

Poznań, 15 lipca 2018 r.

Prof. dr hab. Izolda Kiec
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Sylwii Gawłowskiej
W kręgu polskiej piosenki autorskiej – twórczość Grzegorza Ciechowskiego

Poświęcona twórczości Grzegorza Ciechowskiego rozprawa doktorska mgr Sylwii Gawłowskiej jest pierwszą próbą całościowego, naukowego ujęcia dokonań muzyka, autora tekstów, lidera zespołu Republika, producenta i poety, który do tej pory cieszył się zainteresowaniem głównie publicystów i dziennikarzy (książki Leszka Gnoińskiego *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016; Piotra Stelmacha *Lżejszy od fotografii. O Grzegorzu Ciechowskim*, Warszawa 2018) oraz fanów (Artura Szuby i Katarzyny Andrzejewskiej-Szuby, *Gdzie oni są?*, Łódź 2012; Anny Sztuczki i Krzysztofa Janiszewskiego *My, lunatycy. Rzecz o Republice*, Warszawa 2015), badacze zaś poświęcali jego twórczości pojedyncze teksty, publikowane osobno bądź w tomach zbiorowych, co jednak nie dawało pełnego obrazu różnorodnych dokonań zmarłego w 2001 roku artysty.

Autorka rozprawy, dzięki bardzo dobrej znajomości twórczości Ciechowskiego i licznym dowodom bliskiego z nią obcowania, zmierza w kierunku monograficznego ujęcia tego dorobku. Ujęcia literaturoznawczego (co sama podkreśla), udokumentowanego poprzez sprawne, bardzo dobre, polonistyczne rzemiosło, które ujawnia się podczas analizy pojedynczych tekstów (przykłady odnotuję w dalszym ciągu recenzji). Ale Autorka wkracza także w przestrzeń teatru, sztuk plastycznych, rzadziej – muzykologii, traktując te dziedziny jako konteksty dla swoich rozważań nad słowem. Uwaga ta dotyczy, oczywiście, także refleksji nad piosenką, tę – chcę to mocno podkreślić, bo stąd wynika część moich uwag – wyeksponowała Autorka na pierwszym miejscu w samym temacie pracy, jeszcze zanim w podtytule padło nazwisko głównego jej bohatera.

Pani Gawłowska postanowiła umieścić twórczość Ciechowskiego w kręgu tzw. piosenki autorskiej – definicjom związanym z tym pojęciem, choć skupiając się na piosence w ogóle, z różnymi jej dookreśleniami gatunkowymi, poświęciła pierwszy rozdział swojej dysertacji. W drugim rozdziale dość szczegółowo przedstawiła biografię twórcy. Główną częścią rozprawy jest rozdział III zatytułowany *Tropy autorskie w twórczości Grzegorza*

Ciechowskiego. Zamyka całość rozdział ukazujący inicjatywy upamiętniające artystę od roku 2002 aż do dzisiaj. Ten klarowny podział ułatwia lekturę, ale też niestety, powoduje powtórzenia niektórych tez (np. dotyczących wizerunku – zarówno zespołu Republika, jak i Obywatela GC) oraz powroty do wcześniej już zinterpretowanych tekstów i ponowny ich ogląd. Powoduje też, że obraz twórczości Ciechowskiego nie jest całościowy i – mimo szeroko zakrojonych ambicji Autorki – praca jednak nie jest monografią, pomija bowiem ważne jej wątki, prawdopodobnie dlatego, że nie mieszczą się w ramach, które wyznaczyła Autorka poprzez taką, a nie inną koncepcję pracy/ taką, a nie inną wizję fenomenu artystycznego, jakim był Grzegorz Ciechowski (przykłady podam w dalszej części recenzji).

Dla jasności wyводу – kolejne uwagi, wątpliwości i propozycje sformułuję dla każdego rozdziału osobno.

Ustalenia terminologiczne

Kluczowym dla rozważań pani Gawłowskiej pojęciem w definiowaniu samej piosenki, a i twórczości Ciechowskiego jako całości jest „autorskość”. Ciekawe jest użycie w tym kontekście terminu *trade mark*, zaczerpniętego z nauk ekonomicznych; w przypadku Ciechowskiego z pewnością taki zabieg ma uzasadnienie – choć nie został w pełni, jak mi się wydaje, wyeksponowany przez Autorkę w dalszej części pracy, już dotyczącej analizy dzieł głównego jej bohatera.

Biorąc pod uwagę kluczową rolę terminu „autorskość” dla tej rozprawy, przydałoby się bardziej szczegółowe jego omówienie i uzasadnienie. Nawet jeśli, co zauważa Doktorantka, nie pojawia się taka forma językowa w słownikach języka polskiego, to jest ona często stosowana w opracowaniach dotyczących sztuki (głównie filmu) i w wypowiedziach artystów. Więcej – proszę spojrzeć np. do *Historii myśli filmowej* Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego (Gdańsk 2011), gdzie na s. 188 mowa jest o autorskości twórczości filmowej Jane Campion jako o „znaku firmowym”! (Uważam zresztą, że owo polskie sformułowanie jest bardziej fortunne aniżeli angielskie *trade mark*).

Mgr Sylwia Gawłowska uzasadnia ową najważniejszą dla swoich rozważań kategorię, słusznie sięgając do refleksji filmoznawczej, niestety, tylko „z drugiej ręki” i dość powierzchownie (cytuje artykuły François Truffauta i André Bazina oraz książkę Davida Bouchera *Dylan i Cohen. Poeci rocka*). Nazwisko najważniejszego, jeśli chodzi o powyższe zagadnienie, krytyka – Andrew Sarris – pojawia się tylko raz, błędnie zapisane „Starris” (s. 10). A przecież to właśnie jego koncepcje zebrane w 1968 roku w nazywanej przez filmoznawców „Księgą” rozprawie *American Cinema* są kluczem dla dzisiejszego rozumienia

pojęcia „autorskości”; rozumienia filmu jako formy sztuki i obiektu badań akademickich. (Książka Sarrisa nie jest przetłumaczona na język polski, jest dostępna m.in. w językach angielskim, francuskim i niemieckim, jej fragmenty są opublikowane w monograficznym numerze „Kwartalnika Filmowego” *Autor w filmie*, jesień 2007).

