

dr hab. Rafał Szczerbakiewicz, prof. UMCS
Katedra Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej
w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS w Lublinie

Recenzja pracy doktorskiej mgra Michała Łukowicza
„Polaków portret własny”. Deskrypcje projektów tożsamościowych
w piosenkach popularnych
na tle przemian społeczno-politycznych 1980-2020

Temat rozprawy doktorskiej pana magistra Michała Łukowicza został tak sformułowany, że w sposób naturalny prowokuje do postawienia pytań weryfikujących strategię badawczą autora pracy w kilku obszarach badawczych: pytań o kategorię wspólnotowej tożsamości w badaniach kulturowych i zarazem dylematu podmiotowości we współczesnych badaniach okołoliterackich ze szczególnym uwzględnieniem *song studies*, pytań o socjologiczne, antropologiczne i wskazujące też na krytykę ideologiczną metody interdyscyplinarne, pytań zarazem o autonomiczność, i odwrotnie korelującą koherentność tychże metodologii; i – *last but not least* – pytanie o powody tak szerokiego ujmowania na rozmaitych poziomach różnych kategorii teoretycznych z nieustannym podkreślaniami ich kulturowego kontekstu. Pan magister odpowiada w pracy na wszystkie te pytania i pisze także o powodach tak szczególnych właściwości swego dyskursu badawczego. Jeśli więc formułuje te zapytania na początku recenzji to ze względu na wyjaśnienie, że będę w niej postępował w zgodzie z ambicją jej Autora zapanowania nad materiałem wszystkich wskazanych zagadnień i metod – a może stanąć to na przeszkodzie konstruowania w recenzji klarownego wyводу i wprowadzić pewien chaos związany z krzyżowaniem się odniesień do tez i argumentacji zaczerpniętych z bardzo różnych płaszczyzn: teoretycznych i krytycznych.

Ale nie dotyczy to samej pracy, nic podobnego. W trakcie jej lektury przekonujemy się, że doktorant w celu uniknięcia takiej sytuacji już na wstępie, wprowadził w konstrukcji tej skomplikowanej pracy obiecującą hierarchię rozważań. Nie jest to nic oryginalnego, ale – jak rzadko – ta hierarchia, znajdująca swoje odbicie już w pobieżnym przeglądzie spisu treści, następnie udanie jest weryfikowana w kolejnych rozdziałach i podrozdziałach. Podkreślenie już na początku logicznej i klarownej kompozycji pracy służy mi za wstęp do wielu kolejnych pochwał i nielicznych uwag krytycznych. Więcej niż krytyki będzie w tej recenzji dopowiedzeń, które wynikają z żywości refleksji Autora inspirującej recenzenta do skojarzeń i uzupełnień. Powiedziałbym, że żelazna konsekwencja tej pracy powoduje, że można ją traktować jako intelektualnie gotowy artefakt, ale te dopowiedzenia mogą się zapewne przydać w potrzebnej edycji książkowej rozprawy.

Już we wstępnych uwagach badanie i opis strategii i przejawów performowania tożsamości narodowej w polskim szerokim „songbook” Autor wiąże słusznie z kłopotem wielokodowości semantyki piosenki, więcej – nawet jej multimodalności. Wyjaśnia więc potrzebę niestawiania na użytku narzędzi tekstologicznych czy literaturoznawczych. Usprawiedliwia bez wątpliwości szerokie spektrum socjologicznych, kulturoznawczych i antropologicznych metod. A dochodzi do tego potrzeba rozważań o performatyce, z uwzględnieniem kategorii performansu i performatywu.

Pierwszą potrzebę dopowiedzenia czuję w wypadku dokonania wyboru dość kontrowersyjnej (szczególnie jako wiodącej i „pierwszej”) inspiracji w opisie i badaniu obrazu tożsamości narodowej w polskich piosenkach popularnych. Nie tylko dlatego, że historyk Gwyna A. Williams zupełnie nic o piosence nie pisze. To akurat rozumiem – idzie tutaj raczej o metodę badania wspólnoty, która ma swoją historię ścierania się ze sobą różnych wizji, a zarazem fantazmatów (wspólnotowych złudzeń). W tym

