

Recenzja pracy doktorskiej mgr Karoliny Joanny Czajkowskiej
Tekściarz czy poeta piosenki? Ewolucja twórczości Grzegorza Ciechowskiego
na podstawie tekstów piosenek z lat 80. XX wieku

Piosenka traktowana jako twórczość poetycka bądź quasi-poetycka nie była przedmiotem wielu polskich studiów. Trudno też o stwierdzenie, że autorzy istniejących prac silnie zaistnieli w świadomości filologicznych badań. Nie jest to ich winą. W dyskusjach o roli i jakości badań nad kulturą popularną istnieje wciąż wiele nieporozumień, wiele niespójnych osądów i wiele miejsc pustych w dyskursie, niedopowiedzeń. Także ranga artystyczna utworów powstających w kręgu muzyki popularnej pozostaje wciąż kwestią dyskusyjną dla humanistyki, a w licznych wystąpieniach podważano nawet sens prowadzenia poważnych literaturoznawczych badań nad piosenką. Wynika to z jednej strony z naturalnego konserwatyzmu Akademii. Z drugiej strony ze znaczącego spóźnienia w uprawianiu polskiej wersji *song studies*, *pop-culture studies* etc. Można powiedzieć wręcz, że rodzi to pilną potrzebę powstawania takich prac jak przedłożona przez Panią Karolinę. A dobór badanej twórczości jest znakomitym przykładem nieporozumień w traktowaniu szerzej polskiej kultury, a szczególnie – muzyki popularnej. Inaczej mówiąc – polskie piosenki swoją jakością same się obronią.

Stąd rozprawa o najlepszych twórczo latach Grzegorza Ciechowskiego budziła moje spore nadzieje i oczekiwania. Od razu zaznaczę, że w dużej mierze zgadzam się z tokiem rozumowania Doktorantki, zaciekały mnie szczególnie fragmenty interesująco interpretujące metaforykę i konteksty tekstów pomieszczonych na płytach *Republiki* i *Obywatela G.C.* Stąd też, uspokoję Panią magister, ostateczna konkluzja mojej recenzji jest bez wątpliwości pozytywna.

Zwykle jednak bywa tak, że gdy czytam prace z zakresu interesującej mnie tematyki badań – mam sporo uwag krytycznych. Nie wynika to z jakiegoś dogmatyzmu, jednostronnego ukierunkowania moich skłonności interpretacyjnych. Wręcz przeciwnie: wydaje mi się, że najlepszym efektem humanistycznego dialogu jest dyskusja i wzajemne polaryzowanie formułowanych przez jego strony stanowisk. W sytuacji relacji z młodym badaczem istotny wydaje mi się także ten element recenzji, który ma za zadanie wzbogacenie interpretacji, metodologii, kulturowych kontekstów etc. Stąd będzie można odnieść wrażenie, że moja recenzja jest nadmiernie krytyczna – ale zawsze więcej można napisać polemicznie, bo zgadzanie się z wieloma tezami Autorki jest w dużej mierze pochlebnie milczącą aprobatą.

Zacznę zatem od atutów pracy, by od razu nie było wątpliwości, że jest ona godna pozytywnej oceny. Autorka początkowo obiecuje, że jej praca będzie „nową propozycją podziału kultury wysokiej i niskiej”. Rozumiem jej intencję, ale takie stwierdzenie jest nadmiarowe – cytując tytuł piosenki zmęczonego Elvisa z jesieni 1956 – jest *Too much*. Pani magister, pisząc tak, ma na myśli swój program minimum – wybranie tekstów Ciechowskiego jako realizacji nienajgorszej poezji. Wyczuwa bowiem (słusznie), że w badaniach polskich *song studies* przeważa ostrożne stanowisko, wskazujące na zasadniczą granicę. Jeśli więc konkretnie Pani Karolina konsekwentnie nazywa Ciechowskiego „poetą piosenki”, to takiej kwalifikacji obawiają się inni badacze (przykładowo Gawłowska, Tański).

