

Poznań, 15.09.2023 r.

Prof. UAM dr hab. Krzysztof Gajda
Pracownia Badań Literatury i Kultury Niezależnej
Instytut Filologii Polskiej
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Recenzja rozprawy doktorskiej

Karolina Joanna Czajkowska: *Tekściarz czy poeta piosenki? Ewolucja twórczości Grzegorza Ciechowskiego na podstawie tekstów piosenek z lat 80. XX wieku.*
Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. UKW dra hab. Marka Kurkiewicza. Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Literaturoznawstwa, Bydgoszcz 2023.

Debata na temat sposobów wartościowania warstwy słownej piosenek, choć trwa od dekad (w polskim dyskursie naukowym, głównie literaturoznawczym, jako początek refleksji należałoby przyjmować lata 60. XX wieku), zdaje się nie znajdować satysfakcjonującego rozwiązania. Prawdopodobnie nigdy zresztą takowego nie znajdzie, a to za sprawą wielu okoliczności kontekstowych, które uniemożliwiają wyznaczenie jednoznacznych kryteriów oceny. Mowa bowiem o utworach wielokodowych, funkcjonujących w środowisku twórczości rozrywkowej, gdzie oddziałuje wiele sił i czynników odległych od reguł przyjmowanych (niegdyś) za wyznaczniki (wartościowej) kultury (wysokiej).

Głos w tej debacie zabiera mgr Karolina Czajkowska, podejmując się rozstrzygnięcia dylematu, czy Grzegorz Ciechowski był tekściarzem, czy poetą piosenki. Autorka rozprawy postawiła sobie za cel ukazanie ewolucji warsztatu artystycznego lidera Republiki. Zgodnie z deklaracją autorską celem rozprawy jest także „nowy podział kultury”. To wszystko rozgrywa się na tle doświadczanej od dekad homogenizacji kultury, rozpadu systemu hierarchii oraz permanentnego podważania aksjologii, które to zjawiska towarzyszą poczuciu postępującego wyczerpania. O tym,

że nie ma żadnych kryteriów właściwych wyłącznie „literackości” uczą się dziś studenci pierwszego roku z podręczników poetyki. Na pytanie „co to takiego poezja” niechwiejnej odpowiedzi nie znalazła Noblistka („A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy”), są tacy, którzy twierdzą, że „wszystko jest poezja”, jak więc określić, kto jest, a kto nie jest poetą? I czy poetą się jest, czy się bywa. Tekściarz, niby zawód jak każdy inny: piekarz, dekarz, lekarz, kominiarz, ślusarz, marynarz (choć to już chyba zbyt romantyczne)... Ale właśnie dlatego, że jednak nie jak każdy inny, to ów formant „-arz”, wywołuje spory, uwiera, razi. Jak kamień w bucie. To słowo jak kamień, może być synonimem solidnej budowy, dobrego rzemiosła, ale można też nim rzucić, żeby zabołało. I choć to uzus, użytkownicy języka decydować będą o przebiegu i zabarwieniu komunikacji, ważne jest, żeby dociekać, próbować definiować, korygować emocjonalne zabarwienie słów. To na pewno jedno z zadań dyskursu naukowego i ten trud podjęła Pani Karolina Czajkowska.

Kompozycja pracy jest przejrzysta i zawiera wszystkie elementy właściwe naukowemu dyskursowi. Rozprawę otwiera Wstęp, w którym Autorka prezentuje założenia swojej pracy, referuje poszczególne elementy, by w finale określić swoją pozycję jako badaczki „zaangażowanej” (choć to słowo nie pada). Tak można zrozumieć skrócenie dystansu, poprzez deklarację o byciu fanką oraz apostrofę ku odbiorcom, którymi mają być zarówno badacze, jak (podzieleni w opiniach) wielbiciele twórczości Republiki, a w szczególności jej lidera. Dwa pierwsze rozdziały (*I Ustalenia terminologiczne* oraz *II Tekściarz czy poeta piosenki?*) stanowią wprowadzenie do głównej części rozprawy, która składa się z kolejnych trzech rozdziałów (*III Wczesne piosenki Ciechowskiego i twórczość „pierwszej” Republiki*, *IV Działalność solowa*, *V Wiersze a piosenki*). Tytuły rozdziałów głównej części zwiastują jeden z mankamentów rozprawy: oddanie narracji porządkowi chronologicznemu, biograficznemu, odstępując od indywidualnej siatki pojęć, która pozwoliłaby zaprezentować własny porządek badawczy. W ten sposób praca ciąży ku gatunkowi biografii artystycznej, w konwencji referowania źródeł kontekstowych. Pracę zgodnie z regułami, wieńczy Zakończenie oraz Bibliografia. Na tym etapie zwracam uwagę na niezgodność Spisu treści z rzeczywistą numeracją stron.