znaczeniu, gdy badacz ten pisze, że: „Walia jest artefaktem stworzonym przez Walijczyków; Walijczycy tworzą i redefiniują Walię dzień po dniu, rok po roku”, to zgadzam się, iż może to być dobra inspiracja do rozważań jak Polacy to czynią. Tym bardziej, że akapit dalej Williams wskazuje, że nie fetysz historii i historyzmu, żadne infantylne „heglowskie mistycyzmy” stwarzają tożsamościowe portrety Walijczyków: „Ludzie tworzą własną historię; i na zasadach, w granicach narzuconych im przez historię odziedziczoną” i wobec nich ci sami ludzie dokonują tożsamościowych selekcji w swych projektach. Dziwi mnie jednak, że nie znajduje Autor więcej propozycji wzmocnień w socjologii, antropologii w podobnej konwencji badania wspólnotowych „polityk tożsamości”.

Skoro Williams przekonywał, że pisanie historii walijskiego narodu powinno polegać na „obrazowaniu ścierania się ze sobą różnych wizji narodowej wspólnoty” (cytuję za Panem Michałem) pomyślałem sobie, że tak cenną myśl warto uzupełniać innymi pokrewnymi argumentami. Jest ich na pewno bardzo wiele w badaniach socjologów i antropologów. Tak z głowy napiszę (bo przykłady można mnożyć), że czytając pracę przypomniałem sobie rozważania o tożsamościowej pamięci Michaela Rothberga (*Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*), który bada co prawda imaginarium pamięci Zagłady, ale wyróżnia dwie formy wspólnotowej pamięci wydarzeń z historii i przeszłości. Portrety tożsamości w piosenkach są też rodzajem kolektywnej pamięci. Rothberg wyróżnione przez siebie dwa rodzaje nazywa - pamięcią konkurencyjną i wielokierunkową. Pierwszą z nich charakteryzuje akt pamiętania i podłoże pamięci zbiorowej jako pola agonistycznego, na którym jedne wspomnienia dominują, a inne są wypierane zgodnie z egotycznym interesem wspólnoty (jeśli wspólnota ma się czego wstydzić). Mieściłaby się w tym ujęciu idealizująca autocenzura pamięci własnej tożsamości, o której w piosenkach takich jak „drugi hymn” Pietrzaka Autor bardzo wiele i ciekawie pisze. Z kolei druga z tych pamięci wspólnych nazwana wielokierunkową - ujmuje traumatyczne wydarzenia w funkcjonalną sieć kulturowych danych wspólnoty, w której wspomnienia jednych wydarzeń nie tłumią innych, ale pomagają ukształtować koherentne strategie pamiętania (plusów i minusów wspólnoty zarazem) – tu mieściłyby się licznie opisywane projekty piosenek autokrytycznych wobec złudzeń polskiego portretu tożsamościowego. Mam szczególnie na myśli fragment pracy zatytułowany *Polska pamięć (i niepamięć) przeszłości*, któremu patronuje pięknie i trafnie Astrid Erll, a uwagi Rothberga byłyby tutaj wyjątkowo efektywnym dopowiedzeniem.

Drugim pomysłem – bliższym antropologii piosenki – mogłoby być wykorzystanie amerykańskich prac o tożsamościowych źródłach etnicznych gatunków muzyki, która ostatecznie złożyła się na „konglomerat” muzyki pop i piosenek w znaczeniu używanym w pracy. Szczególnie pomocne mogłyby okazać się rozważania Anthony’ego Harkinsa w jego antropologicznej monografii *Hillbilly: a cultural history of an American icon*. Kultura najbiedniejszej odmiany *country* czyli *hillbilly* jest w pewnym sensie analogiczna do oddolnych odmian twórczości quasi-folkowych, ludowych czy wprost disco-polo, o których wiele ciekawych słów w pracy pada. Harkins wskazuje jak jego badanie kultur „pasa rdzy”, Appalachów może być pomocne w wyjaśnianiu tożsamości wspólnot wykluczonych bądź samowykluczających się w popkulturowym mainstreamu.

