

Prof. dr hab. Izolda Kiec
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu
Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki

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

Praca doktorska mgr. Michała Łukowicza obejmuje bardzo obszerny, złożony materiał, wymagający namysłu uruchamiającego wiedzę (faktograficzną i metodologiczną) kilku dziedzin badawczych. Każdy z siedmiu zasadniczych rozdziałów rozprawy mógłby być osobnym tematem rozważań dysertacji doktorskiej. Tym bardziej trzeba podkreślić, że Pan Łukowicz, podejmując się trudnego zadania zrekonstruowania portretu społeczeństwa polskiego lat 1980-2020 na podstawie popularnej piosenki, dobrze poradził sobie z uporządkowaniem sporego uniwersum. Sformułował autorskie, interesujące tezy, dokonał syntezy całości materiału, udowodnił wybitną erudycję oraz umiejętność operacyjnego stosowania założeń metodologicznych i teorii, zaprezentował spore kompetencje w zakresie analizy i interpretacji tekstów. Choć, co nieuniknione przy tak szeroko zakreślonej perspektywie badań – nie uniknął pominięć i uproszczeń.

Na szczególną uwagę zasługuje świetne przygotowanie teoretyczne, swobodne poruszanie się w wśród rozmaitych szkół metodologicznych, dojrzałość badawcza Autora i świadome stosowanie narzędzi analitycznych, które umożliwiły sproblematyzowanie zagadnień i przejrzyste skomponowanie pracy. Każda z przywołanych tez teoretycznych jest sfunkcjonalizowana i opatrzona przykładami. Należy odnotować umiejętność prowadzenia naukowego wywodu przez Autora (także jeśli chodzi o podział na tekst główny i poboczny – ten pierwszy zawiera najważniejsze i niezbędne rozważania służące realizacji głównego celu pracy; w przypisach, oprócz informacji bibliograficznych, umieszcza Autor dygresje, uzupełnienia, nawet anegdoty). Wysoko cenię widoczną w prowadzeniu dyskursu uczciwość badawczą, która dyktuje podejmowane na użytek pracy wybory (np. decyzja dotycząca

zastosowania w rozważaniach koncepcji pokolenia – nie najnowszej, najbardziej „modnej”, lecz najbardziej adekwatnej do podejmowanego tematu) bądź formułowanie tez bardziej ogólnych (np. w odniesieniu do problematyki ramowania definicji piosenki).

Praca jest skomponowana przejrzysto, każdy rozdział podzielony jest na podrozdziały i zawiera podsumowanie, co ułatwia przyswojenie poruszanej problematyki, a w przypadku podrozdziałów wydaje się zabiegiem porządkującym i samoograniczającym Autora, umożliwiającym sprawną narrację (i lekturę). Choć muszę dodać, że niekiedy (zwłaszcza w ostatnich trzech rozdziałach dysertacji) podrozdziały mają charakter raczej publicystyczny, są pisane nazbyt pospiesznie, a przez to sprawiają wrażenie powierzchownych, nie zawsze w pełni przemyślanych i dopracowanych.

