dr hab. Grzegorz Piotrowski, prof. UG
Instytut Badań nad Kulturą
Uniwersytet Gdański
Wita Stwosza 55
80-308 Gdańsk

Gdynia, 30 marca 2023 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Jakuba Kopanieckiego
Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia

Muzyka popularna, audiosfera, badania terenowe, performatywność, studia miejskie: magister Jakub Kopaniecki w rozprawie doktorskiej *Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia* rozważa gorące problemy kulturowych studiów nad muzyką, a szerzej – w wymiarze teoretycznym i metodologicznym – w ogóle współczesnej humanistyki. Jesteśmy więc w epicentrum zagadnień ważnych oraz nowszych perspektyw badawczych, które w Polsce ciągle funkcjonują „na marginesie", a w polskiej muzykologii – poza ośrodkiem wrocławskim – są słabo obecne i nie zawsze dobrze widziane. Obcy pozostaje obcym, ale – jak się okazuje – nie we Wrocławiu.

Rozprawa magistra Kopanieckiego ma zresztą – co sam autor deklaruje – szerokie i bardziej uniwersalne ambicje. Chodzi mianowicie o stworzenie modelu badań nad „problemem tożsamości fonicznej miasta" w kontekście formujących je procesów kulturowych, społecznych i ekonomicznych (s. 3), następnie zaś – o zweryfikowanie tego modelu na przykładzie muzyki popularnej dla Wrocławia swoistej („muzyki miasta"). To założenie określa strukturę pracy, złożonej z dwóch części – modelu teoretycznego i właśnie wrocławskiego *case study*. Należy się bowiem w pełni zgodzić z doktorantem, że Wrocław – zarówno z uwagi na dynamikę życia muzycznego, jak i wspaniały rozkwit badań nad audiosferą na tutejszej muzykologii – „stał się niejako matrycą i modelowym wręcz miastem dla prowadzenia badań z zakresu pejzażu dźwiękowego" (s. 12). Połączenie tych badań z problematyką muzyki popularnej – powtórzę – jest nowatorskim na gruncie polskim wkładem doktoranta w rozwój współczesnych *popular music studies*, *cultural studies of music* i muzykologii (może dożyjemy czasów, gdy te specyfikacje nie będą konieczne i wystarczy jedna nazwa dyscypliny).

Autor rozprawy przekonująco wyznaczył pole badań – teren, czas, odmiany interesującej go muzyki czy imprez, które poddał obserwacjom itd. Tych determinant i zmiennych jest w badaniach magistra Kopanieckiego dużo, są bogate, różnorodne (z różnych porządków, co nie dziwi w badaniach inter- i transdyscyplinarnych) i świadomie dobrane. Ich prezentacja wydaje się jednak na początku pracy nieco rozproszona, co utrudnia czytelnikowi syntetyczny ogląd i rekonstrukcję, badanej i badawczej, „konstelacji". W książkowej wersji pracy warto byłoby więc uwarunkowania badań i wybory autora podsumować w sposób zwarty, co ułatwiłoby także ocenę, jakich informacji ewentualnie brakuje albo co pozostaje niejasne, zwłaszcza we wstępie, kiedy czytelnik dopiera rozpoczyna spacer po Wrocławiu i badaniach doktoranta. Przykładowo: na s. 4 informuje on, że koncentrację na scenie jazzowej uzasadnia między innymi wynik ankiety, w której respondenci wskazali właśnie jazz jako muzykę najbardziej dla Wrocławia charakterystyczną, nie podaje jednak, kiedy i w jaki sposób ankietę tę przeprowadził, a także jakie były jej całościowe wyniki, zatem – co faktycznie oznacza, w tym konkretnie wypadku, 46% odpowiedzi wskazujących jazz (wolałbym, gdyby w wypadku takich danych autor rozprawy posługiwał się liczbą, nie zaś wskaźnikiem procentowym). Pełne wyjaśnienie znajdujemy

dalej, i bardzo dobrze, wystarczyłby więc sygnał „do tego wątku jeszcze wrócimy". Podobnie dzieje się na s. 8, gdzie autor zaskakuje stwierdzeniem, że muzyki ulicznej nie uznaje za element wrocławskiej sceny muzycznej. Czy dlatego, że – jak sam pisze – „specyfika takich występów jest zupełnie inna"? A może dlatego, że pojęcie sceny w rozumieniu muzykologicznym nie odpowiada w pełni muzyce ulicznej? Również i tego dowiemy się później, a powinniśmy wiedzieć od razu (że na szczegóły musimy poczekać).

Nie będę w recenzji wyszczególniał i zestawiał wszystkich miejsc badań, ich specyfiki, dynamiki procesu badawczego, zastosowanych metod itd. Poprzestanę na refleksji, że praca magistra Kopanieckiego oparta jest na bogatym i różnorodnym materiale, pozyskanym w toku badań trwających prawie dwa lata. Czy materiał ten jest kompletny? Kompletny – to znaczy obejmujący całą popularną miejską muzykę Wrocławia w jej wszelkich performatywnych manifestacjach – zapewne nie jest, nie mógłby być, argumentacja doktoranta i prezentacja materiału przekonują mnie jednak, że jest on dobrany świadomie i reprezentatywny na tyle, by autor rozprawy mógł formułować uogólnienia. Również założenia metodologiczne są czytelne i trafne, a realizacja badań – profesjonalna i zgodna ze standardami (z jedną drobną wątpliwością – nie jestem w badaniach jakościowych zwolennikiem ankiet *online*, ale rozumiem ich użyteczność w okresie pandemicznym).

Pierwszą część pracy otwierają rozważania dotyczące kategorii przestrzeni i miejsca w badaniach nad muzyką. Magister Kopaniecki zauważa, że już między innymi Yi-Fu Tuan i Andy Bennett eksponowali szczególną wagę muzyki – „społecznej, partycypacyjnej czynności" (s. 19) – jako czynnika określającego tożsamość miejsca. We współczesnych badaniach nad miastem, muzyką popularną, lokalnością elementy te są oczywiście uwzględniane we wzajemnej interakcji, ale wciąż nie w takim wymiarze, który byłby satysfakcjonujący dla autora rozprawy i uwzględniał na przykład pojęcie klasy kreatywnej (przyjęte za Richardem Floridą) czy kategorie związane z rekreacją / kulturą czasu wolnego. Autor podkreśla tutaj, i trudno się z nim nie zgodzić, że na przykład badania nad lokalnymi scenami muzycznymi w Polsce są wciąż słabo zaawansowane.