Zauważyłbym, próbując godzić tę ujawniającą się od razu polaryzację, że problem granicy jest zarazem problemem przenikalności między tak zwaną wysoką sztuką (poezją) a kulturą popularną (piosenką). Z jednej strony istnienie wyraźnej granicy warto nawet podkreślać (czynią to z równą dumą i badacze wysokiego modernizmu poetyckiego, i badacze muzycznego popu). Bo wbrew egalitaryzującym i emancypującym skłonnościom, taka granica ma racjonalny sens. Modernizm nie jest tożsamy z popkulturą. Nie ma potrzeby kwestionowania tradycyjnego rozgraniczenia, gdyż – biorąc rzecz intuicyjnie, ale i formalnie – likwidujemy w ten sposób fascynujący przedmiot badań (pogranicznych właśnie). Istnieją wyraźne, dystynktywne cechy charakterystyczne dla poetyki muzyki popularnej. Przypomnijmy konserwatywne przekonanie, że sztuka wysoka traktuje – nawet jeśli ekscentrycznie – o sprawach poważnych i głębokich, innymi słowy, hermeneutycznie: daje do myślenia. Natomiast celem popkultury ma być przede wszystkim ofiarowywanie rozrywki, umiłanie czasu. Ale czy to rzeczywiście jest wartościujący zarzut? Czy likwiduje on poetyckość? „Analizowanie muzyki popularnej winno być postrzegane jako coś, co przeciwdziała tendencjom do dwubiegowości, opiera się rodzajowi psychicznego apartheidu [...] i przełamuje schizofreniczne tabu zabraniające relacji między takimi sferami jak: werbalne i niewerbalne, jawne i niejawne, publiczne i prywatne, zbiorowe i indywidualne, praca i wypoczynek. Analizowanie muzyki popularnej traktuje zabawę poważnie i samo w sobie jest zarówno poważnym umysłowym procesem, jak i świetną zabawą” (P. Tagg, *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*). Poezja w piosence jest taką „zabawą i przyjemnością na poważnie”, bo pozwalając sobie na dyfuzję granic podziału kultura popularna może być „karnawałem” kultury wysokiej. Profanuje dokładnie to, co wysoka kultura tabuuje (w rozdziałach o prowokacyjnej mocy tekstów Ciechowskiego Autorka pisze o tym na praktycznych przykładach). Granica, która umożliwia różnicę, nie wprost, ale umożliwia też transgresję, wymianę wartości. Nowoczesna sztuka wysoka wielokroć zazdrościła niskiej jej emancypującego potencjału. A jeśli to, co wysokie, tęskniło za niskim, to bywało i odwrotnie – niskie, początkowo niepełnie świadomie, przemycalo w swych schematycznych strukturach to, co głębokie (czyli wysokie) – i w polskiej tradycji piosenki właśnie artyści tacy jak Kaczmarski czy Ciechowski są tego dowodem. Teorie popkultury winny być otwarte na „siłę słabości” niskich sztuk czy gatunków. Zarazem jednak winny, bez odgórných ocen i wykluczeń, wskazywać miejsca poetyckich transgresji, naśladowania jednych form przez inne. Winny

oznaczać między tym, co niskie i wysokie, punkty aporyczne, ale nie kwestionować możliwych relacji.

Zasadniczo zgadzam się z przekonaniem Autorki, że Grzegorz Ciechowski był poetą rock'n'rolla, ale zarazem przestrzegalbym ją przed forsowaniem nazbyt artystowskich kwalifikacji (do czego czasem ma wyraźną skłonność). Wydaje mi się, że używając środków poetyckich w swym zbuntowaniu Ciechowski był nowoczesny jak Gombrowicz, który twierdził, że jest „przeciw poetom”, czyli poetom nowoczesnym i ich pysze.