Drobną uwagą w kontekście pracy Williamsa jest wskazanie niebezpieczeństwa cytowania tak ważnej inspiracji, która jest zapośredniczona w innej polskiej pracy (której zresztą kompletnie dotąd nie znałem). Okazuje się bowiem, że cytat z tłumaczenia fragmentu Williamsa w monografii Krzysztofa Jaskułowskiego, *Wspólnota symboliczna: w stronę antropologii nacjonalizmu*, jest symptomatycznie zniekształcony (interesujący skądinąd - bo ciekawie zmieniający znaczenie fragmentu błąd tłumacza). Coś mnie tknęło, gdy czytałem zdanie o traumie Walijczyków (lepiej pasowałoby ono do naszych traum narodowych). Jaskułowski tłumaczy: *Walia nie jest traumatycznym aktem*, podczas gdy w oryginale zdanie brzmi zupełnie inaczej: *Wales is not a thaumaturgical act* i ta przywoływana prześmiewczo zdolność czynienia cudów odnosi się do stereotypowych wciąż postheglowskich przekonań o obecności w historii wspólnot wyidealizowanego fantazmatu „ducha dziejów”. Jeśli w dalszej części pracy Autor opisuje piosenkowe fenomeny związane z problemem awansu klasowego, tym samym zobrazowuje

sposób w jaki twórcy muzyki popularnej reagowali i reagują na społeczne napięcia klasowe i redefiniują wizerunki kultury ludowej – to samo pojęcie taumaturgii byłoby tutaj znakomitym ironicznym komentarzem dla tych, którzy sądzą, że to jednak nie ludzie budują i zmieniają obraz swej tożsamości.

Rozdział 1: *Piosenka jako gatunek* nie budzi moich wątpliwości. Powiedziałbym nawet, że spośród trzech prac, które ostatnio w ramach polskich *song studies* czytałem i które zawierają podobne rozdziały-syntezy rozważań teoretycznych – ten jest najkompletniejszy i najciekawszy w uwagach odautorskich. W rozdziale tym bardzo ucieszyło mnie uzupełnienie propozycji polskiej (wciąż młodej i niezbyt kompletnej, nie zbliżającej się do wyczerpujących ustaleń) obecne są odniesienia do teorii poststrukturalnych zachodnich. Też sobie cenię „uządlenia”, które mają przyciągać do dzieła w pisaniu Barthesa o „punctum”. Więcej bardzo sobie cenię obecność w rozważaniach sławnego eseju o „ziarnie głosu” Barthesa, który pozostaje niedoścignionym argumentem za osobliwością fenomenu „wykonania” czy „nagrania” piosenki i wskazuje świetnie na jej wprost multimodalne, w tym somatyczne i afektywne oddziaływanie (w przeciwieństwie do autoteliczności tzw. czystej poezji i co za tym idzie w kontraście do poetyki odbioru wysokoartystycznego). Cenię sobie zatem uwagi o konieczności dopełniania rozumienia komplikacji piosenki (wbrew nazbyt strukturalnej propozycji Barańczak etc.) o elementy afektywne, emotywnie przez wzgląd na zapis foniczny i jego cechy: „od jakości nagrania, poprzez osobowość wykonawcy, po jego głos”. Autor wyraża również bliskie mi przekonanie, że kultura piosenki związana jest z kulturą powierzchni (pasowałoby mi tutaj dopisanie kiedyś do książki paru słów o *Faldzie. Leibniz i barok* Deleuzego) w jej autentyzmie: *Naturalnym środowiskiem utworu jest jednak foniczny komunikat słowno-muzyczny, a nie zapis nutowy i słowny.*

Drobna uwaga w tym rozdziale dotyczy opisu *My Way*, którego wspólnotowe funkcje łączy Pan magister (słusznie) z legendarnym wykonaniem Franka Sinatry, którego *saloon songs* służyły podobnym refleksjom quasi-egzystencjalnym. Dopowiem jednak tutaj pewien paradoks, bo ta francuska źródłowo piosenka miała w oryginale o wiele banalniejszy tekst. Stąd warto przywołać i docenić w wersji anglojęzycznej autorstwo Paula Anki. Co więcej kanadyjski gwiazdor zawsze mówił, że napisał nowy tekst do francuskiej melodii z myślą o Elvisie Presleyu, który jego ofertę jednak odrzucił. Stąd właśnie Sinatra unieśmiertelnił swoim wykonaniem anglosaską wersję. Elvis wykonywał utwór na koncertach od 1972 do śmierci. Niektórzy wskazują, że wtedy – czując już nieuniknione – zaczął się z tekstem bardziej utożsamiać. A później obie te interpretacje, Sinatry i Presleya, w ich nieznośnym patosie fantastycznie sparodiował Sid Vicious z *Sex Pistols*.

