

Poznań, 9 stycznia 2023

Prof. dr hab. Izolda Kiec
Uniwersytet Artystyczny
Im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej mgr. Macieja Kłocińskiego
Warszawska Orkiestra Uliczna z Chmielnej w latach 1928-2012. Monografia

Praca doktorska mgr. Macieja Kłocińskiego, poświęcona dziejom Warszawskiej Orkiestry Ulicznej z Chmielnej (1928-2012), aspirująca do rangi monografii, jest wynikiem pasji badawczej Autora, szeregu kwerend źródłowych, poszukiwań archiwalnych, wywiadów z ostatnimi świadkami zdarzeń. Owo zaangażowanie zasługuje na szacunek, a obecność emocji w konstruowaniu narracji pracy jest ujmująca. Warta podkreślenia jest także pionierskość badań – Autor zajmuje się problematyką nieobecną w dyskursie naukowym, próbuje wypełnić lukę w refleksji nad dziejami Warszawy i nad formami kultury popularnej (folkloru miejskiego).

Rozprawa budzi jednak sporo pytań i wątpliwości, które dotyczą: 1) przyjętej metodologii i terminologii badawczej, 2) kompozycji całości, 3) faktografii (zwłaszcza w uruchamianych kontekstach), 4) literatury przedmiotu, 5) wreszcie odsyłaczy (sposobu sporządzenia przypisów i zestawień bibliograficznych) oraz stylistyki tekstu.

Ad 1)

Zacznę od podtytułu pracy. Monografia. Chciałabym wiedzieć, w jaki sposób definiuje Autor tę formę naukowego pisarstwa? Brakuje wstępnej refleksji na ten temat, zwłaszcza wobec odczucia, które towarzyszyło mi podczas lektury recenzowanego tekstu, że – tak jak w latach 70. ubiegłego wieku pisała Maria Żmigrodzka – monografię historycznoliteracką traktuje się jak worek, do którego można wrzucić wszystko. Odczucie to pogłębia brak sprobmatyzowania całości, brak jasno sformułowanego celu badawczego i wyodrębnionych tez pracy. Ogólna deklaracja Autora ze strony 6 (rekonstrukcja losów i dokonań artystycznych Orkiestry oraz analiza twórczości) oraz następujące po niej pytania nie są programem badawczym, nie problematyzują ani nie porządkują wyводу. Mogą jedynie

stanowić robocze założenie i wstęp do badań, a nie ich zwieńczenie w postaci pionierskiej pracy monograficznej.

W kwestii monografii warto zapoznać się (oprócz wspomnianego artykułu Żmigrodzkiej *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej*, w zb. *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976) z rozważaniami Stefana Sawickiego, *O syntetycznym ujmowaniu literatury*, w: tegoż, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981; a zwłaszcza z artykułem Wojciecha Kudyby, *Monografia jest konieczna. Monografia jest niemożliwa*, „Colloquia Litteraria” 2011, 1/10.

Domyślam się, że założeniem Autora było połączenie metody diachronicznej (przedstawienie dziejów Orkiestry w układzie chronologicznym) z szeroko ujmowanymi kontekstami (dzieje kabaretu, kultura popularna/masowa, folklor miejski) oraz syntezą, którą miały przynieść analizy piosenek (tekstów, muzyki i wykonania). Realizacja tego pomysłu okazuje się nie w pełni udana. Uwagi do kolejnych rozdziałów pracy i wymienionych zagadnień sformułuję w dalszej części recenzji. Tymczasem chciałabym zauważyć, że sprobematyzowanie całości – zaznaczone w tytule pracy – uporządkowałoby ten materiał, pozwoliłoby ustalić hierarchię zagadnień, dokonać ich selekcji.