Ale muszę też podkreślić, że z tej zasadniczej i nieco dogmatycznej tezy, iż Ciechowski jest „poetą piosenki”, wynika na szczęście najlepsza część rozważań Autorki pracy. Część, która w zupełności wystarcza, by potraktować ją jako udaną i trafną rozprawę literaturoznawczą na temat tekstualnej, poetyckiej i semantycznej części jego twórczości. Najbardziej podoba mi się konsekwentna obrona „polityczności” Ciechowskiego. Monografistka jego twórczości Sylwia Gawłowska zastosowała przeciwną metodę, sądząc, że nazbyt jednoznacznie traktujemy jego twórczość w kontekście sytuacji politycznej zmierzchającego w latach 80. PRL-u. Wskazywała więc i podkreślała ukrytą pod polityczną leksyką i metaforyką prywatność, intymność, erotyczność.

Pani Karolina nie jest wcale przeciwna intymistycznemu traktowaniu twórczości muzyka. Ale czyni to bardziej zniuansowanie – zauważa po prostu, że właściwie na wczesnych płytach *Republiki* i płytach *Obywatela G. C.* dominuje alegoryczny dualizm. Interpretacje polityczne i erotyczne wcale siebie nie znoszą. Wręcz przeciwnie, wzajemnie się doświetlają i dopowiadają, wzbogacają. Stąd bardzo słuszne wydaje mi się forsowanie tezy o przeważającej poetyce dualizmu dwóch (dla mnie trzech, a więc nie dualizmu) obsesji – erotyki, polityki (a dla mnie jeszcze śmierci). Jeśli Autorka zgodziłaby się na mój trynitaryzm, to wiem także z jej pracy, że do tej obsesji zseksualizowanej i erotycznej polityki dodałaby ona jakość oniryczności. Autorka zauważa po prostu, że oniryzm umożliwia w tej piosenkowej poezji efektywne łączenie sfery polis (wspólnotowej) i eros (intymnej). Kiedy kolejny raz wysłuchałem po lekturze pracy płyt Ciechowskiego, doszedłem do wniosku, że chyba jestem w stanie się z taką tezą łatwo pogodzić, chociaż byłyby to raczej koszmary senne niż pogodne sny. Swoją drogą zaprzęglbym do tej polityczno-miłosnej interpretacji zapomniane pomysły z pogranicza marksizmu/psychoanalizy Marcuse'a.

Dużą wrażliwością charakteryzują się też w konkretnych analizach fragmenty zorientowane feministycznie. Obraz kobiety w tekstach/wierszach Ciechowskiego jest z pewnością kontrowersyjny i bardzo prowokacyjny. Warto to zaznaczyć i pokazywać, jak bardzo daleko jesteśmy w naszych dyskursach płci od pozycji patriarchalnych obyczajowości lat 80. XX wieku w Polsce. Ale wydaje mi się (o czym kilka słów napiszę w części krytycznej), że czasami Autorka jest wobec skandalicznych prowokacji Ciechowskiego nazbyt sroga. Tak wielki adorator kobiecości jako takiej w piosence nie mógł być jednak uprzedmiotawiającym ją mizoginem. Powiedziałbym, że z myślenia Pani Karoliny w tym, co niewypowiedziane wprost wynika w pracy, że w tych „trudnych” dla kobiecego ucha piosenkach (przykładowo *Sexy doll*, *Śmierć w bikini*, *Błagam nie odmawiaj*) nie tyle idzie o jakiś „zły obraz” kobiecości, ile o dualistycznie transgresyjny obraz obu płci. Ciechowski, burząc granice gatunków, granice

między poezją a punkowym niemal buntem, burzy też – i zarazem problematyzuje/kwestionuje – pozycje płci. Wszak on się w tych tekstach wciela w różne i zawsze niebezpieczne pozycje pożądania i kuszenia. Ale ten teatr w piosence ilustruje to w dużej mierze genderowe stereotypy. A kobiecość jest tutaj zaprzeczoną po Lacanowsku podmiotowością, bo wynika z kulturowych tradycji jej uprzedmiotawiania. Jak pisała Marjorie Garber (a propos rock and rolla) w *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*: „(...) «kobietę» wytwarza moda jako iluzję części. A «kobietą» jest to, co można poznać, pokazać, rozpowszechnić, powielić – pozostając realnie jednocześnie obiektem niemożliwym”. Niemal identycznie opisuje Autorka swoje rozumienie tekst *Sexy doll*.