Najwięcej wątpliwości budzi dobór przez Autora przykładów ilustrujących tezy teoretyczne i omawiane problemy. Deklaracja „obiektywizmu” (s. 6: „Tym większa w niniejszej pracy będzie dbałość o zobiektywizowany, wyważony dobór materiału źródłowego i narzędzi analizy [...]”) jest niespójna z silnie akcentowanym (zarówno we wstępie rozprawy, jak i w częściach zatytułowanych *Wnioski końcowe* i *Zamiast zakończenia*) subiektywizmem w wyborze egzemplifikacji (s. 14: „Nie mam złudzeń, że pozycja krytyczna, z której dobieram przykłady i prowadzę analizy, pomimo ‘uzbrojenia’ w rozmaite metodologie, nie może uchronić mnie przed niebezpieczeństwami subiektywizmu, idącego z moich uwikłań w polskie uniwersum symboliczne, a także z faktu, że sam również jestem konsumentem piosenki popularnej”; oraz części końcowe, s. 223-229). Oczywiście, niemożliwe jest skatalogowanie całości źródeł, nie była – jak rozumiem – celem pracy bezstronna rekonstrukcja/dokumentacja utworów, które tworzą „galerię ‘polskich’ piosenek” (s. 14) lat 1980-2020. Brakuje jednak jasnej deklaracji dotyczącej metody wyboru omawianych/przywoływanych w rozprawie utworów. I chociaż Doktorant kilkakrotnie oddala zarzut niewłaściwego/niepełnego doboru przykładów – pozwolę sobie zadać pytanie o podstawę takich, a nie innych decyzji. Formuła zapożyczona z wystawy (i dwutomowego wydawnictwa książkowego) Marka Rostworowskiego – *Polaków portret własny* – jest swego rodzaju zobowiązaniem czerpania z oświadczeń wielu, zatem przedstawienia wspólnego obrazu, a więc w miarę pełnego i łączącego wyobrażenia Polaków w określonym momencie historycznym na temat wspólnej historii, a co za tym idzie – tożsamości zbiorowej. Pojedynczy głos artysty, ujawniony w piosence – formie najbardziej egalitarnej spośród rozmaitych form artystycznych, także popularnych – umieszczony w owej symbolicznie rozumianej „galerii” staje się głosem wielu. Tożsamości indywidualne ujawniają dzięki przekazowi piosenkowemu miejsca wspólne.

Nie jest tak, że w przypadku piosenki skazani jesteśmy – co zdaje się sugerować Pan Michał Łukowicz – na subiektywizm. Recepcja piosenki lat 1980-2020 udokumentowana jest w specjalistycznych tytułach prasowych, w archiwach poszczególnych mediów, wytwórni płytowych, fanklubów, fandomów, wykonawców. Dostępne są wyniki sprzedaży, odtworzenia w mediach tradycyjnych oraz w Internecie; zestawienia obecności na listach przebojów; raporty z badań Narodowego Centrum Kultury (<https://www.nck.pl/badania/raporty>). Wielu wykonawców omawianego okresu posiada biografie, monografie, obszerne wywiady-rzeki. Więcej – jest bardzo bogata literatura przedmiotu, naukowa i popularnonaukowa, wydania słownikowe, leksykony; Archiwum polskiego rocka (strona internetowa oraz dwutomowe wydanie książkowe z 2016 roku).

Oczywiście, egzemplifikacja tej pracy doktorskiej musi być wybiórcza – ale wybiórczość musi odpowiadać rzeczywistości, nad wyborem ciąży odpowiedzialność reprezentacji. By nie rozwijać tego wątku, wymieniając brakujące albo nie w pełni adekwatne przykłady, na jakie powołuje się Doktorant (niektóre z nich wskażę w dalszej części recenzji, przy okazji omawiania kolejnych zagadnień), ograniczę się w tej chwili do jednego przykładu.