Sam Autor pisze (s. 5-6) o zastosowaniu metod biograficznej (chciałabym się dowiedzieć, z jakiej literatury korzystał Doktorant, formułując swoją metodę pracy jako „biograficzną”?) i filologicznej. Niestety, poza sporządzaniem biogramów, a w analizach tekstów piosenek wskazaniem słownictwa gwarowego, co trudno nazwać jakąkolwiek „metodą”, nie bardzo wiem, jak pan Kłociński rozumie istotę stosowania tych metod w pracy badawczej i do których fragmentów rozprawy można odnieść powyższą deklarację.

Odnoszę także wrażenie, że zapowiadana „obserwacja niestandardyzowana uczestnicząca jawna” (s. 9) jest w przypadku rozważań Autora metodą niefunkcjonalną. Poza zawartym w aneksie Spisem wyrazów i zwrotów wewnętrznego języka muzyków Orkiestry z Chmielnej, który powstał w wyniku współpracy z zespołem, nie widzę jej odzwierciedlenia w pracy.

Niepokoi wreszcie (w sensie metodologicznym) podejście Autora do wspomnień świadków/ Przytaczanie ich wypowiedzi, traktowanie w charakterze unikatowego źródła również wymagałoby refleksji metodologicznej. Odnośnie do cytowanych wypowiedzi osób, z którymi kontaktował się pan Kłociński, oraz do publikowanych wspomnień, należałoby przecież zachować ostrożność badawczą, o której pisał Roman Zimand (*Rozmowa z... – dokument czy literatura*, w: tegoż, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989): „Chodzi

mi więc nie o to, by unieważnić w tej sferze problem prawdy i fałszu, lecz by pokazać, że do owej prawdy znacznie trudniej jest dotrzeć, niż się to na ogół przypuszcza”. Każda relacja bowiem to portret zapośredniczony, wymodelowany przez jego autorkę/ autora, a zatem narzucony, tak naprawdę nie-źródłowy. Odnoszę wrażenie, że pan Kłociński o tym nie pamięta. Zwłaszcza gdy także w sytuacjach, gdy dysponujemy badawczą literaturą na temat poruszany w recenzowanej pracy, jej Autor zawiera wyłącznie wspomnieniom. Tak jest w przypadku prezentacji dziejów kabaretu, gdzie jedynym źródłem budowania kontekstu są wspomnienia Ludwika Sempolińskiego i Kazimierza Krukowskiego (więcej na ten temat napiszę w dalszym ciągu recenzji), przytaczane bezrefleksyjnie, jakby bez świadomości elementów autokreacji oraz wszystkich problemów, które dotyczą kwestii pamięci/zapominania, co pozwolę sobie jedynie nadmienić, nie wdając się w szczegółowe analizy (choć polecam to Autorowi, który podkreśla, że wiedza o niektórych faktach „przetrwała jedynie dzięki pamięci ludzkiej”, s. 8).

Problemem, jaki dostrzegam w terminologii stosowanej przez Autora, mającej swoje konsekwencje w prowadzeniu wywodu, jest brak określenia zakresu pojęć: kultura popularna / kultura ludowa / kultura masowa. Chodzi o opowiedzenie się po jednej ze stron sporu dotyczącego obszaru zastosowania pojęcia ‘kultura popularna’, tj. współczesnego rozumienia słowa *popularis* – ludowy. Czy „kulturę popularną” traktuje Pan jako projekt kulturowy zapoczątkowany pod koniec wieku XVIII, kształtujący się w wieku XIX, w wieku XX przechodzący od fazy umasowienia, odmasowienia i popularyzacji rzeczywistości – czyli: czy identyfikuje Pan zjawisko kultury popularnej z kulturą (folklorem) miejskim wyłącznie? Czy też włącza Pan w obszar swoich zainteresowań także kulturę ludową („wiejską”) od czasów średniowiecza. W tym drugim przypadku trzeba by uwzględnić rozmaite tradycje związane z ulicznymi występami kuglarzy, zonglerów, wędrownych trup aktorskich i cyrkowych, ale także trubadurów, składów, bardów...