Z rozważań magistra Kopanieckiego wynika, że kategorie lokalności, globalności, kreatywności itd. są trudno uchwytne i płynne z uwagi na ciągle toczącą się kulturową grę, w której – jak mówił cytowany przez doktoranta James Clifford – „to, co «dalekie», można znaleźć niemalże za rogiem" (s. 23), a formy zdobywania, oswajania, kolonizowania przestrzeni itd. zmieniają się jak w kalejdoskopie. Są też fantomami, jak chociażby wyobrażenie wsi we współczesnej kulturze Zachodu. W związku z tym można się zastanawiać, czy rzeczywiście – jak chce autor rozprawy – „przestrzeń pozwala jednostce dokonywać identyfikacji w oparciu o stałe elementy" (tamże). Owszem, jeśli jest niezmienna, co zdarza się – przynajmniej w mieście – coraz rzadziej. Albo jeśli założymy, że identyfikacja może być chwilowa, przemijająca, iluzoryczna. Przykład: od kilku lat zastanawia mnie pewna odmiana turyzmu – najczęściej w wydaniu młodych mężczyzn – którzy w obcym mieście wędrują, „z hałasem i butelką", od klubu do klubu, czasem z akcentem kobiecego stroju, jak niegdyś w obrzędach inicjacyjnych w homospołecznościach marynarzy. Taka kultura funu – karnawalizacji z krótkim oddechem i raczej na płytko – narusza homeostazę foniczną miasta w radykalny sposób (na przykład na ulicy Mazowieckiej w Warszawie). W związku z tym można zapytać, czy rzeczywiście „to, co kulturowe w mieście, jest rozproszone, spontaniczne, wielokrotnie pozainstytucjonalne i wywiera rosnący wpływ na rozwój miejskich przestrzeni kulturowych" (s. 25). Jak sądzę, nie zawsze i nie zawsze pozytywnie. Często mamy przecież do czynienia ze zjawiskami „cynicznymi", destrukcyjnymi, przeciwstawnymi rzeczywistym potrzebom mieszkańców, w czym zaznacza się wyraźna dla mnie różnica między znanymi mi lepiej miastami Polski (jak Warszawa, Trójmiasto, Poznań) a na przykład Berlinem czy Pragą.

Podkreślając zdarzeniowość pejzażu dźwiękowego i jego nieprzewidywalność, doktorant zauważa, że muzyka w przestrzeni nie może być traktowana jako „zjawisko autonomiczne, ponieważ wpleciona jest w społeczne i ekonomiczne konteksty, w których powstaje i w których jest dystrybuowana, jak i w szeroki zestaw kulturowych uwarunkowań, w jakich ludzie tworzą znaczenia muzyki" (s. 27). Oczywiście, nie może – i zarazem może, to zależy od perspektywy i celu badań, a przede wszystkim od sposobu uczestnictwa w kulturze. Także od samej natury znaczenia muzycznego, które – chciałbym wierzyć – jest nie tylko wytwarzane przez słuchaczy, ale i związane z kształtem komunikatu muzycznego, co przy innej okazji próbowałem określić, z braku lepszego pomysłu, jako „zewnętrzne" i „wewnętrzne" uwarunkowania muzyki. W związku z tym powiedziałbym, że „każde znaczenie jest wynikiem kontekstu, w którym ono się rodzi" (s. 28), ale i nie tylko tego kontekstu, gdyż w przeciwnym razie zjawiska muzyczne traciłyby zupełnie swoistość i istniały jak wszelkie teksty kultury. Niezależnie od tych uwag sądzę, że magister Kopaniecki trafnie i szeroko (re)konstruuje teorię przestrzeni i miejsca oraz tożsamości i pamięci w powiązaniu z dźwiękowością i muzycznością (wskazuje na to bogactwo przytaczanych przez doktoranta nazwisk: Schafer, Losiak, Westerkamp, Tańczuk, Feld, Rice, Stebbins, Rewers, Augé, Kopciuch, Lefebvre, de Certeau), z akcentem właśnie na „re", ponieważ nie mamy w tym wypadku do czynienia z prostą kompilacją ujęć teoretycznych, lecz z ich przepisaniem dla potrzeb konkretnych badań i z autorskim rozłożeniem akcentów.

O skali refleksji autora rozprawy świadczą ciekawe rozważania dotyczące fenomenu pamięci i jej miejsc, częściowo oparte na propozycjach Pierre'a Nory. Należałoby jednak tutaj skorygować, że historia nie tyle jest „rekonstrukcją tego, czego już nie ma" (s. 38), ile narracją, a zatem pojęcie reprezentacji nie jest trafne nie tylko w stosunku do pamięci, ale także i historii. Magister Kopaniecki pisze: „obrazy przeszłości często legitymizują współczesny porządek społeczny, gdyż przyjęło się, że uczestnicy jakiegokolwiek porządku społecznego muszą przyjmować podzielaną w jego ramach pamięć" (tamże). Dlaczego tak się dzieje i czy zawsze? Nie zgadzam się natomiast z cytowaną w pracy opinią Jacka Szczyrbowskiego: „pamięć wchodzi w sojusz z tożsamością, gdyż tylko stabilna wizja przeszłości jest w stanie zapewnić ludziom stałe podstawy, na których w teraźniejszości budują oni swoją tożsamość, partycypując jednocześnie w przyszłości" (s. 39) – dlatego, że tego typu sądy mają wymiar światopoglądowy i nieweryfikowalny, jeśli w ogóle nie ideologiczny. Podobnie nie zgadzam się z oceną nie-miejsc jako obszarów i tekstów o „śladowej semantyce" (s. 40) – ależ te wszelkie miejsca „tranzytowe" mają semantykę bardzo silną i znaczącą, właśnie w swoim „rozpływaniu się", co być może tym bardziej wyraża współczesność globalnego świata post-postmodernizmu.

