

Prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego
prof. emerytowany

Recenzja rozprawy doktorskiej Pana mgr. Aleksandra LASKOWSKIEGO
pt. *Wybrane aspekty recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego
w obszarach języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego.*
Instytut Szuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2021
Promotor: prof. dr hab. Zofia Chechlińska

Problematyka recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego nie doczekała się całościowego ujęcia monograficznego ani w odniesieniu do Europy czy choćby jej wybranych centrów kulturowych, ani takowych ośrodków w Stanach Zjednoczonych Ameryki czy w Azji. Wybór zagadnień z tej w znikomym stopniu rozpoznanej domeny na przedmiot rozprawy doktorskiej jest zatem uzasadniony. Za trafny uważam także dokonany przez p. Aleksandra Laskowskiego wybór zakresu jego refleksji naukowej w tej dziedzinie. Wskazują na nie wyszczególnione w tytule pracy obszary języka niemieckiego, rosyjskiego, angielskiego.

Czytelnik wnioskując na podstawie tytułu pracy i po zapoznaniu się z tekstem kilku pierwszych stron rozprawy może się jednak tylko domyślać, że *de facto* chodzi o obszary kulturowe Niemiec, Austrii, Związku Radzieckiego, Rosji, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych, bowiem dopiero we wprowadzeniu do II części pracy (s. 38-39) autor wprost o tym mówi i trafnie uzasadnia (s. 39-40) wskazaną w tytule kolejność owych obszarów, natomiast rigdzie nie określa ram czasowych swoich badań. Tego typu wstępnych wątpliwości czytelnika w żadnej mierze nie rozprasza spis treści informujący o 52 częściach rozprawy, ponumerowanych, a ich tytuły, w większości przypominające prasowe leads, nie budują wyobrażenia spójnej logicznie, hierarchicznie zbudowanej całości rozprawy cenzusowej, poza pewnością, że rozprawa zawiera właściwe dla niej wprowadzenia, podsumowania, dwie nienazwane części, zakończenie, aneksy i bibliografię (nawet podziękowania noszą numer – 52).

Wnioskując na podstawie wyszczególnionych w spisie treści tytułów, można przypuszczać, że większość fragmentów to odrębne moduły - artykuły lub eseje różnej wielkości (numerów stron w spisie treści nie podano!), że to być może zamierzona oryginalność kompozycyjna. Ale czy ona odzwierciedla istotny, poza zróżnicowaniem obszaru badań, rys

recepcji twórczości Pendereckiego albo ujawnia szczególnie ważny aspekt metodologiczny rozprawy? Mimo, że niejasna - poza ogólną - struktura pracy doktorskiej wzbudza moje wątpliwości, to uważam, że dokonując jej oceny należy przyjąć zaproponowaną przez Doktoranta konwencję kompozycyjną i w jej ramach przeprowadzić krytykę.

Treść rozprawy dzieli się na dwie zatytułowane części (czego nie odnotowano w spisie treści) o nieproporcjonalnej objętości. Pierwsza pt. *Teoria recepcji i jej zastosowanie*, stron 30 (s. 7-37), złożona jest z 13 zatytułowanych fragmentów/podrozdziałików, kilku pół-, jedno- lub półtorastronicowych, jak części: 3. *Erwartungshorizont, Wirkung, Rezeption*, 4. *Umwertung, 7. „Écoute” Petera Szendy’ego*, 8. *Wobec teorii muzyki popularnej*, 10. *Recepcja w ujęciu socjologicznym*. Część druga pt. *Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego – studium*, stron 173 (s. 38-211), obejmuje 35 części, w tym wyodrębnione jako odrębne całości - 3 wprowadzenia, 4 podsumowania, epilog i zakończenie. Dwa materiałowe aneksy, w sumie stron 115 (s. 212-326), to, jak podano w spisie treści, *Cytaty z Opera Magazyn w przekładzie polskim i Skany cytatów z Opera Magazyn. Wersja oryginalna*. Na komputerowym wydruku rozprawy aneksy mają jednak odmiennie tytuły: *Artykuły archiwalne z miesięcznika Opera Magazyn. Wybór w przekładzie polskim oraz Skany tekstów opublikowanych na łamach Opera Magazyn, w których pojawia się nazwisko Krzysztofa Pendereckiego*.

Objaśnienie celów rozprawy doktorskiej ujęte zostało w formę rozproszoną i ponadto zanim te cele sformułowano, zapoznaliśmy się z rozważaniami natury metodologicznej.

„Niniejsza praca – pisze Doktorant – traktuje o recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Jako że kwestię pojmowania recepcji w dziedzinie muzykologii rozumiem się na wiele różnych sposobów, podejście do teorii przekłada się zaś nie tylko na sposób prowadzenia badań, ale także na określenie przedmiotu badania, w pierwszej części pracy przedstawiam krótkie wprowadzenie teoretyczne wraz z dokonanymi przeze mnie wyborami metodologicznymi” (s. 7).

W jaki zatem sposób rozumie recepcję Doktorant, jakie elementy z jakich inspirowanych go teorii recepcji wybrał i dlaczego, w jaki sposób będzie badał wybrany przez siebie przedmiot – twórczość Pendereckiego, jej recepcję. Na jakim obszarze? W jakim czasie?

