



dr hab. Piotr Grochowski, prof. UMK  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Toruń, 2023-01-05

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agaty Krajewskiej *Tradycje folkloru muzycznego Zagłębia Dąbrowskiego we współczesnych praktykach kulturowych mieszkańców regionu i ofertach artystycznych lokalnych instytucji kultury*

Głównym problemem badawczym rozprawy doktorskiej Agaty Krajewskiej jest kwestia istnienia lokalnego stylu muzycznego i manier wykonawczych charakterystycznych dla Zagłębia Dąbrowskiego, co w szerszym ujęciu sprowadza się do pytania o istnienie specyficznego zagłębiowskiego folkloru muzycznego. Problem ten został uszczegółowiony i rozwinięty w formie sześciu dodatkowych pytań, odnoszących się do zmian w repertuarze zagłębiowskich zespołów, praktyk społecznych związanych z muzyką ludową oraz pewnych elementów tożsamości muzycznej mieszkańców Zagłębia. Tak zakreślona problematyka badań dotyczy zagadnień interesujących, a zarazem ważnych i to z co najmniej dwóch powodów: swoistej problematyczności etnograficznej Zagłębia Dąbrowskiego jako regionu pogranicznego i „mało wyrazistego” oraz niewielkiego zainteresowania tym regionem w dotychczasowych badaniach etnomuzykologicznych. W tym kontekście należy pozytywnie ocenić umiejętność doktorantki w zakresie wskazywania istotnych problemów badawczych oraz ich zwięzłego i klarownego formułowania. Pewne zastrzeżenia miałbym tu jedynie do niezbyt precyzyjnego określenia perspektywy czasowej prowadzonych analiz. Chodzi o to, że wskazywana w założeniach perspektywa diachroniczna, która ma polegać również na „rekonstrukcji dawnych manier/cech wykonawczych [...] regionu” (s. 100), nie zostaje w pełni zrealizowana, w zakresie analizy muzycznej autorka przyjmuje bowiem perspektywę synchroniczną i skupia się przede wszystkim na zróżnicowanych praktykach wykonawczych współczesnych zespołów, a nie nagraniach archiwalnych. W tej sytuacji odpowiedź na pytanie „Czy istnieje muzyka zagłębiowska?” (s. 96) rodzi nieuchronnie wątpliwości co do temporalnego statusu formułowanych wniosków, a zarazem pojawia się chęć przeformułowania owego pytania, tak by uwzględniało ono perspektywę diachroniczną (Czy w

przeszłości istniał zagłębiowski styl muzyczny? Co sprawiło, że dziś nie jest on zauważalny w praktykach badanych zespołów?).

Niewątpliwą zaletą pracy jest jej przejrzystość kompozycyjna oraz dobre uporządkowanie treści, w tym dość niekonwencjonalny ale zarazem efektywny poznawczo sposób zaprezentowania analiz zebranych materiałów.

Rozdział pierwszy zawiera syntetyczne wprowadzenie w najważniejsze aspekty badań dotyczących Zagłębia Dąbrowskiego, dając dobre wyobrażenie o wspomnianej „problematyczności” tego regionu oraz jego specyfice etnograficznej i dotychczasowych badaniach etnomuzykologicznych. W tym ostatnim zakresie byłoby jednak lepiej, gdyby podrozdziały 1.5.1. *Termin folklor muzyczny* oraz 1.5.2. *Muzyczne „praktyki kulturowe” mieszkańców regionu i „oferta artystyczna” lokalnych instytucji kultury* zostały przeniesione do rozdziału drugiego, w istocie bowiem nie traktują one o „dziejach folklorystyki muzycznej”, ale o pewnych zagadnieniach natury teoretycznej i terminologicznej, które zresztą wymagałyby też doprecyzowania i rozwinięcia. Charakteryzowane tu pojęcia (folklor, folklorizm, folk, folkloryzacja) tworzą bowiem używaną w pracy sieć kategorii analitycznych, jednak sposób ich konceptualizacji pozostawia pewien niedosyt, a w niektórych przypadkach budzi nawet poważne zastrzeżenia. Szczególnie kłopotliwe jest pojęcie folkloryzacji, którego polscy badacze używają w dwóch różnych i to w dodatku sprzecznych znaczeniach: pierwsze odnosi się do procesu włączania pewnych tekstów do obiegu ustnego/folklorystycznego, drugie do opracowywania tekstów/zjawisk na potrzeby prezentacji/występów scenicznych. Autorka posługuje się pojęciem folkloryzacji w tym drugim znaczeniu, nie przedstawia jednak jego klarownej konceptualizacji. Również rozróżnienie na folklor i folklorizm wymagałoby głębszej refleksji, przede wszystkim zaś lepszej aplikacji w dalszych częściach rozprawy, a zwłaszcza we wnioskach. W rozdziale pierwszym autorka stwierdza, że większość badanych zespołów „wykonuje oprócz folkloru *in situ* czy *in crudo* utwory, w których folklor jest już »czymś wtórnym, mniej lub więcej sztucznym i oderwanym od swego dotychczasowego środowiska«” (s. 46). Problem w tym, że właściwie wszystkie opisywane w pracy działania zespołów lokują się w obrębie folklorizmu a nie folkloru, co autorka dostrzega, jednak niedostateczna aplikacja opozycji folklor-folklorizm prowadzi do wniosku, który należy uznać za błędny pod względem teoretycznym. W zakończeniu czytamy bowiem, że „folklor tradycyjny ma dzisiaj nieomal wyłącznie charakter sceniczny” (s. 302). W świetle teorii folklor nie może mieć charakteru scenicznego, ponieważ prezentacja jakichkolwiek jego elementów w formie występu opracowanego dla publiczności należy do zjawisk sytuujących się w kategorii