Uważam przy tym, że nie ma uzasadnienia tak szerokie, jak zaprezentowała pani Gawłowska, omawianie stanu badań nad piosenką. Skoro jednak to nie piosenka decyduje o „autorskości” dzieła Ciechowskiego, a – jak kilkakrotnie podkreśla Autorka – bycie poetą! – rozważanie szczegółowe rozróżnień pomiędzy poezją śpiewaną, piosenką literacką, piosenką poetycką, antypiosenką, piosenką bardowską, popularną i autorską jest niepotrzebne. Mapa typologii polskiej piosenki jest w przypadku tej pracy niefunkcjonalna, biorąc pod uwagę całość rozważań Autorki na temat Ciechowskiego; co więcej – jeśli autorskość nie dotyczy wyłącznie piosenki – to nie dość precyzyjny wydaje się tytuł rozprawy!

Nie będę w szczegółach odnosić się do rozważań pani Gawłowskiej nad typologią i stanem badań nad piosenką w wersji rodzimej. W dużej mierze byłaby to polemika z przywołanymi autorami/ tekstami. Ale kilka spraw chciałabym wypunktować.

Chaos metodologiczny – o jakim wspomina Autorka, rozpoczynając swój wywód, polega na tym, że podczas gdy w rozmaitych dziedzinach naszych badań bierzemy pod uwagę wpływ czasu, zmieniające się metodologie i język dyskursu, w przypadku piosenki zachowujemy się tak, jakby czas się zatrzymał. Napisany w dobie głębokiego strukturalizmu, co więcej – osadzony w kontekście historycznym nie tylko gatunku, ale także tzw. peerelowskiej kultury masowej tekst Anny Barańczak jest historią dyscypliny, której należy się szacunek (także ze względu na czujność wobec odbiorcy ubezwłasnowolnianego m.in. za sprawą piosenki!), ale która dzisiaj zawiera także sporo nieaktualnych i zweryfikowanych przez kolejne badania, metodologie i ewolucje samego gatunku też (jak choćby badania nad historią piosenki – u nas reprezentowane przez Joannę Maleszyńską, której książki *Apologia piosenki. Studia z historii piosenki*, Poznań 2013, Autorka nie uwzględniła w swoim stanie badań). Tego pani Gawłowska jakby nie dostrzega, popełniając „grzech pierworodny” wielu młodych badaczy tzw. *song studies*, gdy pisze (na s. 13-14): „Podstawowym punktem odniesienia w rozważaniach dotyczących terminologii piosenki nadal pozostaje napisana na początku lat osiemdziesiątych [pod koniec lat siedemdziesiątych, wyd. 1983 – I.K.] książka Anny Barańczak zatytułowana *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* [...]”; (na s. 31): „Każda próba przedstawienia najbardziej aktualnej definicji piosenki pop wymaga odwołania do książki poznańskiej badaczki”. Być może, ale z uwzględnieniem powyższych zastrzeżeń. Co ciekawe, jedyny „brak” w rozprawie Barańczak Doktorantka

opisuje następująco (s. 14): „Należy jednak zauważyć, że w rozprawie Barańczakowej nie znajduje się ostateczna odpowiedź na pytanie dotyczące funkcjonowania i przenikania gatunku piosenki z obrębu kultury wysokiej do kultury popularnej”. Po pierwsze zatem – dla Barańczakowej piosenka reprezentuje ową peerelowską kulturę masową, będącą zagrożeniem dla „masowego” odbiorcy (a podkreślam to, ponieważ kilka stron dalej sięgnie Autorka do poetyckiej tradycji Nowej Fali i jej demaskacji peerelowskiej nowomowy, nie dostrzegając, że rozważania Barańczakowej mają ten sam dokładnie cel – demaskacje piosenkowej nowomowy i jej perswazyjnej mocy); po drugie – co to znaczy „gatunek piosenki z obrębu kultury wysokiej”? Piosenka jest formą powstałą i przynależną do kultury popularnej (zarówno w wersji ludowej, jak i miejskiej, związanej z narodzinami przemysłu i rozwojem miast; nawiasem mówiąc – określenie, jakim posługuje się Autorka: „piosenka popularna”, s. 31-38, jest tautologią), nie bardzo zatem wiem, o jakie utwory chodzi, gdy mówimy o przynależności piosenki do kultury wysokiej. Dzisiejsze rozróżnienie na piosenkę „popularną” i „elitarną” jest wynikiem polisemiczności samej kultury popularnej. (Podkreślam – popularnej – ponieważ mam wrażenie, że Autorka nie wzięła pod uwagę ewolucji ani pojęcia, ani charakteru oraz statusu tej kultury, dominującej dziś i w zasadzie będącej synonimem kultury współczesnej. „Kultura masowa” w ujęciu Barańczakowej jest pojęciem o charakterze historycznym, rezerwowanym dzisiaj dla silnie zideologizowanej kultury PRL-u, jest jednym z etapów w rozwoju kultury popularnej; od kilkudziesięciu lat jesteśmy wszakże świadkami procesu nazwanego przez Marka Krajewskiego „odmasowieniem kultury popularnej”!).