Z recenzowanej pracy wynika, że największą zasługą Grzegorza Ciechowskiego jest prekursorstwo w upowszechnieniu muzyki ludowej w 1996 roku. W refleksji Pana Michała Łukowicza nie istnieje zespół Republika, niezwykle ważny dla kształtowania tożsamości pokolenia młodych Polaków na początku lat 80. Zwłaszcza pierwsze utwory grupy: *Kombinat*, *Telefony*, *Gadające głowy*, oraz pierwsza płyta – *Nowe sytuacje* (1983). O znaczeniu Republiki i Ciechowskiego napisano sporo, m.in. w monografiach naukowych: *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy*, red. M. Jeziński, Sosnowiec 2012; S. Gawłowska, *Grzegorz Ciechowski – oblicza autorskości*, Poznań 2021; biografiach: L. Gnoiński, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016; P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii – o Grzegorzcie Ciechowskim*, Warszawa 2018; opracowaniach fanowskich: A. Szuba, K. Andrzejewska-Szuba, *Gdzie oni są?*, Łódź 2012; A. Sztuczka, K. Janiszewski, *My Lunatycy. Rzecz o Republice*, Warszawa 2015. Prof. Paweł Tański zatytułował swoją książkę poświęconą polskiej muzyce rockowej od lat 80., nawiązując do wspomnianej, pierwszej płyty Republiki: *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty. Głosy. Interpretacje* (Poznań 2016). W mojej recenzji będę wracać do Republiki i Ciechowskiego kilkakrotnie, wskazując wagę poszczególnych projektów zespołu i jego lidera dla Polaków portretu własnego lat 1980-2020. W tym miejscu dodam jeszcze moje jedno, symboliczne, skojarzenie. Kiedy Doktorant przywołuje eksponat z wystawy Rostworowskiego – lustro w

ramie, przed którym stanąć musi każdy ze zwiedzających, by zobaczyć „Monstrualny palimpsest, który zastępuje mu twarz, jeśli tylko próbuje ona mówić o swojej ‘polskości’” (s. 14), nasuwa mi się skojarzenie z piosenką Obywatela GC *Tak... tak... to ja* z albumu *Tak! Tak!* wydanego w 1988 roku, na którym znalazła się także piosenka o przewrotnym tytule *Nie pytaj o Polskę*. Piosenka (piosenki) o emocjach i myślach pokolenia dorastającego w Polsce lat 80., które ten sam Ciechowski (wciąż jako Obywatel GC) charakteryzował po raz kolejny powitaniem w nowej polskiej rzeczywistości lat 90.: *Witajcie w nowym zoo* (1992).

Brak jasno określonych podstaw doboru przykładów jest, według mnie, najpoważniejszym mankamentem recenzowanej rozprawy. Wszystkie pozostałe uwagi, które sformułuję poniżej, stanowią rodzaj rozmowy z Doktorantem. Są to refleksje, które w mojej intencji mają służyć przygotowaniu wersji książkowej pracy. Dla jasności wymienię uwagi zgodnie z kolejnymi rozdziałami pracy.

Do Wstępu mam jedną uwagę faktograficzną, dotyczącą stwierdzenia, że „przez lata lansowana wizja ‘Polski’ zyskała wyraźną konkurencję w postaci koncepcji opozycyjnej, której jednym z pierwszych wyrazów był Przegląd Piosenki Prawdziwej ‘Zakazane piosenki’ z 1981 roku” (s. 8). Synonimem opozycyjności w piosence czasów PRL-u jest Jan Krzysztof Kelus – który swoje pierwsze utwory pisał w latach 1968-1969. Nie można pominąć jego twórczości, która towarzyszyła demokratycznej opozycji od Marca 1968 roku.

Rozdział 1. *Piosenka jako gatunek* zawiera rozważania na temat piosenki, które są podstawą do sformułowania przyjętych w pracy kryteriów rozumienia gatunku. Autor dobrze uzasadnia swoje decyzje i wybory, jasno zakreśla ramy gatunku przyjęte dla piosenki lat 1980-2020. Ze względu na obszerną refleksję piosenkologiczną, jaką dzisiaj dysponujemy, Doktorant wybiera i referuje tezy tych autorów, których koncepcje służą mu do budowania podstaw własnej pracy. Skoro jednak za moment narodzin współczesnej piosenki uznał przełom XIX i XX w. (s. 16), niekonsekwencją wydaje się przywoływanie definicji Jana Jakuba Rousseau z 1767 r. (s. 18) albo – w rozdziale 7, s. 219 – analizowanie *Mazurka Dąbrowskiego* w kontekście przyjętych przez siebie ram czasowych zjawiska.

