

ks. dr hab. Franciszek Koenig, prof. UO
Instytut Historii UO
Katedra Muzykologii

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

ks. mgr. Mateusza Ziemlewskiego: *Twórczość religijna Henryka Mikołaja Góreckiego w świetle koncepcji „Nowej Pieśni” Josepha Ratzingera/Benedykta XVI*, Kraków 2021, ss. 345, napisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Roberta Tyrały w Katedrze Historii Liturgii i Muzyki na Wydziale Teologicznym UPJPII

Uznany polski muzykolog, kompozytor, ale także grafik i pedagog Bogusław Schaeffer (zm. 2019) w książce „Dzieje muzyki”, próbując scharakteryzować muzykę XX w. napisał bardzo odważną i dość kategoryczną ocenę, że w okresie tym skomponowano bardzo dużo muzyki, jednak spory jej zakres to muzyka bez znaczenia, bezwiednie powtarzająca utarte schematy. Oddziałują one współcześnie z tym większą siłą dzięki nowym możliwościom międzyludzkiej komunikacji, stając się swoistego rodzaju żargonem muzycznym. Tym bardziej więc, zdaniem B. Schaeffera, liczy się twórczość oryginalna, ważna dla danego kraju (s. 347), a w konsekwencji dla środowiska kulturowego ponad granicami państw.

Absolutnie do owego zbioru „oryginalnej twórczości” należy dorobek kompozytorski Henryka Mikołaja Góreckiego (1933–2010), jednego z największych polskich kompozytorów XX/XXI w. współtworzących „katowickie środowisko kompozytorskie” po 1945 r. Jego twórczość z jednej strony znamionuje nowość w odniesieniu do przemian estetycznych i technik kompozytorskich zaistniałych w muzyce XX w., ale z drugiej strony twórczość Góreckiego jest szczególnym wyróżnikiem wśród dorobku innych kompozytorów tego czasu, a jego III Symfonia - „Symfonia pieśni żałobnych” należy według muzykologów do najważniejszych kompozycji w historii muzyki XX w., i to nie tylko polskiej, ale także powszechnej. Dzieje się tak ze względu na niezwykle głęboką warstwę ideową, w tym wypadku religijną na której Górecki opiera swoje dzieła sięgając do tradycji. Dzięki temu elementowi twórczość Henryka M. Góreckiego można postawić w pierwszym szeregu dzieł, które budzą świadomość twórców i kompozytorów o potrzebie dostrzeżenia, docenienia i zachowania w muzyce jej niemal odwiecznego wymiaru metafizycznego (chodzi o odniesienie do Boga, uwzględnienie dwudziestu wieków tradycji muzycznej Kościoła, pamięć o tradycji muzyki europejskiej wyrosłej na gruncie chrześcijaństwa, a nawet włączenie w nurt twórczości narodowej, co można w szerokim sensie określić mianem „duchowości narodu”), w zetknięciu z silnym nurtem traktowania muzyki jako elementu samoistnego, bezwzględnie traktowania dźwięku jako takiego. Oba nurty wyznaczają niezwykle dotkliwą i wprost męczącą linię podziałów w całym spektrum współczesnej kultury, w tym także w muzyce, bo podlegają zmiennym nurtom przemian kulturowych, a nawet różnym zapędom ideologicznym. Tymczasem twórczość Henryka M. Góreckiego to absolutna „nowość” zakorzeniona jednak

w tradycji. Zresztą sam kompozytor deklarował: „Siedzę głęboko zakorzeniony w tradycji i tam szukam klucza do teraźniejszości”¹.