Na stronie 45 doktorant zauważa, że „pojęcie uczestnictwa w kulturze uległo na przestrzeni zwłaszcza ostatnich dekad zmianie, dotycząc wcześniej głównie kultury artystycznej, «wysokiej», zinstytucjonalizowanej". Niezależnie od tego, czy kulturę będziemy rozumieć w sposób potoczny czy antropologicznie albo jako system społeczno-regulacyjny, to zdanie w pracy magistra Kopanieckiego trafnie wyraża perspektywę autora, jakże mi bliską. Sam wywód (na s. 46–48) dotyczący relacji między kulturowymi potrzebami ludzi, ich kulturową ekspresją a działalnością kulturalną „w miejscu" i badaniem kultury wymaga jednak uporządkowania. Mam bowiem wrażenie – i sam dobrze znam tę przypadłość z własnej praktyki – że chęć skondensowanego uwzględnienia „wszystkiego" czyni niekiedy wywód niejasnym. Pojawia się tu między innymi odniesienie do Timothy'ego Rice'a, postulującego „podmiotocentryczną etnografię muzyczną". Słuszny to postulat, ale chyba niezupełnie nowy – jeśli dobrze go rozumiem – wszak antropologia kulturowa wychodzi właśnie od pojedynczej opowieści, indywidualnego, jednostkowego doświadczenia. Interpretację Rice'owskiej triady czas – lokalizacja – metafora warto by więc rozwinąć w stronę praktyki: jak miałyby przebiegać „zatomizowane studia nad jednostkami i małymi

grupami jednostek" (s. 47)? Czy można wyobrazić sobie badania nad *parole* – wariantem pomijające moc *langue*? Poprzestanie na interpretacji doświadczenia rzeczywiście jednostkowego, które – autor rozprawy ma rację – „występuje «naprawdę» w materialnym świecie wibracji dźwiękowych" (s. 48)? Bez pretensji do uogólnień? Jestem za. Przystając z autorem rozprawy do grona „resentymentalnych tożsamości oporu" (s. 56) i podzielając jego przekonanie, że „nadzór nad znaczeniami jest niemożliwy, mogą one być dowolnie kształtowane przez lokalnych odbiorców, zależne od lokalnych kontekstów, estetyki i wrażliwości. Dlatego też, na przykład, ten sam teledysk do popularnej piosenki może zostać diametralnie inaczej zinterpretowany, ze względu na obrastanie w lokalne konteksty i sensy" (s. 57). Byłby to jeden z wymiarów niezwykle ważnego i silnie w pracy eksponowanego procesu – jak określa to Rice – „tworzenia siebie poprzez muzykę". Zgadzam się przy tym z magistrem Kopanieckim, że „nasz stosunek do samych siebie jest nie tyle wynikiem aktywnego działania, ile przedmiotem całej różnorodności mniej lub bardziej zracjonalizowanych schematów. Muzykę można [zaś] rozumieć dwojako: jako reżim samokreacji oraz jako narzędzie oporu wobec tych reżimów" (s. 76). Obserwację tę można by podeprzeć uwagami Johna Fiske'a lub Johna Storeya o kulturze popularnej w ogóle, ale – tak czy siak – konsekwentnie ujawniane przez doktoranta zainteresowanie tożsamościami „podrzędnymi", marginalizowanymi, obcymi i równorzędne traktowanie wszelkich głosów i doświadczeń zasługują na specjalne podkreślenie.

Inna sprawa, że kiedy magister Kopaniecki twierdzi, że na przykład „dzisiejsi studenci wykorzystują dobra kulturowe inaczej niż kiedyś, charakteryzują się niezależnością myślenia, akcentowaniem swojej indywidualności i oryginalności" oraz „niezależnością i zdystansowanym stosunkiem wobec głównego nurtu kultury" (s. 73), to ulega być może neoliberalnemu złudzeniu. Może to zresztą kwestia różnicy pokoleniowej i innego postrzegania świata. Kiedyś na zajęciach – o tożsamości, indywidualnych i sformatowanych projektach życiowych – widząc salę zapełnioną po części osobami bardzo podobnie ubranymi (był to czas, kiedy „wszystkie" studentki nosiły długie kozaczki do dżinsów-rurek i krótkie „skórzane" kurtki), pozwoliłem sobie na banalną, stonowaną – mam nadzieję, by nikogo nie urazić – uwagę, że „wszyscy" wyglądamy raczej podobnie, i nie może być inaczej, skoro ubieramy się w tych samych sieciowych sklepach itd. Jakiż jednak uwaga ta wywołała sprzeciw ze strony widowni, uznającej żywiołowo, że wszyscy jesteśmy absolutnie odmienni. Ja zaś widziałem salę sobowtórów… Doświadczenie to dało mi do myślenia na temat głęboko ugruntowanego poczucia – pragnienia – złudzenia(?) własnej unikatowości, wolności i pełnej sprawczości. Do tego wątku jeszcze powrócę.

Drugi potężny blok w ramach części dotyczącej modelu badań poświęcony jest muzyce popularnej. Nie wiem, czy – jak chce autor – „obcowanie z nią powinno być przede wszystkim źródłem przyjemności" (s. 91), ale postawienie pytania badawczego „do czego ta muzyka dobrze pasuje i dla kogo" (s. 93) jest trafne. Równie ważna wydaje mi się zdecydowana, i dobrze, konstatacja, że „badacze zbyt długo poświęcali swoją uwagę profesjonalistom" (s. 94). Magister Kopaniecki proponuje tu zniuansowane rozróżnienia między amatorami i zawodowcami muzycznymi, celnie eksponując, jak bardzo możliwe role i stopnie we współczesnej aktywności muzycznej zróżnicowały się i rozwarstwiły, ile jest możliwości pośrednich. Ma rację, gdy twierdzi, że dualizm i opozycja obu tych rzekomych biegunów są zakorzenione „w formalnej edukacji muzycznej i związanej z nią powadze, dyscyplinie i sprawności technicznej" (s. 96). Pracując przez lata z młodymi muzykami kształconymi akademicko, stykam się nieustannie właśnie z tym ugruntowaniem, cenionym (niestety!) często przez młodych ludzi co najmniej na zasadzie prerogatywy. Praktyka muzyczna jest więc „potencjalnym źródłem uznania i pewności siebie" (s. 99), ale też deprecjonowania innych wskutek wojen „gangów" muzycznych o miejsce, pracę, uznanie. I o to czyja muzyka jest lepsza, także na poziomie języka (przykładem zapis dialogu z klubu

Alive: „Nie przerywaj, kurwa, solówki! […] Jam to jam, chcę, to wchodzę!" [s. 226]). Oczywiście, można by założyć, że formalnie wykształcony muzyk będzie miał rozwiniętą świadomość własnej profesji i warsztat, ale jeśli uznajmy je za bezwzględne kryteria profesjonalizmu, to części muzyków z dyplomami akademii muzycznych musielibyśmy tego profesjonalizmu odmówić, gdyż zwłaszcza świadomość wcale nie zawsze bywa uznawana przez nauczycieli zawodów muzycznych za pożądaną. Jak mówi Wojtek Blecharz, studenta kompozycji uczy się w Polsce pisania muzyki na wszelkie możliwe składy instrumentalne, ale zupełnie pomija, co komponować i w jakim celu.