folklorystyki. Wątpliwości nasuwają się również w przypadku terminologicznych ustaleń dotyczących klasyfikacji zespołów odwołujących się w swej twórczości do muzyki ludowej. Zapropionowany przez Joannę Dziadowiec podział na ruch źródłowy, ruch sfolkloryzowany i ruch folkowy jest tu aplikowany w sposób nie do końca jasny, zwłaszcza zaś utożsamienie ruchu folkowego z ruchem biesiadnym wydaje się nieporozumieniem, a przywołana kategoria ruchu neofolkowego jest niezrozumiała (s. 50). Istotnym brakiem jest także pominięcie teoretycznej konceptualizacji pojęcia tradycji. Kategoria ta jest kluczowa dla podejmowanych w pracy problemów (pojawia się nawet w tytule), a sposób jej pojmowania bywa bardzo różny, zarówno w przypadku badań naukowych, jak i dyskursów potocznych czy publicystycznych. Z tego powodu posługiwanie się tym terminem w sposób intuicyjny skutkuje brakiem precyzji analitycznej oraz nieporozumieniami, zwłaszcza w sytuacjach gdy respondenci rozumieją go inaczej niż badaczka, na co wskazywałyby niektóre wypowiedzi udzielone w badaniach ankietowych. Jakiegoś wyjaśnienia wymagałby też pojawiający się dość często w analizach przedrostek „pseudo”, w obecnej postaci określenia w rodzaju pseudootwartość (s. 14), pseudodożynki (s. 279), a zwłaszcza pseudoludowy (s. 13, 207, 213, 232), mają wydzźwięk silnie oceniający i nie odnoszą się do przyjętych w pracy założeń teoretycznych i terminologicznych.

Rozdział drugi przynosi wyczerpujące omówienie najważniejszych perspektyw i koncepcji stosowanych w etnomuzykologii, zwłaszcza w zakresie kluczowej dla pracy problematyki badania stylów muzycznych i manier wykonawczych. Istotne znaczenie ma tu przede wszystkim pogłębiony teoretyczny namysł nad komplikacjami związanymi z opisem wrażeń słuchowych oraz cech brzmieniowych wykonywanej muzyki, kwestie te stają się bowiem ważne w toku analizy zebranych podczas badań materiałów. W tym zakresie korzystnie byłoby jednak poszerzyć refleksję o problem relacji śpiewu solowego do śpiewu grupowego oraz śpiewu *in situ* do śpiewu scenicznego. W moim przekonaniu bowiem kwestia manier wykonawczych może się prezentować inaczej w przypadku archiwalnych nagrań etnograficznych, które najczęściej dokumentują śpiew solowy utrwalony w domu wykonawcy, a inaczej w przypadku nagrań wykonanych przez autorkę, które dokumentują śpiew grupowy podczas prób do koncertów.