Rozdział 2. *Piosenka jako performans. Wobec tożsamości* jest, według mnie, najlepszą, najbardziej oryginalną i twórczą częścią recenzowanej rozprawy. Sugeruję jedno uzupełnienie w zakresie literatury przedmiotu – uwzględnienie monografii Marka Jezińskiego pt. *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu* (Toruń 2017), zwłaszcza rozdziału II *Muzyka popularna i podtrzymywanie tożsamości jednostki*. W trybie rozmowy z Autorem chciałabym też sformułować pytanie o relację estradowości, którą wcześniej przyjął

Pan Łukowicz jako wyróżnik gatunku, z omawianą w tym rozdziale teatralnością performansu (s. 49).

Rozdział 3. *Piosenkowe perforowanie tożsamości w konfliktach politycznych* jest oparty na bardzo dobrym pomysle skonfrontowania dwóch piosenek, które polaryzują obraz Polski i Polaków w latach 80. (i konsekwentnie w następnych dekadach): *Żeby Polska była Polską* Jana Pietrzaka i *Kocham wolność* Chłopców z Placu Broni. Chcę podkreślić szczegółowość opisów i analiz tekstów piosenek, trafność i umiejętność uzasadnienia wybranych kontekstów (tu np. obszerna część poświęcona tradycji romantycznej) – to bardzo mocna strona pracy.

Przy okazji mam drobną uwagę dotyczącą kabaretu Pod Egidą, któremu Doktorant poświęca nieco miejsca przy okazji omawiania utworu Jana Pietrzaka. Otóż, opozycyjność tego kabaretu (podobnie jak innych, oficjalnie działających w przestrzeni publicznej w latach PRL-u) była możliwa wyłącznie dzięki przyzwoleniu ówczesnej władzy, dzięki szczególnej funkcji tzw. wentyla bezpieczeństwa, jaką przypisano tego typu działalności artystycznej (a później, już w stanie wojennym, Festiwalowi Muzyków Rockowych w Jarocinie – jedynej masowej imprezie „piosenkowej”, na którą władze wydały pozwolenie latem 1982 roku). To jest wyjaśnienie wątpliwości, którą formułuje na temat Pod Egidą Janusz Głowacki, a Pan Łukowicz przytacza w swojej pracy: „Przechodziły w nim tak jadowite, antysocjalistyczne teksty, że jego istnienie było zjawiskiem niezrozumiałym”. Być może najbardziej dosadnym komentarzem do tej opinii i do uwag Pana Michała Łukowicza jest powtórzenie pytania zadane przez Jana Krzysztofa Kelusa: Pod czyją egidą działał kabaret Pietrzaka pod koniec lat 70.? Sądzę, że świadomość funkcji wentyla bezpieczeństwa modyfikuje postrzeganie zarówno omawianego przez Pana Łukowicza utworu, jak i późniejszą, aż do dzisiaj, działalność Pietrzaka i relacje twórców piosenek z władzą.

W Podsumowaniu rozdziału Autor wspomina, że Polacy jednoczą się „w przypadku wydarzeń szczególnie traumatycznych (takich jak na przykład śmierć Jana Pawła II czy katastrofa smoleńska), jednak nie na długo” (s. 87). W trybie uzupełnienia dodam, że i w świecie piosenki mamy przykład owego jednoczenia się: piosenkę *Moja i twoja nadzieja* ze słowami Katarzyny Nosowskiej, napisana w 1992 roku, a w 1997 wykonana jako Cegiełka na rzecz ofiar powodzi (tzw. powodzi tysiąclecia w 1997 roku) przez artystów kilku pokoleń i kilku muzycznych gatunków (obok Nosowskiej zaśpiewali m.in. Czesław Niemen, Maryla Rodowicz, Natalia Kukulska, Patrycja Kosiarkiewicz, Grzegorz Markowski). Sądzę, że warto wspomnieć ten projekt, zdekonstruowany dwa lata później przez Marcina Świetlickiego w wierszu i piosence *Duzia woda* z albumu *Perły przed wieprze* (1999).