Wywód magistra Kopanieckiego przyswaja także polskiej refleksji muzykologicznej kategorię (i może narzędzie badawcze?) sceny muzycznej (w rozumieniu Willa Strawa i współczesnych modyfikacjach Andy'ego Bennetta i Richarda Petersona), która w badaniach, owszem, funkcjonuje, ale ciągle w zbyt małym stopniu. Autor słusznie podkreśla, że kategoria ta eksponuje wagę muzyki w codziennym życiu, poczucie przynależności i zarazem heterogeniczność układów społecznych, gdyż sceny są „zawsze elastyczne, niestałe, czasowe i otwarte ma zmiany", a także „przestrzenne i performatywne" (s. 102). Sceny – co doktorant także zauważa – skłaniają do redefinicji tradycyjnych sposobów interpretowania zależności między „muzyką a kulturową historią miejsca" (tamże), bo zależności te naznaczone są wieloma powikłanymi uwarunkowaniami, zarówno lokalnymi, jak i szerszymi (globalnymi), związanymi z tym, co dzieje się na przecięciu miejsca, ludzi i muzyki. Przy okazji autor przyswaja nauce polskiej i komentuje typologię scen Bennetta i Petersona.

Zainteresował mnie także rozbudowany wątek muzycznego recyklingu, czyli coveru i imprez typu *tribute show*. Magister Kopaniecki zwraca tu uwagę na rolę umiejętności „brzmienia trochę jak" (s. 105). Być może kategoria ta zasługuje na rozwinięcie w postaci odrębnych badań (i artykułu) z wykorzystaniem metod akustycznych i pełnym zaangażowaniem badań performatywnych, by móc uściślić, na czym mogą polegać ewentualne analogie – czy dotyczą one właśnie brzmienia (jakże niedookreślonej kategorii w badaniach nie tylko nad muzyką popularną), techniki wokalnej lub instrumentalnej, ekspresji – albo jej bieguna, czyli performatywności, spektaklu. I jak w tym kontekście wybrzmiewa „gra tożsamością" (s. 107), anonimowością, maską, autentycznością w różnych jej odmianach i aspektach, a także „kreatywność", która chyba rzeczywiście jest „postrzegana w kontekście społecznych i komunikacyjnych funkcji muzyki" (s. 109), a nie w wymiarze „absolutnym". Aczkolwiek z drugiej strony wewnętrzny sprzeciw budzą we mnie niektóre sądy Simona Fritha, na przykład związane z poczuciem wspólnoty i „tym bardziej moralnym […] podejściem do tego, czym powinna być idealna muzyka" (jak rozumiem, daleka od „romantycznego indywidualizmu") (s. 109). Nie ma czegoś takiego jak muzyka idealna, a kryterium wspólnotowości – ważne – również nie jest absolutne.

Pewien niedosyt pozostawia natomiast rozpoznanie gatunku muzycznego, gdyż „zbiór społecznie akceptowanych reguł" z definicji Franca Fabbriego czy „tradycja i konwencja" w ujęciu Jima Samsona (s. 111–112) są określeniami na tyle ogólnymi, że mogłoby równie dobrze opisywać styl czy formę muzyczną itd. Magister Kopaniecki nie grzeszy tu jednak zaniedbaniem, ponieważ muzykologia do tej pory nie uporała się z precyzyjnym określeniem tych stale używanych kategorii. Być może należałoby sięgnąć do ustaleń filmoznawstwa dotyczących gatunku filmowego, które łatwiej byłoby przenieść na grunt muzykologii i muzyki niż literaturoznawcze rozumienie gatunku literackiego. Sporo także podpowiadają eseje Jeffreya Kallberga o twórczości Chopina. Byłoby może też autorowi rozprawy łatwiej, gdyby odniósł kwestię gatunku do mechanizmów kulturowych w ogóle, na przykład do teorii kultury Jerzego Kmity, którego rozróżnienie na kulturowe dyrektywy i normy dobrze odpowiada zaproponowanemu przez magistra Kopanieckiego rozróżnieniu między – odpowiednio – stylem a gatunkiem. Czy gatunek – jak twierdzi doktorant – „koncentruje się na tworzeniu znaczenia gestu muzycznego, społecznie regulowanego i ograniczonego

kontekstem" (s. 112)? Nie wiem, szkoda, że ta interesująca myśl nie zostaje rozwinięta. A czy „pojęcia stylu nie są zawarte w muzycznym doświadczeniu" (tamże)? Chyba nie, aczkolwiek rzeczywiście określenia takie jak pop i rok (z przymiotnikiem lub bez) mogą funkcjonować zarówno na płaszczyźnie stylu, jak i gatunku. Mamy też pojęcia *metagenre* (które starałem się kiedyś spolszczyć jako „wielki styl"), i może ono częściowo rozwiązuje dylemat deklarowany przez cytowanego w rozprawie Mariusza Gradowskiego.

Wydaje mi się więc, że kiedy doktorant rozważa znaczenie instrukcji „grać po Floydowsku" albo „daj tutaj trochę Hendrixa" (s. 116) – mówi jednak bardziej o stylu. Oczywiście, autor ma rację, kiedy powtarza za Frithem: „aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć" (tamże), ale do tego wystarcza może bardziej ogólna kompetencja muzyczna, a nie specjalistyczne doświadczenia związane z konkretnym stylem.