Kolejna uwaga dotycząca tego rozdziału: na s. 27, kończąc rozważania na temat antypiosenki, Autorka pisze: „W swojej estetyce antypiosenka jest zaprzeczeniem charakterystycznego dla piosenki poetyckiej i literackiej nastroju łagodności, liryzmu czy melancholii, niemniej jednak stanowi jednocześnie jej najbardziej aktualną kontynuację”. Chodzi mi o „łagodność, liryzm i melancholię” – ponieważ ciekawi mnie w takim razie, jak klasyfikuje Pani satyryczne piosenki Osieckiej pisane dla STS-u, satyrę i publicystykę Młynarskiego, satyrycznego Koftę, który tak lubił parodię. I co ze Starszymi Panami? (A to przecież tylko kilka wybranych przykładów...). Czy to nie są piosenki poetyckie i literackie?

Piosenka autorska, o czym już pisałam, została – biorąc pod uwagę tytuł i jedną z głównych tez pracy – potraktowana dość pobieżnie. Samo sformułowanie wywodzi Autorka z tradycji rosyjskiej, powołując się na artykuł Krzysztofa Gozdowskiego. Proponuję zajrzeć jeszcze do artykułu Radosława Sławomirskiego *Twórczość bardów rosyjskich jako pogranicze radzieckiej literatury oficjalnej i wolnej*, „Politeja” 2013, nr 26. Poza tymi

odniesieniami dwudziestowiecznymi przydałaby się bardziej pogłębiona refleksja – dotycząca choćby nurtu tzw. poezji gitarowej w Rosji (obecnej w tamtejszej kulturze jeszcze w wieku XIX); związków tej poezji z romansem – klasycznym, a zwłaszcza z tzw. miejskim (są to źródła sięgające XVIII wieku). Uwzględniając późniejsze rozważania Autorki na temat wizerunku scenicznego bohatera pracy, trzeba by też przyjrzeć się tamtejszej – rosyjskiej – tradycji estradowej, którą reprezentował na początku XX wieku Aleksander Wertyński, bard, poeta, w swych kreacjach sięgający choćby do teatralnych, ludowych tradycji komedii dell'arte (głównie do postaci Arlekina).

Wypadałoby również wspomnieć o tradycji „autorskiej” przeciw piosenki niemieckiej duetu Brecht–Weil, bardzo mocno steatralizowanej; piosenki francuskiej, począwszy od Berangera, wreszcie dwudziestowiecznej autorskiej piosenki czeskiej. I całej amerykańskiej tradycji pieśni autorskiej, nazywanej niekiedy pieśnią folkową.

Jeśli chodzi o bardów, nie ograniczałabym się do nazewnictwa, to historia zjawiska bowiem pokazuje związki twórczości bardowskiej z poezją (a ten związek, zdaje się, bardzo Doktorantkę interesuje) – począwszy od twórczości Homera (zob. choćby dostępną w języku polskim monografię Alberta B. Lorda, *Pieśniarz i jego opowieść*, Warszawa 2010), poprzez średniowiecznych trubadurów, truverów, skaldów. Proszę zwrócić uwagę na nazewnictwo – w latach 60., wśród polskich zespołów bigbitowych znalazły się dwa, samą nazwą wskazujące na tę właśnie, „bardowską”, tradycję – Trubadurzy i Skaldowie (zwłaszcza w przypadku tej drugiej grupy, śpiewającej utwory Osieckiej, Młynarskiego, Leszka Aleksandra Moczulskiego – poety Nowej Fali! – nie lekceważyłabym tej nazwy i tej tradycji).

Sylwetka twórcy

Podstawowe pytanie, jakie prowokuje lektura tego rozdziału, jest pytaniem o świadomość metodologiczną Autorki, o to, jaką rolę Doktorantka przypisuje biografii twórcy. Jeśli – co sugeruje w kolejnym rozdziale – nadaje twórczości Ciechowskiego cechy pokoleniowe, może trzeba by wyeksponować w części biograficznej ową pokoleniowość właśnie (czyli – idąc za Kazimierzem Wyką, na którego powołuje się w kolejnym rozdziale pani Gawłowska – te wątki, które decydują o przeżyciu pokoleniowym, o świadomości pokolenia itd.)? Mam wrażenie, że bardzo ważny problem biografii potraktowała Autorka bezrefleksyjnie, nie zadając sobie pytań o funkcjonalność, o znaczenie kontekstów biograficznych dla koncepcji całości. Że jest to problem ważny, wymagający namysłu metodologicznego, przekonują pojawiające się od wielu lat (umownie przyjmijmy, pomijając historię badań tego problemu, że od chwili ogłoszenia artykułu Janiny Abramowskiej *Jednak*

autor! *Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2) liczne propozycje, dyskusje dotyczące udziału biografii autora w procesie badawczym, np. wypowiedzi wybitnej znawczyni problemu Anny Nasiłowskiej, a wśród publikacji wymienię choćby najnowszą pracę zbiorową – *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, pod red. M. Karkowskiej, Łódź 2018. Brakuje w recenzowanej pracy choćby śladu tej refleksji. Rozdział biograficzny zawiera rozmaite informacje, raczej nieuporządkowane, o różnym gatunkowym ciężarze – i niestety, tak właśnie funkcjonuje biografia Ciechowskiego w dalszym ciągu pracy, głównie wątki osobiste, które okazują się nierzadko wytrychem interpretacyjnym (jak np. w przypadku utworu o Józefie K., gdzie obok niewątpliwych Kafkowskich nawiązań całkiem serio pojawia się wątek rozstania Ciechowskiego z Małgorzatą Potocką, s. 168-169, co budzi mój zdecydowany sprzeciw i w pracy doktorskiej pisanej przez świadomą pułapek „naiwnego” biografizmu autorkę nie powinno to mieć miejsca). Przy okazji dodam, że Doktorantka wykazuje nadmierne zaufanie zarówno do wypowiedzi bohatera swojej pracy, jak i publicystów (głównie autora nienaukowej przecież tzw. biografii Republiki – Leszka Gnoińskiego, na którego lubi się Autorka powoływać także interpretując utwory; niestety, w taki np. sposób, że gdy pisze o teledysku *Odchodząc*, s. 156, eksponuje za Gnoińskim źródło powstania tekstu – rozwód Edyty Bartosiewicz i Leszka Kamińskiego; tak sobie myślę: w jakim celu?). Podejrzewam, że to właśnie brak teoretycznej, metodologicznej refleksji dyktuje pani Gawłowskiej tego typu wypowiedzi, jak przy okazji omawiania utworu *Śmierć w bikini*: „Sądzę, że interpretacje wiążące ekspresjonistyczny tekst lidera Republiki z działaniami militarnymi Amerykanów są nadużyciem. Po pierwsze, świadczą o tym cytowane wyżej wypowiedzi autora. [...]” (s. 128), albo podczas interpretacji kreacji scenicznej Obywatela G.C.: „Przywołana wyżej interpretacja [K. Gucewicz] nie jest jednak zgodna z intencją samego autora” (s. 165). Pozwolę sobie odwrócić zarzut – nadużyciem jest traktowanie opinii autora jako rozstrzygającej. Badacz ma prawo postępować wbrew tłumaczeniom twórcy, jeśli wiedza i rzemiosło podpowiadają autorowi naukowej refleksji niezależną od nich, twórczą i merytoryczną drogę postępowania badawczego. Pozwolę sobie na powtórzenie w tym miejscu nauki, którą wiele lat temu, będąc magistrantką profesora Jerzego Ziomka (i pisząc pod jego kierunkiem pracę poświęconą Halinie Poświatowskiej), usłyszałam od mojego opiekuna naukowego: „Twórca nie jest tym, który najwięcej wie o swoim dziele”. Polecam uwadze.