Bardzo interesujący jest w tym wątku (dualizmów kulturowych – eros/thanatos/polis) rozdział *Orwell i nowomowa*, opowiadający o płycie *Nowe sytuacje*, która – jak słusznie Autorka podkreśla – winna nazywać się *1984*. (Marginalnie: tutaj warto byłoby dodać rozszerzony przypis – argument za tą Orwellową wizją. Realny rok 1984 przyniósł potem *Republice* dwa wydawnictwa płytowe, z których pierwszego nie chcemy pamiętać. A była to właśnie anglojęzyczna wersja *Nowych sytuacji* – nagrana w języku angielskim i wydana w Wielkiej Brytanii właśnie pod tytułem *1984*. Mimo że pewnie niezadowolony, np. z własnej „angielszczyzny”, Ciechowski określał to wydawnictwo jako „epizod”, który próbował zburzyć granicę wciąż zimnowojennego świata – jest to jednak odautorski dowód na Orwellowość całego zamysłu albumu). Autorka snuje bardzo ciekawe rozważania np. o utworze *Znak =*, które od razu warto byłoby uzupełnić elementami myślenia zapożyczonego z *utopian studies*, o relacji do eutopijno-dystopijnych obrazów, które kształtują metaforykę jakiejś części (nie tylko tej piosenki) innych utworów na płycie. W ogóle w kontekście tego albumu w otwartej lekturze eros/polis można by było napisać rozdział i odważniej, i bardziej konfrontacyjnie z istniejącymi interpretacjami (np. bardzo sugestywnymi, ale ryzykownymi pomysłami rozpoetyzowanego dyskursu Pawła Tańskiego).

Technicznie zbierając dane o poetyce wierszy/piosenek zwróciłbym jeszcze uwagę na świetny pomysł tabel kompilujących i porządkujących motywy, powiązania, cechy kompozycyjne, stylistyczne piosenek na płytach. Pomaga to efektywnie argumentacji, bo pokazuje bez wątpliwości, jak dominujące są niektóre tematy czy cechy stylistyczne. Najślabiej sformułowane są w tabelach uwagi muzykologiczne, ale dotyczy to generalnie muzykologicznej kompetencji Aurorki, o czym jeszcze kilka słów napiszę.

Podobnie satysfakcjonująco opisana jest kolejna płyta, *Nieustanne tango* – traktowana jako kontynuacja poetyki pierwszej. Nie będę tutaj wdawał się w szczegóły – napiszę tylko, że analiza tej płyty znakomicie uzupełnia i wzmacnia wcześniejszą argumentację. Ciekawe są uwagi wskazujące na przepracowywanie przez artystę doświadczenie stanu wojennego. Ale w tej części pracy najbardziej podobały mi się fragmenty kojarzące dwa utwory: *Ciało* (opisane dwukrotnie, bo bardzo słusznie inaczej Autorka ujmuje chronologicznie późniejszą wersję – piosenka została nagrana w obu, republikańskiej i solowej, stylistykach) i *Obcy astronom*. To jest bardzo ciekawe egzemplum efektywności badań poetycznych, stricte literaturoznawczych. Autorka udokumentowuje bliskość pomysłu i poetyki utworów, które tylko przez zawirowania historii zespołu wydane były w innym czasie. Na podobnej zasadzie, dla mnie osobiście

rewelatorskie, funkcjonują w pracy biograficzno-interpretujące uwagi o końcówce twórczości „pierwszej” Republiki, i w związku z tym charakterystyka osobności dwóch utworów *Sam na linie*, *Moja krew*. Dopiero po przeczytaniu tych fragmentów pojąłem ich wyjątkowość w dorobku grupy, zrozumiałem, że są pamiątką po niedokończonym albumie.