Atutem pracy jest wielokrotnie potwierdzona przez Doktorantkę bardzo dobra znajomość dorobku, biografii Grzegorza Ciechowskiego oraz Republiki, a także publikacji z tego kręgu. Pasja narracyjna, chęć przeprowadzenia czytelnika przez tę twórczość, przy uwzględnieniu kontekstów – kulturowych, społecznych, politycznych, czy artystycznych, jest widoczna i odczuwalna w trakcie lektury. Także objętość tej pracy pokazuje, że Autorka nie zamierzała prześlizgnąć się po temacie, tylko na warsztat wzięła sporą (pewnie najważniejszą) część dorobku Artysty. Omawiając ją niemalże w porządku chronologicznym, poszukuje klucza do tej twórczości, koncentrując się na toposach używanych w tekstach piosenek. Nieco gorzej wypada ocena precyzji wywodu, a rzutuje na nią wiele niedoskonałości, które postaram się poniżej scharakteryzować.

W pracy nie przedstawiono jednoznacznej podbudowy metodologicznej. To zaś skutkuje brakiem czytelnych reguł, których należałoby przestrzegać w czytaniu tej twórczości. Interpretacje nader często nie są oparte o analizę (tekstu / tekstu kultury), a polegają na referowaniu kontekstów. Punktem wyjścia bądź puentą opowieści o utworze zbyt często stają się wypowiedzi czerpane z opublikowanych biografii i wywiadów. Te, tworzone zgodnie z regułami rzemiosła dziennikarskiego i potrzebami popularnego odbiorcy, jako źródła nader często traktują autokomentarze, wypowiedzi przyjaciół, kolegów z zespołu, twórców muzyki. Obficie przywoływane samooceny prawie nigdy nie stają się obiektem polemiki, krytycznego osądu, dystansu, nieufności. Pragnę zwrócić uwagę, że rolą badacza / badaczki powinno być wzniesienie się ponad samoocenę twórcy, przewyciężenie dominacji osobowości artysty na rzecz rzetelnej, gruntownej i możliwie wszechstronnej samodzielnej interpretacji dzieła. Czego oczekiwać ma prawo czytelnik doktorskiej dysertacji ze specjalności literaturoznawczej? Przede wszystkim lektury i wskazówek lekturowych, tropów interpretacyjnych oraz sposobu czytania, którego nie dostarczą pisane sprawnym dziennikarskim piórem biografie, czy udzielane najczęściej na potrzeby masowych mediów wywiady, w których Prawda (a tej mamy szukać w lekturze) zagrożona jest przez cały splot okoliczności komunikacyjno-psychologiczno-koniunkturalnych.

Jako czytelnik-literaturoznawca takich interpretacji chciałbym się dowiedzieć nie: CO zostało opowiedziane w piosence, jaka historia (zresztą narracyjne czytanie tych tekstów zdaje się je upraszczać), ale przede wszystkim JAK to zostało opowiedziane, że oddziałuje w taki, a nie inny sposób, że wywołuje określone reakcje. Znamienne słowa padają podczas interpretowania utworu *Szkółka niedzielna*. Po streszczeniu pierwszego fragmentu, opowiedzeniu i prezentacji tego co „dzieje się” w piosence, Autorka przywołuje fragment (refren) z utworu, po czym konkluduje ten etap interpretacji, zaczynając od cytatu:

„a jednak nie / bo siebie chcę tylko grać / i śpiewać to właśnie co chcę / nosić swoją twarz

Zatem wiemy – komentuje już Autorka – iż bohater nie znalazł się w tej sytuacji dobrowolnie, ponieważ nie ma ochoty odgrywać odgórnie narzuconej roli. Kto jednak nakazał mu się tam wybrać? Niestety, na to pytanie nie otrzymujemy odpowiedzi. Jedyne co mamy to historię opowiedzianą tu i teraz, wyrwaną niejako z kontekstu.”