Rozdział trzeci zawiera opis korpusu materiałów archiwalnych, które stanowiły bazę źródłową dla analiz porównawczych. Jest on sporządzony w sposób zwięzły, a zarazem precyzyjny, tak iż czytelnik może się szybko zorientować w zakresie oraz specyfice wykorzystanych źródeł. W drugiej części tego rozdziału autorka opisuje zastosowane

procedury badawcze, w tym także krótko charakteryzuje sposób prowadzenia badań terenowych. Zwłaszcza ten ostatni aspekt jest tu istotny, ponieważ pozwala uchwycić różnego rodzaju uwarunkowania, w jakich następowało wywoływanie danych analizowanych w kolejnych rozdziałach. Nie do końca czytelna jest jednak dla mnie kwestia nagrywania. Autorka stwierdza, że tylko „niektóre próby zostały nagrane” (s. 126; w innym miejscu mowa jest też, że nie wszystkie zespoły zgodziły się na nagrywanie), ale później mówi o „wykonaniu rejestracji” pieśni określonych przez badanych jako najbardziej tradycyjne. W toku dalszych analiz nie jest jasne, czy odbywają się one na podstawie wykonanych nagrań, czy też jedynie na podstawie wrażeń słuchowych zanotowanych podczas wizyt na próbach. Kwestia ta wydaje mi się istotna dlatego, że siła wniosków dotyczących właściwości brzmieniowych śpiewu będzie jednak zdecydowanie inna, gdy dysponujemy „twardymi” danymi w postaci nagrań, które możemy wielokrotnie odsłuchiwać, a inna, gdy bazujemy jedynie na notatkach sporządzonych podczas jednorazowego wysłuchania poszczególnych utworów.

W rozdziale czwartym zaprezentowano zasadniczą część rozważań analitycznych. Autorka zdecydowała się na prowadzenie owych analiz w układzie chronologicznym zgodnym z przebiegiem badań terenowych. Analizowane są tu więc osobno nie tylko próby poszczególnych zespołów, ale także pieśni wykonywane w określonej kolejności w ramach danej próby. Rozwiązanie takie jest niestandardowe i rzadko spotykane w pracach etnograficznych czy etnomuzykologicznych, w moim przekonaniu jest ono jednak trafne i przynosi wiele korzyści, a tym samym należy docenić umiejętnie zastosowaną niekonwencjonalną formę pisarstwa etnograficznego. Taka forma „analitycznej relacji” z obserwacji prób zespołów folklorystycznych ma kilka zalet. Po pierwsze, pozwala doskonale uchwycić duże zróżnicowanie badanych zespołów i bezpośrednio skonfrontować zarówno ich ogólne formy działania, jak i szczegółowe strategie doboru i opracowywania repertuaru czy pracy z materiały muzyczną. Po drugie, odsłania pewne kulisy sytuacji badawczej, a tym samym kwestia refleksywności badań terenowych zostaje tu niejako naturalnie wpleciona w rozważania analityczne, a nie wyodrębniona w postaci osobnego rozdziału czy podrozdziału. Z punktu widzenia czytelnika istotne jest również to, że stając się w jakimś zakresie świadkiem sytuacji badawczej, może on „poczuć klimat” panujący na próbach poszczególnych zespołów, co z kolei daje wgląd w charakterystyczne dla nich systemy motywacji działań i relacji społeczno-towarzyskich. W zakresie głównego problemu badawczego rozwiązanie takie pozwala natomiast precyzyjnie opisać to, jak kwestie wykonawcze prezentują się w praktyce

muzycznej poszczególnych zespołów, a nawet to, jak różnicują się one w praktyce jednego zespołu w zależności od typu wykonywanych utworów.

„Syntagmatyczna” analiza danych zgromadzonych w toku badań terenowych zostaje uzupełniona analizą „paradygmatyczną” zamieszczoną w rozdziale piątym, gdzie autorka w skrócie jeszcze raz prezentuje zebrane materiały w ujęciu całościowym i ogólnym, formułując zarazem liczne wnioski. Ten rozdział doskonale uzupełnia więc analityczne rozważania z rozdziału czwartego, jednocześnie stanowiąc rozbudowane podsumowanie całości przeprowadzonych badań.