Wiedzę na temat teorii recepcji czerpie p. Laskowski z ich omówień, uwag na ich temat lub samych teorii różnych autorów zawartych w publikacjach z lat 1983-2010. Na tej

podstawie Doktorant tworzy mapę kluczowych pojęć i autorytetów, które będą sterować jego czytaniem i analizą wybranych przez niego świadectw (źródło do badań) recepcji twórczości Pendereckiego. Do tych kluczowych pojęć i autorytetów odsyła większość tytułów części budujących pierwszą część rozprawy, odrębnych modułów je objaśniających w sposób bardziej lub mniej szczegółowy. Jednak nie wiemy, dlaczego Autor przeprowadził prezentację pojęć w takiej kolejności, jaką ukazuje spis treści, bo we wprowadzeniu do części pierwszej nie zostają sformułowane. Wydaje się, że na indywidualnej mapie pojęć jest to droga od szczegółu (2. *Kunari*) do ogółu (11. „*Słowy paradigmat*” *Nathalie Heinrich*). Tak może zinterpretować porządek tego swoistego rodzaju montażu pojęć, nazwisk i określeń typów muzyki czy dziedzin nauki (jaki tworzą tytuły części metodologicznego wstępu) przede wszystkim czytelnik już wtajemniczony w problematykę i pojęcia badań nad recepcją w literaturze i w muzykologii.

Porzucając powyżej scharakteryzowaną strukturę rozprawy, przedstawiam moje akademickie odczytanie propozycji Doktoranta „od wewnątrz”, czyli wychodząc od namysłu nad przyjętą przez niego definicją pojęcia „recepcji” (s. 8) i jej konsekwencjami. Taka droga krytycznego namysłu doprowadziła do ujawnienia logicznej spójności i zasadności propozycji metodologicznej Doktoranta, a czego sam wprost nie uczynił i ponadto zaciemnił na skutek nadmiernego rozliczenia wywodu na drobne i nieprecyzyjnie zatytułowane moduły.

Punkt wyjścia stanowi sposób rozumienia pojęcia „recepcja”, który Autor przejmuje od Davida Bearda i Kennetha Gioag, objaśniających w 2005 roku kluczowe pojęcia muzykologii. W skrócie: recepcja muzyki to krytyczna reakcja na nią zarówno w czasie włączenia dzieła muzycznego do sfery publicznej, jak i reakcja na niego przez następne pokolenia zapisane w różnego rodzaju źródłach słownych, to zmieniające się historycznie reakcje na – interpretacje/znaczenia dzieła wraz ze zmianą kontekstu.

Zgodnie z takim rozumieniem Doktorant bierze w swoich badaniach pod uwagę jako źródła tylko teksty słowne natomiast innego rodzaju źródła uwzględnia w epilogu rozprawy (cz. 44), w którym podjęte są wątki recepcji Pendereckiego obecne w źródłach filmowych, w dziedzinie mody i muzycznej pop-kultury. Pojęcie „interpretacji” dzieła w ramach problematyki recepcji p. Laskowski prezentuje w odrębnym piątym module części pierwszej, czyni to za pośrednictwem Hermanna Danusera. Od niego też czerpie i wyjaśnia (cz. 6)

pojęcie *Weltanschauungsmusik* mieszczące się w orbicie zmiennego kontekstu i interpretacji oraz społecznego aspektu czy funkcji dzieł muzycznych. Oczywiście oceny dzieła również ulegają zmianie, dlatego pytanie o przyczyny przewartościowania sądów i samo pojęcie *Umwertung* (za Erikiem Fischerm) jest przez Doktoranta wzięte pod uwagę (cz. 4, s. 14-15).

Z kolei to w rozumieniu pojęcia „recepcja”, powyżej przytoczonego, dotyczy istnienia dzieła muzycznego w sferze publicznej, czyli jego prawykonywanie i dalsze tzw. życie dzieła i reakcje na niego, generuje potrzebę, ale i konieczność podjęcia kwestii „słuchania” muzyki obserwowanego z różnych perspektyw; „słuchania” – w porównaniu z praktykami w XIX wieku – odmiennego i intensywnie zmieniającego się od połowy XX wieku. Należy podkreślić zwrócenie uwagi Doktoranta na nietuzinkową egzegezę fenomenu „écoute” przez Petera Szendy’ego.

Zarówno ze względu na ten fenomen, jak i fakt przynależności Pendereckiego do kontekstu kultury XX i XXI wieku, potrzebne było zastanowienie się nad sposobem rozumienia określenia „współczesna” w odniesieniu do muzyki XX-XXI wieku. Tym bardziej, że pojęcie muzyki współczesnej, funkcjonujące w obiegu powszechnym, a kojarzone z Pendereckim odsyła i do jego postawy awangardzisty, i neoromantyka. Zasadna jest propozycja Doktoranta uwzględnienia „nowego paradigmatu” w odniesieniu do poznania/rozumienia sztuki współczesnej. Chodzi o postulat Nathalie Heinrich z 1999 i 2014 roku, „by sztukę współczesną traktować jako gatunek (*genre*) odrębny, różny od sztuki nowoczesnej i klasycznej” (s. 28) oraz analogię w sposobie rozumienia tej odrębności muzyki „nowoczesnej”, jaką dostrzegł Doktorant w eseju Nicolasa Sionimsky’ego z 1961 roku. Jako osobny gatunek sztuka współczesna jest konstytuowana przez wskazane przez Heinrich antynomie (oryginalność – konwencja, wyjątkowość – tradycja, dzieło – osoba i zachowanie twórcy/artysty wyjątkowego) oraz mechanizmy „odrębnej kultury sztuki współczesnej, która tworzy się i rozpowszechnia poprzez opowieści o wyczynach ekscentrycznych – poprzez anegdoty” (s. 30). Tak rozumiane istnienie muzyki współczesnej wg postulatów Heinrich pociąga za sobą opis i interpretację dzieł w ich relacjach na osi syntagmatycznej, a nie jako osobnych całości ujmowanych w porządku diachronicznym.