O rozdziale drugim napiszę dla porządku, że tutaj najwięcej się z pracy sam uczyłem. Niby performatywny charakter piosenek jest oczywisty ze względu na ich studyjne czy koncertowe, ale niemal zawsze quasi-teatralne wykonania. Ale w pracy pan magister pisze o tylu istotnych zmiennych, które aktualizują performans w różnych typach relacji między wykonawcą a słuchaczami, że i performowanie poprzez piosenkę jak i opisywany wspólnototwórczy potencjał piosenki ukazały mi się silniej i bardziej koherentnie niż dotychczas. Tak jak to Autor opisał w podsumowaniu siła performatywów jest ściśle związana z różnymi środkami: „(...) treści werbalnych (słowa) i pozawerbalnych (ekspresja, rytm, osobowość artysty, konteksty), a także kanałów (koncert, rozmaite media analogowe i wirtualne), i sposobów funkcjonowania (wszechobecność, codzienność, rytualność)”. Przytoczyłem ten fragmencik rozprawy, bo zawiera on znakomity zestaw cech, które uzasadniają, dlaczego konkretne przejawy tożsamości narodowej w piosenkach tak silnie oddziałują na wyobraźnię nowoczesnej wspólnoty odbiorców kultury popularnej. A właśnie o piosenkowych świadectwach wyobrażeń „Polski” i „Polaków” w określonych historycznych realiach traktuje dalszy ciąg pracy. Koncepcja ta zainspirowana jest (jak już o tym pisałem) myślą Williama – ale dopiero w tej części pracy praktycznie stosuje się i wyjaśnia rozumienie piosenki jako swoistego, wielokodowego wehikułu, który przenosi w przyszłość zapis doświadczeń i pamięć jakiejś części identyfikującego się z piosenką polskiego społeczeństwa.

Z kolei rozdział 3 zatytułowany *Piosenkowe performowanie tożsamości w konfliktach politycznych* zabiera nas w intrygującą podróż po dwukierunkowych bezdrożach określeń swej tożsamości przez nieszczęsne polskie „dwa plemiona”. Oczywiście interesujące jest w tym kontekście wybór niemal alegorycznego skoncentrowania rozważań na dwóch utworach dwóch plemion: wspomnianej już piosence Pietrzaka i z drugiej strony piosence zespołu *Chłopcy z Placu Broni* zatytułowanej *Kocham wolność*. Autor próbuje uniknąć zarzutu nadmiernych uproszczeń i o kontekstach obydwu piosenek pisze bardzo skrupulatnie dookreślając przykładowo niejednoznaczną proveniencję „nacjonalistycznej” lektury hymnu Pietrzaka, który początkowo uciekał przed narodowymi mitologiami. To jest fascynująca historia, której brakuje odrobinę wskazania fatalistycznego oddzielenia się intencji źródłowej od „przeklętych” demonów polskiej historii, które determinują w końcu wspólnotową lekturę, która za pamięć dominującą uznaje mit narodu, a nie normalność (bo tak chyba trzeba było rozumieć źródłową prośbę by Polska była tylko Polską, a niestety stała się plebiscytem ilości „cukru w cukrze” – posługując się stosowaną w pracy PRL-owską metaforyką). Tymczasem piosenka *Chłopców...* która starała się mówić o ojczyźnie i wolności bez patosu i na innych płaszczyznach niż określenia narodowe była przez swoich twórców orientowana ku przyszłości. Podoba mi się, że mimo jasnych preferencji Autor jest i tutaj w stanie mówić o zjawisku politycznych „przejęć” - choćby poprzez aktywistyczne użycia w intensywnych emocjach wspólnotowych środowisk, które nazywa „softpatriotami”. Ilustracją jest tutaj straszny akt demonstracyjnego protestu - samopodpalenia jako wyrazu niezgody na politykę Prawa i Sprawiedliwości przez „Szarego Obywatela”, któremu to aktowi towarzyszyła emisja *Kocham wolność* Chłopców z Placu Broni. W podsumowaniu tej części pracy Autor zauważa, że praktyka polityczna i społeczna po 1989 roku niestety „cofnęła nas” ze stanu solidarności społecznej, do otwartego konfliktu zwaśnionych plemion. Absolutnie zgadzam się z wnioskami, ale mam wrażenie, że kontekstualnie (choćby w przypisach) można by było w tej części pracy przytoczyć wiele więcej przykładów pieśni plemiennych i nieoczywistych przygód w dookreślaniu takich, a nie innych projektów tożsamościowych tym utworem.