Przy okazji określeń gatunkowych zaproponowanych przez Jennifer C. Lenę można by się ewentualnie zastanowić nad alternatywnymi propozycjami polskich określeń, które wprowadza autor rozprawy. Na przykład gatunkową formę awangardową można by określić jako gatunek – innowację, eksperyment, nowość z uwagi na bardziej radykalne znaczenie terminu awangarda; formę sceniczną jako gatunek – scenę; branżową jako gatunek-w-branży; wreszcie tradycjonalistyczną jako gatunek ortodoksyjny, jeśli chodzi tu o sprawowanie kontroli nad czystością muzyki. Że też niektórzy mają taką potrzebę!

Z zainteresowaniem czytałem fragmenty rozprawy dotyczące autentyczności w muzyce popularnej, nażywości – gdyż ten termin, ugruntowany już w polskiej teatrologii, należałoby traktować jako odpowiednik *liveness* Philipa Auslandera – i szczególnego statusu głosu ludzkiego. Jestem ciekaw, czy przemiany wykonawstwa klasycznego i niezwykłe w naszych czasach jego rozwarstwienie na różne praktyki wykonawcze i odłamy stylowe sprawi, że również do muzyki „poważnej" będziemy mogli odnieść aspekty cielesności, obecności itd. w takim stopniu jak do popularnej. Być może. Jeden z internautów, komentując na YouTube'ie wykonanie (z 2020 roku) arii Leńskiego przez Matthew Newlina, solistę berlińskiej Deutsche Oper, zauważył, że jeśli taki ma być standard „międzynarodowego śpiewania", to jest to bardzo smutne. A dla mnie właśnie optymistyczne – skoro wykonawca, w nagraniu *live online*, pozwala sobie na rozluźnienie pewnych rygorów klasycznej emisji w poszukiwaniu „intymności i znikania" (s. 139), bardziej osobistego performatywnego wymiaru arii wyśpiewanej przez innych aż do zdarcia. A że pewne klasyczne świętości emisyjne nieco się chwieją? Może muszą, żeby na ruinach dawnego porządku wytworzyło się coś osobnego.

Magister Kopaniecki ciekawie zresztą charakteryzuje przekroczenia reguł konserwatywnie rozumianej techniki wokalnej (deformacje barwy głosu czy artykulacji dźwięku, koncepcja intonacji niezgodna z jej europejskimi – klasycznymi standardami itd.), trafnie upatrując ich źródeł w muzyce afroamerykańskiej. Z kolei przy okazji charakteryzowania nażywości autor koncentruje się na jej „klasycznej" odmianie, słusznie podkreślając, ze możliwość zobaczenia wybitnego artysty na żywo lub uczestnictwa w świetnym koncercie łączy się z prestiżem społecznym w grupie fanów, gdyż – dodałbym – oznacza „posiadanie" artysty lub wydarzenia w bardziej prywatny, osobisty, namacalny sposób. Uwzględnia także interesujące zagadnienia symulowania „żywości" i nagrania studyjnego jako standardu oceny żywego występu. To zagadnienie znowu otwiera „worek z problemami". Niewątpliwie to „odbiorcy [zwłaszcza w muzyce pop] przede wszystkim oczekują wiernego odtworzenia pierwowzoru zawartego na albumie muzycznym" (s. 136). Odbiorcy – ale może i rynek, biznes, muzycy, co potwierdzałyby przykłady przyzwoitych, choć niewybitnych wokalistek pierwszej(?) ligi popu naszych czasów, jak Adele czy Lana Del Rey, mocno trzymających się wypracowanego kształtu utworów. Inna sprawa, że pewna „szorstkość" i cielesność uwikłana w przygody muzykującego ciała niewątpliwie pozwala

odczuć „śpiew […] jako coś realnego, a nie wyćwiczonego" (s. 147) – o ile właśnie nie mamy do czynienia z powtórką bądź symulacją, którą na dodatek, jak u Del Rey, widać na kilometr.

Obszerną i dobrą część poświęconą muzyce popularnej wieńczą uwagi dotyczące performatywności, której w studiach nad muzyką nigdy nie za wiele. Miejscami tylko – kiedy autor rozprawy pisze na przykład o „wytwarzaniu symboliki i ciągłym jej dyskutowaniu" itd. (s. 142) lub że „w muzyce afrykańskiej – a w rezultacie niemal całej muzyce popularnej – słuchacz musi być aktywnie zaangażowany w nadawanie sensu muzyce" (s. 150), widzimy, jak trudno jest się oderwać od głęboko zakorzenionego w nas języka, wyrażającego nawyk myślenia o sztuce poprzez czytanie znaczeń. Ujawnia się tu także pewna, obecna w kulturze, skłonność do – jak by to powiedzieć – regulacji i zarządzania performatywnością, być może będąca po prostu przejawem Foucaultowskiego „nadzorować i karać". Jej odpryski znajdujemy oczywiście także w performatywnej muzyce popularnej. „Przestrzeń sceny – pisze autor rozprawy – na której występują muzycy, jest osobno eksponowanym miejscem. Często bywa dodatkowo ogradzana, aby uniknąć zniesienia dystansu między artystami a emocjonalnie reagującymi widzami. Przekroczenie granicy dystansu albo kontaktu zniszczyłoby bowiem proces konstruowania struktury artystycznej i estetycznej" (s. 143). No właśnie, co w tej sytuacji z performatywną wolnością i współdziałaniem? Dlaczego koncert nie może być „za bardzo teatralny", a wokalistka „nachalna" (jak w ocenie jednego z uczestników koncertu w Prosto z Mostu – s. 252)? Jest to istotny problem, widoczny chociażby w dokumencie o Marinie Abramović przy okazji jej akcji *Artist Is Present* w nowojorskim Museum of Modern Art, kiedy próby wejścia w interakcję z artystką, bez jakiegokolwiek naruszania jej „integralności", przestrzeni osobistej itd., były od razu blokowane przez ochronę. Tego typu wypadki, jak również przytoczony przez autora „syndrom Pogorelicia" (miło okazać się zadomowionym w refleksji muzycznej!), pokazują w gruncie rzeczy co najmniej dwuznaczne mechanizmy performansu i jego odbioru.

Kilka myśli do modelu badań.