Nie sposób zatem rozważając recepcję praktyk artystycznych właściwych dla bytu muzyki współczesnej XXI wieku, widzianego w całości, nie uwzględnić **praktyk muzyki popularnej** (cz. 9) i **fenomenu gwiazdy i gwiazdorstwa** w świecie popkultury (teorii sformułowanej przez Silke Borgstedt, cz. 8) „silnie przenikających do dziedzin muzyki poważnej” (s. 26) oraz kwestii wielowymiarowego **kanonu** (cz. 2, wg rozbudowanej koncepcji Marka Everista), który dla recepcji zarówno muzyki klasycznej w jej tradycyjnym sensie w różnych czasach, jak i muzyki popularnej posiada fundamentalne znaczenie. W obrębie analizy kanonu w związku z recepcją twórczości kompozytora z Europy Środkowo-Wschodniej w Europie Zachodniej, w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, Doktorant zapowiada (s. 9) skorzystanie z propozycji Timothy'ego Ruthelforda-Johnsona (2009), aby na dorobek Pendereckiego spojrzeć m. in. „przez pryzmat woboczeń w Sądowskiej perspektywie kolonialnej” (s. 9, por. s. 130-131).

Poza wymienionymi pojęciami p. Laskowski sygnalizuje (s. 13-14), że zna klasyczną już triadę pojęć - horyzont oczekiwań, działanie/oddziaływanie, recepcja, ale ich nie wyjaśnia (przytoczony przykład zarzepnięty od Marka Everista jest niewystarczający) i nie określa ich funkcji oraz usytuowania na jego metodologicznej mapie. Autor zapowiada, że będzie tropił wątki (motywy, tematy) recepcji twórczości Pendereckiego i co oczywiste porównywał ich obecność oraz ich ważność na wytyczonych obszarach recepcji. W odniesieniu do każdego z omówionych pojęć Doktorant w przekonujący sposób argumentuje ich adekwatność i przydatność do opisu fenomenu recepcji Pendereckiego. W podsumowaniu części pierwszej p. Laskowski zwięźle opisuje bazę źródłową swoich badań oraz ich plan – ogólną budowę rozprawy. W pełniaczej funkcję wstępu części pierwszej zabrakło natomiast akapitu, w którym znajdowałaby się syntetyczna, i odsyłająca do konkretnych pozycji bibliograficznych, odpowiedź na pytanie, czy przedmiot badań Autora rozprawy był w kręgu zainteresowań naukowców na świecie. Tutaj byłoby też miejsce na ogólne informacje o pracach badaczy z Polski, które obecnie „na siłę” zostały włączone do części II (cz. 15).

Należy podkreślić, że propozycja metodologiczna p. Laskowskiego jest oryginalną i wartościową syntezą elementów teorii recepcji sztuki, literatury i muzyki autorskiego przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki, głównie muzykologów i socjologów sztuki, których idee w takiej konfiguracji nie były wykorzystywane w pracach innych, w tym polskich badaczy recepcji muzyki tzw. klasycznej czy poważnej. Nie jest to jednak równoznaczne z

brakiem znajomości w Polsce niektórych koncepcji tych ważnych dla Doktoranta zagranicznych naukowców. W kręgach kulturoznawców i socjologów znane są m. in. prace Marka Everista, Nathalie Heinich. Przekłady na język polski dwóch prac Heinich ukazały się w latach 2007 (*Być artystą: rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*) i 2010 (*Socjologia sztuki*), a ostatnio (2019) opublikowano wywiad-rzekę przeprowadzoną z nią przez Julię Ténédosa (*Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*).

Cel badań i typ wykorzystanych źródeł przedstawia Autor na końcu części pierwszej i we wprowadzeniu do części drugiej, centralnej, do studium recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Pan Laskowski pisze, że studium

„stanowi przegląd źródeł dotyczących Krzysztofa Pendereckiego pochodzących z obszarów językowych objętych założonym programem badawczym, tj. obszarów języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego. Jest to jednocześnie próba opisanie historii i przebiegu kształtowania się pojęć i wyobrażeń na temat kompozytora, które stanowiły czynniki współdeterminujące recepcję jego twórczości oraz pod pewnymi względami recepcję jego osoby i otoczenia. [...] W niniejszej pracy opierać się będą na wybrane materiały, które dla przebadania recepcji wydają się istotne bądź – co jest szczególnie ważne w przypadku tekstów prasowych – reprezentatywne dla danego aspektu recepcji”. (s. 38-39)

