

Dr hab. Magdalena Kamińska, prof. UAM
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im A. Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej magister Kai Klimek
Polska kultura remiksu. Kulturowa rola didżeja w dobie reprodukcji cyfrowej

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska magister Kai Klimek zatytułowana *Polska kultura remiksu. Kulturowa rola didżeja w dobie reprodukcji cyfrowej* została napisana w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr hab. Wojciech Klimczyka, profesora UJ. Monografia liczy 323 strony i składa się ze wstępu, dwóch części zatytułowanych w sposób nawiązujący do struktury albumu muzycznego [*Side A: Remixology: Teoria remiksu i polskim (i nie tylko) kontekście kulturowym* i *Side B: You better work! Praktyka didżejska w opowieściach respondentek i respondentów*], podsumowania oraz rozbudowanej biblio-, filmo- i audiografii. Pierwsza część pracy składa się z czterech, a druga z dwóch rozdziałów. Również i one nawiązują tytułami do wydawnictw muzycznych (*Track 01, Track 02* itd.). Każdy z rozdziałów podzielony został na liczne podrozdziały i podpodrozdziały.

Uporządkowanie pracy w taki efektowny, nieco żartobliwy sposób nie jest typowe dla dysertacji doktorskich. Jednak w tym przypadku może znaleźć uzasadnienie – nie tylko z uwagi na muzyczny temat, ale przede wszystkim ze względu na fakt, że cel monografii usprawiedliwia ujęcie rozważań w nieco luźniejszą formę.

Wedle wyartykułowanej we *Wstępie (Intro)* deklaracji Autorki głównym celem badawczym dysertacji było stworzenie opisu didżeingu jako fenomenu kulturowego. Opis ten ma charakter otwarcie apologetyczny – nie tyle wobec samych praktyk didżejskich, co reprezentowanej przez nie postawy wobec kultury nadmiaru: „Gdy w narracjach o współczesnej kulturze popularnej niczym echo powracają sformułowania «zalew treści», «dominacja takosamości» czy «nadprodukcja kontentu», to właśnie aktywne poszukiwanie treści i sprawna selekcja, przechwytywanie ich na własny użytek i również we własnym, nawet skromnym zakresie, tworzenie nowych kompilacji i stają się przydatnymi dla każdego z nas taktykami” (s. 11). „[M]etody działania didżejów, sposób ich pracy wraz z jej narzędziami oraz efektami zostają przeniesione poza sferę muzyki. Dziś

widzimy je w działaniu na takich polach jak film, design, architektura, Internet, moda i tak dalej. Stają się one podstawą dla mówienia o nowej wizji kultury – opartej o modularność i remiks” (s. 10). Cel ten – zasugerowany już w tytule pracy – został w pełni zrealizowany.

Po omówieniu celu Autorka wytycza we *Wstępie* pole badawcze dysertacji. Wyznacza je kultura didżejska rozumiana jako „specyficzna przestrzeń, nie tylko muzyczna, lecz również kulturowa” (s. 7). Magister Klimek podkreśla, że „kultury muzyczne takie jak hip-hop, disco czy rave (...) były i są terenem, na którym widzimy kulturę popularną w działaniu. To tutaj unaocznia się cała jej dynamika i złożoność, sprzeczne siły i uwikłania, jak i zarazem otwartość na zmiany oraz, przede wszystkim, znaczenie, jakie dla uczestników pop-kulturowego życia ma współuczestnictwo w jej procesach. Związek muzyki i tożsamości w obrębie tych kultur (...) to zagadnienie, które wpływa (...) na działalność współczesnych polskich didżejów” (s. 8).