Rozdział 4. *Piosenki pokoleniowe* zawiera bardzo trafnie i kompetentnie omówioną problematykę pokoleń. W zupełności zgadzam się z wyborem koncepcji pokoleń upowszechnionej w Polsce przez Kazimierza Wykę.

Podrozdział *Kilka piosenek o generacjach* ilustruje moją wątpliwość sformułowaną wcześniej odnośnie do kryteriów doboru źródeł. Autor zgromadził tu argumenty przeciw wyważonemu wyborowi, a nie za obiektywizacją zjawiska. Nie neguję subiektywnego wyboru Autora, ale można by w miejsce czterech subiektywnie wskazanych piosenek podstawić cztery albo osiem innych, których autorzy i wykonawcy „performują swoją przynależność generacyjną wobec innych pokoleń” (s. 101). Np. *Szpetni czterdziestoletni* Agnieszki Osieckiej (1984) albo *Dorosłe dzieci* zespołu Turbo (1983), a w kontekście *Naszej klasy* Kaczmarek (1983-1987), powstałe w tym samym mniej więcej czasie piosenki *Biała flaga* Ciechowskiego i Republiki (1981) oraz *Co się stało z moją klasą?* Haliny Kunickiej (utwór ze słowami Ernesta Brylla; wydany na albumie *Co się stało*, 1984). W przypadku tych trzech piosenek opartych na wspólnym motywie rozpadu szkolnej wspólnoty, elementem różnicującym jest przynależność zarówno generacyjna, jak i środowiskowa autorów/wykonawców oraz odbiorców – wydaje mi się, że to ciekawy materiał do analizy porównawczej.

Rozdział 5. *Ludowość i awans klasowy w muzyce popularnej* budzi nieco więcej wątpliwości. Wspomniałam wyżej o fałszywym wrażeniu na temat Ciechowskiego, który funkcjonuje w tej rozprawie głównie (wyłącznie) jako autor *Piejo kury piejo* – przeboju z płyty *OjDADAna* (1996). W dodatku jego przywołanie na początku rozdziału jest нефункционалне, nie ma bowiem rozwinięcia tezy na temat „nowoczesności” dokonań artysty we wskazanym zakresie. Dodatkowo uważam stwierdzenie, „że dopiero utwory Ciechowskiego [...] zapoczątkowały prawdziwą, nieironiczną i niesterowaną politycznie modę na ludowość w muzyce popularnej” (s. 124), za nie w pełni prawdziwe. Mamy bowiem ważne polskie tradycje w tej dziedzinie – o niektórych Autor częściowo wspomina, zbyt pochopnie podejrzewając wcześniejsze projekty o bycie pisanymi na zamówienie władzy. Nawet jeśli jest to prawda w odniesieniu do kolejnych formacji Piotra Janczarskiego w latach 60. i 70. (*No To Co* i *Bractwo Kurkowe*), to mamy inny przykład nieprzerwanie od lat 60. działającego zespołu Skaldowie, którego twórcy, Andrzej i Jacek Zielińscy, twórczo wykorzystywali folklor góralski w swojej muzyce. Warto też wspomnieć wystawioną po raz pierwszy w 1970 roku śpiewogrę *Na szkle malowane*, do której libretto napisał Ernest Bryll, a muzykę skomponowała Katarzyna Gaertner. Od 1971 roku działała grupa Ossjan, uważana za prekursorską formację rodzimej world music (choć grała wyłącznie muzykę instrumentalną);