W przypadku Ciechowskiego i biorąc pod uwagę koncepcję pracy pani Sylwii Gawłowskiej, oczekiwałabym raczej biografii intelektualnej twórcy (wspomnę, że sama Autorka, odwołując się do ustaleń Anny Idzikowskiej-Czubaj, na s. 174 określa twórczość

Republiki jako „rock intelektualny”). To oczywiście trudne zadanie, ale dzięki temu uniknęłaby Autorka zarzutu pominięcia ważnych, jak sądzę wątków – np. związków z prozą Bruno Schulza (*Republika marzeń*, 1995) i malarstwem Henriego Rousseau (do którego nawiązywał jedyny „kolorowy” projekt Republiki – wspomniana *Republika marzeń*); czy twórczością Ingmara Bergmana (*Siódma pieczęć*, 1993).

Oczywiście, na wyróżnienie zasługuje wysiłek Autorki związany z gromadzeniem materiałów, docieraniem do osób w taki bądź inny sposób związanych z Ciechowskim. Nurtuje mnie wszakże przy okazji pytanie o dokumentowanie biografii – czy np. pani Gawłowska wykonała kwerendę dokumentacji w szkołach, do których uczęszczał Ciechowski; w archiwum UMK; w jednostce wojskowej, w której odbywał służbę wojskową? Pytam o to m.in. dlatego, że w trakcie lektury rozprawy nabrałam wątpliwości dotyczących magisterium twórcy; na s. 45 Autorka pisze, że Ciechowski nigdy nie obronił pracy magisterskiej na toruńskiej polonistyce; na s. 250, że magisterium poświęcił Grochowiakowi. Zaintrygowały mnie te informacje, ponieważ kołatało mi w głowie nazwisko prof. Artura Hutnikiewicza jako promotora Ciechowskiego. Przeszukując sieć, nie znalazłam co prawda wiążącej odpowiedzi na pytanie o pracę magisterską Ciechowskiego, ale natrafiłam (na stronie głównej UMK) na dwugłos zamieszczony na początku 2002 roku, tuż po śmierci artysty, w piśmie „Głos Uczelni” – w styczniu artykuł dr Anny Supruniuk *O Grzegorzciechowskim inaczej. Idol, mitoman czy kochanek historii?* i odpowiedź prof. Hutnikiewicza z marca tego roku *List otwarty do Pani dr Anny Supruniuk*. Polecam uwadze Doktorantki. (Także dlatego, że czasem warto pójść za Boyem i odbrązowić pomniki, choćby pokazując dwugłos w sprawie).

Tropy autorskie w twórczości Grzegorza Ciechowskiego

Podrozdział: Grzegorz Ciechowski – usta pokolenia

Chcąc być konsekwentną wobec ustaleń z rozdziału pierwszego, Autorka musiałaby – jak mi się wydaje – pokazać piosenkę autorską/ bardowską lat 70. – Kelus, Salon Niezależnych (Kleyff), Kaczmarek/ Gintrowski. To jest kontekst dla twórczości Ciechowskiego w tym ujęciu, jakie prezentuje pani Gawłowska, skupiona na słowie. Tymczasem Autorka poświęca uwagę polskiej muzyce rockowej wspomnianej dekady, a właściwie... jej nieistnieniu, w każdym razie nie w wersji „literackiej” czy „intelektualnej”, jak rozumiem (na podstawie wypowiedzi Gnoińskiego i fanki Anny Sztuczki). Niestety, nie mogę się z tym zgodzić, bo lata 70. to choćby trzy świetne płyty Budki Suflera (1975 *Cień wielkiej góry*; 1976 *Przechodniem byłem między wami*; 1979 *Na brzegu światła*), gdzie –

zwłaszcza na dwóch pierwszych płytach – słyszymy wyraźne inspiracje Norwidowskie, m.in. dzięki współpracy z poetą Adamem Sikorskim, który jest autorem wszystkich (poza jednym) tekstów (słowa piosenek na płytę trzecią napisał również poeta Bogdan Loebl); to eksperymenty braci Skrzeków z grupą SBB – instrumentalne, ale przecież także niezwykle album nagrany w 1977 roku z udziałem Haliny Frąckowiak *Geira* (poetyckie teksty Juliana Mateja), a w 1981 roku firmowany przez Józefa Skrzeka i Frąckowiak album *Ogród Luizy*, w całości skomponowany do wierszy Kazimierza Wierzyńskiego. A to przecież tylko wybrane przykłady!