Wydaje mi się, że pierwszy album z epoki *Obywatela G. C.* opisany jest nadmiernie „plotkarsko” (może inaczej się nie dało – bo był to skandalizujący obyczajowy czas artysty). Ale *Tak! Tak!* udanie dopowiada kres doświadczenia interesującej Autorkę epoki lat 80. Tutaj wyrażę pewien żal, bo zgadzam się, że kolejne dwa albumy po reaktywacji grupy niewiele mają wspólnego z poetyką opisywaną w pracy. Wydaje mi się jednak, że zbyt pochopnie wykluczyła Pani Karolina z opisu *Mamonę*. Nie umiem ocenić na ile udana, ale była to bardzo wysilona próba, by być znowu tą „prawdziwą”, rozwichrzoną i prostolinijną *Republiką*, choć w innej czasoprzestrzeni. Oczywiście, że można by było spojrzeć na to „próbowanie” z ortodoksyjnej perspektywy „republikańskiej” ostro i krytycznie, ale byłby to ciekawy finał pracy.

No i w końcu interesujący jest rozdział o dwumodalności (między muzyką pop a literaturą) tomiku *Wokół niej*. W ogóle analizy i interpretacje tekstów, które objawiają się w nich jako wiersze – powtórzę – są najlepszą częścią pracy.

Powoli przechodząc do słów krytycznych, nadmienię, że rozczarowują przyczynkarskością, warto jednak napisać, że są obiecująco interesujące uwagi o wczesnych teledyskach. Szkoda zatem, że funkcjonują one tylko na zasadzie marginalnych głos do generalnie tekstologicznych rozważań. Napiszę już teraz, że właśnie w takich momentach pracy nie sprawdza się obietnica integralnego opisu w ramach „nowej propozycji podziału kultury wysokiej i niskiej”. Bo jednak w dyskursie zasadniczo brakuje obrazu muzyki, obrazu sceny czy kreacji wizerunku artysty.

Tak zacząłem właściwie część krytyczną: Skoro Autorka pisze o konieczności badania trójkodowości (warstw słownej, muzycznej i wykonawczej) – to niestety nie realizuje się to w pełni w obrębie pracy. Można wręcz powiedzieć, że w tej mierze praca rozczarowuje, a uwagi o muzyce (nawet w kontekście słów piosenek) czy, na podobnej zasadzie, o spektakularności koncertów i teledysków – są rzadkie, przygodne i w związku z tym bardzo uogólnione, przyczynkarskie. Właściwie celniej byłoby napisać, że praca ta interesuje się poetyckością tekstów i tylko kontekstowo dopowiada perspektywę muzykologiczną czy dotyczącą antropologii widowisk.

W praktyce częste i wyraźne są braki w kompetencji pisania o muzyce. Na ogół Autorka – będąc filologiem – unika takich konfrontacji, ale zdarzają się uwagi, które osłabiają jakość jej dyskursu. Najbardziej uderza to we fragmentach, gdy nie potrafi poradzić sobie z fenomenem głosu Ciechowskiego, unikalności jego wykonań. Tutaj wyraziście widać różnicę między badaniami nad tekstem a antropologicznym podejściem do kultury pop. Muzyka popularna nie jest idealistyczną, idealnie abstrakcyjną partyturą, nie jest też zapisem tekstu na kartce, wręcz przeciwnie – jest unikalnie partykularnym kilkuaspektowym, multimodalnym często wykonaniem, utrwalonym na audialnym nośniku dzięki zdobyczom nowoczesnej technologii bądź wykonanym na żywo podczas koncertu. Z jednej strony, otwiera to kolejną przestrzeń rozważań związanych na przykład z psychologią, socjologią odbioru czy teoriami afektywnymi.