W ogólnej ocenie rozprawa doktorska Agaty Krajewskiej ma kilka mocnych stron. Przede wszystkim przynosi ona coś, co nazwałbym „mikroetnografią folklorystyki”. Prowadzenie regularnych badań etnograficznych ukierunkowanych na obserwację prób zespołów jest rzadkie i przynosi cenną wiedzę, niedostępną publiczności zgromadzonej na koncertach, a nawet badaczom folklorystyki poprzestającym na analizie festiwali, przeglądów czy konkursów. Dzięki takiej strategii badawczej w pewnym sensie mamy okazję zajrzeć „za kulisy” instytucjonalnych praktyk z zakresu folklorystyki, a „kulisy” te – co potwierdzają doświadczenia autorki – są nierzadko strzeżone przed „intruzami” i niełatwo uzyskać zgodę na ich penetrację. Dzięki badaniom doktorantki mamy więc rzadką możliwość zapoznania się ze swego rodzaju „życiem codziennym” podmiotów folklorystyki i zrozumienia, co tak naprawdę robią zespoły folklorystyczne czy też – ujmując rzecz bardziej fachowo – jakie procesy społeczno-artystyczne toczą się w obrębie tego typu grup lokalnych.

Po drugie, praca dostarcza świetnej diagnozy w zakresie zróżnicowania zespołów, które zwykle standardowo zaliczane są do tej samej kategorii. W dyskursie potocznym i publicystycznym mówi się tu o zespołach ludowych lub folklorystycznych, a w dyskursie naukowym o zespołach uczestniczących w nurcie folklorystyki. Badania autorki pokazują wyraźnie, że pod tymi etykietami kryją się w istocie bardzo różne fenomeny, których odmiennosc uwidacznia się zarówno w zakresie praktyk stricte muzycznych (np. dobór i sposób opracowania repertuaru), jak i w ogólnych strategiach i motywacjach podejmowanych działań (np. sposób organizacji prób, życie towarzyskie). Co istotne, różnice te niekoniecznie ściśle odpowiadają podziałom proponowanym przez badaczy festiwali folklorystycznych. Praktyki zespołów okazują się bowiem nierzadko dość płynne i elastyczne, umożliwiając swobodne przechodzenie od repertuaru „tradycyjnego” do „nowych odsłon” i repertuaru „biesiadnego”, albo zacierając czy wręcz unieważniając tego typu rozróżnienia. W mojej ocenie wyniki przeprowadzonych badań przynoszą więc tu istotne *novum*, dostarczają one bowiem

konkretnych danych poświadczających istnienie zjawiska, które do tej pory było raczej przedmiotem anegdotycznych opowieści o tym, co śpiewają w autokarze zespoły wracające z festiwalu w Kazimierzu.

Ważne i ciekawe są również spostrzeżenia dotyczące repertuaru współczesnych zespołów folklorystycznych z Zagłębia Dąbrowskiego (które w znacznym zakresie można zapewne odnieść również do zespołów z innych regionów Polski). Porównawcza analiza źródeł archiwalnych i obecnego repertuaru prowadzi do przekonujących wniosków na temat ciągłości i zmiany ludowych tradycji muzycznych. Za szczególnie interesujące uznałbym tutaj zwłaszcza konstatacje dotyczące zmian repertuarowych dokonujących się pod wpływem czynników społeczno-gospodarczych (np. zanik pieśni zawodowych związany z upadkiem zakładów przemysłowych; rozwój repertuaru dożynkowego i sobótkowego w związku z upowszechnieniem się gminnych imprez dożynkowych i festynów świętojańskich). Wartościowe wydaje mi się również udokumentowanie pewnych strategii stosowanych przez poszczególne zespoły w zakresie konstruowania repertuaru. Włączanie do niego „ludowych przebojów” z repertuaru profesjonalnych zespołów pieśni i tańca („Śląsk”, „Mazowsze”) to zjawisko znane. Nowością natomiast jest czerpanie inspiracji z popularnych serwisów internetowych, na których pojawiają się „ludowe hity”, nierzadko w opracowaniu mocno ocierającym się o stylistykę disco polo. Wychwycenie takich praktyk oraz zauważenie smartfonu jako „narzędzia” wspomagającego pracę podczas prób należy uznać za ważne osiągnięcie badawcze autorki, choć fenomen ten wymaga niewątpliwie szerszej analizy a problem wpływu serwisu YouTube na polski folklor muzyczny jest wart osobnego opracowania.