Z radością należy zatem przyjąć przedstawioną dysertację doktorską ks. mgr. Mateusza Ziembiewskiego, będącą próbą odnalezienia w muzyce Henryka M. Góreckiego ważnego elementu, niemal proroczego dla dalszych dziejów muzyki, ale także próbą odczytania jej w nurcie refleksji teologicznej kard. Josepha Ratzingera (Benedykta XVI). Podjęty temat jest doniosły i świadczy o wadze podejmowanych dociekań naukowych realizowanych w Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Muzyka H.M. Góreckiego jest na płaszczyźnie całego spektrum muzyki XX/XXI w. pewnego rodzaju „teofanią”, a więc formą objawienia tego, co Boże. W tym wypadku właśnie metafizyczny wymiar muzyki Góreckiego i jego zapatrywania na potrzebę uwzględnienia w muzyce elementów tego ważnego współczynnika, są konfrontowane z wizją kard. Josepha Ratzingera zawartą w jego autorskiej koncepcji „Nowej Pieśni”, którą rozumie się szeroko jako pewną całościową wizję zespolenia piękna, muzyki i liturgii w kontekście zbawczym człowieka i kosmosu. Wydaje się to trafne, potrzebne, a nawet konieczne dla refleksji nad przesłaniem muzyki tworzonej w dobie współczesnej. Kard. Ratzinger, który zdaniem prof. Jerzego Szymika, będącego znawcą jego teologii, należy on do najwybitniejszych teologów XX/XXI w., albo też już jest najwybitniejszym teologiem swego czasu, ma niezwykłą umiejętność, zmysł odkrywania najgłębszych, a więc duchowych wymiarów muzyki współczesnej, m.in. dzięki osobistym zainteresowaniom i umuzykalnieniu. Stąd też nazywany jest „teologiem muzyki”. Postrzega on muzykę w kategorii piękna, które poznaje się i kontempluje m.in. w liturgii Kościoła, ale także poza nią. W pamiętnej rozmowie z V. Messori, która ukazała się pod tytułem „Raport o stanie wiary”, kard. J. Ratzinger wyraził się następująco: „teolog niekochający sztuki, poezji, muzyki, natury może być niebezpieczny. Tu bowiem ślepotą i głuchotą na piękno nie jest sprawa drugorzędna, lecz może wycisnąć piętno także na jego teologii”². Piękno dla J. Ratzingera jest formą dialogu ze światem i zarazem apologią chrześcijaństwa. W jego refleksji zagrożeniem jest antypiękno, a więc brzydota i dewastacja piękna, która wprowadza współczesną Europę w duchowy kryzys.

W kontekście myśli J. Ratzingera twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego jawi się jako rzeczywistość skłaniająca do arcyważnych pytań o sens i kształt tworzonej współcześnie muzyki, czy jest ona w stanie permanentnego dialogu z tradycją muzyczną poprzednich epok, czy też jest rzeczywistością zupełnie nową i oderwaną od tradycji. Tego typu refleksja jest bardzo potrzebna. Muzyka Góreckiego bowiem zawiera elementy, które świadczą o jego silnym zanurzeniu w tradycji, ale równocześnie o nowości form jej wyrazu. Sfera odniesień do *sacrum*, a więc osobista religijność kompozytora, obfite korzystanie z bogactwa muzyki Kościoła dawnych wieków, a nawet miłość do ojczyzny, co też można w przypadku znajomości jego zapatrywań podciągnąć pod kategorię *sacrum*, nie wspominając już o specyficznych i charakterystycznych elementach obecnych w jego kompozycjach, jak np. kategoria kontemplacji, czy bardzo oryginalnej ekspresji, czynią jego muzykę ze wszech miar wyjątkową, indywidualną i oryginalną. Dzięki temu dorobek kompozytorski Henryka Mikołaja Góreckiego nadaje się do bycia swoistego rodzaju reprezentantem wspomnianego dialogu kulturowego.

¹ T. MALECKA, *Górecki wobec polskiej tradycji muzycznej. Waclaw z Szamotuł, Chopin, Szymanowski, muzyka ludowa i kościelna*, w: T. BRODNIEWICZ, H. KOSTRZEWSKA (red.), *De musica comentarii*, t. 3, Poznań 2012, s. 105

² J. RATZINGER, *Raport o stanie wiary* (rozmowa z V. Messori), Kraków-Warszawa-Struga 1986, s. 11.