„Badane przeze mnie źródła obejmują zarówno piśmiennictwo muzykologiczne, przede wszystkim monografie poświęcone Krzysztofovi Pendereckiemu, ale także inne publikacje fachowe w istotny sposób kształtujące recepcję jego dzieła i osoby. Odwołuję się także do licznych publikacji krytycznych i popularnych, których wybór – w moim przekonaniu – jest reprezentatywny i pozwala poznać wątki powtarzające się i powielane. Jako odrębne pole badawcze traktuję miesięcznik Opera Magazine”. (s. 36)

W typologii źródeł określonej przez Doktoranta w odniesieniu do wykorzystanych przez niego materiałów źródłowych zwrócona została uwaga na różnice między dyskursem akademickim/muzykologicznym, w domyśle – naukowym, a dyskursem krytyczno-publicystycznym. Takie rozróżnienie i proporcja w liczbie efektywnie spożytkowanych w analizie źródeł znajduje odzwierciedlenie w treści rozprawy poświęconej trzem obszarom językowym.

W tekście pracy, w trakcie opisywania, analizy oraz komentującej interpretacji zebranych materiałów, zauważalny jest w podejściu do badanych materiałów brak wyrazistej dystynkcji między:

a) źródłami do badań recepcji w znaczeniu zapisanych świadectw recepcji, którymi są

np. monografie Pendereckiego autorstwa jednego muzykologa, zbiór artykułów różnych autorów pod red. Raya Robinsona i Allena Winolda stanowiących monograficzne ujęcie jednego dzieła (*Pasji wg św. Łukasza*), opracowania o muzyce XX wieku Richarda Taruskina czy Levona Hakopiana; materiały prasowe z czasopism „Musikfreunde”, „Opera”, a

b) pracą stanowiącą już wynik badań nad recepcją Pendereckiego, jaką jest np. niepublikowana rozprawa doktorska Timothy'ego Ruthforda-Johnsona, który opisał recepcję Pendereckiego, wyodrębnił jej wątki w wyniku analizy świadectw recepcji - „474 recenzji koncertów, nagrań i wydanych partytur z okresu 1956-1967” (s. 131), jakie ukazały się w prasie brytyjskiej).

Dlatego uważam, że wyniki badań Ruthforda-Johnsona powinny być wykorzystane przez p. Laskowskiego jako cenny materiał porównawczy i zarazem uzupełniający w częściach 40. i 41., gdzie sam analizuje teksty prasowe anglojęzycznej, a nie stanowiąc odrębnej części 37. pt. *Krzysztof Penderecki: Timothy'ego Ruthforda-Johnsona*. Oczywiście pomysł metodologiczny tego badacza, który zainspirował Doktoranta winien być szerzej omówiony w pierwszej, metodologicznej części rozprawy. Jako podstawę do porównań można by było wykorzystać również część zbiorowej publikacji pod redakcją R. Robinsona i A. Winolda, która jest wynikiem badań nad recepcją *Pasji wg św. Łukasza*.

Jak ustaliłam, źródła będące podstawą badań nad recepcją Pendereckiego pochodzą z okresów: 1966 - 2013 w odniesieniu do językowego obszaru niemieckiego; 1969 - 2018 w odniesieniu do obszaru rosyjskiego; 1983 - 2017 w odniesieniu do obszaru angielskiego.

Zasób wykorzystanych źródeł prasowych jest wysoce nieproporcjonalny. Zostały wzięte pod uwagę dwa angielskojęzyczne tytuły prasowe – dziennik „The New York Times” oraz miesięcznik pt. „Opera”, a nie jak go określa Doktorant „Opera Magazine”, oraz w języku niemieckim jeden miesięcznik branżowy – „Musikfreunde”, ukazujący się w Wiedniu. Z wiedeńskiego miesięcznika poddano analizie 6 tekstów, z nowojorskiej gazety - 8 tekstów (w tym 2 sylwetki Pendereckiego, 5 artykułów publicystyczny na temat muzyki XX wieku) z lat 1986-1999. Natomiast z miesięcznika londyńskiego analizowanych jest 96 tekstów z lat 1966-2016. Niewiadomy jest klucz wyboru materiałów z NYT, bo uzasadnienie, że z setek tekstów, w których jest mowa o Pendereckim w NYT, „wybieram te z nich, które pozwalają nakreślić najpełniejszy obraz postrzegania polskiego kompozytora” jest ogólnikowe i sugerujące, że Doktorant zapoznał się z owymi setkami publikacji, dlatego zatem nie

postużył się rzeczwą argumentacją. Mając do dyspozycji, podobnie jak w przypadku miesięcznika „Opera”, wyszukiwarkę w cyfrowym archiwum dziennika, dostępnym on-line, Doktorant mógł np. poczynić wybór pod pewnymi względami kompatybilny z wyborem z „Operty”, m.in. wg klucza chronologicznego (np. od pierwszego artykułu o Pendereckim w NYT ze 30 stycznia 1968 roku) względnie wg kryterium systematycznego – idąc np. tropem dzieł nie tylko operowych Pendereckiego, bo też o innych jest mowa w londyńskim miesięczniku, przecież i jedyne typy dzieł i drugie są przedmiotem refleksji w obszarze języków niemieckiego i rosyjskiego.