Otóż opowiedziana historia to nie jedyne co mamy. Poezja (liryka) to nie tylko opowiadanie historii, narracyjność (co jest domeną epiki), ale i całe bogactwo – nomen omen – poetyki. Treść istnieje poprzez formę i odczytanie znaczeń płynących ze sposobu wypowiedzi ma istotne znaczenie dla rozumienia sensu utworu. Czytając interpretacje zawarte w recenzowanej pracy, zbyt często odnosiłem wrażenie, że Autorka niezbyt wielką wagę przykładła do tej części literaturoznawczego warsztatu. A szkoda, bo wiele ciekawego na temat sposobów kreowania znaczeń u autora *Nowych sytuacji* mogłyby nam takie pogłębione analizy odsłonić.

W ślad za niedookreśleniem metodologicznym idzie fakt, że interpretacje ciążyą ku nadinterpretacji. Niepokoją sytuacje, gdy doktorantka nader śmiało odczytuje utwory Ciechowskiego / Republiki przez pryzmat politycznego kontekstu PRL, momentami upraszczając ówczesną rzeczywistość, poprzez przekładanie poetyckich metafor na literalne znaczenia. Brakuje tu często niuansowania, świadectwa głębszej znajomości realiów epoki, o której mowa. Wyższa świadomość historyczna pozwoliłaby z większym czuciem wypowiadać się m.in. na temat cenzury i wielu złożonych zjawisk tamtego czasu. Są to zjawiska bogato opisane, poczynając od autotematycznej poniekąd refleksji drugoobiegowej, aż po zrozumiałe zainteresowanie tym tematem oficjalnej już

nauki i publicystyki od początku lat dziewięćdziesiątych. Nie zamierzam wytykać żadnych konkretnych braków lekturowych, nie czas tu, aby nadmiernie rozwijać ów wątek poboczny, jednak z uwagi na perspektywę interpretacyjną obraną przez Autorkę nie są to sprawy tylko drugorzędne. Gdyby Autorka miała świadomość zjawiska regionalizacji cenzury, okresowych zmian w nakładanych restrykcjach, uzależnienia od bieżących realiów i koniunktur politycznych, uznaniowości urzędniczych decyzji, gier, które potrafili prowadzić cenzorzy oraz wielu uwarunkowań, które pozostają w szarej strefie ówczesnych relacji społecznych, może uniknęłaby zdań, które rażą nadmiernymi uproszczeniami (np. „Należy sobie zadać kluczowe pytanie: dlaczego cenzor zaakceptował ten utwór? Prawdopodobnie dlatego, że cały tekst opiera się na ironii; na próżno szukać w nim jakichkolwiek dosadnych pretensji kierowanych w stronę rządu. Wszak bez zrozumienia ironii, można by dojść do wniosku, iż Ciechowski wręcz wychwala gospodarkę planową! Trzeba jednak wziąć to na karb sytuacji politycznej i tego, w jaki sposób funkcjonowała wówczas cenzura, która, na szczęście, rzadko dopatrywała się „drugiego dna” w tekstach Ciechowskiego czego przykładem może także omawiany uprzednio utwór *Śmierć w bikini*, s.111)”.

Warto też pamiętać, że Republika, podobnie jak wiele innych zespołów „boomu polskiego rocka” korzystała z możliwości, jakie dostępne były raczej uprzywilejowanej części środowiska artystycznego. Profesjonalne studia nagraniowe pozwalały rejestrować muzykę w najwyższej możliwej (w kraju) jakości, a profesjonalna ścieżka wydawnicza (socjalistyczna, ale wtedy wszystko było socjalistyczne), choć okupiona kompromisami, pozwalała na budowanie masowej popularności. Wiele ważnych dla tej fali rocka płyt zostało nagranych w pierwszych miesiącach stanu wojennego, co niemożliwe byłoby bez przychylności oficjalnych czynników – na właściwym szczeblu. Przykładów koniunkturalnej współpracy można znaleźć więcej (występ m.in. Republiki 13 lutego 1982, dwa miesiące po wprowadzeniu stanu wojennego, w warszawskiej Hali Gwardii to na pewno jedna z niechlubnych kart w historii polskiego rocka).