Jeśli chodzi o bliższy kontekst, nowych zespołów boomu lat 80., to chciałabym zauważyć, że Republika tworzyła „drugą falę” tej prawdziwej eksplozji. Pierwsza to końcówka dekady lat 70. i określane jako Muzyka Młodej Generacji, związane m.in. z Wielkopolskimi Rytmami Młodych (które organizowane były od roku 1970!); Kasa Chorych z Ryszardem Skibińskim, Krzak, Dżem (już od 1973 roku z Ryszardem Riedlem!), Kombi, Exodus braci Puczyńskich (proszę zwrócić uwagę na literackość tekstów, których autorką jest m.in. Małgorzata Maliszewska). To był grunt dla takich zespołów jak Republika i dla jarocińskiego festiwalu, które – warto o tym pamiętać – ani nie wywodziły się „znikąd”, ani nie były pierwsze. Żeby nie wchodzić dalej w szczegóły, dodam tylko, iż opinia Autorki dotycząca organizacji Jarocina w 1982 roku, w czasie stanu wojennego, gdy zawieszono festiwale piosenki w Opolu i w Sopocie, co miało być jakoby „potwierdzeniem ówczesnej rangi jarocińskiego festiwalu” (s. 74) – jest zbyt optymistyczna. Nie tak bowiem działała ówczesna władza. Zgoda na organizację festiwalu była dyktowana koniecznością uruchomienia tzw. wentylu bezpieczeństwa – wygodniej przecież było dać młodzieży własną muzykę i z nią namiastkę fałszywej wolności, zamiast pacyfikować bunt młodych ludzi na ulicach. I wydaje się, że strategia władzy odnosiła zamierzony skutek...

Kolejna kwestia dotyczy pokoleniowości twórczości Ciechowskiego, tak bardzo podkreślanej przez Autorkę – bardzo słusznie zresztą. Ciechowski niewątpliwie był – jak pisze Doktorantka, parafrazując Jana Wolka, „ustami pokolenia”. Tym, co budzi moje wątpliwości znów jest narzędzie, jakim posłużyła się Autorka rozprawy dla udowodnienia swojej tezy. Na s. 77 pani Gawłowska powołuje się na artykuł Juliusa Petersena *Die Literarische Generation* z 1930 roku i inspirowane nim (oraz całą tradycją niemiecką badań nad pokoleniowością, m.in. Wilhelma Pindera) *Pokolenia literackie* Kazimierza Wyki z roku 1938 (ogłoszone drukiem po raz pierwszy w roku 1977). Nie jest to refleksja pogłębiona, a szkoda, bo wydaje mi się, że ciekawe rezultaty osiągnęłaby Autorka, kierując się w stronę bardziej dziś eksponowanej i bardziej adekwatnej wobec dylematów pokoleń XX wieku przez

młodych naukowców francuskiej tradycji badań nad pokoleniem, ale także pokazując kontrowersje związane z używaniem samego pojęcia „pokoleniowość” w dobie wieku indywidualizmów i indywidualistów (tak naprawdę przecież pokazuje Pani Ciechowskiego jako twórcę osobnego, poza pokoleniowymi modami, determinizmami i jak najdalego od snucia historii zbiorowości). Sugeruję uzupełnienie refleksji o choćby następujące pozycje: Lidia Burska, „*Pokolenie*” – *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6; numer monograficzny „Tekstów Drugich” *Powrót pokolenia?*, 2016, nr 1. Być może wśród tych nowszych teorii i formułowanych współcześnie problemów znalazłaby pani Gawłowska odpowiedzi na pytania, które powinna sobie postawić jako – jednak – rzeczniczka pokoleniowości.

Braki w umiejętności funkcjonalizowania teorii (choćby tej przywołanej przez Autorkę za Kazimierzem Wyką) widać choćby w przeprowadzaniu przez Autorkę analogii z pokoleniem '68. Za słuszne co prawda uważam zestawienie wyrażanej przez Ciechowskiego idei z ideą przyświecającą poetom Nowej Fali, ale brakuje mi wskazania różnic, jakie pojawiają się pomiędzy twórcami 1968 roku a wystąpieniem młodych ludzi w dekadzie lat 80. Żałuję, że gdy na s. 82-84 poświęca Autorka sporo miejsca na analizę tej analogii, nie podaje ani jednego przykładu wiersza/ tomu poezji nowofalowego, który przybliżyłby te podobieństwa/ różnice (moim zdaniem, dobrym przykładem byłby tom *Sztuczne oddychanie* Barańczaka z 1974 roku; pani Sylwia Gawłowska za Przemysławem Czaplińskim i Piotrem Śliwińskim przywołuje na stronie 84 późniejszy, bo z 1980 roku *Tryptyk z betonu zmęczenia i śniegu* Barańczaka, tylko w cytacie z podręcznika niestety, a to przecież na dodatek tom późniejszy, powstały już po zakończeniu wspólnej historii pokolenia).

Jak wspomniałam na wstępie mojej recenzji, mocną stroną rozważań są interpretacje i w tej części pracy chciałabym wyróżnić analizy i interpretacje utworów: *Biała flaga*, *Moja krew*, *Nie pytaj o Polskę*, *Mamona*.