Przedstawiona do oceny rozprawa ma jednak także kilka słabszych stron. Za jedną z nich uznałbym to, że wskazane powyżej niewątpliwe osiągnięcia autorki, w znacznym stopniu rozmijają się z głównym problemem badawczym, jaki został przez nią postawiony w punkcie wyjścia. Już w toku analiz (rozdział 4) problem ten – aczkolwiek cały czas obecny – jest niejako systematycznie spychany na drugi plan przez inne zagadnienia. Ostatecznie okazuje się jednak także, że prowadzone analizy manier wykonawczych nie przynoszą wyraźnych i przekonujących efektów. I nie chodzi mi tu wyłącznie o to, że ostateczne konkluzje mają postać „słabych” wniosków, które jedynie potwierdzają hipotezę o braku na badanym terenie wyrazistych stylów muzycznych i oryginalnych cech wykonawczych (s. 275-276, 298). Jeszcze istotniejszy wydaje mi się fakt, że owe analizy nie prowadzą w istocie do wytworzenia jakiegś konkretnej, istotnej i nowej wiedzy na temat stylów muzycznych Zagłębia Dąbrowskiego.

W tym kontekście można tu mówić o pewnym paradoksie: przeprowadzone badania ogólnie dały bardzo satysfakcjonujące i ciekawe efekty poznawcze, jednak trudno powiedzieć, by były one udane, jeśli chodzi o postawiony w nich główny problem badawczy. Oczywiście, przyczyny owej „porażki” mogą tkwić w samym przedmiocie badań (czyli nie było i nie ma czegoś takiego jak styl muzycznych Zagłębia Dąbrowskiego). Warto jednak rozważyć inną możliwość i zastanowić się, jaki wpływ na wyniki badań miały przyjęte w nich niezbyt fortunate rozwiązania metodologiczne, a także pewne niedociągnięcia i ewidentne błędy.

Słabym pomysłem w mojej ocenie było przede wszystkim zastosowanie ankiety jako narzędzia badawczego. Ankieta wbrew pozorom jest narzędziem trudnym i sprawdza się dobrze głównie w badaniach ilościowych; jej użycie w badaniach jakościowych – zwłaszcza przez mało doświadczonych badaczy – zwykle związane jest z różnymi problemami. W tym przypadku widzę aż trzy tego typu problemy. Po pierwsze, badania sondażowe zostały tu przeprowadzone w obrębie poszczególnych zespołów na bardzo małych próbach respondentów (niekiedy poniżej 10 osób), a tym samym wytworzone w ten sposób dane nie mają potencjału diagnostycznego, wartości zmiennych często mieszczą się bowiem w granicach błędu statystycznego. Po drugie, w przypadku kluczowych pytań o cechy muzyki Zagłębia Dąbrowskiego, tradycyjnych pieśni zagłębiowskich oraz cechy głosu dobrego śpiewaka mamy do czynienia z klasycznym „efektem ankieterskim”, który w dodatku nie został poddany stosownej refleksji metodologicznej. W sondażu wywołane zostały „sztuczne” dane, ponieważ respondenci dostosowali się do sugestii badaczki (i technicznych właściwości kwestionariusza), oczekującej od nich użycia zaprojektowanych wcześniej kategorii i zwerbalizowania pewnych kwestii, które w ich praktyce życiowej nie podlegają werbalizacji. Po trzecie, część pytań w kwestionariuszu ma w mojej ocenie błędną konstrukcję, nie dotyczą one bowiem opinii lecz „obiektywnej” wiedzy na jakiś temat (np. Który z instrumentów jest najbardziej charakterystyczny dla regionu Zagłębia Dąbrowskiego? Na jakich instrumentach grywało się dawniej w Zagłębiu Dąbrowskim?), co stawia respondentów w roli ekspertów, którymi większość z nich nie jest (więcej o tym w dalszej części recenzji). Trudno również zrozumieć, dlaczego część pytań została sformułowana w liczbie mnogiej, skoro kwestionariusze były rozdawane do wypełnienia pojedynczym osobom. Wszystko to mogło mieć wpływ na udzielane odpowiedzi. Wykorzystanie ankiety jest dla mnie nieprzekonujące również z tego powodu, że równoległe autorka prowadziła z zespołami wywiady grupowe, które w kilku przypadkach dały bardzo ciekawe wyniki, pozwalając wytworzyć dużo bardziej wiarygodne i „gęste” dane. Symptomatyczne są tu zwłaszcza badania w zespole „Wrzos”

(pytania z ankiety posłużyły do przeprowadzenia „klasycznego” wywiadu) oraz zespole „Leśniaki” (prócz ankiety przeprowadzono rozbudowany wywiad fokusowy), które pokazują dobitnie, że rezygnacja z ankiety na rzecz rozbudowanych wywiadów (kwestionariuszowych, swobodnych bądź fokusowych) mogłaby dać znacznie lepsze efekty niż badania sondażowe.