Niektóre obserwacje autora rozprawy dotyczące muzyki popularnej odnoszą się do muzyki w ogóle, na przykład: muzyka popularna „to działalność ludzka, obejmująca reakcje społeczne, tożsamości i praktyki zbiorowe" (s. 100), czy „osąd muzyki popularnej nigdy nie jest […] w stu procentach muzyczny" (s. 108). Również osąd muzyki granej w filharmonii i operze nigdy nie jest wyłącznie muzyczny, nawet jeśli melomani i specjaliści nie chcą się do tego przyznać lub sobie tego uświadomić.

À propos kontekstów historycznych można się z kolei zastanawiać, kiedy nastąpiło przekształcenie muzyki popularnej w „kluczowy przemysł rozrywkowy" (s. 99). Być może – jak twierdzi autor rozprawy – po zakończeniu II wojny światowej, chociażby w związku – dodam – z wprowadzeniem technologii drobnorowkowej. Lecz może i wcześniej. U schyłku lat dwudziestych ubiegłego wieku Amerykanie kupili ponad 100 milionów płyt gramofonowych. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku popularna piosenka Charlesa K. Harrisa *After the Ball* sprzedała się w pięciu milionach egzemplarzy tzw. *sheets*. Wcześniej jeszcze Johann Strauss – ojciec zbudował podwaliny światowego „koncernu" muzycznego o niesamowitym rozmachu itd.

Inna wątpliwość dotyczy idealistycznych niekiedy w moich odczuciu założeń autora rozprawy. Rice w *Modeling Ethnomusicology* stawia pytanie, „czy jednostki działają swobodnie, aby tworzyć własną tożsamość, czy też nasze muzyczne i tożsamościowe wybory są nam narzucane przez hegemoniczne, społeczne i komercyjne, «reżimy» i «techniki»"? „Wszyscy dorastamy z czymś – zapewnia magister Kopaniecki – ale możemy wybrać niemal wszystko w formie kulturowej ekspresji" (s. 121). Takich stwierdzeń znajdziemy w rozprawie więcej. Przynależą one moim zdaniem do sfery światopoglądu, są idealistycznym projektem ideologicznym, związanym z „silnie wspieraną [współcześnie] […] teorią samorozwoju, «bycia autorem siebie»" (tamże). Możemy tego pragnąć, ale chyba nic więcej.

Na marginesie tych światopoglądowych dylematów odnośnie pozytywnej wiary w możliwość wspierania tożsamości przez muzykę (tak, to akurat prawda) dopowiedziałbym jeszcze, że te wspierające użycia muzyki polegają czasem zaledwie na wykorzystywaniu jej jako łatwego katalizatora stanów emocjonalnych lub tzw. bańki słuchowej. Nastawienie tego rodzaju ujawniło się kiedyś w badaniach, które prowadziłem w grupie polskich dwudziestolatków. Czy jest coś złego w używaniu muzyki podobnie jak ubrań, o czym pisał Frith? To zależy, dobrze byłoby znać rozmaite sposoby uczestnictwa w kulturze muzycznej i świadomie wybierać.

Zastanawiam się też, czy internetowe „lajki" rzeczywiście umożliwiają ustalenie „poziomu popularności" artystów (s. 167). Wirtualnie może tak, ale chyba bardziej jako element „fikcjonalizacji rzeczywistości", o której pisali Marc Augé i Wojciech J. Burszta.

Wreszcie, oddając sprawiedliwość bogatej literaturze przedmiotu, upomnę się jednak o prace Marka Jezińskiego i Marcina Rychlewskiego, a także – o czym już wspominałem – teksty o kulturze popularnej (zwłaszcza Fiske'a), które pomogłyby autorowi rozprawy doprecyzować ogólnokulturowe mechanizmy procesów muzycznych.

Część badawczą rozprawy otwiera szkic powojennej historii muzycznego Wrocławia z akcentem na współczesne miejsca rozwoju lokalnej muzyki jazzowej i rockowej, a następnie prezentacja wyników 15 wywiadów przeprowadzonych z wrocławskimi muzykami, które poprzedziły badania terenowe. Magister Kopaniecki, zgodnie z przyjętymi założeniami, konsekwentnie skupił się na muzykach rockowych i jazzowych, lecz także „alternatywnych" – i choć pojęcie alternatywy rozważał w części teoretycznej, to jednak budzi ono wątpliwości dotyczące granic i rodzaju alternatywności czy niezależności.

Wywiady dostarczyły materiału do zbudowania ciekawego kontekstu dla, później wysłuchanych, 45 koncertów na żywo, w których wystąpiło 98 muzyków. Materiał ten jest cenny w ogóle – jako zapis perspektywy emicznej, stosunkowo rzadko przyjmowanej w badaniach nad muzyką popularną i wykonawstwem muzycznym, lecz także w szczegółach. Zaciekawiło mnie na przykład wskazanie dobrej akustyki jako najważniejszego czynnika wpływającego na satysfakcjonującą atmosferę koncertu, ważniejszego nawet niż kontakt z widownią. Chyba rzeczywiście – przyglądam się własnemu doświadczeniu – czynniki techniczne należą do warunków „brzegowych" udanego występu; jeśli pojawiają się zakłócenia na poziomie nagłośnienia, odsłuchu, komfortu pracy z mikrofonem itd., to trudno z perspektywy wykonawcy mówić o występie udanym, nawet jeśli reakcja słuchaczy jest przychylna.

Niezmiernie interesujący jest także wątek specyfiki języka muzyków, komunikacji werbalnej i mowy ciała, a w konsekwencji – choćby konferansjerki, którą wykonawcy prowadzą w trakcie występu. Słuchając przed laty opowieści dotyczącej specyfiki pracy Polki – wokalistki uprawiającej w Berlinie gatunek określany przez nią jako „chanson meets jazz" i oglądając jej występy, nie mogłem zrozumieć, dlaczego w trakcie koncertów pojawia się tyle mówienia, z opowiadaniem dowcipów i anegdot włącznie. Pojawia się, bo musi, jak podkreślała moja znajoma, chociaż dla mnie ten sposób organizowania przebiegu recitalu rozbijał jego formę i atmosferę (wtedy też postanowiłem: u mnie ani słowa). Ale w końcu zrozumiałem, a badania magistra Kopanieckiego to potwierdziły, że interaktywność koncertu w klubie – w sferze kultury lokalnej i komunikacji jakby nieformalnej – łączy się w dużym stopniu z „gadaniem", rozmową, zbliżeniem poprzez słowo. Inna sprawa, że obserwacje doktoranta z koncertów pokazały w kilku wypadkach – o czym już wspomniałem – rozmaite formy opresji wobec artystów, kiedy oczekiwania odbiorców czy organizatorów przekraczają granicę usztywnienia – braku otwartości na to, co kwestionuje doświadczenia słuchacza.