Podrozdział: *Interesuje mnie ekspresja* – inspiracje ekspresjonistyczne w twórczości Grzegorza Ciechowskiego

Jest to najmniej przekonująca część rozważań. Już sam tytuł wskazuje na nadużycie, a mówiąc wprost – niezrozumienie pojęć: ekspresja bowiem (w znaczeniu, do jakiego odwołuje się Ciechowski w swojej wypowiedzi) nie jest tym samym, co prąd albo styl artystyczny nazywany ekspresjonizmem, lokowany w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Autorka odwołuje się co prawda do teorii ekspresjonizmu, ale wybiera spośród jego cech charakterystycznych te, które pasują do omawianej twórczości, np. kontrast, pomijając to, co

najważniejsze, czyli deformację, hiperbolizację, konturowanie (ważniejsze dla ekspresjonistycznego malarstwa i filmu aniżeli kontrastowanie!) – jeśli chodzi o poetykę, a jeśli chodzi o wymowę egzystencjalną – obecność jednostki silnej, samotnej, wyalienowanej (co jakoś trzeba by pogodzić z tezą dotyczącą pokoleniowości twórczości Ciechowskiego...).

Autorka nie zwróciła przy tym uwagi na fakt, że ekspresjonizm w poszczególnych dziedzinach sztuki ma różne oblicza (inaczej przejawia się w malarstwie, inaczej w literaturze, inaczej w teatrze, inaczej w filmie itd.). Posługując się literaturą przedmiotu dotyczącą literatury (monografią Katarzyny Szewczyk-Haake poświęconą poezji Emila Zegadłowicza) używa nieadekwatnych narzędzi do badania określonych form sztuki – np. pisze w omawianym podrozdziale o teledyskach (s. 148-159), odwołując się do ustaleń wspomnianej badaczki, a przecież warto byłoby się odwołać w tym przypadku do poetyki filmu ekspresjonistycznego i poświęconej mu literatury przedmiotu (choćby publikacje Piotra Skrzypczaka).

Nietrafione jest przywołanie w kontekście rozważań na temat ekspresjonizmu w teatrze twórczości Bertolta Brechta, a zwłaszcza jego efektu obcości, który akurat z ekspresjonizmem nie ma absolutnie nic wspólnego. W ogóle związki Brechta z literaturą (dramatem) i teatrem ekspresjonistycznym są bardziej skomplikowane aniżeli sugeruje to praca pani Gawłowskiej (i popularne opracowania dostępne w sieci). Niemiecki artysta bowiem – owszem – napisał w 1918 roku sztukę pt. *Baal*, „ekspresjonistyczną”. Cudzysłów oznacza, że ekspresjonizm Brechta miał tu inne przeznaczenie aniżeli reprezentację. Był mianowicie polemiką z dramatem ekspresjonisty Hansa Johsta *Der Einsame (Samotny)*; był parodią typowych dla ekspresjonizmu środków wyrazu i sprzeciwem wobec kreowanej przez ekspresjonizm jednostki.

Co do efektu obcości, to jasne, można by wskazać jego obecność w „teatrze” Ciechowskiego/ Republiki. (Sama pisałam o analogii Brecht – projekt *Republika marzeń* w artykule *Republika w teatrze*, w zb. *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, pod red. W.J. Burszty i M. Rychlewskiego, Warszawa 2003 – nie ma tego tekstu w bibliografii recenzowanej pracy). Ale koncepcje Brechta i jego teatr epicki nie mają, jak pisałam już wyżej, nic wspólnego z ekspresjonizmem! (Na marginesie dodam, że są opracowania na temat efektu obcości, np. Andrzeja Wirtha, *Struktura sztuk Brechta*, Wrocław 1996; nie mówiąc o samych, licznych wypowiedziach dramaturga. Nie bardzo rozumiem, dlaczego Autorka korzysta z mocno sprofilowanej, a więc i na efekt obcości patrzącej z określonej perspektywy konkretnej realizacji scenicznej, z Ciechowskim niemającej nic wspólnego,

rozprawy Małgorzaty Wielgosz *Koncepcja Bertolta Brechta pośrednikiem łączącym teatr chiński z zachodnim. Transfery kulturowe w „Turandot” w reżyserii Waldemara Wilhelma*).

Ponownie najmocniejszą stroną tej części pracy są analizy pojedynczych utworów: *Nieustanne tango*, *Fanatycy ognia*, *Poranna wiadomość*, *Śmierć w bikini* (pomijam w tym przypadku wspomniane wcześniej rozstrzygnięcia odwołujące się do opinii samego artysty), *Klatka* (choć, gdyby przyjąć ekspresjonistyczną perspektywę – to brakuje tu analizy i interpretacji owego silnego „ja”); dotyczy to także utworów o miłości, wyodrębnionych przez Autorkę w oddzielną grupę. Ale – powtórzę po raz kolejny – ekspresjonizm jest tu zupełnie zbędny; dla przykładu podam jedno zdanie (dotyczące tekstu *Jestem polawiaczem perel*), a podobnych jest tutaj bez liku, przecież niewnoszących nic nowego do wiedzy ani o Ciechowskim, ani o jego rzekomym ekspresjonizmie: „Wyznanie podmiotu oraz iście malarzkie ukazanie aktu seksualnego, konsekwentnie realizowane przez autora w całym tekście sprawiają, że warstwa słowna piosenki posiada charakter ekspresjonistyczny” (s. 136). Inny przykład. Fałszywe (albo mało uzasadnione i przez to absolutnie nieprzekonujące) jest przypisywanie ekspresjonistycznej poetyki piosence *13 cyfr*: „Mamy tu do czynienia z kolejnym ekspresjonistycznym chwytem, gdyż opisywana rzeczywistość została przekształcona w abstrakcyjną rzeczywistość cyfr. Zastosowanie takich odległych skojarzeń jest cechą właściwą poezji ekspresjonistycznej” [i tutaj cytaty z *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884-1934* Kazimierza Czachowskiego, który jest dość ogólny i tak naprawdę można by go zastosować do udowodnienia każdej tezy, skoro pojawiają się tu: deformacja, aluzja i abstrakcja]; ale chodzi mi o coś innego. Po co cały ten wątpliwy ekspresjonizm u Ciechowskiego, skoro – jak wynika z przytoczonej wypowiedzi Doktorantki – mówi Pani po prostu o metaforze? To wszystko.