W innym miejscu Autorka pracy pisze o wydaniu płyty przed końcem stanu wojennego... [„Myślę, że warto spojrzeć na ten tekst w kontekście stanu wojennego, który w momencie wydania płyty powoli się kończył. Fani Republiki mogli odczytać

ten tekst jako nawiązanie do tego, co działo się od grudnia 1981 r., kiedy wojsko zaczęło kontrolować społeczeństwo. Nic więc dziwnego, że piosenka trafiła na pierwsze miejsce Listy Przebojów Trójki. Piosenka, która teoretycznie dotyczyła nieistniejącego państwa (jak to przedstawiał zespół), tak naprawdę była metaforą ówczesnej sytuacji w kraju. W taki sposób Ciechowski komentował rzeczywistość, jednocześnie sprytnie przechodząc (choć nie zawsze) przez akceptację cenzora”.] Tu z kolei warto wspomnieć o procesie „normalizacji”, kiedy władza właśnie w końcowych etapach stanu wojennego świadomie luzowała rygory, stwarzając dogodne warunki do współpracy i dopuszczając wiele treści, które wcześniej byłyby niemożliwe do publikacji. Tak więc akceptacja cenzorska nie musiała być wcale wynikiem sprytu autora i naiwności cenzora.

Wszystko to nie oznacza, że władza całkowicie kontrolowała scenę rockową, że i w tekstach Republiki nie tkwił ładunek buntu, który uruchamiał i podsycił społeczne procesy. Nie tylko zresztą w tekstach, ale w całym przekazie artystycznym, który obejmował także muzykę, wykonanie, identyfikację wizualną. Warto jednak rozważyć redukcję doraźnie rozumianych interpretacji politycznych, a na pewno ich skomplikowanie. Lektura zyskałaby na uruchomieniu bardziej uniwersalnej, głębszej i ponadczasowej koncepcji ukazania człowieka zniewolonego przez szerzej rozumiany SYSTEM, człowieka odhumanizowanego, zrobotyzowanego, podporządkowanego impulsom, planom, sygnałom, komendom. To zaś był problem poruszany przez artystów nie tylko w bloku komunistycznym, ale z innych powodów także w krajach Zachodu.

Niesatysfakcjonujące okazują się rozważania Autorki na temat „problemów gatunkowych piosenki”. Wywody te oparte są w dużej mierze na pracach publikowanych dawno temu, wielokrotnie referowanych, a wnioski nie wykraczają poza sferę ogólników. Ogólnikowe bywają również frazy, nasycone do tego dozą potoczności oraz zamieszania pojęciowego („Mimo obszernego zasobu badań, nadal nie jesteśmy w stanie do końca wyznaczyć konkretnego gatunku, do którego należałaby piosenka. Wynika to przede wszystkim z faktu, że jest to twór złożony, zatem korzysta z kilku różnych dziedzin badawczych”) – to raczej różne (jakie?) dziedziny mogą pomóc w zrozumieniu fenomenu piosenki, służąc narzędziami badawczymi. W drugą stronę ta

relacja jest rzadko wykorzystywana, raczej jako pożywka anegdot o języku naukowym, nieprzystającym do artystycznych realiów piosenki. To zaś, co może się stać z twórczością piosenkową za sprawą nauki i jej zdobyczy, jaką jest sztuczna inteligencja, pozostaje poza obszarem refleksji przyjętym przez Doktorantkę.

Szkoda, że Autorka nie uruchamia choćby pojęcia poezji oralnej (Paul Zumthor, a w ślad za nim m.in. Grzegorz Godlewski, Paweł Tański), co pozwoliłoby znaleźć nowe pole kontekstowe dla dorobku Ciechowskiego. To jest bowiem ta przestrzeń badawcza, gdzie piosenka może spotkać się z poezją poza utartymi schematami postrzegania zjawisk. Mgr Czajkowska pomija w rozważaniach teoretycznych na temat piosenki dorobek Simona Fritha, który z kolei minimalizuje znaczenie tekstu w piosence, ukazując mnogość kontekstów (m.in. brzmieniowych, scenicznych, performatywnych, ideologicznych, socjologicznych, technologicznych) *de facto* rozpraszających w odbiorze semantykę słów. Z każdą z tych postaw można dyskutować, ale w rozważaniach terminologicznych warto je uwzględnić. Ujmując sprawę szerzej, rozprawa znacznie zyskałaby na wartości teoretycznej podbudowy, gdyby rozpoznanie poszerzyć o anglojęzyczną literaturę przedmiotu. Oprócz oczywistej, zdaje się, motywacji naukowej (zapoznanie z teoretyczną myślą formułowaną w języku najważniejszym dziś dla nauki naszego kręgu cywilizacyjnego), jest jeszcze całkiem poważna motywacja artystyczna. Pamiętamy bowiem, jak wielki wpływ na kształtowanie dorobku Republiki (i Ciechowskiego) miała kultura anglosaska.

