

dr hab. Szymon Paczkowski, prof. UW
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 32
00-350 Warszawa

Warszawa, 8 sierpnia 2025

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. René Liberta
pt. *Heroína w półmroku. Szaleństwo i nienormatywność w operach Krzysztofa Pendereckiego*,
napisanej pod kierunkiem dr hab. Aliny Mądry, prof. UAM**

Mgr René Libert przedłożył jako rozprawę doktorską swoją książkę pt. *Heroína w półmroku. Szaleństwo i nienormatywność w operach Krzysztofa Pendereckiego*, opublikowaną w roku 2023 (Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2023, ss. 319), co jest zgodne z art. 187 § 3. ustawy „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce”, z dnia 20 lipca 2018 r., w której napisano m.in.: „Rozprawę może stanowić praca pisemna, w tym **monografia naukowa**, zbiór opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych, praca projektowa, konstrukcyjna, technologiczna, wdrożeniowa lub artystyczna, a także samodzielna i wyodrębniona część pracy zbiorowej.”

Przedłożona w formie publikacji monografia stanowi finalny efekt projektu realizowanego przez Autora w ramach programu „Diamentowy Grant” w latach 2019–2024 (nr projektu DI2018 012748 z dn. 7.10.2019). Rozprawa, chociaż przypisana została do dyscypliny Nauki o Kulturze i Religii (zgodnie z uchwałą Rady Dyscypliny Nauk o Kulturze i Religii Wydziału Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu z dnia 31 marca 2025), ma w rzeczywistości interdyscyplinarny charakter, a jej celem jest – jak przynajmniej można to zrozumieć na podstawie wstępu i dalszej treści pracy – próba spojrzenia na trzy z czterech dzieł operowych Krzysztofa Pendereckiego (*Diabły z Loudon*, *Czarna Mask*a i *Król Ubu*) nie tylko z perspektywy muzykologicznej, ale bardziej nawet psychologicznej, antropologicznej, społecznej oraz – w mniejszym stopniu – perspektywy teatrologicznej. Mając to na uwadze, jako muzykolog będę w swojej recenzji brał pod uwagę przyporządkowanie rozprawy do wskazanej dyscypliny, przy czym z oczywistych względów najbardziej czuję się kompetentny, by dokonać rzetelnej oceny głównie aspektów muzykologicznych prezentowanej pracy i na nich też się przede wszystkim skoncentruję. Muszę też w tym miejscu zastrzec, że nie jestem na tyle merytorycznie

przygotowany, by dokonać równie rzetelnej oceny kwestii medycznych i psychologicznych poruszanych w przedłożonej monografii. Moje opinie w tym zakresie będą więc miały bardziej charakter subiektywny i intuicyjny.

Rozprawę rozpoczyna dosyć krótki fragment wstępny, w którym Autor pobieżnie zaprezentował zarys całej pracy, określił metodologię, którą ma zamiar się posłużyć oraz wytłumaczył dobór materiału do analiz przedstawionych w głównej części książki oraz ich cel. Niemal 80 stron tekstu zajmuje dalej rozdział zatytułowany „Aspekty teoretyczne”, w którym Doktorant najpierw próbuje określić czym jest szaleństwo w perspektywie medycznej, filozoficznej, psychologicznej, społecznej a nawet feministycznej, następnie zaś stara się omówić różne formy przejawów szaleństwa, wskazując na ich możliwe medyczne przypadki i je odpowiednio nazywając oraz klasyfikując. Na zakończenie tej części pracy, w podrozdziale zatytułowanym „Muzyka a objawy zaburzeń psychicznych” Doktorant odwołuje się również do barokowej teorii afektów w muzyce, poszukując w niej przede wszystkim – jak czytamy na s. 86 – „metody analitycznej”, która pozwoliłaby na udzielenie odpowiedzi na pytanie „bohaterka nienormatywna czy szalona?”. Dalej wskazane zostały dwa przykłady operowych protagonistek z XIX wieku, którym – jak wynika z lektury – Autor przypisuje jeden lub oba z tych dwóch stanów: Leonorę z opery L. v. Beethovena *Fidelio* i Florię Toskę z opery *Tosca* G. Pucciniego.