Tak jak Autor recenzowanej pracy zadeklarował, w jego studium na temat recepcji, w jego strukturze i trybie narracji, faktycznie nadrzędny p r z e g l ą d ź r ó d e ł. Uwydatniają to tytuły cząstek budujących strukturę, bo uwytkują przedze wszystkim autorów (dziewięciu) owych źródeł względnie tytuły źródeł (cztery) lub ich typy (cztery). Tak jest w odniesieniu do siedemnastu cząstek rozprawy:

17. *Krzysztof Penderecki Wolfram Schwingera*, 21. ... *Hermana Danusera*, 22. ...*Clytusa Gottwalda*, 27. ... *Aleksandra Iwaszkina*, 29. ... *Iriny Nikolskiej*, 36. ... *Adriana Thomasa*, 37. ... *Timothy'ego Ruthforda-Johnsona*, 38. ... *Setha Brodsky'ego*, 39. ... *Richarda Taruskina*;

18. *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext* (czyli praca zbiorowa pod red. Helmuta Loosa i Stefana Keyma), 19. „*A study of the Penderecki St. Luke Passion* Raya Robinsona i Allena Winolda*, 28. *Muzyka rosyjska i wiek XX* (czyli praca zbiorowa pod red. Marka Aronowskiego), 41 – ... *na łamach Opera Magazine*;

20. *Krzysztof Penderecki i krytyka prasowa...*, 40. ... *w prasie angielskojęzycznej*, 45. ... *i film*, 47. ... *i moda* (czyli pokazy mody).

Analogiczny model utrzymany został także w cząstkach, których tytuł uwydatnia jakiś wątek w recepcji Pendereckiego, co sugeruje, że w opinii Doktoranta to wątek szczególnie, lecz pozostający na uboczu interpretacji autorów pozostałych źródeł wziętych pod uwagę i odnotowanych w tytułach cząstek w/w. Są to bowiem następujące tytuły czterech cząstek rozprawy:

19. *Krzysztof Penderecki i estetyzacja „grazy”*, 30. *Alfred Schnittke i Krzysztof Penderecki*, 31. *Krzysztof Penderecki i rosyjscy kompozytorzy współcześni*, 32. *Penderecki, Szostakowicz, Szchedrin*

oraz dopowiedzenia w tytułach dwóch już wymienionych przez mnie cząstek:

20. Krzysztof Penderecki i krytyka prasowa. *Etiudy z „Umwertung”*, 22. Krzysztof Penderecki
Clytusa Goitwalda w kontekście badań nad „sacrum” w muzyce współczesnej.

Jednak i treść tych fragmentów, noszących w tytule nazwę wątków recepcji, stanowi
omówienie odrębnych źródeł:

19. i 32. - wg klucza autorskiego, książki Heinza Gramanna *Estetyzacja grozy w
muzyce europejskiej XX wieku*, hasel leksykalnych autorstwa Levona Hakopiana i zawartych w
nich (oraz w listach do Doktoranta) hipotecz na temat wpływu kompozytorów rosyjskich na
Pendereckiego;

30. i 31. - biorąc pod uwagę typ źródła, pięciu wywiadów z czterema kompozytorami
rosyjskimi (Sznitke, Gorilski, Karmanow, Ranniew) na temat ich twórczości, przesłędzonych
pod kątem występujących w nich wzmiarek o Pendereckim, ewentualnych wpływów).

We wszystkich fragmentach rozprawy Doktorant referuje poglądy kolejnych autorów lub
streszcza zawartość kolejnych publikacji, względnie osobno kolejnych wzmianek, recenzji
i prasowych czy artykułów publicystycznych. Opis, komentarz i wnioski fragmentowe zawsze
przeplatane są cytacjami, zbyt dużą liczbą cytatów. Autor na większości kart rozprawy, poza
fragmentami dotyczącymi recepcji opisywanej z perspektywy ujęć wybranej prasy
amerykańskiej i brytyjskiej (części 40., 41.), unika podkreślenia wprost, na bieżąco w toku
narracji, czasu w jakim zostały sformułowane referowane przez niego poglądy różnych
autorów z różnych obszarów kulturowych.

Jak już pisałam, Doktorant nie zadeklarował ram czasowych swoich badań, ale nawet
pisząc o sukcesie Pendereckiego i „rozmachu” kariery w Niemczech i „w kontrapunkcie” w
Austrii (s. 39), jako obszarach, od których zaczyna rozważania nie podaje roku pierwszych
wykonań dzieł Pendereckiego na tych terenach. Poza tym zajmując się, jak pisze (s. 39, por. s.
83), „historią recepcji” w Związku Radzieckim i Rosji, w Wielkiej Brytanii i Stanach
Zjednoczonych analogicznych dat czy choćby określenia dekady XX wieku nie podaje. Dat nie
podano też w przypadku analizowanych tekstów z wiedeńskiego miesięcznika branżowego.
Również w tytułach aneksów, mówiących o wyborze prasowych tekstów źródłowych dat
granicznych tego wyboru Doktorant nie zamieścił. Oczywiście, można powiedzieć, że p.
Laskowski chce zwrócić uwagę głównie na „różnorodność” postaw odbiorczych i ich
synchronizność, a diachroniczne ujęcie go w mniejszym stopniu interesuje, ale przecież
recepcje jako reakcja krytyczna jest m.in. reakcją na jakieś wykonanie jakiegoś dzieła w
jakimś roku, ponadto także kontekst historyczny, zwłaszcza polityczno-społeczny w jakimś

czasie, który warunkuje recepcję jest przez Doktoranta systematycznie poddany
krytycznemu opisowi.