Wprowadzenie ankiety wywołało niejako przy okazji jeszcze jeden problem, a mianowicie skomplikowało kwestię jednostek analizy. W omawianych badaniach pojawiają się bowiem aż trzy takie jednostki: region (badanie stylu muzycznego Zagłębia Dąbrowskiego), zespół (badanie praktyk kulturowych wybranych grup mieszkańców Zagłębia Dąbrowskiego) oraz indywidualny wykonawca (badanie opinii za pomocą ankiety). Problem polega na tym, że autorka nie poddała tej skomplikowanej sytuacji stosowanej refleksji i nie rozróżniła wystarczająco precyzyjnie jednostek analizy, co w konsekwencji doprowadziło do formułowania wniosków mocno wątpliwych pod względem ich metodologicznej poprawności, czego najlepszym przykładem jest stwierdzenie: „folklor **Zagłębia Dąbrowskiego** jest niejednorodny muzycznie – cechy wykonawcze dostrzeżone w jednym **zespole**, nie mają odpowiednika w kolejnych. Pojedyncze próby „urozmaicenia” utworów pochodzą z **własnej inwencji wykonującego**” (s. 303, podkreślenia moje). Mamy tu do czynienia z klasycznym przykładem tzw. błędu ekologicznego, który polega na tym, że na podstawie analizy jednego typu jednostek (tu zespołów i wykonawców), wyciąga się wnioski dotyczące innego typu jednostek (tu regionu). Aby sformułować poprawne wnioski na temat muzyki Zagłębia Dąbrowskiego należałoby inaczej zaprojektować całe badania, przede wszystkim zaś próbę badawczą skonstruować jako reprezentatywną lub celową (zarówno w zakresie źródeł archiwalnych, jak i współczesnych praktyk muzycznych) oraz analizować całościowo występowanie w niej określonych cech śpiewu/muzyki abstrahując od uwarunkowań i zjawisk lokalnych oraz indywidualnych. Być może przy takim podejściu wyniki badań nad zagłębiowskim stylem muzycznym okazałyby się bardziej satysfakcjonujące.

Formułowane w pracy wnioski ogólne dotyczące głównego problemu mają słabe ugruntowanie w procedurach analitycznych również ze względu na dobór próby badawczej, który uwarunkowany był możliwościami badaczki, a nie przyjętymi założeniami teoretycznymi lub metodologicznymi. Autorka ma świadomość tej sytuacji i przekonująco wyjaśnia jej przyczyny, dlatego nie stawiam tu zarzutu, a chciałbym jedynie podkreślić dwie kwestie. Po pierwsze, co już sygnalizowałem, przy tak skonstruowanej (w gruncie rzeczy dość przypadkowej) próbie badawczej podstawową jednostką analizy powinien być zespół, a wnioski z badań powinny się również ograniczać do praktyk muzycznych na poziomie



poszczególnych zespołów, a nie regionu. Po drugie, możliwość prowadzenia badań etnograficznych oraz jakość pozyskiwanych w ich trakcie danych (związana choćby z uzyskaniem zgody na nagrywanie) zależą w dużej mierze od zdobycia zaufania osób, które chcemy badać. Jest to proces wymagający od badacza czasu, cierpliwości i zaangażowania, niezależnie od panujących w danym momencie „okoliczności zewnętrznych” (np. pandemii). Wybieranie do analizy przypadków najłatwiej dostępnych zawsze wiąże się z poważnym niebezpieczeństwem zniekształcenia wyników prowadzonych badań.