Ważnym wynikiem wywiadów jest też konstatacja, że „brzmienie muzyki popularnej we Wrocławiu nie posiada [zdaniem respondentów] szczególnych cech, tzn. nie możemy mówić o wrocławskim soundzie" (s. 176). Wiąże się to z dominacją coverów, które – jak

mówi jedna z rozmówczyń doktoranta – gra się inaczej niż repertuar autorski. Ale też „dzięki wykonywaniu coverów muzycy zbierają społeczność fanów, zanim «bezpieczne» staje się przedstawienie repertuaru autorskiego, poddawanego dużo surowszej krytyce" (s. 177). Elementem wrocławskiego „soundu" jest natomiast to, że zdaniem respondentów relacje artysta – słuchacz układają się we Wrocławiu wyjątkowo harmonijnie.

Istotne są również drobiazgowo rekonstruowane okoliczności występów muzyków ulicznych – od prawnych podstaw ich funkcjonowania, po miejsca, godziny, poziom zarobków – zwłaszcza że możemy je odnosić do ustaleń Eweliny Grygier sprzed około dziesięciu lat, przyglądając się kulturowej zmianie, związanej z ewolucją miasta i wymuszonej chociażby przez pandemię.

Kolejna – bardzo obszerna partia rozprawy – przynosi wyniki badań terenowych prowadzonych w siedmiu klubach oraz pięciu beach barach i scenach plenerowych Wrocławia. Badania doktoranta trzeba uznać, nie tylko zresztą w tym zakresie, za zdecydowanie pionierskie w Polsce i bardzo dobrze zrealizowane – nie tylko z uwagi na specyficzny przedmiot i szczegółowe problemy badawcze, ale także pod względem metodologii i języka. Obserwacje uczestniczące prowadził bowiem magister Kopaniecki w duchu *performance studies*, uwzględniając niuanse, które z uwagi na specyfikę terenu i muzyki popularnej nie są – jak sądzę – wcale oczywiste dla teatrologów, kulturoznawców czy muzykologów. Niewątpliwie odegrało tutaj ważną rolę wielokierunkowe doświadczenie autora rozprawy, nie tylko badacza, ale i muzyka wyczulonego na specyfikę zawodu, miejsc, muzyki. Przykładowo: omawiając detale jednego z koncertów w Guinness Pubie, doktorant zauważył interwencję barmana, który prosi muzyków, by grali ciszej, mimo że publiczność przyjmuje występ i jego akustyczne aspekty z aprobatą. Nie jest łatwo, bez doświadczenia „z odpowiedniej strony sceny", zauważyć, że takie interwencji ze strony organizatorów imprezy czy obsługi mogą działać zdecydowanie bardziej deprymująco na muzyków niż dystans i dezaprobata publiczności.

Do części badawczej rozprawy mam właściwie tylko jedną większą uwagę: niekiedy warto by rozbudować komentarze interpretacyjne bądź ukontekstowić obserwacje, odnosząc je do literatury przedmiotu. Ten rodzaj pogłębienia (i polifonii), o który mi chodzi, udało się magistrowi Kopanieckiemu osiągnąć choćby w świetnym podrozdziale o imprezach *tribute show*. Czasami jednak go brakuje. Doktorant zauważa na przykład, że jeden z koncertów w klubie Vertigo rozpoczął się „teatralnym zabiegiem – wokalistki wkroczyły na scenę dopiero po wstępie instrumentalnym" (s. 206). Dlaczego ten zabieg jest teatralny, jakiego typu teatralność wytwarza? A może to raczej zabieg „gwiazdorski", wynikający – co sam autor podkreśla – ze specyficznego „formatu" miejsca, jego ambicji, budowania prestiżu? Gdyby zaś poprzestać tylko na wymiarze teatralno-performatywnym: co daje taki suspens, jak wpływa on na odczucie obecności performera, gdy jego pojawienie się jest specjalnie „zaznaczone" i poprzedzone przez specjalną modalność muzyczną itd.? Inny przykład: z czym wiąże się, do czego zmierza słowo wiążące wykonywane / performowane utwory lub jego brak? Dlaczego w trakcie koncertu w Nieco Cafe instrumentalna solówka muzyka (we Wrocławiu namiętnie zwana „wpierdolem solówkowym" – s. 228) nie została nagrodzona brawami? Na scenie jazzowej zostałaby nagrodzona – słusznie uznaje autor, ale może w jazzie konwencja ta jest już wyłącznie pusta i mechaniczna? (Jak sporo jazzowych konwencji. W Gdańsku na przykład – ważnym ośrodku jazzu, w wymiarze historycznym i akademickim – jam sessions są często pozorowane: zawsze ci sami muzycy grają te same i tak samo przygotowane utwory). Ciekawe również, dlaczego w omawianych imprezach dominuje „taka przyjacielska atmosfera" (jak określa to jedna z wokalistek na s. 216). Czy stała się ona już głównym koncertowym *modus operandi* w naszych wcale nie tak przyjacielskich czasach? Co zatem z bólem, złością i frustracją, na które także jest – mam nadzieję – miejsce w wielkiej i mniejszej sztuce? Ewa Demarczyk na amerykańskim tournée w latach osiemdziesiątych

ubiegłego wieku nakazywała gasić światło na widowni na długo przed koncertem, żeby całkowita ciemność rozbijała tę „przyjacielskość" i utrudniła jedzenie hamburgerów…

Jeśli autor pracy odpowie mi, że przesadzam w drążeniu detali, przyjmę to ze zrozumieniem, bo uchwycenie i interpretacja wszelkich podtekstów i półtekstów występu muzycznego nie są pewnie możliwe. Może więc wystarczyłoby niekiedy tylko doprecyzowanie obserwacji zbyt ogólnikowych („wykonawcy poruszali się […] adekwatnie do charakteru utworów" – s. 214) albo niejasnych (kiedy na przykład trudno jest zrozumieć, dlaczego energia publiczności w trakcie koncertu była „bardzo niska" – s. 217, lub z jakiego powodu repertuar grany na Ostrowie Tumskim „znacząco różni się od tego w Rynku" – s. 268). Może też w książkowej wersji rozprawy mogłoby się pojawić zestawienie – klasyfikacja między innymi wyborów repertuarowych artystów wrocławskich i formatów zachowań scenicznych bądź typów kontaktu z publicznością.