od połowy lat 80. Kwartet Jorgi (też specjalizujący się w muzyce instrumentalnej). W 1980 roku powstał zespół De Press łączący od początku swojego istnienia punk rocka z polską muzyką góralską (w 1994 roku ważna płyta *Groj skrzypko groj*). Od 1988 roku istnieje Orkiestra św. Mikołaja (pierwsza płyta – 1992). Warto też wymienić Trebunie-Tutki, muzykującą od wielu pokoleń góralską rodzinę, która łączy tradycję ze współczesną muzyką popularną (od jazzu po piosenkę), a która pierwszy swój album wydała w roku 1992. Wymieniam tylko te najważniejsze i „całościowe” projekty. Oczywiście, jest tego typu przykładów więcej. Ważne są zwłaszcza projekty tworzone przez kobiece zespoły – wróć do tego wątku w dalszej części recenzji. Grzegorz Ciechowski nadał zapewne polskiej muzyce folkowej drugiej połowy lat 90. nowoczesny, powiedziałabym – na miarę czasów – wymiar. Ale dyskutowałabym na temat jego prekursorstwa.

Podstawowym brakiem tej części rozważań jest, moim zdaniem, nieodróżnienie folkloru w tradycyjnym rozumieniu, czyli wiejskiego, od folkloru miejskiego – będącego źródłem współczesnej piosenki (której narodziny – przypomnę – Autor sytuuje na przełomie XIX i XX wieku). W rozdziale 5. dryfujemy pomiędzy rozumieniem określeń „folklor”, „ludowy” jako odnoszących się do klas społecznych oraz opozycji miasto-wieś. Nie mam pewności, ale odnoszę wrażenie, że Autor utożsamia „miejskość” z „inteligencją”, a wieś z tym, co ludowe. Co oczywiście wymaga doprecyzowania i jednoznacznego zdefiniowania. Zwłaszcza że budując opozycję miasto-wieś, mówiąc o gustach (inteligentkim i ludowym), gubimy to, co w piosence/muzyce popularnej istotne (może: najistotniejsze) – jej egalitaryzm, a zbliżamy się niebezpiecznie do myślenia w kategoriach elitaryzmu. I jeszcze jedna wątpliwość. Mianowicie zapisane w piosenkach wyjście z miasta nie jest jednoznaczne z prostą opozycją miasto-wieś. Poza więzieniem miejskości jest droga, świat przyrody i wolność – tożsamość budowana przez odrzucenie ego. Są piosenki Edwarda Stachury – które zwłaszcza w latach 80. łączą pokolenia i reprezentantów rozmaitych gatunków muzycznych, np. projekty bardowskie i studenckie Marka Gałązki, Jana Wojdaka, zespołu Stare Dobre Małżeństwo; oraz teatralne projekty – *Msza wędrującego* Anny Chodakowskiej (1983) i Jerzego Satanowskiego w poznańskim Teatrze Nowym (*Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie, zaśpiewane, wyplakane i w niebo wzięte przez Edwarda Stachurę*, 1984). Tutaj wspomnę też kobiece projekty tożsamościowe budowane na gruncie muzyki ludowej, czyli tej, w której kobiety były obecne od zawsze, wyrażając swoją tożsamość i broniąc się przed opresją, a która stanowi punkt odniesienia w świecie zdominowanym przez „piekło kobiet”. Końcówka lat 90. to projekty Grażyny Auguścik i Urszuli Dudziak (*To i hola*, wyd. 2000) oraz Anny Marii Jopek (począwszy od jej wersji piosenki *Dwa serduszka, cztery oczy* z

1998 r. W latach dwutysięcznych to m.in. Laboratorium Pieśni, Dagadana, Łysa Góra – projekty, które idą w poprzek tych podziałów „my-oni”, o których pisze Pan Łukowicz. W tym przypadku „my” to kobiety, niezależnie od przynależności narodowej i statusu społecznego, a „oni” to ci, którzy uosabiają każdą władzę patriarchy (polityczną, społeczną i kulturową).