Wreszcie zwrócę uwagę na omówione przez Autorkę w tej części pracy analogie z prozą Franza Kafki – który rzeczywiście sytuowany bywa w kręgu ekspresjonizmu; jednak część badaczy widzi w nim reprezentanta egzystencjalizmu (i pani Gawłowska wielokrotnie do tej filozofii odwołuje się w interpretacjach kolejnych utworów!). Wydaje mi się, że w kontekście omówionej wcześniej pokoleniowości perspektywa egzystencjalna byłaby bardziej uzasadniona. Porzucając pokoleniowość dla ekspresjonizmu wpada pani Sylwia Gawłowska w pułapkę zastawioną przez samą siebie. Oto np., omawiając utwór *Arktyka* (s. 162-164), rozpoczyna od egzystencjalizmu właśnie (powołuje się na Sartre’a i Camusa) oraz międzyludzkich relacji, ale skupiając się na poetyce „ekspresjonistycznej”, pomija obecność w tekście podmiotu zbiorowego, co przecież świetnie dostrzegła i zinterpretowała, analizując wcześniej *Moją krew*.

Ponieważ nurtuje mnie ten – w moim przekonaniu – dziwaczny wybór Autorki, upierającej się przy ekspresjonizmie, zastanawiam się, czy nie lepszym jednak wyborem – jeśli już pozostać w kręgu określonej idei i poetyki – byłby neoekspresjonizm (i przy okazji – transawangarda)? Obie formuły szersze aniżeli zamknięta ekspresjonistyczna historia, bardziej aktualne (uwzględniające w swoich dokonaniach muzykę rockową!), bo przeżywające rozkwit w latach 80. ubiegłego wieku (czyli równoległe do pojawienia się na scenie Ciechowskiego). Poddaję ku rozważeniu Autorki.

Podrozdział: *Masz równym być* – pejzaże antyutopijne w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego z lat 1981-1991

Pojawia się tutaj ten sam zarzut, jaki formułowałam odnośnie do poprzednich rozdziałów – brak ugruntowanych literaturą przedmiotu podstaw teoretycznych (nie ma w bibliografii klasycznej rozprawy Anieli Kowalskiej *Od utopii do antyutopii*, Warszawa 1987; ani np. Dariusza Wojtczaka *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994), co za tym idzie – mało precyzyjnie stosuje Autorka pojęcia i narzędzia badawcze. Oczywiście, słusznie punktem odniesienia dla antyutopii Ciechowskiego czyni Doktorantka prozę Orwella; ale przy okazji, zdaje się, nie odróżnia pojęć antyutopia i dystopia (posługując się nimi jak synonimami). I znów na uwagę zasługują świetne analizy pojedynczych tekstów: *Układ sił*, *Centralny wyrównywacz*, *Znak =*, *Będzie plan*, *Lawa*, *Prąd*, *Gadające głowy*.

W komentowanym podrozdziale, na s. 183, znajduje się także akapit dotyczący obecności polityki w twórczości Ciechowskiego. I po raz kolejny popełnia tu Autorka błąd przypisywania opinii twórcy charakteru ostatecznego rozstrzygnięcia (cytuując wypowiedź Zbigniewa Krzywańskiego, że „Grzegorz nie był komentatorem politycznym”). Rozumiem, że dlatego nie rozwija Pani tego wątku swojej pracy? Szkoda, proszę sięgnąć do książki Marka Jezińskiego *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011, która daje świetne podstawy metodologiczne do analizy problemu; oraz do tekstu Piotra Michałowskiego (dopiero co opublikowanego) *Taniec z Polską i Czeczenią. Polityka w dwóch utworach Grzegorza Ciechowskiego*, w zb. *Romantyzm i polityka*, pod red. D. Dąbrowskiej, M.Z. Bukały, D. Gruntkowskiej, Szczecin 2018. Można – nawet jeśli Krzywański, Ciechowski albo Gnoiński sądzą inaczej.

Podrozdział: Transgresje w twórczości Grzegorza Ciechowskiego

Po raz kolejny mam zastrzeżenia do literatury przedmiotu – skoro uczyniła Doktorantka transgresję i transgresyjność głównym narzędziem badawczym tej części pracy,

to pojawienie się jeden tylko raz nazwiska Józefa Kozińskiego jest zaskakujące. Autorka oparła się głównie na rozważaniach Agnieszki Nietreśty-Zatoń, *Powolani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010, oraz na klasycznym projekcie *Transgresje* Marii Janion i Stanisława Rośka. Ale nie uczyniła z transgresyjności operacyjnego narzędzia. Nie zdefiniowała go, a sam problem potraktowała od strony teoretycznej nazbyt ogólnie. Zwłaszcza biorąc pod uwagę liczne publikacje na temat transgresji w kulturze. Wymienię tylko dwa zbiorowe opracowania, które – po lekturze pracy pani Gawłowskiej – mogłyby się jej, jak sądzę, przydać, otwierając nowe możliwości interpretacyjne: *Transgresja w kulturze*, red. Tadeusz Paleczny i Joanna Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2014; *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. Józef Wróbel, Kraków 2013. Wydaje mi się poza tym, że kontekst pokolenia wymagałby uruchomienia pojęcia maski, strategii maski itd. Po raz kolejny bowiem mam wrażenie, że każda z części pracy funkcjonuje jakby osobno.