Autorka podkreśla, że skupia się w pracy przede wszystkim na polskich didżejach związanych z kulturą hip-hopową, kulturą muzyki disco i house, choć wielu z nich działa również w sferze muzyki techno, minimal czy ambient (s. 8). Zaznacza przy tym, że „ich wszędobylski pod względem muzycznym gust, otwartość na kierunek wskazywany przez odbiorców, lecz również nowe inspiracje (...) sprawiają, że analiza ich praktyk to z punktu widzenia studiów nad popkulturą zagadnienie (...) trudne, bo praktyki te uwikłane są w lokalne konteksty kulturowe” (s. 9). Oznacza to, że po opracowaniu gęstego opisu praktyk didżejskich magister Klimek planuje wykorzystać go do zbudowania charakterystyki lokalnego, polskiego wydania „splotu kultury i didżeingu” (tamże). Wbrew pozorom przedłożona monografia nie jest więc dziełem muzykologicznym ani socjologicznym, lecz typowo kulturoznawczym.

Autorka podkreśla zarówno biograficzny, jak i autobiograficzny wymiar swojej pracy badawczej, zaznaczając, że „[t]o przemian kulturowych w naszym kraju stanowi równie istotny punkt odniesienia, co wspomniane już wcześniej gatunki i kultury muzyczne”. Didżeje to bowiem „osoby, które – nawiązując do myśli Michela de Certeau (...) – musiały sobie radzić i kształtować własne praktyki również w odniesieniu do specyficznego, stawiającego różnego typu wyzwania środowiska społeczno-kulturowego czasów po transformacji ustrojowej” (s. 9). Didżejska droga każdego z respondentów magister Klimek przebiegała nieco inaczej – według indywidualnych trajektorii biograficznych, na które duży wpływ miał element przypadkowości – a mimo to wszystkie one posiadają pewien wspólny mianownik. Aby go zidentyfikować i opisać, należy najpierw dowiedzieć się, dlaczego polscy didżeje „robią to, co robią i co sprawia, że praktyki didżejskie mają znaczenie dla ich tożsamości” (s. 10).

W dalszej części *Wstępu* Autorka nakreśla pokrótce metodologię pracy. Wykorzystany w jej ramach korpus badawczy stanowi piętnaście przeprowadzonych w latach 2013-2016 wywiadów

połączonych „z osobami zaangażowanymi aktywnie w działalność didżejską i muzyczną w ramach polskiego środowiska klubowego na przestrzeni ostatnich 20 lat – i dłużej” (s. 11). Dalej omawia pytania kwestionariuszowe i sylwetki respondentów – znanych polskich didżejów – oraz dokonuje krótkiego przeglądu najważniejszych pozycji z wykorzystanej w pracy literatury. Oprócz dzieł wymienionego już M. de Certeau przywołuje przede wszystkim prace V. Turnera (pojęcie *communitas*), M. Csíkszentmihályiego (pojęcie przepływu) oraz M. Maffesolego (koncepcja współczesnych plemion).

Wykorzystaną literaturę oceniam jako dobrze dobraną i omówioną ze zrozumieniem, choć muszę przyznać, że mam zastrzeżenia wobec deklarowanego przez magister Klimek przywiązania do „metodologii pracy badaczy Szkoły z Birmingham”, która wydaje się w jej opinii sprowadzać do preferencji dla subiektywnej perspektywy oraz awersji do „pustego teoretyzowania” (ss. 16-17). Byłoby to zdecydowanie za duże uproszczenie – w ramach (zasadniczo zresztą tekstocentrycznej) działalności tego środowiska wykorzystywano bardzo różne narzędzia i metody badawcze, z których niektóre (np. analiza dyskursu) zdecydowanie nie pasują do tej zdawkowej charakterystyki.

Jak podsumowuje wprowadzenie do wywodu Autorka, przyjęty przez nią kulturoznawczy model praktyki didżejskiej został ukształtowany dwutorowo: „Po pierwsze jako możliwie adekwatny do zbadania indywidualnego wymiaru tej działalności, zarówno w kontekście muzycznym, jak i kulturowym. I po drugie jako mapujący działalność didżeja w ramach wspólnoty, w odniesieniu do odbiorców i aktywnych uczestników życia muzycznego” (s. 18). Zależy jej zatem na tym, aby zaprezentować przedmiot badań zarówno w wymiarze jego społecznego, jak i indywidualnego funkcjonowania.