Rozdział 6. *Piosenka popularna wobec władzy* nie przekonuje dokonanymi podziałami. W podrozdziale 3. *Poza oficjalnym obiegiem, w obiegu głównym i na jego obrzeżach* zostały zachwiane proporcje (piosenki spoza oficjalnego obiegu ograniczył Autor do piosenek „więziennych” stanu wojennego i wymienił ich tytuły; pozostałe utwory omówił bardziej szczegółowo) i nie do końca rozgraniczone zostały pojęcia (obieg główny i obrzeża obiegu głównego). Podrozdział 4. *Bardowie i „poeci piosenki” wobec władzy* – jest bardzo pobieżny, skupia się na dwóch nazwiskach – Jacek Kaczmarski i Wojciech Młynarski, a to zdecydowanie zbyt mało. Ponownie zapytam o Agnieszkę Osiecką, która wypracowała własny sposób mówienia o polityce – już w latach 50. i 60. w Studenckim Teatrze Satyryków, a wprowadzenie stanu wojennego w Polsce komentowała w głośnej piosence *Pijmy wino za kolegów*. Wojciech Młynarski wskazany przez Pana Łukowicza jako „poeta piosenki” równie dobrze mógłby się znaleźć ze swoimi śpiewanymi felietonami w następnym podrozdziale (*Piosenka publicystyczna*) – podobnie jak projekty hip-hopowe, które wyróżniono w podrozdziale 7. Sugeruję przemyślenie i przeformułowanie kompozycji tego rozdziału.

Rozdział 7. *Piosenka popularna i polska pamięć zbiorowa* znów zawiera kompetentne rozważania teoretyczne, ale budzą wątpliwości egzemplifikacje. Przytoczę dłuższy fragment rozprawy ze s. 195: „[...] ze względu na przewagę narracji prezentujących ‘męską perspektywę’ przeciwstawiania się władzy komunistycznej – pamiętamy jako społeczeństwo głównie ów męski opór, podczas gdy pamięć o kobietach kontestujących PRL jest jednak mocno okrojona. W kontekście muzyki lat 80. i 90. XX wieku aspekt płciowy jest tu szczególnie ciekawy, ponieważ wiele popularnych piosenek wykonywanych przez kobiety i prezentujących kobiecą perspektywę, uczucia i pragnienia – zostało w warstwie tekstowej stworzonych przez mężczyzn. Niech za egzemplifikację posłuży tu garść znanych powszechnie przebojów, np. *Moje jedyne marzenie* Anny Jantar napisał Bogdan Olewicz, *Wszystko czego dziś chcę* Izabeli Trojanowskiej – Andrzej Mogielnicki, *Papierowy księżyc* Haliny Frąckowiak – Janusz Kondratowicz, *Serce to jest muzyk* Ewy Bem – Wojciech Młynarski”.

Po pierwsze – nie bardzo rozumiem dobór owej „garści” przebojów (*Moje jedyne marzenie* jest piosenką z roku 1979, nie umieszczałabym jej w tym zestawieniu choćby z tego

powodu, że przynależy do poprzedniej dekady także pod względem stylistyki oraz adresu odbiorczego). Zarówno wskazane utwory, jak i sformułowana przez Autora teza są bardziej adekwatna do poprzednich dziesięcioleci. Ale gdyby uwzględnił Pan w swoich rozważaniach piosenki Agnieszki Osieckiej, to można by odwrócić powyższe stwierdzenie i powiedzieć, że wiele popularnych piosenek wykonywanych przez mężczyzn i prezentujących męską perspektywę, uczucia i pragnienia – zostało w warstwie tekstowej stworzonych przez Agnieszkę Osiecką (np. utwory dla Skaldów, Seweryna Krajewskiego, Andrzeja Dąbrowskiego), ale także Magdę Czapińską, Marię Czubaszek, Małgorzatę Maliszewską. Nawiasem mówiąc, ta ostatnia pisała teksty dla grupy Exodus – jednego z pierwszych przedstawicieli młodego polskiego rocka lat 80. (wywodzącego się z nurtu nazywanego Muzyką Młodej Generacji) – m.in. *Ci wybrani* i *Stary Noe* z płyty *The Most Beautiful Day* (1980) – bardzo ważnego projektu dla polskiej młodzieży pokolenia nazywanego pokoleniem stanu wojennego. Dla porządku dodam, że w latach 70. pisała i wykonywała własne teksty Wanda Warska, od 1977 roku Beata Kozidrak. Ale generalnie rzecz ujmując przytoczone stwierdzenie Autora rozprawy bardziej charakteryzuje dekady 1950-1980 (także wcześniejsze, czyli dwudziestolecie międzywojenne) aniżeli lata 80. i 90. wskazane w cytacie. Od 1980 r. obecna jest w powszechnej świadomości Olga Jackowska (Kora) i jej teksty, od 1988 Kayah i Anja Orthodox. Lata 90. to kolejne projekty realizowane przez autorki i wokalistki, choćby te najważniejsze: Edytę Bartosiewicz, Kasię Nosowską, ale i inne, których nie będę wymieniać, a dodam tylko, że poświęciłam im książkę pt. *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (Warszawa 2013).