Specyfika recepcji twórczości Pendereckiego w zasięgu każdego z obszarów
językowych, różnice kulturowe w ich ramach zostały ukazane w rozprawie doktorskiej w
postaci charakterystycznych dla nich grup wątków recepcji oraz znamiennych cech kontekstu
społeczno-polityczno-kulturowego. Wątki określone są w trakcie analizy każdego
świadczenia recepcji (czyli w kolejnych fragmentach rozprawy), a w podsumowaniach każdego z
obszarów ujmowane w sposób całościowy. Podsumowania są rzeczowe, trafne i sugestywne,
nakreślone ze swadą i z talentem do literackiego obrazowania. W sumie powstało sześć tego
typu syntetycznych wielowymiarowych oblicz recepcyjnych Pendereckiego, które stały się
przedmiotem porównania i wniosków końcowych rozprawy (części 43. i 48.).

Wynikiem analiz Doktoranta jest m.in. ujawnienie dominujących wątków/tematów
recepcji Pendereckiego od połowy lat 60. XX wieku do lat tuż przed końcem drugiego
dwudziestolecia XXI wieku. Nie biorąc pod uwagę opinii na temat jego twórczości operowej,
rozważanej przez Doktoranta jako odrębny problem, są wśród uwypuklonych wątków takie,
których „hasłowa” obecność była niemal w 99% przewidywalna, np. sukces, osobowość w
muzyce XX wieku, polska szkoła kompozytorska, sonorystyka, kompozytor zaangażowany,
polityczno-społeczne czynniki w genezie dzieł, polityczno-społeczne uwarunkowania odbioru/
muzyki czy szereg dychoformii typu: awangardowość – tradycjonalizm/ tzw. klasyczny kanon/
neoromantyzm; sacrum-profanum; hermetyczność-przystępność. Do mniej oczywistych czy
neoromantyzm w pewnej mierze zadziwiających wątków należą m.in. estetyzacja grozy, obcość/inność
wręcz egzotywność, „wieneryzacja”, ilustracyjno-teatralny charakter muzyki nie tylko
operowej, indywidualny emocjonalizm, przewartościowanie auto-wyborów i
przewartościowanie ocen odbiorczych, wpływ kompozytorów radziecko-rosyjskich, czy
opozycje: hałas – cisza, światowy - lokalny, kosmopolityczny – wybitnie polski/narodowy,
kanon kultury mieszczańskiej – gwiazda pop-kultury, nowoczesność – współczesność,
ciągłość – nieciągłość muzyki współczesnej.

W przypadku wszystkich przykładowo wymienionych przeze mnie wątków, których
drobne, lecz mające znaczenie odnośniki są w rozprawie opisane, p. Laskowski odkrywa trudne
do stwierdzenia tylko na drodze intuicji różnice w nasileniu i konfiguracji wątków (czy

nazwisko Pendereckiego, czyli 96 tekstów reprezentujących różnorodne gatunki dziennikarskie z lat 1966-2015. Górna granica czasowa kwereńdy nie została objaśniona, a „Opera” nadal się przecież ukazuje. Zważywszy na fakt, że „Opera” to czasopismo specjalistyczne, muzyczne i o randze „biblii świata opery”, zabrakło mi w jego prezentacji (s. 148) podstawowych informacji na temat redaktorów naczelnych¹ w latach 1966-2015 oraz więzkiej charakterystyki profilu ińskiego, społeczno-politycznego tego opinio-twórczego miesięcznika oraz jego zakładowej zbiorowości odbiorczej. Nie sposób w tym miejscu nie przypomnieć, że nadawcą wypowiedzi medialnej nie jest tylko podpisany pod tekstem prasowym jego autor.

Doktorant słusznie podkreśla (s. 149), że Penderecki jest „najczęściej wymienianym polskim twórcą oper na łamach” brytyjskiego miesięcznika i dodaje, że „blisko współpracuje z wiodącymi krytykami z całego świata”, a oni współpracują także z innymi mediami, tzn., że ich opinie są rozpowszechniane na szeroką skalę. Tym bardziej wskazane by było w charakterystyce tego miesięcznika, a czego nie uczynił Doktorant, uwypuklenie, że zdecydowana większość analizowanych wypowiedzi dotyczących Pendereckiego została sformułowana w języku angielskim w związku z wydarzeniami artystycznymi nie w Stanach Zjednoczonych, czy nawet nie w Wielkiej Brytanii, lecz w Niemczech, a poza tym w Polsce (lata 1976-2013), Austrii, Francji, Włoszech, sporadycznie w Kopenhadze, Buenos Aires, Pekinie i na Teneryfie. „Opera” rozpowszechniała opinie krytyków zazwyczaj zakorzenionych w tamtych kulturach, ukształtowanych przez odmienne konteksty kulturowy i społeczno-polityczny, których horyzont oczekiwań był kulturowo zróżnicowany także w sferze muzycznej.