1. Ocena merytoryczna

Dysertacja ks. mgr. Mateusza Ziembiewskiego jest cennym wkładem w refleksję nad muzyką XX/XXI w. Oparta jest na dwóch obszarach refleksji: teologicznej i muzykologicznej, z akcentem na tę pierwszą. Można w tym względzie wyczuć nie tylko wielką erudycję Autora, ale także daje się wyczuć dobre osadzenie w temacie teologicznej refleksji nad muzyką. Podjęcie się zrealizowania nakreślonego zadania badawczego z natury musiało zostać oparte na metodach badawczych charakterystycznych dla jednej i drugiej dziedziny, a więc dla nauk teologicznych oraz humanistycznych z zakresu nauk o sztuce.

Na całość pracy składają się trzy zasadnicze rozdziały powiązane pod względem treściowym metodologiczną zasadą logicznego wynikania. Zostały one poprzedzone stosownym wstępem i dopełnione zakończeniem.

Pracę otwiera jednak bibliografia (s. 5–11). Została ona podzielona na literaturę źródłową w której podane są wprawdzie źródła teologiczne, a potem muzyczne. Do drugiego zbioru należą przede wszystkim kompozycje H.M. Góreckiego. W dalszej części Autor umieścił literaturę pomocniczą, którą w tym wypadku stanowią wprawdzie dokumenty Kościoła, a dalej dość licznie reprezentowane różne rodzaje publikacje. Ostatnią część w grupie literatury pomocniczej stanowią źródła internetowe. Zaprezentowany w dysertacji podział budzi pewne wątpliwości m.in. odnośnie do zaliczenia dokumentów Kościoła do kategorii literatury pomocniczej w przypadku realizacji jako fundamentalnej refleksji teologicznej (nie wspominając o błędnym zaliczeniu Pisma świętego do dokumentów Kościoła). Drugim mankamentem jest brak edytorskiego wyodrębnienia kolejnych pozycji bibliograficznych odrębnym akapitem z wysuniętym pierwszym wierszem, co utrudnia analizę publikacji dla jej oceny (w takim układzie graficznym nawet Autorowi było trudno zorientować się w zaistniałych nieścisłościach czy powtórzeniach). Zebrana literatura wydaje się być jednak bogatą i zawiera zapewne najważniejsze dzieła z zakresu podejmowanych zagadnień. Wykaz mógł zostać dopełniony skorzystaniem z cennego dorobku prof. Teresy Maleckiej, znawczyni twórczości H.M. Góreckiego (obok K. Droby i A. Thomasa), chociażby w odniesieniu do jego drogi przemian w zakresie stylu (np. artykuł „Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny” w „Res Facta Nova” 2010, nr 11), na którą powoływał się sam prof. M. Tomaszewski.

Wstęp (s. 13–19) zawiera nakreślenie problemu badawczego. Autor ujmuje go, co można wyczytać nie wprost z treści wstępu, jako próba odnalezienia w trzech najbardziej reprezentatywnych kompozycjach Henryka Mikołaja Góreckiego istnienia przesłania teologicznego, które jest niezależne od współczesnego, nawet awangardowego spektrum zmieniających się walorów estetycznych, ale które jest niezmiennie pod względem odniesienia do kerygmatu obecnego w teologii. W całości wstępu daje się jednak odczuć jakby brak precyzyjnie przeprowadzonej myśli odnośnie do jednoznacznego określenia celu pracy i zagadnień pobocznych podejmowanych dla zrealizowania założonego celu. W przypadku recenzowanej pracy mowa jest o kilku celach (pobocznych), które oczywiście istnieją, ale muszą być włączone w jeden główny cel, który musi być wprost zwerbalizowany.