Rozdział 4 pracy zatytułowany *Piosenki pokoleniowe* otwierają rozważania o kategorii pokolenia i możliwości jego stosowania w historii muzyki popularnej. Teoretycznie rozdział ten podbudowuje się tradycją myślenia o pokoleniach w literaturoznawstwie. I to się sprawdza w kilku wcześniejszych przypadkach piosenek o generacjach (mam tutaj na myśli fragment o Kaczmarskim *Co się stało z Naszą klasą?*, fragment o *T. Love* i Staszczuku, w końcu też fragment o *Pidżamie Porno* i *Grabaju*). Sukces opisu tradycji polskiego rocka tak silnie związanego z losami konkretnych pokoleń wskazuje, że łatwiej pisać o nowoczesności popowej muzyki sprzed zwrotu transmedialnego. Bo opowieść o epoce muzyki w sieci nieudała się w pracy moim zdaniem. Wydaje mi się, że można było lepiej opisać pierwsze pokolenie polskiego rapu i hip-hopu, mimo jego wykluczeni – albo wręcz traktując to wykluczenie jako tożsamościowe samookreślenie, nawet swoisty snobizm czy modę kulturową. Ale mówię tak dość intuicyjnie nie jako znawca tej muzyki, ale uczestnik polskich konferencji *song studies*. Wystąpienia tam dość często proponowane wskazywały na koherentność tego hip-hopowego pokolenia. Natomiast opowieść najnowszą o „zgrzywusie” Macie traktuję jako przykład koniecznej dekonstrukcji w naszej epoce klasycznego pojęcia pokolenia. O tyle ten gest nie udał się Panu Michałowi, że sygnalizowany w podtytule: *Brak (albo „nic”) jako diagnoza* mimo trudności interpretacyjnych nie powinien pozostać pozbawiony dopowiedzeń teoretycznych. Rozejrzałem się czy coś na temat generacyjnych luk poza klasykiem Margaret Mead (*Culture and Commitment: A Study of the Generation Gap*) pisano ostatnio i jednak trochę tego było. Może coś się do książki z tych źródeł przydać, tak by efektywnie uzupełnić, udoskonalić tok rozważań: Gerhard Falk, Ursula A. Falk, *Youth Culture and the Generation Gap*; Linda Gravett, Robin Throckmorton, *Bridging the Generation Gap: How to Get Radio Babies, Boomers, Gen Xers, And Gen Yers to Work Together And Achieve More*; Walt Mueller *Youth Culture 101 (Youth Specialties)*. Powiedziałbym też dobitniej na koniec, że Mata jednak

nie jest żadnym „głosem pokolenia”. Można chyba jednak wskazać takie głosy – zapewne społecznie rozdrobnione – które celniej definiują pokolenia obecne.

Nie mogę się czasami zgodzić z uwagami, które wskazują na moją różnicę pokoleniową z Autorem. Kiedy autor pracy pisze przykładowo o czasach polskiego hip-hopu: „Młodzi słuchacze mieli możliwość bardziej intensywnie eksplorować muzykę zagraniczną, która stawała się pierwszoplanowym punktem odniesienia i inspiracją. Polscy artyści nie mogli stanowić już tak istotnej siły impresyjnej jak w latach 80. i 90. XX wieku” – to się z takim ujęciem nie zgadzam wewnątrznie. Wpływ *Programu Trzeciego* i prezentacji tam muzyki zagranicznej właśnie, był niezwykle ważną częścią mojej tożsamości muzycznej. Później już tego tak nie odczuwałem w polskich mediach, bo nikt też nie „puszczał” np. w audycji „Wieczór płytowy” całych albumów zachodnich z dziennikarskim fachowym komentarzem. Z drugiej strony w latach wybuchu polskiego hip-hopu znaczenie tej subkultury było jednak nie do przecenienia, było wyrazistym tożsamościowym głosem.