Na pewnym etapie rozważań – próba rozstrzygnięcia nierozwiązywalnego dylematu „poeta czy tekściarz” – zaczęło wyraźnie brakować pojęcia piosenki / pieśni autorskiej. Kiedy już Autorka dociera do tego terminu, porzuca go z niefrasobliwością („Nie będę zagłębiać się w dywagacje na temat tego, czym dokładnie jest owa piosenka autorska. Przytoczę jedynie fragment definicji słownikowej, w celu przybliżenia ogólnego obrazu tego rodzaju utworów”). Tu zaś pojawia się cytat, z którego wynika, że piosenka autorska to taka, w której „wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki”). Przypominam, że bogata tradycja piosenki autorskiej w różnych jej przejawach i źródłach pochodzenia, doprowadziła do podniesienia rangi tekstu w utworach śpiewanych, co pozwalało przekraczać ramy ograniczeń rozrywkowych.

Zastanawiające jest również tak powierzchowne potraktowanie tematu, biorąc pod uwagę tytuł i zawartość wcześniej opublikowanej książki, której podstawą była dysertacja doktorska poświęcona temu samemu artyście: *Grzegorz Ciechowski – oblicza autorskości* Sylwii Gawłowskiej z 2021 roku. Mamy bowiem sytuację, w której jedna autorka uznaje za klucz do twórczości Ciechowskiego pojęcie „autorskości”, druga zaś (badająca tę twórczość po kilku latach, odnotowująca w bibliografii znajomość tej lektury) zbywa ten termin jednym zdaniem, wspartym ogólną słownikową definicją. Aż prosiłoby się o polemikę metodologiczną, skoro Karolina Czajkowska uważa, że klucz zastosowany przez poprzedniczkę jest błędny (?). Lub też zreferowanie zasadniczych tez tamtej pionierskiej niejako pracy o wspólnym bohaterze, ewentualnie dopowiedzenie, czy też zarysowanie innej perspektywy badawczej.

W dociekaniu „poeta czy poeta piosenki” żyje akademicka wiara w znaczenie tego sporu o termin. Oprócz wniosków, które płyną z wywodu, ciężącego ku potoczności, komentarzy, autokomentarzy artysty, trudno jest znaleźć satysfakcjonujące rozwiązanie przedstawionego problemu. Tym bardziej, że w rozważaniach na temat „czy ktoś jest poetą”, pojawiają się rozmaite argumenty, które trudno traktować jako rzeczowe. Autorka swój wywód prowadzi czasem w sposób, który musi niepokoić odbiorcę, liczącego na poważną odpowiedź (np. „Drugim zasadniczym pytaniem, który zadaliby sobie badacze z zakresu literaturoznawstwa byłoby: czy ten wiersz Ciechowskiego jest wybitny? A co za tym idzie: czy twórczość poetycka lidera Republiki należy do tych najlepszych? Oczywiście, mogłabym tu napisać o gustach odbiorców, jednak chciałabym oddzielić fakty od fanowskich uczuć” po czym następuje przywołanie autokomentarza Ciechowskiego, co trudno potraktować jako odwołanie do faktów. Dalsze fragmenty tekstu przynoszą równie niekonkretne wrażenie: „To zbliżenie się do poezji, o którym mówił Ciechowski, obecnie nazwałabym poezją, ponieważ jego wiersze można zaklasyfikować do tej grupy kulturowej. Czy jednak są one aż tak nowatorskie bądź wybitne? Ciechowski nie należał do grona najlepszych poetów w tym kraju, co nie oznacza, że poetą nie był, gdyż jego działalność pozamuzyczna klasyfikuje się do nazywania go tym tytułem”). Uznaniowość, subiektywizm, brak racjonalnych kryteriów do takich rozważań, wreszcie styl i dobór

słownictwa nie przynoszą chluby Autorce takich fragmentów. W dalszych partiach tego podrozdziału poznajemy wpływ inspiracji Ciechowskiego na fanów, kształtowanie się subkultury (choć słowo to nie pada) skupionej wokół zespołu Republika, a nawet wartości finansowe związane z wydaniem pierwszej płyty, co powoduje przełożenie na prestiż nabywców i zespołu... Trudno znaleźć tu kryteria, mające świadczyć o „byciu poetą” (czy „poetą piosenki”). Finalnie zastanawia także, biorąc pod uwagę kulturowe przesunięcia, płynne kryteria wartościowania sztuki, kultury (w tym literatury, więc i poezji), których świadkami jesteśmy od dobrze ponad półwiecza, jaką korzyść odniesiemy z odpowiedzi na tak postawione pytanie.