W rozdziale pierwszym (s. 20–106), który można uznać za wprowadzający, Autor prezentuje możliwości powiązania teologii z muzyką, a więc odnalezienia elementów teologii w muzyce, a także odnalezienia w muzyce ważnego momentu oddziaływania *sacrum*. Temu zagadnieniu jest poświęcony pierwszy punkt rozdziału. W dwóch kolejnych punktach Doktorant omawia zagadnienie rozumienia muzyki przez kard. J. Ratzingera w jego doktrynie „Nowej Pieśni”, a w kolejnym uwzględnia zapatrywania na obecność elementów teologii

w twórczości H.M. Góreckiego. Analizowane zagadnienia są uzasadnione prezentacją poglądów osób będących autorytetami w określonym zakresie tematycznym, m.in. z dziedziny muzycznej Władysława Stróżewskiego, Carla Dahlhausa, Mieczysława Tomaszewskiego i innych, a z dziedziny teologicznej oprócz Josepha Ratzingera, także takich teologów jak Czesław Bartnik czy Michał Heller. W tym rozdziale na uwagę zasługuje dobra orientacja Doktoranta w zagadnieniach dotyczących przemian w muzyce XIX i XX w.

Drugi rozdział (s. 107–218) stanowi omówienie kompozycji Henryka Góreckiego najpierw od strony historycznej i muzycznej, ale przede wszystkim pod względem prawd teologicznych, które można odnaleźć w jego dziełach (w konkretnych ich fragmentach i w konkretnych wymiarach tekstu oraz współczynników czysto muzycznych). Doktorant wybrał trzy bodaj najważniejsze i najbardziej reprezentatywne dla kompozytora dzieła stanowiące rodzaj uchwycenia istotnych elementów charakterystycznych dla muzyki Góreckiego. Wybrane kompozycje, ich dobór i kolejność omówienia respektuje zarazem chronologiczny rozwój muzyki Góreckiego oraz zauważalne etapy jej przemian. Pierwszym z omawianych dzieł jest II Symfonia op. 31 zwana „Kopernikowska” w której H.M. Górecki zamierzał podkreślić ważny dla teologii temat stworzenia świata (*creatio*). Jest to niejako swoistego rodzaju rozprawa ze skrajnymi poglądami materialistycznymi „panującymi” w czasach powstania dzieła. Drugą kompozycją jest III Symfonia op. 36 znana popularnie jako „Symfonia pieśni żałobnych”, najbardziej znane w świecie dzieło Góreckiego. Kompozytor podjął w nim refleksję nad doświadczeniem ludzkiego cierpienia i zbawczej ofiary (*redemptio*). Jako trzecią kompozycję Doktorant wybrał monumentalne dzieło „Beatus vir” op. 38 (błędnie zapisano w całej pracy jako op. 36!), a więc opracowanie psalmu na baryton solo, chór mieszany i orkiestrę, co zostało poświęcone osobie św. Stanisława ze Szczepanowa jako docenienie osoby człowieka-świadka (*homo*).

W omawianiu wybranych fragmentów dzieła Doktorant zamieścił krótkie fragmenty partytury tłumaczące pewne zwroty i charakterystyczne elementy harmoniczne. Wydają się one być cenne poglądowo. Wątpliwości budzi natomiast zamieszczenie tabel analitycznych w aneksie końcowym i odnoszących się do omówionych w drugim rozdziale dzieł (s. 331–345). Mają one swoją wartość i sens wtedy, kiedy są szczegółowo omówione i wytłumaczone oraz traktowane jako element porównawczy, a przecież w pracy brak jest tego typu pogłębionych analiz muzykologicznych (z wyjątkiem krótkich objaśnień zastosowanych w omówieniu przykładów nutowych na s. 118, 122nn, które są bardzo pożądane). W wypadku recenzowanej pracy zamieszczenie wspomnianych tabel daje jedynie jakieś ogólne pojęcie o rozmiarach kompozycji, co nie ma ostatecznie przełożenia na podejmowane w pracy zagadnienia.

Rozdział trzeci (s. 219–322) jest próbą odnalezienia w omawianych wcześniej kompozycjach H.M. Góreckiego trzech podstawowych elementów, które zawierają się w koncepcji „Nowej Pieśni” J. Ratzingera: *traditum* (tradycja), *novum* (nowość) oraz *sacrum* (świętość). Każdy z elementów jest dogłębnie omawiany w kolejnych punktach. Występują w nich niestety liczne powtórzenia z poprzednich rozdziałów, czy ręką nawet własne cytaty. Przede wszystkim daje się to zauważyć odnośnie do dzieła „Beatus vir”. Sposób omówienia wskazuje na dużą swobodę wypowiedzi i dobrą orientację Autora w omawianym temacie. Analizy zawarte w trzecim rozdziale potwierdzają fundamentalne założenie dysertacji o obecności elementów teologii w kompozycjach Henryka Mikołaja Góreckiego.