Analiza w/w materiału prasowego angielskojęzycznego jest szczegółowa, trafne są komentarze i wnioski częściowe wyrażone sformułowane i przedstawiane po zreferowaniu kolejnego tekstu lub ich grupy czy poglądów danego krytyka. Szkoda jednak, że poza końcowymi wnioskami w części 40 (s. 148) i 41 (s. 173-174) oraz wstępny usystematyzowaniem kwestii podjętych w części 41 (s. 149-150), ta cenna refleksja krytyczna Doktoranta, dobrze wydobycie przez niego wątki recepcji, gubi się czy nawet toną w nużącym toku chronologicznie ułożonej sprawozdawczości nadmierne inkrustowanej

¹ Nazwisko Johna Allisona, redaktora naczelnego (od 2006 r.) pojawia się tylko dlatego, że jest autorem omawianego wywiadu przeprowadzonego z Pendereckim (s. 171).

wybijających się wątków specyficznych) pojawiających się w recepcyjnym dyskursie na zróżnicowanych językowo obszarach oraz w perspektywie diachronicznej zmienności.

Ważne zwłaszcza w orbicie polskiej literatury muzykologicznej i polskich stereotypów odbiorczych dobrze poinformowanych melomanów jest przesiedlenie przez Doktoranta przejęcia lub odrzucenia w badanych przez niego obszarach językowych terminu „sonorystyka” i używanych w kręgu niefronkologicznym terminów „Klangfarbenmusik”, „Klangkomposition” oraz kwestii narodowych aspektów twórczości Pendereckiego, włącznie z kategoriami „upamiętnienia” (Adrian Thomas) oraz „zawłaszczenia symboli” (Richard Taruskin).

Sugestywny, oparty na mocnych przesłankach choć zaczerpniętych tylko z jednego prasowego tytułu branżowego – wiedeńskiego miesięcznika „Musikfreunde” – jest portret recepcyjny Pendereckiego, stanowiący syntezę opinii sześciu autorów (część 23.), portret nazwany przez Doktoranta „Honorowy Wiedeńczyk”. Jego elementy/cechy oraz związane z nimi wartości dobitnie odzwierciedlają charakterystyczne dla stolicy Austrii głębokie i trwałe zakorzenienie w muzycznej i literackiej tradycji od XVIII do przełomu XIX i XX wieku, przywiązanie do takich wartości kultury jak ciągłość, jedność różnorodności i tego co oryginalne oraz osobiste, „figury” geniusza, kompozytora dyrygenta, instytucji filharmonii i koncertów abonentowych z ich wiernym audytorium. Siłnie działa na wyobraźnię obraz recepcji Pendereckiego w ZSRR i Rosji, bo pulsuje dostrzeżeniami przez Doktoranta nieprawdziwymi mitami, potwierdzonymi paradoksami opinii o stylu muzyki i postawie twórczej Pendereckiego a sformułowanymi za pomocą manipulacji ideologiczno-politycznych przy czym towarzyszy temu autentyczne przekonanie rosyjskiej muzykologii, że Penderecki jest „postacią najwyższej rangi, jednym z dowodów na siłę oddziaływania rosyjskiej cywilizacji na świecie... [..], czwójką po prostu sławnym, zamożnym i wpływowym” (s. 118).

W pełni merytorycznie uzasadnione jest odrębne skupienie się (w części 41) na kwestii recepcji twórczości operowej Pendereckiego, który, jak pisze Doktorant, „od premiery *Diabłów z Loudun* w roku 1969 jest najczęściej wystawianym kompozytorem operowym w historii muzyki polskiej” (s. 148). Z miesięcznika „Opera”, ukazującego się w Londynie od 1950 roku, zostały wzięte pod uwagę wszystkie teksty, w których pojawia się

wieloma krótkimi, ale w większości bardzo długimi cytatai z opisywanych tekstów prosowych. W cząste 4a. dotyczącej opinii o Pendereckim w ramach „The New York Times” cytaty zajmują ponad 5 stron na całość liczącą 8,5 strony, a w cząste 41. o miesięczniku „Opera” ok. 30 stron na 26. Przy tak rozbudowanych cytatach, cakowicie zbędny jest Aneks I, w którym zawarto niemal w 100% tekst tych cytatów „Opery”.

Uważam, że cytaty w cząstkach 40. i 41. powinny być wydanie skrócone, na korzyść ujęcia - w większym niż dotychczas stopniu - przez Doktoranta jego słowami różnorakiego kontekstu danej opinii i wypunktowania „na bieżąco” kluczowych wątków recepcji. Wówczas celowe by było zamieszczenie Aneksu I, ale wyrzucenie z niego nie będących cytatai zdań wiążących (przekopiowanych w obecnej jego redakcji z tekstu głównego) oraz zaopatrzenie każdego przytoczonego w polskim tłumaczeniu tekstu pełnym i poprawnym opisem bibliograficznym (autor, tytuł tekstu w oryginalnym [w tłumaczeniu], rok, numer, data dzienna „Opera”, nr strony). Taka postać Aneksu I będzie zarówno ważnym dopełnieniem treści tekstu głównego, jak i będzie miała walor dokumentacyjno-bibliograficzny.