Ostatnim mankamentem metodologicznym pracy, który wydaje mi się istotny, jest kwestia dwóch perspektyw, jakie autorka stara się przyjąć weryfikując hipotezę badawczą, a mianowicie oddolnej perspektywy informatorów (*emic*) oraz profesjonalnej perspektywy badacza (*etic*). Założenie to jest jak najbardziej słuszne, jego realizacja budzi jednak dwie wątpliwości. Po pierwsze, w prezentowanych analizach w moim odczuciu te perspektywy nie zawsze są wyraźnie wyodrębnione, co jest po części konsekwencją tego, że informatorzy (szczególnie w ankietach) używają prawie wyłącznie określeń zaproponowanych przez autorkę. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją kiedy perspektywa *emic* zlewa się z perspektywą *etic*, badani posługują się bowiem w swych wypowiedziach kategoriami narzuconymi przez badaczkę. Dużo ważniejsza jest jednak inna kwestia. Otóż badanie stylów muzycznych czy też – szerzej – tradycji muzycznych z perspektywy *emic* wymaga szczególnie uważnego i dobrze przemyślanego doboru informatorów, a mianowicie takich, którzy w swoich życiowych doświadczeniach stykają się z tymi zagadnieniami, poddają je jakiejś refleksji i w konsekwencji dysponują wiedzą i „etnicznym” aparatem pojęciowym pozwalającym owe refleksje zwerbalizować. O tym, że w społecznościach wiejskich osoby takie istniały świadczą choćby badania Piotra Dhaliga, Franciszka Kutuli czy Andrzeja Bieńkowskiego. W przypadku badań Agaty Krajwskiej wracamy tu ponownie do problemu nieadekwatnego doboru próby badawczej. Zdecydowana większość jej informatorów nie spełnia bowiem wskazanych powyżej warunków, co ma poważne konsekwencje i prowadzi do swoistego teoretyczno-etycznego nieporozumienia. Autorka używa bowiem w komentarzach do wypowiedzi swoich respondentów specyficznych zwrotów oceniających, mówiąc np., że czegoś „nie potrafią określić” (s. 301), „nie posiadają wiedzy” (s. 300) lub umiejętności (s. 284) albo ich wiedza jest „mglista” (s. 303), stwierdzając, że „nie podolali” oczekiwaniom sformułowanym w kwestionariuszu ankiety (s. 284) lub wypełniali go „nierzetelnie” (s. 278), a nawet określając ich wypowiedzi jako „infantylnie” (s. 284). Moim zdaniem mamy tu do czynienia z zasadniczą pomyłką w ocenie sytuacji badawczej oraz interpretacji danych. Chodzi bowiem o to, że

znaczna część członków współczesnych zespołów folklorystycznych nie jest ludowymi muzykantami ani nie praktykuje śpiewu czy innych elementów tradycji w „życiu pozascenicznym”, a ich zaangażowanie w działania muzyczne jest motywowane bardzo różnymi względami pozamuzycznymi. W konsekwencji z perspektywy *emic* dla zdecydowanej większości respondentów interesujące badaczkę problemy stylów i manier wykonawczych (a także szersze zagadnienia tradycji muzycznych regionu) po prostu nie istnieją. Nie są one elementem ich rzeczywistości, a więc nie mogą oni posiadać wiedzy czy umiejętności w tym zakresie, a tym samym ich niesatysfakcjonujące dla badaczki wypowiedzi należałoby przyjąć do wiadomości i zinterpretować jako pewne znaczące fakty, a nie oceniać jako infantylne lub nierzetelne. Innym sensownym rozwiązaniem (w przypadku ankiet i wywiadów) byłoby zawężenie próby badawczej do zespołowych kierowników, liderów oraz instrumentalistów, w przypadku których można by przyjąć założenie, że są oni (a przynajmniej powinni być) lokalnymi ekspertami w zakresie tradycji muzycznych.

W ogólnej ocenie – mimo wskazanych powyżej usterek metodologicznych – rozprawa doktorska Agaty Krajewskiej prezentuje wysoki poziom merytoryczny. Na uznanie zasługuje zwłaszcza to, że autorka w trudnych warunkach potrafiła zrealizować bardzo ciekawe badania etnograficzne, które – wraz z profesjonalnie przeprowadzonymi analizami źródeł archiwalnych – dostarczają nam nowej wiedzy w zakresie słabo rozpoznanych aspektów działalności zespołów muzycznych funkcjonujących w obrębie współczesnego folklorystyki. Tym samym mamy tu do czynienia z oryginalną pracą badawczą wnoszącą istotny wkład w rozwiązanie ważnych zagadnień naukowych. Ponadto zawarte w dysertacji precyzyjne ustalenia teoretyczne, szczegółowa i rzetelna analiza zebranych materiałów oraz przejrzysty i sprawny sposób prezentowania rozważań potwierdzają umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. W związku z powyższym stwierdzam, że w mojej ocenie rozprawa doktorska mgr Agaty Krajewskiej spełnia warunki określone w art. 13. 1. Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i wnioskuje o dopuszczenie jej do publicznej obrony.

dr hab. Piotr Grochowski, prof. UMK