Lektura poszczególnych rozdziałów pozwala zauważyć brak krótkiego wprowadzenia do każdego z rozdziału, co służy precyzowaniu myśli oraz wprowadza do lektury

poszczególnych punktów pokazując ich spójność. Podobnie brak jest posumowań danego rozdziału w formie podstawowych wniosków, które także pozwalają lepiej zrozumieć tok prowadzonych analiz i sens omówienia poszczególnych zagadnień. Wnioskowanie należy bowiem do istotnych elementów metodologii badań.

Moją uwagę zwróciły też nazwy rozdziałów, które są sformułowane „z wydźwiękiem” i z użyciem terminologii właściwej w pracy, ale jakby nie ujmowały istoty rzeczy.

Dopełnieniem pracy jest jej zakończenie. Autor dysertacji przedstawia proces przemian w muzyce Góreckiego ukazując ostatecznie geniusz kompozytora, który będąc w awangardzie muzycznej umiejętnie czerpał z tradycji biblijnej, liturgicznej i kościelnej pragnąc nade wszystko, pomimo czasów i panujących ideologii, utrzymać kurs dla ocalenia *sacrum*. Taki model twórczości wyróżnia H.M. Góreckiego spośród innych twórców i jest spójny z koncepcją „Nowej Pieśni” kard. Josepha Ratzingera (papieża Benedykta XVI).

Mając znajomość treści dysertacji daje się zauważyć różny stopień opracowania zagadnień. Bardzo dobrze są opracowane np. treści z zakresu twórczości Góreckiego, warunków i tendencji w ówczesnej muzyce w której przyszło mu tworzyć. Być może zagadnieniom tym Doktorant poświęcił więcej uwagi i musiał dogłębniej zbadać zagadnienie. Natomiast słabiej wypada kwestia nakreślenia chociażby owej koncepcji „Nowej Pieśni”, co wydaje się być kwestią priorytetową, podobnie wypada zawartość wstępu i zakończenia pracy, któremu brakuje chociażby nakreślenia kierunków ewentualnej kontynuacji badań.

Ogólnie ujmując całość pracy wydaje się być dziełem komplementarna, a postawiony problem został rozstrzygnięty w poprawnej metodologii pracy badawczej. Dzięki temu praca ks. Mateusza Ziemblewskiego jest cennym wkładem w dogłębne poznanie muzyki XX/XXI w. w jej duchowym przesłaniu do współczesnych odbiorców. Z tego względu Doktorantowi i promotorowi należą się wyrazy uznania za odwagę zajęcia się badaniami w tym obszarze.

2. Język i formalna strona rozprawy

Język pracy jest zasadniczo poprawny, a użyta terminologia teologiczna i muzyczna nie budzi większych zastrzeżeń. Pytania budzi natomiast używanie sformułowań w sposób mało trafny, bo czy np. praca może być „analizą teologii muzyki” w koncepcji Nowej Pieśni (Abstrakt, s. 3)? Podobnie czy kompozycja „Beatus vir” „orientuje temat człowieczeństwa wokół Boga” (s. 180), albo czy można H.M. Góreckiego nazwać „zwolennikiem św. Jana Pawła II (s. 318) lub Maryję nazwać „sztandarową postacią” dla kompozytora (s. 285)? Użycie pewnych terminów muzycznych, jak np. określenie „wielkoobsadowe” w odniesieniu do form muzycznych (np. s. 15, 107, 243 ...) też jest sprawą dyskusyjną, bo zastosowany termin jest raczej spotykany w recenzjach muzycznych niż na płaszczyźnie teorii form muzycznych. Podobnie pewne niejasności budzi użycie terminu „rozciągnięta harmonika” (s. 92, chyba, że jest to dosłowny cytat z A. Thomasa, co trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć).