Główną część pracy, zatytułowaną „Analizy dzieł operowych” (s. 102-299) zajmują swoiste portrety psychologiczne protagonistek dzieł operowych Krzysztofa Pendereckiego: matki Joanny od Aniołów z *Diabłów z Loudun*, Benigny z *Czarnej maski* i Ubicy z *Ubu Króla*. Są to w rzeczywistości próby charakterystyki owych scenicznych „heroin” dokonane najpierw na podstawie analizy tekstu libretta, a potem na podstawie analizy partytur odpowiednich dzieł. Ta część pracy to najbardziej muzykologiczny fragment przedłożonej rozprawy. Lakoniczne podsumowanie, podziękowania, bibliografia i spis przykładów nutowych dopełniają całości publikacji. Chociaż zaproponowany układ pracy wydaje się logiczny i spójny, treść poszczególnych rozdziałów, a w konsekwencji – wnioski i konkluzje – choć interesujące, prowokują do dyskusji, a ponieważ nie zawsze są przekonujące, skłaniają też do polemiki.

Zacznę od części wstępnej. Wynika z niej, że Autora w rzeczywistości interesują kwestie szaleństwa jako takiego, i że intryguje Go przypisanie rzeczzonego zjawiska w tradycji artystycznej (literackiej i muzycznej) głównie kobietom. Dlatego też chciałby – jak pisze już na s. 9 – „zastosować obiektywne kryteria diagnostyczne (jak w wypadku każdej innej, niefikcyjnej

pacjentki)” wobec wybranych bohaterek operowych, a wybór Jego padł na protagonistki dzieł scenicznych Pendereckiego. Zatem: Autor rozprawy postanowił w rzeczywistości zdiagnozować, jak najdogłębniej się da, stan emocjonalny wybranych fikcyjnych heroin operowych, którym to On przypisał szaleństwo lub nienormatywność. Stawia więc pytanie (s. 13): „czy dana heroina jest szalona, czy też świadomie nie dostosowuje się do norm społecznych”? i dalej: „w którym momencie mówi nam o tym muzyka, w którym tekst”. Są to faktycznie bardzo ciekawe pytania badawcze, intrygujące zresztą nie tylko dla muzykologa. Tak postawiony problem, by go dobrze zbadać, wymaga oczywiście odpowiednio spójnej metodologii, gdyż z jednej strony niezbędne jest uwzględnienie wiedzy ściśle psychologicznej (nawet medycznej), z drugiej zaś – konieczne będzie wykorzystanie całego aparatu i metod właściwych analizie muzycznej. Autor deklaruje więc, że ma zamiar analizować różnego rodzaju dysfunkcje w zachowaniach operowych bohaterek, próbując stawiać diagnozy psychiatryczne, stosując dwa niezależne, ale uzupełniające się systemy klasyfikacji zaburzeń psychicznych ICD-10 i DSM-V (oczywiście podaję w największym uproszczeniu). Z drugiej jednak strony „chce szukać wielości i różnorodności nośników znaczeń w dziele operowym”, analizując dogłębnie teksty librett wybranych dzieł operowych oraz ich partytury (s. 11). Jako pomost między metodologią psychiatryczną a muzyczną dla realizacji wyznaczonych przez siebie celów Autor widzi opisywaną na różne sposoby w teorii muzyki i w muzykologii naukę o afektach.

Chociaż w muzykologii podejmowano już próby zmierzenia się z tematem szaleństwa bohaterów i bohaterek dzieł operowych (tu jednak nadmienię krytycznie, że w pracy w ogóle nie przedstawiono stanu badań w tej kwestii), propozycja Autora, by fikcyjne postacie operowe „diagnozować” na sposób właściwy psychologii i medycynie, choć kontrowersyjna, wydaje się frapująca z tego chociażby względu, że może dawać pewną nadzieję na głębsze zrozumienie przesłania konkretnych dzieł, na lepsze zrozumienie intencji autorów (librecisty i kompozytora) oraz na precyzyjniejsze określenie uwarunkowań społecznych i historycznych, w których dany utwór powstał, jak też na trafniejszą ocenę oczekiwań i możliwych reakcji odbiorców. Czy Autor przedłożonej pracy tym nadziejom sprostał – to już inna kwestia, natomiast – co trzeba docenić – miał odwagę taką propozycję przedstawić.