Natomiast dobrym, jak sądzę, przykładem, który mógłby Pan przytoczyć, chcąc zilustrować swoją tezę, jest projekt, jaki zrealizował Grzegorz Ciechowski, pisząc teksty dla Justyny Steczkowskiej pod żeńskim pseudonimem Ewa Omernik (*Dziewczyzna szamana*, 1996; *Naga*, 1997).

Na zakończenie chcę się odnieść do kwestii języka oraz aparatu krytycznego rozprawy. Zasadniczo uważam, że rozprawa dobrze prezentuje się zarówno od strony stylistycznej, jak i w zakresie zapisów bibliograficznych oraz komentarzy. Błędy i uchybienia traktuję jak literówki – razi mnie głównie brak wielkich liter na początku zdania, co zdarza się w tej pracy nagminnie. Z pozostałych dostrzeżonych przeze mnie błędów wymienię: na s. 8 Festiwal Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze funkcjonuje jako Festiwal Piosenki Rosyjskiej; na s. 60 Wojciech Józef Burszta jako Wojciech Jerzy. Na s. 123 wyrażenie „nowo

powstałych” zapisane jest łącznie. Powtarzają się cytaty: z Edwarda Balcerzana (s. 42 i 51) oraz Gwyna A. Williamsa (s. 6 i 64).

Wydaje mi się, że zwłaszcza w pracy poświęconej piosence, budującej szczególną bliskość z odbiorcą, posługiwanie się odpersonalizującym określeniem ‘podmiot liryczny’ brzmi nieadekwatnie, np.: s. 111: „Zaraz po wyznaniu podmiotu lirycznego następuje wyznanie [...]”; s. 112: „Michał Okrzeszowski polemizuje z podmiotem lirycznym pastiszowego przeboju [...]”; s. 125: „Podmiot zwierza się Pani Schubert [...]”; s. 175: „W drugim utworze podmiot liryczny apeluje o rozwagę [...]”.

Podsumowując, chcę podkreślić raz jeszcze oryginalność recenzowanej pracy, erudycję Autora i jego świetne przygotowanie do prowadzenia badań naukowych. Autor wykazał się ogromną wiedzą, znajomością literatury przedmiotu, umiejętnością analizy i interpretacji piosenki oraz prowadzenia polemiki na poziomie akademickim. Moje uwagi krytyczne nie obniżają wartości rozprawy, zostały sformułowane w trybie dyskusji z Panem Michałem Łukowiczem. Wartość jego rozważań polega także na tym, że prowokuje do rozmowy, do zadawania pytań i formułowania nowych problemów.

Z pełnym przekonaniem rekomenduję rozprawę do druku (po skorygowaniu części źródłowej), wnoszę propozycję wyróżnienia pracy i wnioskuję do Rady Wydziału o wszczęcie kolejnych etapów przewodu doktorskiego magistra Michała Łukowicza.