Z drugiej strony ogranicza nas to do zastanowienia się nad cielesnością muzyki, problematyką popkultury jako kultury powierzchni (czy jak próbuje to nazywać Deleuze – powierzchniowej fałdy).

Nie można pisać przykładowo, że „Ciechowski śpiewa w bardzo prostoliniwny sposób” (sic!). Innym razem ryzykować twierdzenie, że słyszymy na nagraniu „chrapliwy głos Ciechowskiego” (s. 87). Takie subiektywne oceny obniżają jakość dyskursu. A przecież istnieją też sposoby by uchwycić także w analizie literaturoznawczej unikalność wykonania wokalnego. Pierwsza z brzegu propozycja, która mi się przypomina, to rozważania Barthesa o „ziarnie głosu” w jego eseju pomieszczonym niegdyś w *Tekstach Drugich*. Spoglądając jednak na pracę szerzej, można w niej dostrzec uwagi o emocjonalności artysty i o jego sensualności przejawiającej się w tekstach i powiązanych z nimi wykonaniach. To w ogóle dotyczy całej pracy: Autorka nie wychodzi wcale poza wybiórczo potraktowaną krajową literaturę przedmiotu. Tym bardziej odczuwa się w pracy brak świadomości światowych (szczególnie anglosaskich) badań w zakresie *song studies*. W tym konkretnie problemie – czyli opisie unikalności wykonania własnych tekstów – mamy w literaturze wiele udanych przykładów badań pogranicznych między tekstem a jego somatycznością, emotywnością, a nade wszystko afektywnym dwukierunkowym oddziaływaniem wykonania. Przychodzi mi do głowy na przykład praca Patrika N. Juslina *Musical emotions Explained. Unlocking the secrets of musical affect*, ale przecież nie jest ona jedyna. Nawet w Polsce posiadamy translację fundamentalnej książki Malcolma Budda *Muzyka i emocje*.

Podobna, chyba trochę bezwiedna, nonszalancja dotyczy uwag muzykologicznych, genologicznych. Kiedy Autorka pisze, że w wersji *Białej flagi* z roku 1991 „zmienia się melodia – od tej pory jest bardziej pop-rockowa” (s. 91) – to myśli bardziej o stylistyce niż melodii, która się raczej nie zmienia. Sama o tym wie, bo za chwilę dodaje, że fragment jest bardziej pop-rockowy niż nowofalowy...

Obok tych kwestii bardzo blisko sytuuje się milczenie wokół problemu, który intuicyjnie jest w pracy wyczuwalny. Wszakże wybór twórczości z lat 80. Ciechowskiego wiąże się wyraźnie z zaufaniem w prawdziwość, niekomercyjność przesłań tego okresu. A skoro tak, to dlaczego Autorka nie wspomina o kategorii, która jest przeciwieństwem ekonomicznego, merkantylnego przekleństwa pop-kultury, czyli mitu autentyzmu. Łączy się on, wszakże ze sferą idealistycznych wartości w tekstach, z „prawdą” zaangażowanego wykonania. Tutaj najlepszym przewodnikiem byłby John Storey, który w swej pracy świetnie wyjaśnia, w jaki sposób autentyzm wywodzi się w muzycznej kulturze masowej z doświadczeń literackiego romantyzmu (książka: *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*). Ale co ważniejsze, w rozdziale *Popular Culture as the “Other” of High Culture* dopowiada to, o czym pisała Autorka o Ciechowskim w kontekście jego figuratywnego buntu w tekstach. Skracając: autentyzm to oczywiście gra, by skutecznie ukazać to, co kulturowe jako dar natury, konieczne jest w tym zaprzeczenie (świadome i nieświadome) powiązania pomiędzy zawłaszczaniem sztuki a wychowawczo-perswazyjnymi funkcjami. Pomocne byłyby tutaj też rozważania tłumaczonego już Bourdieu, który mieści ów performatywny autentyzm pod terminem „stosowanej dyspozycji”. Autentyzm jest polityczny (tak jak opisany u Ciechowskiego), bo