Jako recenzent nie mam narzędzi, by w sposób kompetentny ocenić merytoryczną treść rozważań Autora dotyczących medycznych i psychologicznych aspektów szaleństwa. Mogę wyrazić jedynie nadzieję, że ta część rozprawy, w której przedstawione zostały modele

psychologiczne tego, co uważa się za szalone w postępowaniu ludzi, tego co może być zewnętrzną oznaką szaleństwa, jego skutków medycznych czy behawioralnych, itd., była rzetelnie konsultowana z odpowiednimi specjalistami (choć o takowych ani we wstępie, ani w podziękowaniach Doktorant nie wspomina). W sumie przeczytałem ten rozdział z zainteresowaniem, traktując to jako rodzaj koniecznego z perspektywy Autora wprowadzenia w problematykę psychologom i psychiatrom, do pewnego stopnia też antropologom, już dobrze znaną i dogłębnie opracowaną. Śmiem przypuszczać, że Doktorant ewidentnie chciał w ten sposób potwierdzić, iż dobrze orientuje się w opisywanej materii i że Jego główne rozważania nie będą oderwane od metodologii oraz praktyki właściwej psychologii. Tym samym, już w części „muzykologicznej” swojej pracy Autor mógł się – w swoim zapewne przekonaniu – „bezpiecznie” odwoływać do swojej erudycji z zakresu psychologii i psychiatrii. Czy wiedza ta została zreferowana poprawnie – nie wiem, ale jako laik w tej materii odniosłem pozytywne wrażenia z lektury tego rozdziału. Poza tym, z własnego doświadczenia pamiętam, że to dosyć charakterystyczna postawa dla młodych badaczy, chociaż nie zawsze słuszną, by wszystko tłumaczyć sobie i innym „ab ovo”.

O wiele bliższe moim recenzenckim kompetencjom są już rozważania Doktoranta dotyczące szaleństwa widzianego z perspektywy filozoficznej, historycznej literackiej czy ogólnie – artystycznej. Tu w szczególności rozmaite aspekty rozumienia szaleństwa (np. jako konfliktu relacji między osobą dotkniętą chorobą a Bogiem – jakby w największym uproszczeniu chcieli to wiedzieć św. Augustyn lub św. Tomasz z Akwinu, albo jako istotnych błędów percepcyjnych – jakby to widział np. Kartezjusz czy Locke, czy jako „jedną z postaci rozumu” – jak to ujął Foucault, itd.) stanowić mogą istotną pomoc w wykładni zachowań „szalonych” bohaterów i bohaterek dzieł literackich czy operowych. Chociaż Autor to wszystko przekonująco przedstawił w rozdziale „Aspekty teoretyczne” – wydaje się, że w ograniczonym tylko stopniu skorzystał z tej wiedzy, którą przecież istotnie posiadał, w następnym rozdziale poświęconym już bezpośrednio psychologicznym portretom bohaterek oper Pendereckiego. Doceniam w szczególności refleksje Doktoranta dotyczące – jak to On określił – „perspektywy feministycznej” zagadnienia, w której pomieścił rozważania na temat archetypicznych postaci kobiecych, głównie z tradycji klasycznej, którym przypisano szaleństwo. Moim zdaniem również w tym podrozdziale winna się znaleźć postać Ofelii, o której Doktorant wspomina nieco później. W tym nurcie wskazane też zostały przykłady kobiet udających szaleństwo lub uznanych za szalone ze względu na fakt wyjścia poza

przyjęte normy społeczne (s. 70-73). Szaleństwo udawane ma zresztą swój uniwersalny wzorzec w zachowaniu szekspirowskiego Hamleta, co zresztą zostało w rozprawie wspomniane. „W tym szaleństwie jest metoda” – ten słynny cytat z *Hamleta* mógłby poniekąd charakteryzować nie tylko ów fragment rozprawy, w którym mowa jest o udawanym obłędzie, ale też całą przedłożoną do oceny pracę, biorąc pod uwagę bardzo skomplikowaną materię badawczą, z którą postanowił zmierzyć się Doktorant, jak i to, że w pewnym sensie „szalony” był w ogóle Jego pomysł na tę monografię.

