opery pojawiają się również wykonawcy o właściwościach głosowych typowo altowych, jednak brak swobody w wydobyciu wysokich dźwięków zaburza odbiór. Śpiew Milesa ma zawsze charakter oniryczny, transowy. Jest jakby mantrą, posiada właściwości zarówno modlitwy, jak i okultystycznego przywoływania istot z zaświatów.

W spektaklu zauważalny jest również kontrast brzmienia głosu chłopięcego i kobiecego. Doskonała czystość brzmieniowa, brak wibracji oraz jednolitość rejestrowa tego pierwszego kontrastują z ukształtowanym i dojrzałym brzmieniem drugiego.

W ostatniej scenie słyszymy inny kontrast, fragment w którym głosy Quinta i Guwernantki jednoczą się, tworząc efekt przenikania się postaci o przeciwstawnych walorach.

⁵ Stąd też XVII- i XVIII-wieczne próby przedłużenia trwałości tego głosu poprzez zabieg kastracji dokonywany na młodym śpiewaku. Dziś partie kastratów wykonują sopraniści o naturalnych właściwościach głosu czyniących go podobnym kobiecemu lub kontratenorzy posiadający technikę wokalną pozwalającą na naśladowanie stylistyki śpiewu sopranowego lub altowego.

⁶ Głosy chłopięce przedmutacyjne dzielą się na sopranowe oraz altowe w zależności od barwy oraz skali. W okresie mutacji podział ten nie jest tak jednoznaczny.

Śruba dokręcona

Każdy przeczytany artykuł, zasłyszana sugestia czy interpretacja kierują czytelnika/słuchacza w inne zakamarki labiryntu interpretacyjnego omawianej historii. Nie posiada on jednego wyjścia — zarówno James, jak i Britten kierują nas na różne ścieżki, z których każda może się okazać prawdziwa.

Kto jest „diabłem”? Czy rzeczywiście Peter Quint? Czy Guwernantka? A może sam Miles?

Kto manipuluje? I czy ktoś manipuluje rzeczywiście?

„What have we done between us?” śpiewane w ostatniej scenie przez młodą kobietę staje się kwintesencją interpretacji utworu. Williamson twierdzi, że jest to zdanie kierowane do duchów, a śmierć Milesa to autodestrukcja dziecka rozdartego między narzuconą moralnością wiktoriańską a wyrzutami sumienia spowodowanymi niegodnymi czynkami, jakich realnie lub wyłącznie w wyobraźni się dopuszczał (Williamson 2014: 322–330).

Być może w finale Guwernantka z przerażeniem zauważa krzywdę psychiczną, jaką wyrządziła dziecku? A może zakończenie to symboliczne unicestwienie w Milesie zarówno niewinnego młodego człowieka, jak i dorastającego mężczyzny ograniczonego przez zasady swojej epoki reprezentowane w postaci wychowawczyni, tłumiącego popędy homo- lub heteroseksualne. A może to śmierć niewinności dziecięcej zbrukanej podejrzeniami płynącymi ze świata dorosłych? A jeśli interpretacja freudowska nie jest niewłaściwa? Albo Miles umiera wyłącznie w wyobraźni chorej psychicznie młodej kobiety? A może tak naprawdę tylko tam istniał? Albo schizofreniczka słyszająca głosy i widząca duchy zmarłych zdręczyła swego niewinnego podopiecznego? Może chciała symbolicznie zachować dziecięcą niewinność mieszkańców Bly, nie pozwalając im stać się dorosłymi?

Te kwestie, choć wielu próbowało je wyjaśnić, pozostaną wciąż zagadkowe. Nikt z nas nie wie, co jest prawdą, co subiektywną wizją sporządzającej zapiski niewiasty, a co projekcją odbiorcy. Być może nie wiedzieli tego też ani Henry James, konstruując zagadkową nowelę, ani Benjamin Britten, pisząc muzykę niepokojącą, ekspresyjną i emocjonalnie niejednoznaczną. Sama forma przedstawienia operowego jest z jednej strony ograniczona strukturalnie, z drugiej do końca niesprecyzowana. Pozwala to na indywidualne odczytywanie zauważonych metafor i grę z wyobraźnią. Nie otrzymamy prostego rozwiązania, musimy poszukać go w sobie, a być może spróbować odpowiedzieć na pytanie: dlaczego akurat ten wariant wybraliśmy? Czy na nasze postrzeganie rzeczywistości wpływa kultura, ideologia, obserwacja świata zewnętrznego, a może osobiste potrzeby czy przeżycia?

Każdy z nas, odbiorców, za pomocą własnych wyobrażeń powoli dokręca śrubę.



Bibliografia

- Cousineau Thomas (2020), *Occulted Rivalry in Henry James's The Turn of the Screw*, www.academia.edu/4892808/Occulted_Rivalry_in_Henry_James's_The_Turn_of_the_Screw [dostęp: 1.07.2022].
- Drewniak Janusz (2007), *Biblijne i liturgiczne wątki w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, „Ruch biblijny i liturgiczny” nr 2, s. 121–122.
- Gutfeld Dorota (2017), *Skąd się biorą duchy? Dwa przekłady „The turn of the Screw”*, „Litteraria Copernicana” nr 1(21), s. 273–279.
- Howard Patricia (2004), *Myślanwy Piper's „The turn of the screw” libretto and synopsis [w:] Benjamin Britten: The turn of the screw*, Chapter 2, Cambridge University Press, Cambridge, s. 23–62.
- James Henry (2015 [1898]), *Dokręcanie śruby*, przeł. J. Dehnel, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Kantor-Martynuska Joanna (2016), *Reakcje emocjonalne na muzykę: integracyjne ujęcie czynników muzycznych, indywidualnych i sytuacyjnych*, „Studia Psychologiczne” t. 53, s. 47–63.
- Miklaszewska Joanna (2013), *W stronę opery XXI wieku. Wideo-opery „The Cave” i „Three Tales” Steve'a Reicha*, „Res Fact Nova” nr 14(23), s. 111–120.
- Przybysz Piotr (2013), *Muzyka a emocje*, „AVANT” nr 3, s. 327–349.
- Ryczkowska Alicja (2016), *Mechanizmy oddziaływania muzyki na procesy fizjologiczne i emocjonalne słuchacza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” nr 29(2), s. 139–155.
- Stanzel Franz K. (1993), *Historia komplementarna: zarys zwróconej ku czytelnikowi teorii powieści*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” nr 84(1), s. 205–222.
- Szpunar Magdalena (2021), *Emocje muzyczne jako emocje estetyczne. O związkach emocji z muzyką na przykładzie wybranych koncepcji*, „Kultura współczesna” nr 2/114(202), s. 134–146.
- Williamson Allan (2014), *The Turn of the Screw and the Locus of Psychoanalytic Criticism*, „Literary Imagination” nr 16, z. 3, s. 322–330.
- Wojciechowska Sylwia (2017), *Amoenus versus horridus: W kleszczach lęku w świetle koncepcji sielankowej*, „Litteraria Copernicana” nr 1(21), s. 159–167.