Ciekawie interpretuje Autorka wcielenia bohatera pracy. Wyróżniłabym zwłaszcza części poświęcone Ewie Omernik i Grzegorzowi z Ciechowa. Choć oczywiście Grzegorz Ciechowski nie wymyślił inspiracji ludowością w polskiej piosence popularnej/ rockowej. Przypominam to, bo Autorka wspomina o inspiracjach artysty światową world music w latach 90. A na stronie 225 podsumowuje: „Za sprawą przekroczenia granicy radykalnego podziału takich gatunków, jak piosenka popularna i pieśń ludowa, Ciechowski stworzył w polskiej muzyce nową jakość artystyczną. Stał się prekursorem nurtu, który w polskiej piosence – już w drugiej połowie lat 90. XX wieku – objawił się z niezwykłą intensywnością i trwa po dziś dzień. Połączył mianowicie nowoczesność brzmienia i aranżacji z archaiczną leksyką regionalnej pieśni ludowej, czym spowodował zainteresowanie polskim folklorem wśród masowego odbiorcy. [...] dzięki przekroczonej granicy gatunkowej i symbiozie pierwiastka ludowego z nowoczesnością, Grzegorz Ciechowski otworzył przestrzeń dla nowatorskich działań w zakresie inicjowania przedsięwzięć artystycznych wykorzystujących folklor w polskiej piosence popularnej”. I dalej, na stronie 226: „Ciechowski wyprzedził swój czas. Zainspirował innych polskich twórców własnym odkryciem”.

Nie mogę się zgodzić z tym prekursorstwem Ciechowskiego w zakresie przekraczania granic pomiędzy popularną piosenką a piosenką ludową. Proszę wszakże pamiętać, że mamy ważne polskie tradycje w tej dziedzinie – o których Autorka nie wspomina – a mianowicie działający nieprzerwanie od lat 60. zespół Skaldowie, kolejne formacje Piotra Janczarskiego w latach 60. i 70. (No To Co i Bractwo Kurkowe), 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 też 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. Grzegorz Ciechowski nadał polskiej muzyce folkowej drugiej połowy lat 90. nowoczesny, powiedziałabym – na miarę czasów – wymiar. Ale nie był prekursorem, warto o tym pamiętać, przecież nie przynosi mu to ujmy.

Interesujące są w tej części pracy interpretacje erotyków Ciechowskiego wyrażonych w wojenno-militarnej metaforze. Niepotrzebne i mało profesjonalne (o czym była już mowa) są jedynie biograficzne wtręty, jak ten na stronie 210, dotyczący utworu *Przyznaję się do winy*: „Warto dodać, że według Leszka Gnoińskiego piosenka *Przyznaję się do winy* jest osobistym wyznaniem Grzegorza Ciechowskiego skierowanym do Joli Muchlińskiej, >z którą właśnie się rozwodził<”.

Ciechowski po śmierci Ciechowskiego

Rzetelnie i drobiazgowo relacjonuje Autorka te inicjatywy artystyczne, które pojawiły się po śmierci Ciechowskiego, a inspirowane były/ są jego twórczością. Jediną uwagę, jaką chciałabym zgłosić jest wskazywany już wcześniej brak funkcjonalności – Autorka bowiem porzuciła wszystkie te narzędzia, którymi posługiwała się we wcześniejszych częściach pracy, a przecież można by uspołnić całość, pokazując kontynuacje pewnych idei, a choćby tylko zjawisk: autorskości, pokoleniowości, ekspresjonizmu, transgresyjności – w dokonaniach następców Ciechowskiego

Podsumowując: Pani mgr Sylwia Gawłowska podjęła w swojej rozprawie problem trudny, bardzo rozległy, próbując połączyć problematykę autorskości w sztuce (na przykładzie piosenki) z monograficznym ujęciem twórczości Grzegorza Ciechowskiego.

Decydując się na realizację tego zadania, nie uniknęła błędów ani kontrowersji. Podstawowym moim zarzutem wobec całości jest zatem brak precyzji w definiowaniu pojęć i zbyt tradycyjne (by nie powiedzieć – archaiczne) wybory podstaw teoretycznych (nie bez

konsekwencji dla metodologii rozprawy). Stąd, jak sędzę, szczególnie rażący w recenzowanej pracy naiwny biografizm oraz zbytne zaufanie do opinii nie tylko samego artysty, ale także nieprofesjonalistów w dziedzinie nauki, autorów popularnych opracowań i znajomych Ciechowskiego (Boy powiedziałby zapewne – „brązowników”). Po wtóre – niektórym częściom dysertacji brakuje funkcjonalności; pomiędzy jej poszczególnymi rozdziałami nie ma spójności (nawet gdyby zgodzić się na zmiany perspektywy i porzucanie wyeksploatowanych w kolejnych częściach narzędzi, to wypadaloby zaopatrzyć pracę w podsumowujące, wyjaśniające, nadające spójność całości zamknięcie, natomiast Autorka zrezygnowała z zakończenia w ogóle). Wreszcie – wydaje się, że ramy, jakie wyznaczyła sobie pani Gawłowska, są momentami zbyt mało pojemne dla tego, co sama Autorka chce powiedzieć/ udowodnić – popada wtedy w niekonsekwencje i naraża się na zarzut niemerytoryczności (przykład Brechta i efektu obcości) albo pomija ważne wątki (np. kolorowy projekt *Republiki marzeń*).

Uwagi, które sformułowałam powyżej – zarówno te ogólne, jak i szczegółowe – nie podważają wysiłku Autorki ani wartości osiągniętych rezultatów, wręcz przeciwnie – jestem pod wrażeniem tej pracy, jaka została przez panią Gawłowska wykonana. Chciałam moją wypowiedzią po pierwsze, wskazać pułapki, jakich nie uniknęła młoda Autorka; po drugie – zasugerować możliwości korekty konkretnych problemów i zagadnień.

Na zakończenie dodam, że rozprawa napisana została w jasny, poprawny, niebudzący zastrzeżeń sposób (są jedynie drobne błędy frazeologiczne), bezbłędnie sporządzone zostały przypisy, w tym zapisy bibliograficzne.

Biorąc pod uwagę wyżej sformułowane uwagi, konkluduję, że recenzowana praca mgr Sylwii Gawłowskiej spełnia wszelkie wymogi obowiązujące rozprawy doktorskie, całość oceniam pozytywnie i wnioskuję wszczęcie kolejnych kroków w przewodzie doktorskim.

Jhōlda Kuec