W tym miejscu z przykrością muszę jednak wytknąć Autorowi błędy, jakie znalazły się w końcowym fragmencie rozdziału „Aspekty teoretyczne”. Na s. 93 Doktorant próbuje nakreślić tło historyczne opery Giacoma Pucciniego *Tosca*, której premiera odbyła się w roku 1900. Nie wiedzieć czemu, czytamy jednak: „Akcja opery rozgrywa się w Rzymie lat 70. XX wieku w czasie eskalacji przemocy politycznej, zamachów bombowych, ulicznych starć prawicy, lewicy i sił porządkowych, niewyjaśnionych zabójstw i porwań dla okupu”. Czyżby Autor cytował tu fragment jakiegoś dostępnego w cyberprzestrzeni komentarza do najnowszej, skądinąd kontrowersyjnej inscenizacji *Toski* Pucciniego w warszawskim Teatrze Wielkim, w której akcję dzieła przeniesiono do lat 70. XX wieku, ale nie znał prawdziwych realiów tej opery i nie wiedział, że faktyczna akcja dzieła toczy się w pierwszych latach wieku XIX, w okresie terroru, krótko po upadku tzw. Republiki Rzymskiej powstałej w wyniku wojen napoleońskich? Nie przeceniałbym oczywiście znaczenia tej drobnej skądinąd wpadki, chociaż wielka szkoda, że nie da się jej usunąć z wydrukowanej już przecież książki. Natomiast zupełnie nie rozumiem, dlaczego Autor dobrał właśnie przykłady *Toski*, a wcześniej – Leonory z *Fidelii* Beethovena, jako kobiet naznaczonych jakimkolwiek obłędem czy nienormalnością? Motywacje działań obu bohaterek operowych nie mają moim zdaniem w sobie nic z szaleństwa, a ich gniew na ciemnych i spontanicznie podejmowane decyzje czy działania w celu ratowania ich ukochanych wydają się wręcz bardzo dobrze oraz logicznie umotywowane. Jeśli szaleństwem zdaniem Doktoranta miałoby być np. to, że Tosca w afekcie morduje tyrana i erotomana Scarpię, broniąc się sama przed gwałtem i chcąc przy tym ratować życie Caravadosiego, to brakuje mi w wywodzie Autora przekonującego wyjaśnienia, gdzie tu oprócz brutalności samej akcji, obłęd i nienormalność bohaterki? Tym bardziej nie dostrzegam żadnych oznak obłędu w działaniach i motywacjach Leonory dążącej do oswobodzenia z niewoli swojego niesprawiedliwie uwięzionego męża. Sama zaś opera

Beethovena to przecież jedna wielka metafora Rewolucji Francuskiej. Te dwa przykłady zostały po prostu źle dobrane.

Główną część recenzowanej rozprawy stanowią – jak już wcześniej zaznaczyłem – psychologiczne portrety protagonistek trzech oper Pendereckiego: Matki Joanny – „opętanej” zakonniczki z erotyczną obsesją na punkcie jezuit, ojca Grandiera (z *Diablów z Loudun*, 1969/2012), 40-letniej Benigny – kobiety skrywającej mroczne tajemnice, mierzącej się z demonami przeszłości (z *Czarnej maski*, 1986) i wreszcie Ubicy – żony króla Ubu, zręcznej i zimnej manipulantki, swoistej karykatury Lady Makbet (z *Króla Ubu*, 1991). Te trzy spojrzenia stanowią ciekawą, do pewnego stopnia odważną a nawet prowokacyjną od strony metodologicznej propozycję analizy tego, w jaki sposób kompozytor muzyką chciał oddać czy pogłębić psychologiczną charakterystykę swoich scenicznych bohaterów. Wprawdzie można dyskutować czy te trzy obrazy dotyczą we wszystkich przypadkach faktycznie kobiet szalonych, ale zatrzymajmy się na moment przy samej metodzie. Doktorant posłużył się za każdym razem dosyć prostym i oczywistym schematem: po krótkiej prezentacji dzieła (szkoda, że bez wskazania dokładniejszych szczegółów dotyczących chociażby historii powstania rzeczonych oper i ich scenicznych premier, doprawdy zbyt lakonicznie), po przedstawieniu streszczenia, przytoczone zostały te fragmenty librett, które zdaniem Autora pozwalały Mu najlepiej rozpoznać i ocenić stan psychologiczny omawianych postaci. Te wybrane przezeń fragmenty są potem mniej lub bardziej szczegółowo komentowane. Doktorant próbuje na podstawie analizy warstwy literackiej zrozumieć motywacje działań operowych heroin, dokonuje dalej własnej wiwisekcji ich stanu psychicznego, określa uwarunkowania zewnętrzne i wewnętrzne ich zachowań, a posługując się tymi danymi, stawia diagnozy psychologiczne, a nawet próbuje ustalić czy przypisać im konkretne jednostki chorobowe. Oczywiście zastrzega przy tym zapobiegawczo, że czyni to bez wywiadu medycznego, koniecznego normalnie dla pełnej diagnostyki psychologicznej czy psychiatrycznej. Chociaż to zastrzeżenie jest nader istotne, bo wyznacza granice możliwych interpretacji, to i tak Doktorant stanął przed bardzo poważnym dylematem, z którego moim zdaniem nie do końca wybrnął obronną ręką. Tak czy inaczej bowiem, stawiane przezeń diagnozy okazują się w zasadzie tylko swobodną propozycją Doktoranta, bez praktycznej możliwości ich weryfikacji. Bardzo mi brakuje w tych analizach również próby skonfrontowania własnych spostrzeżeń Doktoranta z poglądami samego twórcy lub twórców (chodzi mi m.in. o współautorów librett). Penderecki i jego współpracownicy (reżyserzy przedstawień premierowych jego dzieł scenicznych – Konrad

Swinarski, Jerzy Jarocki, Hary Kupfer) mieli przecież własną wizję psychologicznej charakterystyki operowych postaci, a kompozytor na tej podstawie podejmował również decyzje dotyczące konkretnych rozwiązań w warstwie brzmieniowej.

I tak: w zachowaniach oraz działaniach przeoryszy Joanny z *Diablów z Loudun* Doktorant dostrzega objawy ostrych zaburzeń psychotycznych (schizofazji), zaburzenia asocjacji, osobowości wielorakiej, socjopatii, autofobii, erotomanii a nawet wstępnej fazy schizofrenii. Są to rozpoznania znacząco bardziej sprecyzowane niż przypisywana na ogół bohaterce przez wcześniejszych autorów histeria. Z kolei diagnoza Benigny – głównej postaci kobiecej *Czarnej maski* obejmuje zdaniem Doktoranta następujące jednostki chorobowe: zaburzenia objawowo-lękowe, zespół stresu pourazowego, osobowość zależną. Zaburzenia te mają być potem przyczyną ostatecznej autodestrukcji bohaterki. W tym miejscu muszę wszak zaznaczyć, że jeśli przypisanie objawów szaleństwa czy obłądu dwóm wskazanym heroinom (Joannie i Benignie) nie sprawiało Autorowi większych problemów i Jego oceny wydają się przekonujące, to zdecydowanie mniej udane pozostają moim zdaniem rozważania dotyczące psychologii ostatniej z triady bohaterek – Ubicy z *Ubu Rex*. Sam Doktorant zresztą pisze na s. 267: „Na zachowanie Ubicy, w przeciwieństwie do postępowania Benigny czy matki Joanny trudno patrzeć przez pryzmat rozwijających się zaburzeń psychicznych. Zarówno w jej emocjach, jak i postępowaniu nie ma wahania, gwałtowności, niepoczytalności.” Skoro tak, to jakie są powody umieszczenia Ubicy w galerii bohaterek szalonych lub nienormatywnych? Tego raczej czytelnik z przedłożonej pracy się nie dowie. Oczywiście, Autor dostrzega bezwzględność Ubicy w dążeniu do celu, jej podłość, wyrachowanie, chciwość, brak kręgosłupa moralnego itd., ale ostatecznie sam konstatuje, że „patrzac na Ubicę, widzimy kobietę w pełni władz umysłowych. Nie możemy jej cech i zachowań usprawiedliwić zaburzeniami czy chorobą psychiczną – co najwyżej socjopatią” (s. 283). Moje pytanie więc brzmi: co robi zatem Ubica w galerii „heroin w półmroku”? Osobiście nie widzę dla niej tu miejsca.

Każdy z trzech portretów psychologicznych bohaterek uzupełniony został w pracy analizą sposobu przedstawienia protagonistek w warstwie muzycznej. Doktorant wybrał w tym celu kontrowersyjną metodę, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że przedmiotem Jego analizy jest muzyka z II połowy XX wieku. Powołał się więc – jak podkreśliłem na początku recenzji – na barokową muzyczną teorię afektów oraz teorię retoryki muzycznej i posłużył się właściwą im terminologią. Takie podejście nie musi być jednak przedmiotem krytyki. W muzycznej barokowej teorii afektów

i figur muzycznych (*Affektenlehre* i *Figurenlehre*) – najogólniej rzecz ujmując – sklasyfikowano przecież najważniejsze emocje ludzkie, które można by dalej wyrazić, albo prowokować ich wywołanie w słuchaczu konkretną muzyką oraz przypisano im zestawy konkretnych figur muzycznych pomocnych dla osiągnięcia tego celu. Autor wyróżnił więc najważniejsze uczucia (afekty, namiętności) targające głównymi bohaterkami oper Pendereckiego: strach, powagę, smutek, tęsknotę, gniew, zazdrość, radość, wzruszenie, pożądanie, itd. Następnie wskazał w partyturach miejsca, w których te emocje miałyby zostać odzwierciedlone lub pogłębione przez kompozytora muzyką. Zastosowane rozwiązania kompozytorskie Doktorant postanowił nazwać, posługując się właśnie terminologią z obszaru retoryki muzycznej. Nie widzę akurat w tym postępowaniu żadnego nadużycia, bowiem w muzykologicznych metodach analitycznych nie wykształcono właściwie jednoznacznego katalogu pojęć pozwalających na precyzyjne określenie emocjonalnych właściwości muzyki tak dziewiętnasto-, jak i dwudziestowiecznej. Słuszne jest więc przykładowo nazwanie przez Doktoranta sekwencji opadających dźwięków użytej dla wyrażenia chociażby cierpienia czy smutku barokowym terminem *patopoja*. Swoją drogą, w muzyce Pendereckiego, szczególnie tej z lat późniejszych w jego twórczości, właśnie *patopoja* rozumiana jako ciąg opadających sekund wyrażających emocje z obszaru smutku lub cierpienia, występuje nader często. Wykorzystanie terminologii z zakresu barokowych teorii figur muzycznych pozwala też dostrzec uniwersalność i odwieczną powtarzalność w historii muzyki europejskiej pewnych rozwiązań kompozytorskich służących wyrażaniu ludzkich emocji. Problemem jednak, na który Doktorant nawet nie próbował wskazać w swojej pracy, jest kwestia tego, w jakim stopniu język muzyczny Pendereckiego wykazuje cechy uniwersalne, w pewnym sensie – ahistoryczne, a w jakim stopniu oryginalne w sposobie muzycznej charakterystyki psychologicznej postaci z jego oper. Mimo wszystko nie będę z tego powodu czynił Autorowi dalej zarzutu, gdyż nie deklarował tego jako celu swojej rozprawy. Swoją drogą, niech podpowiem jednak Doktorantowi: akcja zarówno *Diabłów z Loudun*, jak i *Czarnej maski* toczy się w wieku XVII, więc „barokowe” odniesienia w analizie muzycznej również z tego powodu mają swoje uzasadnienie. Wskazać jednak tu muszę również na błędy, z których jeden wydaje mi się szczególnie drażniący, biorąc zresztą pod uwagę fakt, że Doktorant uczestniczył w przeszłości w moich zajęciach na Uniwersytecie Warszawskim na temat języka muzycznego baroku. Otóż figura muzyczna odzwierciedlająca milczenie, pustkę, nicłość itd. w baroku nie była określana jako *apokopa*, tylko *aposiopesis*. Od strony czysto technicznej *apokopa* polega na unikaniu końcówek

frazy muzycznej lub tekstowej. Niestety, ten błąd pojawia się w pracy wielokrotnie, więc nie jest przypadkowy i znowu – nie można go już skorygować w wydrukowanej książce.

Mojej pozytywnej ocenie użycia terminologii z zakresu retoryki muzycznej w analizie oper Pendereckiego wymykają się jednak rozważania Autora dotyczące dźwiękowego portretu Ubicy. Opera *Ubu Rex* to w końcu muzycznie jeden wielki pastisz i sugerowałbym raczej, by mówić tu najwyżej o aluzjach, grotesce, parodii itd. By oddać sprawiedliwość, taka aluzja w początkowych koloraturach Ubicy do słynnej arii Królowej Nocy „Der Hölle Rache” z II aktu *Czarodziejskiego fletu* została wskazana przez Doktoranta (s. 285). Natomiast zupełnie nie zgadzę się z tym, by muzyczną ilustrację wybuchu śmiechu Ubicy, akurat również oddanego pochodem opadających dźwięków, nazwać *patopoją* (s. 289). To jest akurat zwykła onomatopeja.

W trakcie lektury rozprawy Pana Liberta zastanawiałem się czy Penderecki znał któreś z opisanych w pracy metod diagnostyki psychologicznej, albo czy miał wiedzę medyczną albo psychiatryczną, gdy muzycznie charakteryzował bohaterki swoich dzieł. Tego wątku Autor w ogóle nie podjął. Zakładam jednak, że kompozytor nie miał szczegółowego przygotowania w tej materii (choć kto wie?), ale na pewno miał intuicję. Żył przecież w XX i XXI wieku, gdy osiągnięcia w zakresie psychologii i psychiatrii oraz wyniki najnowszych badań medycznych były też znane i dostępne szerszym rzeszom zainteresowanych taką wiedzą. Poza tym, syn kompozytora jest przecież praktykującym psychiatrą.

Podsumowując zatem: sam pomysł, by elementy diagnostyki psychologicznej i psychiatrycznej zastosować w analizie muzycznych portretów bohaterki opery Pendereckiego jest godny docenienia. Zaproponowana metoda, choć wymaga jeszcze dopracowania, na pewno jest też dużo skuteczniejsza w odniesieniu do dzieł dwudziestowiecznych, niż gdyby próbować wykorzystać ją do analiz oper z czasów romantyzmu i wcześniejszych. Oczywiście „diagnozy” bez wywiadu medycznego nadal pozostają wątpliwe, ale mam nadzieję, że Doktorant nikogo na razie nie próbował leczyć, więc – póki co – nikomu krzywdy swoimi pomysłami nie uczynił.

Konkluzja

Uważam, że mimo wszystkich kwestii wątpliwych i polemicznych wyrażonych przeze mnie w powyższej recenzji, praca Pana mgr. René Liberta *Heroina w półmroku. Szaleństwo i nienormalność w operach Krzysztofa Pendereckiego* jako całość **spełnia wymogi** stawiane pracom

doktorskim w rozumieniu art. 187 ust. 1 i 2 Ustawy z dn. 20 lipca 2018 prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce. **Postuluję więc z pełnym przekonaniem dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**

Szymon Puchacz