według Bourdieu funkcją kultury jest wzmocnienie u jednych poczucia przynależności, a u innych – poczucia wykluczenia. Oczywiście w kulturze rocka wyżej od socjalizacji ceni się dysocjacje i wykluczenia (pokrewne są tutaj rozważania o relacjach różnych interesów popkultury w kontekście autentyzmu: Matt Bailey Shea, *Authencity, Value, Technology*).

Wracając jednak na pole tekstologiczne nie zgodzę się z Autorką, która narzeka na „braki nomenklatury w zakresie stopisarstwa”. Owszem, nie jest ono wykrystalizowane w pełni, ale można je efektywnie uzupełniać bogacząc się krajową literaturą przedmiotu. Problemem pracy jest konserwatywne traktowanie tejże. Muzyczność piosenek omawiana jest przykładowo poprzez pracę komparatysty Hejmeja (oj niechętnie on pisze o rock’n’rollu). Brakuje nowszych odniesień, skoro tak wiele miejsca poświęca się - przy okazji tematu poetyki piosenki - (który to już raz) schematycznie strukturalistycznej pracy Anny Barańczak. „Najnowsze” prace w tym zakresie ograniczają się do dość wczesnych publikacji Rychlewskiego i Traczyka. Mam wrażenie, że rozdział o „ustaleniach metodologicznych” domaga się uzupełnienia, jeśli Autorka będzie myśleć o publikacji rozprawy w formie książkowej. Z nowszych prac obecna jest (choć tylko śladowo) świadomość serii toruńskiej w redakcji Tańskiego i in. *Kultura rocka*. Ale dziwi nieobecność cyklu wieloautorskich monografii z krakowskiego kręgu badaczy wokół „kultury tekstów” Nycza, czyli *M.U.T.E. (Muzyka Uniwersytet Technologia Emocje)* – już tytuł wskazuje na pewne podpowiedzi i tropy interpretacyjne, które pomogłyby udoskonalić rozprawę.

A skoro Autorce bliższa jest literaturoznawcza perspektywa, to dotkliwy jest brak odniesienia do publikacji po poznańskich konferencjach *Frazy*. Ze środowiska poznańskiego wspomniana jest tylko założycielska dla polskiego *song studies* wieloautorska monografia *W teatrze piosenki*, ale to był 2005! Teraz kontynuacją, bardzo po myśli tej pracy, jest przykładowo jeden z efektów *Fraz – Etyka i estetyka słowa w piosence* pod red. Krzysztofa Gajdy. A te poznańskie publikacje z kolei winny naprowadzić Panią magister na autorskie publikacje Kiec i Gajdy traktujące o historii, estetyce, antropologii polskich piosenek. Szczególnie boli nieobecność Gajdy, który w monografii *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów* tematycznie pisał właściwie o tym samym, co Pani Karolina. A jeszcze ciekawiej rozmyślał o pograniczu poetyckości i rock and rolla ostatnio, w obszernej monografii *Szarpidruty i poeci*. Istnieją też znakomite studia zachodnie na temat poetyckości piosenki. Wspomnę tylko o jednym: *Lines and Lyrics. An Introduction to Poetry and Song* wspomnianego już Matta Bailey Shei.

No i w końcu: Pisała Pani magister o Sylwii Gawłowskiej i cytowała ją jako autorkę rozprawy doktorskiej, ale ta praca jest już po licznych uzupełnieniach i redakcjach od 2021 roku wydana w formie definitywnej jako monografia pod tytułem *Grzegorz Ciechowski – oblicza autorskości*. Nie rozumiem, dlaczego nie dotarła Pani do tej książki. Generalnie to jest mój największy zarzut – brak odniesień do aktualnej krajowej i zachodniej literatury przedmiotu.