Praca zawiera sporą ilość tzw. literówek (np. plant – plankt, s. 157) oraz błędy w pisowni z wielkiej i małej litery w odniesieniu chociażby do nazw wydarzeń i dokumentów (np. już w wykazie skrótów można dwukrotnie spotkać zapis „sobór Watykański II”, s. 12, a w innym przypadku zestawienia „konstytucja” i „Deklaracja” s. 113). To tylko niektóre przykłady tego rodzaju niedoskonałości.

W recenzowanej pracy można też zauważyć braki w konsekwentnym sposobie prowadzenia przypisów, chociażby w odniesieniu do stosowania kursywy w tytułach, właściwego stosowania spacji, itd. Zdarza się, że pewne publikacje w przypisach są napisane

jako „dz. cyt.” podczas, gdy w rzeczywistości są przetaczane po raz pierwszy (np. nr 1, s. 13). W pracy naukowej przyjęło się inaczej cytować encyklopedie niż system zastosowany w recenzowanej pracy, rozpoczynający się od zapisania redaktora. Najczęściej w przypadku tego typu dzieł stosuje się skróty (np. EM), które jednoznacznie określają dzieło, jego redaktorów, a tym samym wartość merytoryczną dzieła. Oboczności istnieją także w przypadku stosowania nazw wydawnictw oraz tłumaczy.

Po lekturze pracy rodzi się jeszcze kilka pytań, które można sprowadzić do dwóch podstawowych, ale także innych, które jednak muszą zostać ograniczone.

Po pierwsze, kiedy i pod wpływem jakich doświadczeń ukształtowała się owa koncepcja „Nowej Pieśni” Josepha Ratzingera i na ile jest ona podzielana we współczesnej teologii w we współczesnej dobie Kościoła?

Po drugie, czy Doktorant zna innych kompozytorów tej lub podobnej miary co Henryk Mikołaj Górecki, których dorobek można także odczytać według koncepcji „Nowej Pieśni” J. Ratzingera?

Po trzecie, od kogo pochodzi określenie „Mozart teologii” donoszone do osoby Josepha Ratzingera/Benedykta XVI, które Doktorant akceptuje (s. 46, 153)?

3. Konkluzja

Prezentowana dysertacja ks. mgr. Mateusza Ziemelewskiego jest owocem jego osobistego zainteresowania i prowadzonych gruntowniejszych badań, o czym świadczą m.in. jego wcześniejsze publikacje. Niniejsza rozprawa jest wartościowa pod względem podjętego tematu, bogactwa treści oraz efektów. Świadczy ona o pozytywnym warsztacie naukowym Doktoranta. Wykazuje się on interdyscyplinarną wiedzą, bez której napisanie tego typu pracy z pogranicza dwóch obszarów badawczych byłoby trudne. Dokonanie w postaci przedstawionej dysertacji stawia Autora w rzędzie osób kompetentnych i stanowi istotny wkład w rozwój dyscypliny naukowej, którą reprezentuje. Rozprawa jest bez wątpienia pionierskim osiągnięciem monograficznym w dziedzinie badań nad muzyką XX/XXI w. w jej powiązaniu ze współczesną myślą teologiczną. Mało jest osób, które mają odwagę zmierzyć się z wyzwaniem stawianymi badaczom owego „miejsca spotkania” muzyki i teologii. Efekt pracy uzyskany przez ks. Ziemelewskiego zasługuje na uznanie i jakiś rodzaj publikacji, oczywiście po wprowadzeniu koniecznych poprawek treściowych, a jeszcze bardziej edytorskich.

Stwierdzam, iż rozprawa ks. mgr. Mateusza Ziemelewskiego spełnia wymagania merytoryczne i formalne stawiane dysertacjom doktorskim. Wnoszę zatem o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Opole, 27.11.2021 r.



ks. dr hab. Franciszek Koenig, prof. UO