Akceptuję zaproponowany przez Doktoranta układ chronologiczny w prezentacji w pewnym sensie globalnego obrazu Pendereckiego, jaki stworzony był na łamach czasopisma „Opera”, aby sukcesywnie ukazać jego przekształcanie się w okresie od 1966 do 2015 roku, wynik jakby performatywnych akcji wielu, głównie europejskich, aktorów-krytyków. Ale, gdy weźmiemy pod uwagę wszystkie występujące w tej publicystycznej refleksji wątki, ich dotyczącą argumentację oraz stopień jej szczegółowości, to można się zastanowić, czy aby ukazać ten obraz Pendereckiego bardziej wyraziście i bardziej wprost, nie byłoby lepiej ułożyć jego charakterystykę wg wątków zarazem charakterystycznych aspektów tego obrazu i w ich obrębie ukazać zmienność w czasie ich interpretacji oraz oceny dorobku Pendereckiego. W takim ujęciu, jak można przypuszczać, wszystkie konteksty recepcji twórczości Pendereckiego i dominanty recepcji poszczególnych dzieł operowych zyskałyby bardziej klarowne objaśnienie.

Styl i język wypowiedzi Autora recenzowanej pracy jest poprawny, z elementami języka esejistki naukowo-literackiej, co oceniam jako walor narracji. Niezaprzeczalna jest erudycja Autora rozprawy i jego zdolności translatorskie. Zaskakującym jest natomiast to, że Doktorant mając przecież duże doświadczenie czytelnicze w zakresie prac, o których pod

względem tematu, typu i gatunku, napotkał na trudności przy układaniu struktury większej całości jaką jest rozprawa doktorska i przy redakcji przypisów oraz wykazu bibliograficznego. Wskazane przeze mnie mankamenty tych aspektów rozprawy, nie negują — w moim przekonaniu — jej niepodważalnych walorów poznawczych, rangi i ilości zawartych w niej nowych informacji oraz interpretacji na polu tematu badawczego niepodejmowanego dotychczas w wymiarze monograficznym.

Sadzę, że nie naruszając generalnej idei Doktoranta odnośnie do nadrzędnej konstrukcji rozprawy, można ten układ uczynić bardziej adekwatnym do przedstawionych w poszczególnych fragmentach treści oraz do pełnionych przezeń funkcji, wprowadzając kompensacje cząstek lub też ich przemieszczenia, modyfikując łączniki między poddziałami. Trzeba też rozważyć dopracowanie tytułów podrozdziałów. Pod dyskusję poddaje następującą propozycję dotyczącą struktury pracy:

Wstęp. Inspiracje metodologiczne i elementy teorii recepcji [cząstki 1-13; np. fragment wstępny, cz. 1, bez tytułu; czy nie rozpocząć od „klasyki” — *Rezeption, Wirkung, Erwartungshorizont*; połączenie cz. 8 i 9; połączenie 10 i 11; połączenie 12 i 13 plus na początku uzupełnienie o prace na temat recepcji Pendereckiego w świecie? z uwzględnieniem cz. 15]

Część 1. Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego w niemieckim obszarze językowym [cząstki 14-24; fragment wstępny, cz. 14, bez tytułu; może zmienić kolejność podrozdziałów?]

Część 2. Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego w rosyjskim obszarze językowym [cząstki 25-33; fragment wstępny, cz. 25 i 26, bez tytułu; czy jest potrzebna jako odrębna cz. 28?]

Część 3. Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego w angielskim obszarze językowym [cząstki 34-42; fragment wstępny, cz. 34, bez tytułu; materiał z cz. 37 jako porównanie w ramach cz. 40 i 41]

Epilog: Recepcyjny profil Pendereckiego w muzyce filmowej i pop-kulturze [cząstki 44-47 bez wewnętrznych podtytułów]

Zakończenie [cząstki 43 i 48]

Aneks I

Aneks II

Bibliografia

Podziękowania

Posumowanie recepcji

Praca doktorska Aleksandra Laskowskiego przynosi dotychczas syntetyczny, lecz wspaniale zróżnicowany obraz recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego w

Niemczech, Austrii, Wielkiej Brytanii, Związku Radzieckim, Rosji i Stanach Zjednoczonych, a pośrednio także w innych ośrodkach na świecie, w okresie 1966-2017. Jest to dobrze namalowany za pomocą sprawnego języka obraz: kulturowy i społeczno-polityczny obraz recepcji Pendereckiego z uwypukleniem generujących go cech stylu i techniki kompozytorskiej oraz wyrazistym nakreśleniem takich punktów czy linii (wątków/tematów/dominant kontekstów), które w tym obrazie są silniej widoczne w różnych obszarach językowo-kulturowych. Dokonując syntezy wielu poglądów i ocen dotyczących twórczości i osoby Pendereckiego p. Laskowski umiejętnie zachowuje dystans, natomiast potrafi też odważnie uwypuklić własny punkt widzenia, a dzięki celnie dobrany argumentom niejako zmusza czytelnika z jednej strony do podzielenia jego opinii, z drugiej, do podjęcia indywidualnego krytycznego namysłu m.in. nad pop-kulturowymi koligacjami dzieła i osoby Krzysztofa Pendereckiego.

Uważam, że przedłożona do recenzji rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Pana Aleksandra Laskowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Kraków, 11 grudnia 2021 roku prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz