

Prof. dr hab. Bożena Muszkalska

Ul. Henryka Pobożnego 16

55-120 Oborniki Śląskie

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Eweliny Grygier pt. *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu, Warszawa 2020***

### **1. Ocena wyboru tematyki pracy**

Podjęcie w pracy dyplomowej tematyki związanej z muzykowaniem ulicznym świadczy niewątpliwie o odwadze naukowej Autorki. Jak sama zauważa, tematyka ta budzi kontrowersje i jest tyleż intrygująca, co trudna do badania. Wśród muzyków używane jest bowiem różne nazewnictwo związane z ich działaniami, nie została też wypracowana jednolita terminologia przez badaczy. Istotnym problemem jest i to, że na scenie ulicznej występują zarówno wykształceni muzycy, jak i muzycy-amatorzy, postrzegani przez jednych (w tym władze miejskie) jako artyści, przez innych – wręcz jako żebracy, a ich repertuar obejmuje niemal wszystkie gatunki muzyczne (s. 4). Tym niemniej mgr Grygier podjęła ryzyko, będąc od wielu lat słuchaczką muzyki ulicy i jej wykonawczynią. Ważną motywacją do przeprowadzenia badań był ponadto fakt, iż żadna z powstałych dotychczas prac – w Polsce są to głównie prace dyplomowe – „nie przynosi – według Doktorantki – całościowej analizy zgłębianego zjawiska” (s. 17). Istotnym argumentem przemawiającym za słusznością wyboru tematu pracy jest odbycie przez mgr Grygier w roku akademickim 2009/2010 studiów muzykologicznych w ramach programu Socrates-Erasmus na Uniwersytecie Wiedeńskim i uczestnictwo w zajęciach *Strassenmusik in europäischen Städten*, prowadzonych przez prof. Regine Allgayer-Kaufmann i dra Augusta Schmidhofera. Podjęte badania zaowocowały powstaniem interesującej niewątpliwie rozprawy o interdyscyplinarnym charakterze. Mgr Grygier wykazała się w niej erudycją i szeroką wiedzą nie tylko na temat współczesnej praktyki wykonawczej, ale i historii badanego fenomenu

### **2. Ocena tytułu, struktury i treści rozprawy**

Tytuł recenzowanej rozprawy został sformułowany zasadniczo poprawnie, choć zawarte w niej treści wykraczają daleko poza wyznaczony zakres. Jako główny temat badawczy zostało w tytule wskazane zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku, tymczasem

stosunkowo wiele miejsca poświęca Autorka jego występowaniu w historii i w innych krajach. Na s. 245 deklaruje wprost, że omówi zarejestrowany przez nią współczesny repertuar wykonywany w polskich miastach, ale i – „dla poszerzenia kontekstu” – w Wiedniu. Z tytułu wynika również, że Doktorantka przyjmuje jako perspektywę badawczą teorię performansu, co jest w odniesieniu do badanego zjawiska trafną decyzją.

Praca posiada strukturę w ogólnym zarysie typową dla opracowań naukowych o charakterze empirycznym, zastrzeżenia budzą natomiast rozwiązania szczegółowe. Rozprawa składa się z pięciu rozdziałów poprzedzonych pięcioma nienumerowanymi fragmentami, których tytuły nawiązują do klasycznego planu wstępu w pracach dyplomowych, oraz zakończenia. Zawiera również aneksy z wykazem wykonawców, zdjęciami dokumentów urzędowych i korespondencji oraz stosowne spisy tabel, ilustracji i dokumentów urzędowych, opis nagrań terenowych na dołączonej do pracy płycie kompaktowej i bibliografię. Z elementów zalecanych w tego typu pracach zabrakło streszczenia w języku angielskim.

Część o charakterze wprowadzenia stanowi najslabsze ogniwo rozprawy. Tytuły nienumerowanych fragmentów aczkolwiek kojarzą się z problematyką poruszaną w klasycznym wstępie, to jednak nie zawsze odpowiadają zawartym w nich treściom. Tytuł „Zagadnienia wstępne” nie dotyczy całego „wstępu”, jak jest to w pracach dyplomowych przyjęte, a jedynie pierwszego fragmentu, w którym zostało zarysowane ogólne tło dla podejmowanych w pracy rozważań. Autorka opisała w nim także swoje motywacje do przeprowadzenia badań nad zjawiskiem muzykowania ulicznego. Kolejne dwa fragmenty, noszące tytuły „Metodologia badań” i „Badania terenowe. Konteksty i problemy”, traktują o zastosowanych podczas eksploracji terenowych metodach, technikach i narzędziach badawczych, pozyskanych źródłach do badań oraz zasadach ich porządkowania. W drugim z cytowanych fragmentów zostały również sformułowane problemy badawcze, co powinno nastąpić wcześniej, jako że decyzję o przyjęciu takich a nie innych rozwiązań metodologicznych podejmuje się w relacji do postawionych pytań badawczych. Oczekiwałabym ponadto, że już w tym miejscu Doktorantka poświęci nieco więcej miejsca zagadnieniom z zakresu performatyki, do której narzędzi sięgnęła, rozpatrując występy uliczne – zgodnie z zapowiedzią w tytule rozprawy – jako performanse, oraz wskaże inne dziedziny, jak np. studia nad dźwiękiem, z których czerpała inspiracje (por. podrozdziały 2.1. i 3.1.3.). W dużym skrócie i mało przekonująco zostały przedstawione nawiązania do „metodologii teorii ugruntowanej” oraz „triangulacji metod”, której przejawem miałyby być analiza różnego rodzaju źródeł, współczesnych i historycznych, stosowana przecież powszechnie w

etnomuzykologii. Mylący jest tytuł kolejnego fragmentu – „Literatura”. Wydaje się on tym bardziej niefortunny, iż pojawia się ponownie pod koniec rozprawy w odniesieniu do wykazu cytowanej literatury przedmiotu. Tymczasem we wspomnianym fragmencie mowa jest powtórnie o źródłach i opracowaniach wykorzystanych przez Autorkę, zakresie badań oraz problemach terminologicznych. Część wstępną rozprawy zamyka fragment informujący zgodnie z jego tytułem o celu i układzie pracy. Sformułowanie dotyczące celu zamyka się w jednym zdaniu: „Celem niniejszej rozprawy jest przedstawienie oraz analiza zjawiska muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku.” Nie wnosi ono nic nowego w stosunku do tytułu rozprawy i mówi o przedmiocie opisu i analizy, nie wyjaśniając, czemu zastosowane procedury miałyby służyć. Zauważyć też trzeba, że cel pracy powinien zostać określony wcześniej, jako że wiąże się bezpośrednio z postawionymi pytaniami badawczymi. Brakuje we wstępie sprawozdania na temat stanu badań, na tle którego Autorka winna przedstawić własne stanowisko badawcze i uzasadnić potrzebę podjęcia studiów nad realizowaną w rozprawie tematyką. Wbrew oczekiwaniom nie przynosi takiego przeglądu fragment zatytułowany „Literatura”, w którym Autorka ograniczyła się jedynie do lakonicznych stwierdzeń, iż w pracy korzystała z „dość bogatej literatury przedmiotu” i że „tematyka muzykowania ulicznego od dawna obecna jest także w prasie”. Tak więc podsumowując ocenę merytoryczną części wstępnej rozprawy, chciałabym podkreślić, że wymaga ona uzupełnień i przeorganizowania treści.

Lepiej prezentują się pod względem konstrukcyjnym rozdziały rozprawy. Dopełniają się one wzajemnie, co pozwoliło Autorce w sposób wyczerpujący, a czasem nawet zbyt szeroki, zaprezentować tematykę zakreśloną tytułem. Konsekwentnie stosowanym zabiegiem jest rozpoczynanie rozdziałów i podrozdziałów krótkim wprowadzeniem, co ułatwia śledzenie toku wyводу.

W rozdziale I (*Muzyk(a) ulicy. Źródła, terminologia, definicja*) Autorka dokonuje przeglądu opracowań (w tym słowników, encyklopedii i leksykonów) i źródeł – głównie artykułów prasowych – traktujących o zjawisku muzykowania w przestrzeni publicznej przede wszystkim pod kątem używanego w nich nazewnictwa. Podrozdziały 1.1.2. *Publikacje obcojęzyczne* (nie ma podrozdziału 1.1.1.) i 1.1.3. *Publikacje polskojęzyczne* rekompensują częściowo brak omówienia stanu badań w części wstępnej. W obszarze rozważań w dalszej części rozdziału (podrozdział 1.2.) znaleźli się nie tylko muzycy ulicy, ale i muzycy wędrowni, co wydaje się o tyle uzasadnione, że używane w przywoływanych tekstach określenia są albo stosowane zamiennie, albo niejasne. Autorka odcina się jednak od uwzględniania działalności muzyków

wędrownych w dalszej części pracy, stwierdzając, że „nawet ci występujący na jarmarkach nie byli antenatami współczesnego muzyka ulicy w linii prostej, chociaż nie ulega wątpliwości, że są oni «dalekimi krewnymi»” (s. 43). Z kolei podrozdział 1.3. przynosi dyskusję nad dwiema definicjami muzyki ulicy pojawiającymi się w hasłach encyklopedycznych oraz autorską propozycję Doktorantki. W moim odczuciu uznanie za współczesną muzykę ulicy „każdego oddolnie zorganizowanego i samodzielnie zrealizowanego muzycznego wykonania artystycznego (*musica artificialis*), manifestującego się w przestrzeni publicznej” jest zasadne i przekonujące. Z obszaru badań zostaje wykluczona muzyka „inicjowana odgórnie” oraz piosenki śpiewane przez osoby dające upust chwilowemu nastrojowi, nienastawione na występ przed publicznością. Interesującym pomysłem Doktorantki jest celowe pominięcie poziomu wykonania jako kryterium definiującego muzyka ulicy jako takiego, z jednej strony, i wyodrębnienie na podstawie tegoż kryterium trzech kategorii muzyka ulicy – artysty, performera i żebraka, z drugiej.

Rozdział II, *Muzyka przestrzeni publicznej w ujęciu historycznym*, dotyczy nie tylko czasów minionych, ale i współczesności. Zamierzeniem Doktorantki było bowiem stworzenie historycznego kontekstu dla obserwowanych obecnie zjawisk oraz próba ustalenia związku między współczesnymi muzykami ulicy i dawnymi „aktorami przestrzeni publicznej posługującymi się dźwiękiem”. Przytaczane przykłady sięgają daleko zarówno w czasie – Autorka pisze o rzeźbie z 1150 roku, stanowiącej prawdopodobnie „najstarsze przedstawienie muzyka ulicy” (niestety, nie podaje informacji o miejscu znalezienia rzeźby) – jak i w przestrzeni, jako że pochodzą z różnych rejonów Europy, a nawet świata (por. przypis 143 na s. 105 dotyczący muzyka z Chin). Kolejne paragrafy podrozdziału 2.1. poświęcone są muzykom miejskim, niedźwiednikom, kataryniarzom, kapelom podwórkowym, muzykom ulicy w okresie II wojny światowej, muzykującym głównie w okresie międzywojennym dzieciom, wędrownym dziadom i lirnikom. Są wśród nich muzycy, którzy ewidentnie nie mieszczą się w przyjętej przez Doktorantkę definicji muzyka ulicy, wykonując np. „muzykę inicjowaną odgórnie” „w służbie miastu i kościołowi”. Pojawiają się w tym podrozdziale wątki cygańskie oraz żydowskie i żałować należy, że zostały potraktowane tak marginalnie. Zarówno muzycy romscy, jak i żydowscy mieli bowiem w Polsce od dawna trwałe miejsce na jarmarkach, w okolicach plenerowych kafejek czy na ulicach sztetli, gdzie urządzali hałaśliwe pochody z okazji święta Purim, o czym można przeczytać m.in. w tomach Kolberga. Warto też wspomnieć, że żydowscy twórcy dostarczali repertuar muzykom ulicy, jak działający na początku XX wieku w Warszawie Elye-Khayem Sheps, znany jako A. Almi, którego ballady

pisane z takim przeznaczeniem zaczęły funkcjonować jako folklor miejski.<sup>1</sup> Wbrew temu, co twierdzi Doktorantka, iż "niestety, poza informacjami o tym, że muzyka była obecna na ulicach getta, nie dysponujemy bardziej szczegółowymi informacjami dotyczącymi konkretnych wykonawców i ich repertuaru" (s. 89), takie informacje zachowały się w relacjach mieszkańców gett, którzy przeżyli. Gisa Flam poświęciła *street songs* cały pięćdziesięciostronicowy rozdział w swojej książce *Singing for Survival. Songs of the Lodz Ghetto 1940-1945* (1992), w którym mowa jest nie tylko o piosenkach wykonywanych w łódzkim getcie w okresie jego istnienia, ale i we wcześniejszych latach i w innych miastach Polski.

Podrozdział 2.2. *Muzycy ulicy w XXI wieku* (s. 95) rozpoczyna – moim zdaniem – główną część pracy, dedykowaną bezpośrednio tematyce zasygnalizowanej w tytule rozprawy, i w związku z tym nie powinien znaleźć się w tym miejscu. W odróżnieniu od poprzedniego ten podrozdział powstał w oparciu o materiały zebrane przez Doktorantkę podczas badań terenowych prowadzonych w Polsce i za granicą. Zawiera charakterystykę napotkanych przez nią wykonawców, uwzględniającą ich narodowość, płeć, wiek, wykształcenie i zawód oraz przynależność do wspomnianych wcześniej typów muzyków ulicy, a także opis warunków, w jakich muzycy ci działają. W omówieniu struktury pracy na stronach 19-20 ten fragment rozprawy został pominięty.

Po rozdziale historyczno-empirycznym następuje teoretyczny rozdział III, *Muzyka ulicy – koncert plenerowy, street art czy performans*. Dopiero na początku tego rozdziału, na stronie 123, Autorka stawia pytanie: „za pomocą jakiego paradygmatu najpełniej można ująć i charakteryzować omawiane zjawisko?”. Poszukując odpowiedzi, bierze pod uwagę różne możliwości potraktowania występu muzyka ulicznego wskazane w tytule rozdziału. Śledzenie toku wyводу ułatwia znajdująca się na stronach 140-141 tabelka, w której zostały zestawione podobieństwa i różnice między koncertem scenicznym i koncertem muzyki ulicy. Interesująco prezentują się rozważania, niewątpliwie ważne dla głównego przedmiotu badań, na temat przestrzeni publicznej miasta i sceny oraz funkcjonowania muzyków ulicznych i ich sztuki, percypowanej w specyficzny sposób przez innych użytkowników tej przestrzeni. Ostatecznie Doktorantka decyduje się na zaadaptowanie dla potrzeb pracy teorii performansu, której główne założenia, jak też kwestie terminologiczne wyjaśnia w podrozdziale 3.4. Znamienne, iż korzysta przy tym z prac teatrologów, filologów, antropologów i kulturoznawców, ale nie

---

<sup>1</sup> Itzik Nakhmen Gottesman, *Defining the Yiddish Nation. The Jewish Folklorists in Poland*, Detroit 2003, s. 8).

muzykologów. Pomija milczeniem fakt, iż na wielu uniwersytetach na świecie istnieją *musical performance studies* i nawet kiedy cytuje wypowiedzi Nicolasa Cooka, czołowego muzykologa reprezentującego ten kierunek badań, autora m.in. książki *Beyond the Score: Music as Performance* (2013), to nie dotyczą one bezpośrednio muzyki jako performansu.

Wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł rozdziału IV, *Muzyka ulicy jako performans*, Autorka również w tym miejscu nie nawiązuje do wspomnianej i wielu innych prac Cooka, w których używa on sformułowania „muzyka jako performans”. W rzeczywistości rozdział ten traktuje o muzykowaniu ulicznym jako performansie – w znaczeniu raczej performansu artystycznego a nie performansu jako narzędzia performatyki – i z tej perspektywy została przedstawiona struktura performansów oraz dokonana ich systematyka. Sama muzyka, wykonywana na żywo i utrwalana w nagraniach, jest przedmiotem rozważań w następnym, V rozdziale rozprawy. Doktorantka nie wyjaśnia, czy interesujące skądinąd rozróżnienie typów performansów, jest jej własnym pomysłem, czy też zaczerpnęła je z prac innych autorów. Ponad 50 stron omawianego rozdziału zajmują opisy wizualnych aspektów występów oraz werbalnych sposobów komunikacji wykonawców z potencjalnymi odbiorcami, zawierające liczne cytaty z przeprowadzonych przez mgr Grygier wywiadów.

Tytuł ostatniego rozdziału *Repertuar i wydawnictwa płytowe* odpowiada jego zawartości. Trafnym rozwiązaniem było wobec różnorodności repertuaru muzyków ulicznych uporządkowanie go według kategorii „twórczość anonimowa”, „twórczość autorska”, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni nowiniarskiej, i „twórczość innych autorów”, omawianych w podrozdziałach 5.1.1.-5.1.3. Niespodzianką natomiast jest pojawienie się w ostatnim z tych podrozdziałów na s. 262 jedynej w całej rozprawie transkrypcji muzycznej z intrygującym podpisem „Chromatyczne zaskoczenia utworu”. Takich zapisów muzycznych, zwłaszcza utworów skomponowanych przez samych muzyków, mogłoby być w pracy więcej. Wydawnictwa płytowe dzieli Autorka na amatorskie, których charakterystyce poświęca osobny podrozdział, i profesjonalne. Oprócz nagrań uwzględnia szereg innych elementów, składających się na ostateczny kształt płyty, jak projekt graficzny okładki, technika tłoczenia płyt i in., ale też warunki sprzedaży oraz źródło finansowania wydawnictw. Na koniec próbuje ustalić, jakie czynniki mają wpływ na dobór repertuaru przez muzyków ulicznych, z ograniczeniami, jakie stwarza transport instrumentów, kierowaniem się gustami publiczności i ważnymi datami w kalendarzu oraz oddziaływaniem procesów globalizacyjnych włącznie.

Całość dyskursu wieńczy fragment zatytułowany *Uwagi końcowe*, mieszczący się na trzech niepełnych stronach. W istocie nie ma on charakteru podsumowania całej pracy, a jedynie w

sposób skrótowy prezentuje problematykę podjętą w części rozprawy opartej na materiałach zebranych przez Doktorantkę. W wielkim skrócie został tu także nakreślony kierunek dalszych badań.

### 3. Ocena formalnej strony pracy

Pozytywnie należy ocenić formalną stronę rozprawy. Została ona napisana zrozumiałym i poprawnym językiem, choć zdarzają się w tekście potknięcia stylistyczne, błędy ortograficzne i innego rodzaju niedopatrzania. I tak nazwisko Raymonda Murraya Schafera pojawia się w aż trzech błędnych wersjach: „shaferowski” na s. 59 i „Schaefer” oraz „Shaeffer” na s. 131. W numeracji podrozdziałów brakuje numeru 1.1.1. w rozdziale I. W przypisie 97 na s. 67 część dotycząca Żydów nie ma związku z głównym tekstem, do którego przypis się odnosi. Wynika to zapewne z przeklejeń i innych poprawek, dokonywanych w trakcie edycji tekstu.

### 4. Konkluzja

Przedłożona do oceny rozprawa doktorska mgr Eweliny Grygier stanowi ważne studium interdyscyplinarne, podejmujące aktualny, na gruncie polskim niebadany problem z pogranicza muzykologii, performatyki i antropologii. Doktorantka wykazała się w nim imponującą wiedzą na temat muzykowania ulicznego w różnych jego odmianach, zarówno w przeszłości, jak i obecnie. Mimo zgłoszonych uwag polemicznych przyznaję, że pracę przeczytałam z dużym zainteresowaniem. Dobitnie świadczy ona o posiadaniu przez Autorkę kompetencji uprawniających ją do podejmowania badań interdyscyplinarnych. Uważam, że po dokonaniu koniecznych korekt praca powinna zostać opublikowana.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam zatem, że rozprawa mgr Eweliny Grygier *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu* spełnia wymogi stawiane w *Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym* z 14 marca 2003 r. z późniejszymi zmianami w brzmieniu Dz.U. z 27 września 2017 r. poz. 1789 i stawiam wniosek o dopuszczenie jej Autorki do publicznej obrony.

*Beata Hembel*