Przy okazji powiem już teraz, że kardynalna kwestia autentyczności piosenki podejmowana w rozważaniach pokoleniowych, ale dotycząca także następnego rozdziału o „ludowości” piosenki domaga się pewnych dopowiedzeń. Autor słusznie zauważa, że: „Autentyczność, która jest nieodłącznym elementem debat roztrząsających zasadność traktowania muzyka jako reprezentanta danej (niejednokrotnie umownej, niedookreślonej, dyskursywnie projektowanej) generacji, wcale nie musi wypływać z warstwy werbalnej utworu, a wynika również z rozmaitych czynników – na czele z realizowanym gatunkiem czy wizerunkiem scenicznym artysty”. Tyle, że dalsza część pracy nie wskazuje na głębszą próbę problematyzacji mitu autentyczności w historii muzyki popularnej, a pomogłoby to rozwiązać niejedną zagadkę dotyczącą quasi-folklorystyki polskiego popu. Tutaj najlepszym przewodnikiem byłby John Storey, który w swej pracy świetnie wyjaśnia, w jaki sposób autentyzm wywodzi się w muzycznej kulturze masowej z doświadczeń romantyzmu (książka: *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*). Ale co ważniejsze, w rozdziale *Popular Culture as the “Other” of High Culture* dopowiada ciekawie mitologię autentyczności. Skracając te rozważania napiszę, że: autentyzm to oczywista stylizacyjna gra, by skutecznie ukazać to, co kulturowe jako dar natury. A przy tym konieczne jest w tym zaprzeczenie (świadome i nieświadome) powiązania pomiędzy zawłaszczaniem sztuki a wychowawczo-perswazyjnymi funkcjami przekazu. Książka Storeya byłaby tutaj współmierna z ulubionymi przez Autora rozprawy rozważaniami Bourdieu, który mieści ów perfomatywny autentyzm pod intrygującym terminem „stosowanej dyspozycji”. Autentyzm jest politycznym gestem wspólnoty, bo według Bourdieu funkcją kultury jest wzmocnienie u jednych poczucia przynależności, a u innych – poczucia wykluczenia. Pan Michał ciekawie pisze w swej pracy, że: „francuski socjolog wyróżnił trzy klasy, charakteryzujące się odrębnymi preferencjami: klasę wyższą-dominującą, średnią i niższą. Cechujący klasę wyższą tzw. gust prawomocny, będzie więc dążył do podporządkowania sobie innych klas”. Oczywiście w kulturze rocka wyżej od socjalizacji i hierarchii ceni się w jej buntowniczych gestach dysocjacje i wykluczenia. Można by więc jeszcze pomyśleć o doczytaniu pokrewnych rozważań o relacjach różnych interesów popkultury w kontekście autentyczności: Matt Bailey Shea, *Authenticity, Value, Technology*.

Właśnie w rozdziale 5 i zatytułowanym *Ludowość i awans klasowy w muzyce popularnej* tematem jest w jakiejś mierze dialektyczna relacja skłonności do autentyczności oddolnej kultury popularnej, z różnymi innymi dyskursami (w tym z dyskursem postzależnościowym). Wydaje mi się, że w kolejnych podrozdziałach o sztucznej folklorystyce polskiej muzyki popularnej Autor pisze o tym co Storey określał jako wpływ kultury oficjalnej i politycznej promocji zaproponowany odbiorcom jako „naturalny dar” wynikający z fantazmatu polskiej tożsamości. Stąd bardzo ciekawe są rozważania o tym jak „niski” pop tanecznych gatunków w ogóle już nie nawiązuje do żadnej ludowej i rodzimej tradycji. A muzyka „dla wszystkich zrozumiała i nadająca się do tańca” spełnia rolę literatury lotnisk. Disco polo wykorzystane następnie politycznie przez klasę rządzącą staje się ironicznie antyestablishmentowym gestem nowych elit.

To wszystko jest prawdą, ale niepokoi porównanie polskiej „postzależnościowej” muzyki tanecznej do muzyki country w latach 70. XX wieku. Nie mam wątpliwości, że od tego czasu scena country wielokrotnie próbowano zawłaszczać politycznie – i były to przede wszystkim strategie republikańskich konserwatystów (choć swego czasu celował w tym nawet Jimmy Carter). Autor pisze – odnosząc się do źródeł anglosaskich, że: „(...) za sprawą „Southern strategy” podstawowe aspekty i wartości (w tym muzyka country) dla południowych stanów USA stawały się kluczowymi elementami kultury narodowej, napięcia „między tęsknotą za korzeniami i tradycją - z jednej strony, a burzą nowoczesności - z drugiej, nadały muzyce country: »pociągająco buntowniczą, a zarazem konserwatywną tożsamość polityczną dla współczesnej białej klasy robotniczej«”. Po pierwsze zjawisko wpływowego country związane jest nade wszystko (podobnie jak blues i r’n'b) ze stanami z pasa Mid-South, a nie z czystym Południem USA. Ale najważniejsze, że muzyka country była jednak doświadczeniem autentycznym w różnych swoich odmianach: hillbilly, grass, texicana czy nawet Nashville sound. Za tym autentyzmem podążał spory potencjał estetyczny, który naśladowali chętnie twórcy rock’n’rollowi, rockowi i soulowi. W tym rozumieniu był to przykład aspirujących do autentyzmu projektów tożsamościowych wykorzystanych przez prawicową politykę. Polskie propozycje w porównaniu są o tyle słabą analogią, że były niebywale bardziej banalne w zakresie zarazem formy i treści, i pozbawione realnie kulturowego podglebia.

Nie dyskutuje z kolejnymi podrozdziałami egzemplifikacjami następujących po sobie wręcz antyestetycznych zjawisk muzycznych sponsorowanych przez kapitalizm i politykę (*Urzędy, komercha i bieda; Disco polo na salonach; Rapujący biznesmeni*). Wydaje mi się jednak, że trudno tutaj mówić o jakiegokolwiek ludowości czy folklorystyczności i wszelkie porównania do tej sceny wydają mi się nietrafione. Tak na przykład się dzieje we fragmencie pracy, w którym do jednego worka Autor wrzuca – jak pisze - muzykę wywodzącą się z szeroko pojętych tradycji ludowych: *Kapelę ze wsi Warszawa* i *Żywiołaka* stawia się obok *Koko Euro Spoko*, *Golec uOrkiestry* i *Zenka Martyniuka*. Autor nie tyle sobie z materiałem nie radzi, ale zaczyna się w drugiej połowie pracy śpieszyć chcąc pisać o tej wyśnionej wiejskiej tożsamości wszędzie, w każdej – nawet najbardziej nonsensownej – jej popowej inkarnacji.

O wiele lepiej wypada kolejny rozdział zatytułowany: *Piosenka popularna wobec władzy*. W realizacjach projektów tożsamościowych proponowanych przez medium muzyki rockowej, poezji śpiewanej bardów, w końcu hip-hopu – pan Michał czuje się o wiele swobodniej i formułuje bardzo spójne i dojrzałe opinie. Wyraźnie widać w tym rozdziale, że w wypadku takiej muzyki „ucho” badacza znajduje się o wiele bliżej tych estetyk i ideologii.