Pozostając jeszcze w kręgu problemu znaczenia słów, nazw i pojęć, nie satysfakcjonuje mnie pozostawienie bez komentarza cytatu z wypowiedzi Krzysztofa Okupskiego (s. 35-36), która miała dowodzić niechęci Grzegorza Ciechowskiego do określenia „poezja śpiewana”. Przede wszystkim ze względu na zamieszanie terminologiczne, które nie zostaje tu dostatecznie rozpoznane. Należałoby bowiem uwzględnić historyczność pewnych pojęć oraz ich środowiskowe konotacje. Autorka powołuje się na wypowiedź kolegi z pierwszego zespołu, w którym Ciechowski zdobywał swe pierwsze doświadczenia artystyczne (na marginesie należy sprostować, że zespół nazywał się Nocny Pociąg, a nie Nocny Patrol – jak „przejęczyła się” Autorka, zapewne pod wpływem tytułu utworu „z epoki”), mowa więc najogólniej o pierwszej połowie lat 70. XX wieku. Rysujące się wówczas silne podziały środowiskowe (zmierzające w stronę kształtowania subkultur, które rozwiną się najsilniej w latach 80., spośród których patronką jednej została grupa Republika), młody wiek artysty i jego wyraźnie buntownicze nastawienie, nie pozwalały niuansować pojęcia „poezji śpiewanej”, jego złożoności i skomplikowanej siatki znaczeń, którą rozpoznać można przy nakreśleniu szerszej perspektywy (także socjologicznej). Termin „poezja śpiewana” ewoluując od pierwotnego znaczenia (komponowania muzyki i wykonywania piosenek do istniejących wierszy) za sprawą dominującej stylistyki muzycznej stawał się synonimem szeroko rozumianej twórczości lirycznej, mało ekspresyjnej, obciążonej wieloma grzechami warsztatowymi, ze znaczącym bagażem anachronicznego tradycjonalizmu oraz specyficznym ukształtowanym modelem

inteligentkiej publiczności z kręgów studenckich. W takim uproszczeniu i w potocznym użyciu nazwa „poezja śpiewana” obejmowała wiele zróżnicowanych nurtów, których wspólną cechą był raczej skromny, kameralny akompaniament i programowa „łagodność” wyrazu („Kraina Łagodności” to jeden z synonimów tak rozumianej „poezji śpiewanej”), co musiało spotkać się z gwałtownym sprzeciwem ze strony młodego, zbuntowanego twórcy pożądanego rockowej ekspresji.

Powyższa uwaga ma służyć odnotowaniu faktu złożoności zjawisk i czasem ich nieuchwytności nomenklaturowej, a to z powodów, o których już wyżej i wcześniej sporo napisano. Naturalne środowisko piosenki, jej pierwotnie rozrywkowy charakter, funkcjonowanie raczej w kręgach wielbicieli, fanów, dziennikarzy, pasjonatów, samych artystów, częściej mediów i rozmów towarzyskich niż naukowych debat oraz lektur, toruje drogę terminologicznej swobodzie. Stąd migotliwość znaczeniowa, a co za tym idzie trudność we wtórnym definiowaniu zjawisk, które w praktyce odbiorczej i krytycznej obejmują różne aktywności i sposoby uprawiania sztuki.