Wyniki badań terenowych uzupełniają informacje o konkursach, festiwalach, lokalnych stacjach radiowych i muzyce dla Wrocławia lub o Wrocławiu (wsparte między innymi publikacjami Bogusława Klimsy). To bardzo interesujący fragment rozprawy. Przyglądając się tekstowi słownemu *Wrocławskiej piosenki*, mam jednak wrażenie, że wizja miasta w nim zawarta jest zupełnie ogólnikowa i gdyby nie toponimy, można by ją odnieść do każdego innego miasta nad „najmilszą rzeką". Peerelowskie piosenki o Warszawie są podobne, więcej mówią o regułach songwritingu niż o stolicy. Czy reguły te się zmieniły? Magister Kopaniecki pisze, że „przemiany ustrojowe roku 1989 przyniosły otwarcie na trendy globalne, zmiany w sposobie produkcji, dystrybucji, a także słuchania muzyki [tak, z pewnością] – prym zaczęły wieść indywidualne gusta…" (s. 283). Tu akurat wątpię, czy rzeczywiście indywidualne gusta zaczęły decydować o charakterze twórczości muzycznej. Nie potwierdza tego ani cytowana w rozprawie piosenka z serialu *Pierwsza miłość*, ani też *Wroclove* Mrozu. W ostatnim utworze ponownie zderzamy się z banałem, oczywistością życiowego doświadczenia, melodramatem ekstremów („wszerz i wzdłuż", „północy chłód, południa żar") i bólu istnienia („rozdarty na pół"). Aż chce się samemu pisać na kolanie: Rozkawałkowany, niescalony przemierzam świata cztery strony. / Daleko i blisko, w spiekocie i śniegu wypatruję mojego brzegu. / Mego mostu, mostów mych stu – a one tylko w WrocławiU... Bo też jedynym interesującym elementem wrocławskim u Mrozu jest nośna symbolika i obraz „stu mostów". W sumie więc nie zaszliśmy w naszych czasach daleko od piosenki o wrocławskich tramwajach.

Natomiast ustępy poświęcone *tribute shows* i audiosferze Wrcławia w okresie pandemii dają czytelnikowi – jak wspomniałem – pełną satysfakcję. Są ciekawe, dobrze napisane i znakomicie wyważają proporcje badanego materiału i celnego komentarza interpretacyjnego. Kończą się jednak dającą do myślenia obserwacją, że spośród wszystkich muzyków Wrocławia uwzględnionych w badaniach magistra Kopanieckiego tylko jeden – Filip Mizia komentuje bieżącą sytuację polityczną w Polsce. Zastanawiające – i smutne.

Wszelkie oczekiwania czytelnika spełnia też świetne podsumowanie. Wiele obserwacji autora rozprawy zasługuje na szczególną uwagę i rozwijanie w formie osobnych badań. Za najbardziej interesujące uznaję uwagi dotyczące autentyczności miejsc („Autentyczność miejsca uzyskiwana jest […] poprzez świadome operowanie konwencjami wewnątrz procesów komercyjnych, w które wplecione są […] lokale" – s. 329), korelacji między miejscem a gatunkiem muzycznym i ekspresją, a także modyfikację klasyfikacji zależności między muzyką a miejscami w mieście ze względu na procesy globalizacji i grobalizacji (punktem wyjścia była tu klasyfikacja Roberta Losiaka).

Kilka uwag „technicznych". Rozprawa jest napisana dobrą polszczyzną i starannie zredagowana. Sporadycznie zdarzają się konstrukcje językowe wymagające korekty gramatycznej (na przykład zadanie „Dźwięk może być kluczowym czynnikiem…" na s. 40), w tym anakolut („Oceniając daną muzykę jako złą lub dobrą, ujawnia się estetyka

zakorzeniona mocno…" – s. 109), frazeologicznej („nie daje zapomnieć o sobie druga strona medalu" – s. 81; „miejsce o najniższym udziale lokalnych artystów" – s. 11; „jest zadaniem nie lada karkołomnym" – s. 36; „złoty środek pomiędzy miejscem a nie-miejscem stanowią" – s. 40) lub interpunkcyjnej. Czasem należałoby skorygować przyimki („soundcheck na niemal pustej sali" – s. 197). Lepiej byłoby też (niektóre) liczebniki zapisać słowami (np. „po prawie 20 latach" na s. 10), a dywizy w przedziałach lat i stron zastąpić półpauzami. Zdarzają się także usterki w zakresie użycia wielkich i małych liter – na przykład w tytułach polskich czasopism (np. „Studia etnologiczne i antropologiczne" – przyp. 131 na s. 46), w tytułach pozycji anglojęzycznych w bibliografii i przypisach, zapisywanych niekiedy niekonsekwentnie (np. na s. 20), błędy w skrótach („Nr 6" w przyp. 142 na s. 50; „nr. 2-3" w przyp. 148 na s. 58; spacje w dz.cyt.) oraz odmianie imion i nazwisk obcojęzycznych („Steve'iego Wondera" – s. 216; „Bocceli'ego" – s. 264). Jako wapniak nie przepadam też za określeniem „publika" (całe szczęście, że autor rozprawy nigdzie nie musiał się stykać z „publisią").

Uwagi te nie wpływają jednak na całościową ocenę rozprawy. Uważam ją za osiągnięcie oryginalne, nowatorskie, inspirujące i cenne, które w znaczący sposób wzbogaca dorobek polskiej muzykologii.

Biorąc pod uwagę powyższe przesłanki, stwierdzam, że dysertacja magistra Jakuba Kopanieckiego spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, i wnioskuję o dopuszczenie jej autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Grzegorz Piotrowski