Nie umiem powiedzieć czy kolejny rozdział *Piosenka popularna i polska pamięć zbiorowa* się udał. Jako pomysł opisanie wirtualnego imaginarium polskości w piosence jest świetny, ale w realizacji wydaje się jednak zaledwie potencjalnością. Jest zapewne nazbyt maksymalistyczny i domaga się jeszcze przemyślenia i domyslenia. Uwodzi propozycja Jose van Dijcka by potraktować technologiczne nośniki pamięci jako swoiste protezy pamięci zbiorowej. W *Mediated Memory in the Digital Age*, wpisuje on piosenki: „(...) w ramy ukutego przez siebie tytułowego terminu „zmediatyzowane formy pamięci” [mediated memory]” przekonując, że słuchanie muzyki „pomaga w zapisywaniu i przywoływaniu określonych wydarzeń, emocji czy panującego nastroju”. Z tych też Pan magister wysnuwa ciekawe hipotezy wskazujące, że „przeszłość zamknięta w piosence” wciąż jest postulatem i apeluje do aktywowania jakiś zbiorowych form przeżywania i odtwarzania naszej tożsamości. Nawet w zjawisku retrotopijnego (czyli w istocie konserwatywnego) poszukiwania jakiś trwałych form samookreśleń. Stąd poza Baumanem tej części pracy patroluje książka Reynoldsa o retromanii i książka Boym o futurystycznie pojętej re-aktywności kategorii nostalgii. Mam jednak wrażenie, że jest to bardzo ciekawy projekt wpisany w pracę, ale odrobinę nadmiarowy i niezrealizowany, bo właściwie jest to możliwość do pełniejszego, bardziej uporządkowanego i mocniej podpartego w konkretnych przykładach (zdecydowanie więcej materiału o tej *Polskiej dekadzie retro*) namysłu w zupełnie osobnej rozprawie.

A swoją drogą mam tutaj ponownie małą pretensję do Autora, że cytuje *The Future of Nostalgia* Boym za pośrednictwem Baumana. Rozumiem jak ważne jest dla niego zdanie diagnozujące: „globalną epidemię nostalgii, afektywną tęsknotę za wspólnotą zbiorowej pamięci, pragnienie ciągłości w pofragmentowanym świecie”. To jest niemal wyjaśnienie nostalgicznego zwrotu retro w guście artystów i odbiorców polskich piosenek. Ale o ile więcej byłoby tych inspiracji, gdyby Pan magister dotarł do innych fragmentów tej świetnej rozprawy. Niemal idealnie pasują całe akapity Boym do rozdziału o aktualności form przeszłych w piosence i ukrytym sensie uruchamiania dawnych tożsamościowych form w piosenkach (tłumacząc naprędce): „Nostalgia nie zawsze dotyczy przeszłości; może mieć charakter retrospektywny, ale także prospektywny. Fantazje o przeszłości zdeterminowane potrzebami terażniejszości mają bezpośredni wpływ na realne przyszłości. Myślenie o przyszłości każe nam wziąć odpowiedzialność za nasze nostalgiczne opowieści. Przyszłość nostalgicznej tęsknoty wraz progresywnym myśleniem znajduje się w centrum takich dociekań. W odróżnieniu od melancholii, która ogranicza się do płaszczyzn indywidualnej świadomości, nostalgia dotyczy relacji pomiędzy biografią indywidualną a biografiami wspólnot czy narodów, pomiędzy pamięcią osobistą i zbiorową”. Autor pracy korzysta z tego pasującego mu rozdziału, ale w skróconej formie internetowej hasła *Nostalgia* przetworzonego osobiście przez Boym z jej książki na (bardzo ciekawej) stronie *Atlas of Transformation*.

Wydaje mi się, że tak rozczytałem się w rozprawie, iż czas najwyższy zmierzać do konkluzji. Jak wcześniej zaznaczyłem, nie tylko niewiele moich zastrzeżeń ona budzi, ale i skłania do wyrażenia opinii o dużej, wprawiającej w podziw, sprawności analitycznej i interpretacyjnej. Sygnalizuję zatem poboczną rolę moich dotychczasowych zastrzeżeń i wracam do wysokiej oceny efektywności interdyscyplinarnych strategii badawczych doktoranta. Przynoszą one bardzo ciekawe efekty w sferze rozpoznania i uwikłań polskiej kultury muzyki popularnej. Ale praca jest tym wartościowsza, że budzi żywą chęć dyskusji i rozmowy z punktem widzenia autora. Odkrywam w rozprawie dociekliwą i pomysłową osobowość badawczą, która formułuje swoje spostrzeżenia badawcze nieszablonowo, uciekając od jednoznaczności chociaż w sposób zdyscyplinowany metodologicznie.

Wziąwszy wszystkie moje dotychczasowe rozważania pod uwagę wyrażam swoją wysoką satysfakcję z lektury pracy i wnioskuję z pełnym przekonaniem o dopuszczeniu magistra Michała Łukowicza do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Lublin, 20.10.2023

Refekt
Szczepan Łukowicz