Jest więcej pustych operacyjnie pojęć pojawiających się w tej pracy. Nie potrafię np. zrekonstruować operacyjności pojęć melancholia i nostalgia, które pojawiają się w pracy na zasadzie objaśniania zjawisk (i natychmiast są porzucane), to drugie pojęcie nawet z podaniem rodowodu i literatury przedmiotu (jednej pozycji, s. 42), a przecież jeśli chodzi o całość wywodu – nie ma żadnych konsekwencji ich przywołania. A co znaczy określenie „filozofia plebejska”, które pojawia się bez jakichkolwiek komentarzy na stronie 106 – i ma (chyba) być podstawą dla interpretacji? Takich przykładów swobodnego posługiwania się pojęciami jest więcej, wymieniam te dwa, by wskazać problem nieprecyzyjnego języka dyskursu.

Ale chciałabym też zwrócić uwagę na bardzo interesujący pomysł autora, prawdopodobnie nieświadomie użyty i niestety tylko sugerowany. Być może jednak przyda się ta podpowiedź, gdy zapadnie decyzja o publikacji książki na temat Orkiestry z Chmielnej. Otóż, bardzo interesujące fotografie wyszperane przez Autora w prasie i w archiwach plus komentarze pana Kłocińskiego tychże posiadają potencjał fotobiografii – są (mogą być) bardzo ciekawym uzupełnieniem planowanej monografii. Ale wymaga to dodatkowego przemyślenia, przekonstruowania wywodu, świadomej refleksji metodologicznej.

Ad 2)

Kompozycja pracy wydaje się klarowna (choć niestety odzwierciedla wspomniany brak sprobmatyzowania całości). W lekturze natomiast razi powtórzeniami, niekonsekwencją. Powracają, w coraz to innych kontekstach, kwestie źródeł piosenki i inspiracji Orkiestry. Podczas uruchamiania kontekstów pojawiają się zbędne dla tematu pracy informacje, jak choćby te na temat kultury żydowskiej, rozsiane w kilku miejscach. Podam jeden przykład. Na stronie 19 znajduje się informacja: „Istniało ponadto wiele popularnych scen żydowskich. Najważniejszymi kabaretami były Azazel Dawida Hermana, a także przybyły z Łodzi Ararat Mojżesza Bodersona. Powodzeniem cieszyły się również teatry rewiiowy Sambation oraz Jidisze Bande. Polscy Żydzi wnieśli ogromny wkład w rozwój polskiego teatru, muzyki kabaretowej oraz kina”. W tym miejscu też wspomniany zostaje szmonces, nie bardzo wiadomo po co. O szmoncesie jest też nieco później, nieco więcej, choć nadal nie bardzo rozumiem intencje. Na stronie 20 pojawia się informacja kolejna: „Większość muzyków, a także kierowników orkiestr tanecznych, dancingowych, grających muzykę lekką i utrwalających piosenki na płytach było pochodzenia żydowskiego”. Na stronie 31 Autor wspomina o kabaretach w getcie w czasie II wojny światowej. Cały czas wydaje mi się jako czytelniczce, że ten kontekst czemuś wreszcie posłuży. Niestety, mam wrażenie po zakończeniu lektury, że nie, że to było przywołanie fałszywych kontekstów, bo tylko na s. 104 w interpretacji piosenki *Tańsza stówka niż złotówka* wspomniany jest ponownie szmonces – ale czy potrzebne było do tego to wcześniejsze kilkakrotne nawiązywanie do kultury żydowskiej? Swoją drogą – do tej interpretacji przydałby się tekst na temat szmoncesu – Agnieszki Uścińskiej, *Szmonces – polska specjalność*, „Teatr” 2008, nr 12 – otwiera on nowe perspektywy, także dla interpretowanego w rozprawie utworu).

Kolejne zamieszanie spowodowane jest pominięciem w części pracy zawierającej omówienia źródeł pracy czasopisma „Trubadur Warszawski” („Trubadur Polski”). Autor wspomina to czasopismo dopiero na stronie 63, szerzej na stronie 66, choć wydaje mi się, że

nie w pełni je wykorzystuje, omawiając rodowód ulicznej piosenki (a przecież z samego tytułu użytego w tytule pisma można wyprowadzić genealogię ulicznych pieśniarzy).

Ad 3)

W pracy pana Macieja Kłocińskiego są błędy merytoryczne. Wymienię te, które wydają mi się najbardziej rażące.

Na s. 14 czytam: „Polska piosenka kabaretowa powstała wraz z pierwszym w Warszawie kabaretem. Był to kabaret Momus [...]”. Polska piosenka kabaretowa powstała w Zielonym Baloniku w 1905 roku (zob. tekst Tadeusza Żeleńskiego (Boya) *Piosenki Zielonego Balonika*, który ukazał się wraz z wydaniem książkowym piosenek w 1913 roku, ale także opracowania takie jak np.: Tomasz Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, wyd. II poszerzone, Kraków 1987; oraz wydane w serii Biblioteki Narodowej *Słówka* Boya, wstęp i wybór T. Weiss, przypisy E. Miodońska-Brooks, J. Michalik, Wrocław 1988). Warto w tym miejscu zauważyć, że oprócz piosenek pisanych na potrzeby szopek Zielonego Balonika, w krakowskim kabarecie podjęto także pierwsze próby tzw. poezji śpiewanej (wiersze Przerwy-Tetmajera i Leśmiana w wykonaniu Leona Schillera).

Jazz i jego relacja z muzyką „uliczną” przedstawione są na zasadzie opozycji (s. 43 i n). Wydaje mi się, że opozycji nie ma, gdy przyjrzeć się źródłom jazzu (pierwszej jego fazy, tzw. nowoorleańskiej) oraz biorąc pod uwagę ważną cechę ulicznego muzykowania – improwizację (sam autor wspomina o tym na s. 48), a także skład instrumentów pierwszych zespołów jazzowych. Niewątpliwie jazz jest formą muzyki ludowej (popularnej) zrodzonej na ulicy. Trzeba by uzupełnić bibliografię do książki, doczytać historię jazzu, a może i bluesa i nie tworzyć opozycji, ale jazz dodać do prawdopodobnych źródeł piosenki ulicznej. (Niekoniecznie zaś szukać proveniencji w działaniach Panufnika albo Serockiego – to wydaje mi się tropem chybionym, s. 44 i n).

Na stronach 105-106 przeczytałam zadziwiającą opinię: „Film, obok teatrów drugiej kategorii, zanim stał się masową, popularną rozrywką, przynależał jednak do kultury wysokiej”. Nie, tak, oczywiście nie było. Film nigdy nie przynależał do „kultury wysokiej” – wystarczy sobie przypomnieć, co na temat nowej formy kultury, czyli filmu właśnie, twierdzili przedstawiciele szkoły frankfurckiej. To zdanie jest chybione także w zestawieniu „film, obok teatrów drugiej kategorii” – bo nie bardzo wiadomo, o jakie teatry chodzi Doktorantowi. O teatrzyki ogródkowe? O tzw. brette, tingel-tangle? Powraca nieznajomość profesjonalnej refleksji nad dziejami form kultury popularnej. Koniecznie trzeba to nadrobić.

Ale skoro jestem przy filmie, to wspomnę o fragmencie poświęconym *Zakazanym piosenkom*. Niewątpliwie film staje się dla Pana źródłem historycznym – na s. 32 przytacza

Autor obszerną wypowiedź narratora filmu – warto byłoby to odnotować na początku pracy, gdzie omawiane są źródła i metodologia badań. A w każdym razie poświęcić refleksję takiemu działaniu. I ostatnia sprawa w związku z tym wątkiem. Szkoda, że Autor nie zwrócił uwagi na pojawiający się w tym filmie utwór *Warszawo ma*, będący nawiązaniem do przedwojennego przeboju *Miasteczko Bełz*. To ciekawy przykład palimpsestu miejskiego, albo inaczej – „przestosowania” (na wzór metody funkcjonującej w XVIII-wiecznym teatrze) tekstu poprzez dostosowania realiów do określonego miejsca i czasu.

Najlepiej pod względem merytorycznym prezentuje się część poświęcona folklorowi miejskiemu. Dobrze została dobrana literatura (choć zabrakło opracowań Zbigniewa Adrjańskiego, popularnych, ale ważnych, ponieważ autor był współtwórcą rozrywkowych audycji warszawskich w latach 60.-70. Adrjański posiadał bogate archiwum, tuż przed śmiercią szukał miejsca, gdzie mógłby je przekazać. Być może zainteresuje to Autora pracy).

Dobrze zostały przygotowane analizy piosenek jako źródła do dziejów obyczaju. Brakuje jednak refleksji nad językowym obrazem świata zawartym w interpretowanych w szerokim kontekście utworach.

Ad 4)

Brakuje w pracy pana Kłocińskiego choćby wzmianki o tzw. *urban studies*; tematycznie bowiem praca ta wpisuje się w ów nurt badań. Pozwolę sobie pominąć zestawienie bibliograficzne, nazbyt obszerne, by je przywoływać w tej recenzji. Rekomenduję wszakże uwzględnienie tego nurtu badań w rozważaniach nad Orkiestrą z Chmielnej.

Ponieważ – jak wspomniałam wcześniej – brakuje w rozprawie refleksji nad zakresem pojęcia kultura popularna / masowa – rekomenduję także uzupełnienie lektury w tym zakresie.

Wspomniałam wyżej, że Doktorant nazbyt często sięga po literaturę popularnonaukową tam, gdzie dysponujemy literaturą badawczą (oprócz wydawnictw o charakterze wspomnieniowym sięga np. do popularnych opracowań Sławomira Kopra czy do książki Dariusza Michalskiego o piosence, a także do pracy licencjackiej o piosence – s. 93).

W przypadku kabaretu i piosenki mamy obszerną literaturę – zwłaszcza francusko- i niemieckojęzyczną, ale także polskie opracowania. O kabarecie Momus świetną monografię napisała Helena Karwacka, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki Momus*, Warszawa 1982. Warto też sięgnąć do monografii Doroty Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Katowice 2007; do opracowania zbiorowego *Jaki jest kabaret?* pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Katowice 2012; także do opracowania Tomasza Stępnia *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989. Warto byłoby

zajrzeć do publikacji Edwarda Krasieńskiego na temat dziejów teatrów Warszawy, który nie zapomina nigdy o kabaretach; z opracowań popularnonaukowych warto sięgnąć do opracowań Ryszarda Marka Grońskiego. Polecę także własne opracowania, w których piszę m.in. o tradycji francuskich kabaretów, o pieśniach Aristide Bruanta i tym, co na ich temat sądził Adolf Nowaczyński – sądzę, że Bruant i jego „pieśni ulicy” to ważne, kolejne źródło, nieuwzględnione przez pana Kłocińskiego. Podobnie angielskie *street ballads* – zupełnie pominięte przez Autora. Warto uzupełnić lekturę o książkę Davida Atkinsona i Steve’a Rouda, *Street Ballads in Nineteenth-Century Britain, Ireland, and North America: The Interface Between Print and Oral Traditions*, wyd. Routledge, 2016 (Autor rozważa gatunek, jakim jest ballada na stronie 61, nie uwzględnia jednak owego kierunku badań).

Skoro wskazuję obce tradycje, to uzupełnić także wypada o literaturę przedmiotu fragment poświęcony romansom cygańskim, pieśniom Aleksandra Wertyńskiego. Polecam bardzo rzetelne opracowanie Nel Nabelak, *Recepcja twórczości Aleksandra Wertyńskiego w Polsce*, „Acta Polono-Ruthenica” 2019, XXIV/1.

Wskazę też jeszcze jeden wątek, który poruszyłam w moich monografiach, mianowicie ewolucję kabaretu od form teatralnych po formy estradowe – sądzę, że i te rozważania mogłyby się przydać Autorowi recenzowanej rozprawy, gdy wskazuje pojawienie się estradowych wątków w dokonaniach Orkiestry z Chmielnej. (Mówię zwłaszcza o książce *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001).

Braki w literaturze przedmiotu dotyczą tych części pracy, które są poświęcone jazzowi oraz instrumentom muzycznym. Braki, które skutkują mało precyzyjnym formułowaniem poglądów i błędami merytorycznymi. Przykładowo wymienię, że na temat narodzin jazzu (jako muzyki ludowej) warto przeczytać klasyczne już opracowania: Andrzeja Schmidta, *Historia jazzu*, Warszawa 1989; Joachima Ernsta Berendta, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, przekł. S. Haraschin, Kraków 1978; Andre Hodiera, *Ludzie i problemy jazzu*, przekł. A. Kolasieński, J. Tyszkowski, Kraków 1961; plus naukowo opracowane leksykony i wydawnictwa encyklopedyczne. Poleciłabym też opracowanie Krzysztofa Karpińskiego, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014. Jeśli chodzi o instrumenty muzyczne też tylko niewielki wybór: Curt Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przekł. S. Ołędzki, Warszawa 2011; Philip Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, przekł. J.J. Malinowski, Warszawa 2019; i wreszcie mająca wiele wydań *Encyklopedia instrumentów muzycznych* Aleksandra Buchnera.

Ad 5)

Brakuje w pracy odsyłaczy, np. na s. 40, gdy mowa o występach Renaty Bogdańskiej w Polish Parade. Nie ma też źródła informacja na s. 81: „Poznań – miasto, którego ludność wynaradawiano i przymuszano do używania w każdej sytuacji języka niemieckiego, przez cały XIX wiek również nie stworzyło swojej piosenki ulicznej”. Skąd Autor czerpie tę wiedzę? Co to znaczy „w każdej sytuacji”? W Poznaniu wytworzył się niezwykle trwałe (jeszcze dzisiaj) typ gwary miejskiej, oczywiście, z naleciałościami języka niemieckiego, z wieloma germanizmami, ale w Poznaniu nigdy Polacy nie mówili po niemiecku (a tym bardziej „w każdej sytuacji”). Polecam bardzo bogatą literaturę na ten temat (np. opracowania Karola Zierhoffera, Moniki Gruchmanowej, Bohdana Walczaka, Anny Piotrowicz). Co do piosenki ulicznej w Poznaniu: być może w stolicy Wielkopolski nie było tak znanych zespołów jak Orkiestra z Chmielnej, ale piosenka uliczna oczywiście funkcjonowała – w ramach działalności kół skautowych i strzeleckich, klubów sportowych, w twórczości satyrycznej m.in. Romana Tadeusza Wilkanowicza, redaktora „Pręgierza Poznańskiego”, a także autora pieśni powstańczych – piosenek napisanych na kilka dni przed wybuchem powstania wielkopolskiego specjalnie dla biorących udział w walkach ulicznych żołnierzy (rekrutowanych spośród mieszkańców poznańskich dzielnic, miejskiej biedoty). Nie rozwijam tutaj tego tematu. Omówiłam go szczegółowo w dwóch tomach z 2018 roku, w których zebrałam spuściznę Wilkanowicza (t. 1, *Utwory powstańcze*, t. 2, *Satyra i publicystyka*).

Po cytowanym wyżej zdaniu mamy kolejne (również pozbawione podstawy bibliograficznej): „Historia żadnego innego polskiego miasta nie oddziałuje na nas tak bardzo, jak historia Warszawy. To właśnie jej folklor wydaje się najbardziej reprezentatywnym, najbardziej znanym i znaczącym w kulturze”. Nieuprawnione wydaje się to uogólnienie; ale też budzące wątpliwości merytoryczne – stolica jest miastem o sporym elemencie napływowym, jest tu (i było) wielu przybyszów z innych dzielnic Polski, którzy uzupełniają warszawski folklor o elementy pierwotnie mu obce. Warto poświęcić temu zagadnieniu nieco refleksji i nie formułować zbyt daleko idących uogólnień.

Jest w recenzowanej pracy sporo zdań niezrozumiałych i niepotrzebnych, typu: „Napis na pocztówce >Wesołych Świąt i Szczęśliwego Nowego Roku< świadczy o zeświecczeniu tradycji bożonarodzeniowej w latach Polski Ludowej”.

Strona 84: „Bez względu na to czy na gruncie wiejskim, czy miejskim, spośród uzdolnionych ludzi wyłaniają się talenty muzyczne, przejmujące kanon wykonawczy właściwy konkretnej grupie. Najczęściej nie posiadają oni profesjonalnego wykształcenia muzycznego. Na gruncie miejskim nierzadko przyjdzie im spotykać się czy nawet współpracować z muzykami profesjonalnymi. Biorąc pod uwagę ten aspekt, Orkiestra z

Chmielnej z pewnością należy do folkloru miejskiego”. (Przy okazji owego nie „profesjonalizmu” może warto użyć określenia „amatorski” – ponownie sięgając do badawczych definicji tego pojęcia, m.in. Zbigniewa Raszewskiego).

Strona 103: „W sposób artystyczny, w tej jak i w innych piosenkach pobrzmiewają takie porównania i metonimie, jak, przykładowo, granie ludziom wyrażone jako granie obiektom, ulicom, skwerom i placom”.

W kwestii poprawności sporządzenia aparatu krytycznego: odsyłacze do stron internetowych mają często postać linku – co dyskwalifikuje tego typu przypis. Bibliografia powinna zostać podzielona w sposób przejrzysty, ukazujący specyfikę literatury przedmiotowej i podmiotowej (nie zaś wyodrębnianie „opracowań” i „artykułów w czasopismach”).

Nie widzę powodu, by w pracy doktorskiej objaśniać pojęcie „autotematyzm” (odsyłając do *Słownika terminów literackich* (s. 101).

Zadziwiająco jest zaznaczanie przez Autora podkreśleń we własnym tekście uwagą „wyróżnienie moje, M.K”. Przepraszam, ale czyje miałyby być?

Są także błędy językowe (powtarzane kilkakrotnie „pełnić rolę” albo „wydaje się być” poprzedzające rzeczownik lub przymiotnik) i usterki interpunkcyjne. Choć generalnie praca napisana jest poprawnym stylem.

W związku z powyższymi uwagami nie rekomenduję pracy Pana Kłocińskiego do druku w obecnej postaci. Uważam, że publikacja o Orkiestrze z Chmielnej jest bardzo potrzebna, ale zaprezentowana rozprawa nie powinna ujrzeć światła dziennego w zaprezentowanym kształcie. Wymaga ona przemyślenia od strony koncepcji i kompozycji, uzupełnienia bibliografii i wyeliminowania błędów oraz nieścisłości merytorycznych.

Biorąc pod uwagę pracę dokumentacyjną mgr. Macieja Kłocińskiego oraz fragmenty pracy niebudzące zastrzeżeń (jak rozdział poświęcony folklorowi), uważam, że recenzowana rozprawa we wskazanym zakresie spełnia wymogi stawiane dysertacjom doktorskim i wnoszę o wszczęcie dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Grzegorz Kłociński