W całym tekście zwraca uwagę zbyt często występujący brak precyzji wywodu, jak np. w zdaniu, którego zasadniczy fragment brzmi: „(...) tekstopisarstwo Ciechowskiego w dużej mierze opierało się na jego inspiracjach, dlatego tak ważne jest, by omówić chociaż część z nich i ukazać ogólny obraz kręgu zainteresowań muzyka”. Stwierdzenie to, w pierwszej części, jest stwierdzeniem oczywistości, jeśli brakuje tam rozwinięcia myśli, o jakie inspiracje chodzi (literackie, kulturowe, filmowe, dokumentalne?). Tytuł podrozdziału, z którego pochodzi przytoczony fragment to „Inspiracje literackie i muzyczne”. Zostają tu omówione, jedynie na podstawie wspomnień, wyznań samego artysty (które mogą być przecież elementem autokreacji) najważniejsze ponoć fascynacje artystyczne bohatera pracy. Jako pierwszy przykład pojawia się wyznanie o piorunującym wpływie starszego poety (Wiktora Woroszyńskiego) na ucznia liceum, nie pojawia się zaś w całej pracy wskazanie rzeczywistych wpływów autora tomu *Twój powszedni morderca. Poemat na jeden głos*, jakie odkryć by można (należałoby?) w dorobku Ciechowskiego. Jeśli istnieją – to świetny materiał na fragment literaturoznawczej rozprawy. Jeśli ich brak, możemy zdystansować się wobec autokreacyjnych wypowiedzi artysty.

Do języka Autorki wkradają się często wyrażenia, konstrukcje, frazy z języka potocznego. Poniżej tylko kilka wynotowanych przykładów, które uderzyły natłokiem na krótkim odcinku tekstu, ale stylistyka tych wyimków pokazuje tendencję Autorki do utraty dyscypliny językowej.

„formy wykonu” s.41

„Ciechowski zachował go [tekst]w nieco żołnierskim tonie (...)” s. 69

„Najwidoczniej sen, którego doświadczył szewc, przynależy tylko do osób z wyższej klasy społecznej.” s.69

„Tekst jest w zupełnie innym klimacie niż uprzednio omawiany *Order za sen*. Nie ma tu bowiem żołnierskiego tonu ani socjalistycznej stylistyki językowej.” s. 71

„[...] choć nadal krąży wokół tematu dotyczącego problemy społeczne.” s. 71

Odbiorcy oczekującemu dyskursu naukowego i właściwej mu precyzji języka przeszkadzać będzie także używanie słowa „republikanie” na określenie członków zespołu Republika, wbrew słownikowemu znaczeniu wyrazu i bez żadnego objaśnienia. Tego typu transfery z języka fanowskiego powodują dysonans w lekturze naukowej. Zgodnie z cichym założeniem, by uwagi uporządkować od możliwie najważniejszych, generalnych, ku bardziej drobiazgowym, to „szczegółanckie” wyliczenie kończy część polemiczną recenzji.

Pani mgr Karolina Joanna Czajkowska podjęła się trudnego i – w mojej opinii – niewdzięcznego zadania: znaleźć odpowiedź na pytanie, czy Grzegorz Ciechowski był tekściarzem, czy poetą piosenki. Odpowiedź, którą znajduje Autorka („(...) można go nazwać nie tylko tekściarzem (wskazując wprost na rodzaj wykonywanych czynności zawodowych), ale także poetą piosenki” to ostatnie słowa dysertacji) zdaje się mniej ważna od drogi, którą do tego celu należało pokonać. Wnikliwa lektura tekstów i kontekstów, refleksja nad ewolucją artysty – to największa korzyść, jaką z pracy odniosła Doktorantka. Nie ustrzegła się błędów, których wskazanie traktuję jako swój recenzencki obowiązek. Praca ta stanowi jednak dowód wysiłku, jaki włożyła Autorka w opisanie twórczości ważnego dla polskiej kultury artysty. Nie chcę wyliczać tu ponownie atutów pracy, które przedstawiłem w początkowych partiach recenzji. Dodam do nich jedynie, że wartość tego opracowania twórczości podnoszą tabelaryczne

zestawienia podsumowujące każdy z rozdziałów. To tam pojawiają się w skondensowanej formie zawarte w utworach motywy literackie, stylistyczne, muzyczne, a zestawienia te realizują po części potrzebę całościowego spojrzenia na utwór, z uwzględnieniem zarówno kontekstów, jak struktury literackiej materii. Ciekawie wypadają także ustalenia na temat głównych motywów w twórczości artysty z lat 80. – oniryzmu i erotyzmu. Ewolucja od cielesności ku emocjonalności erotyzmu to być może najciekawszy wątek pracy, który zasługuje na odrębne, pogłębione opracowanie.

Uwzględniając sformułowane wyżej uwagi, konkluduję, że recenzowana praca mgr Karoliny Joanna Czajkowskiej spełnia wymogi stawiane rozprawie doktorskiej, całość oceniam pozytywnie i wnioskuję wszczęcie kolejnych kroków w przewodzie doktorskim.



Krzysztof Gajda