Uwagi drobne (traktuję je bardziej technicznie i poza protokołem).

Na stronie 82 opisywany jest kontekstowo dla rozumienia *Kombinatu* film *Dzisiejsze czasy* Chaplina. Nie można jednak powiedzieć, że w opisywanej scenie bohater walczy z wielkim zębatym kołem, a raczej, że jest w tę pełną zębatek maszynę wciągnięty.

Autorka zauważa (s. 97-98) mizoginię tekstów Ciechowskiego, ale nie chce w *Sexy doll* uznać ironicznego dystansu – mechanizacji, uprzedmiotowienia ciała i w końcu fetyszyzacji obiektów seksualnych – jako ukrytej krytyki schematów kulturowych, co było dość nowatorskie jak na początek lat 80. Uprzedmiotawianie jest tu zapewne grą z patriarchalną rolą własnej płci (liryka roli?). Tutaj także brakuje odniesień, polaryzacji: Gawłowska pisze w swej książce o tym, że podobny opis ciała kobiety jest figurą stylistyczną i Ciechowskiego interesowała transgresyjność – szczególnie w temacie ról płciowych.

Zdumiewa uparta interpretacja *Śmierci w bikini* jako geopolitycznej aluzji do prób nuklearnych na sławnym atolu. W licznych materiałach publicystycznych (wywiad z Ciechowskim, wspomnienie Chelstowskiego) wyjaśnia się przypadkowość tej językowej korelacji. Na ogół chwałę w pracy radzenie sobie z aluzjami politycznymi, ale w tym wypadku mam wrażenie powtarzanej za innymi źródłami nadinterpretacji. O nadinterpretacji w tym względzie pisze także w swojej monografii Gawłowska.

Yoko Ono nie była przyczyną rozpadu grupy *The Beatles* – to stereotypowe nadużycie prawdy o kryzysie w obrębie legendarnego zespołu.

Zarówno Pani Karolina, jak i Gawłowska nie wspominają, a propos polityczności, o związku piosenki *Przyznaję się do winy* z filmem *Przesłuchanie* Bugajskiego. W tekście aluzje polityczne i erotyczne wyraźnie inspirowane są filmem. Można zaprotestować, wskazując, że oficjalna premiera filmu miała miejsce dopiero kilka lat po edycji piosenki *Obywatela G.C.* Pamiętajmy jednak, że film nie był zwyczajnym „półkownikiem” tamtych lat, gdyż Bugajski rozpowszechnił go w drugim obiegu na taśmie VHS. Więcej: w drugim obiegu Bugajski wydał powieść inspirowaną filmem zatytułowaną właśnie *Przyznaję się do winy*.

Podobnych drobniejszych uwag mogłoby być wiele więcej. Praca jest sformatowana dość pośpiesznie. Szczególnie w jej drugiej części widać takie drobniejsze merytoryczne niedociągnięcia. Domaga się także uważnej redakcji stylistycznej i ortograficznej.

Jeżeli recenzja ta ma w swojej dłuższej, drugiej części charakter polemiczny, to nie dlatego, bym nie dostrzegał niewątpliwych zalet omawianej dysertacji, które wymieniłem na wstępie. Widzę poważne błędy, szczególnie w części metodologicznej i w związku z nią w niedostatkach literatury przedmiotu, w niedostatkach badawczego kontekstu. Nie mogę przy tym nie dostrzec konsekwencji myślenia, znamion pasji badawczej i zaangażowania w omawianą problematykę. Co więcej, zachęcałbym do kontynuowania badań nad twórczością piosenkarską.

Biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, z przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie pani mgr Karoliny Joanny Czajkowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Lublin, 7 października 2023

Prof. Szwedliński