Pierwszy rozdział pracy, zatytułowany *DJ theory: model praktyki didżejskiej w oparciu o wybrane teorie*, zgodnie ze swoim tytułem zawiera szczegółowe omówienie teoretycznego modelu badawczego przyjętego przez Autorkę. Za kluczowy uznaje ona – słusznie – fakt, że didżej jest „postacią emblematyczną kultury remiksu oraz podstawowym punktem odniesienia dla nowego paradygmatu autora – nie tylko twórcy, ale i prze-twórcy. Temat badań i rozprawy wymaga w związku z tym zdefiniowania pojęć «remiks» i «kultura remiksu»” (s. 26). Wykorzystanie tego centralnego dla pracy pojęcia wymusza przywołanie prac najgłośniejszego posługującego się nim autora – wspomnianego już L. Lessiga. Warto jednak podkreślić, że Autorka, co godne pochwały, nie poprzestaje na tym najpopularniejszym ujęciu. Do pozostałych badaczy cytowanych w tym rozdziale należą J. Fiske, U. Poschardt, C. Lévi-Strauss, M. de Certeau, M. Maffesoli, M. Csíkszentmihályi, S. Frith i V. Turner.

Co do operacjonalizacji kluczowego pojęcia remiksu, magister Klimek słusznie nie polega wyłącznie na nieco nieprecyzyjnym ujęciu Lessigowskim i w ślad za E. Navasem definiuje je jako „opartą o sampling, czyli ekstrakcję krótkich fragmentów zwanych samplami, praktykę cięcia, kopiowania i sklejaną fragmentów muzycznych” (s. 27). Opisując praktyki didżejskie wykorzystuje ponadto pojęcie plądronii w rozumieniu J. Oswalda, a także model użycia i aktu mowy, koncepcje strategii i taktyki oraz rozumienie brikolażu M. de Certeau. Bowiem „didżejski fach czy rzemiosło wpisują się w kategorię praktyki opartej na «wyczuciu» czy «wiedzy nieświadomionej», w rozumieniu, które znajdujemy w pracy *Wynaleźć codzienność*. Didżej bazujący na swojej praktycznej wiedzy przypomina opisywanego przez de Certeau inżyniera, który, dzięki wiedzy technicznej i teorii działania wyniesionej z praktyki, staje się (...) «trzecim człowiekiem», pośrednikiem między «człowiekiem twierdzeń», a «człowiekiem doświadczenia»” (s. 37). Analizując fanowski wymiar praktyk didżejów – którzy są przecież przede wszystkim wielbicielami muzyki – magister Klimek przywołuje zaś nazwiska J. Fiske’a i H. Jenkinsa. W oparciu o ich dorobek omawia rozmaite funkcje, które potencjalnie może spełniać didżej, takie jak np. funkcja słuchacza, rzemieślnika czy aktywisty.

W szczególnie ciekawym podrozdziale 1.8.1., zatytułowanym *Klub jako przestrzeń liminoidalna. Impreza jako communitas spontaniczna*, Autorka wnikliwie opisuje postać didżeja i jej praktyki wykorzystując zrećnie kategorie zaproponowane przez V. Turnera. W tej optyce didżej jawi się jako uczestnik, a zarazem twórca i animator doświadczenia wspólnotowego rodzącego się w obszarze czasu wolnego na skrzyżowaniu imperatywów zabawy i zabawiania (s. 51). Rysuje w ten sposób bardzo przekonujący, „gęsty” obraz, choć czytelnik w pewnym momencie zaczyna się zastanawiać, kim właściwie są dla didżeja ludzie, dla których gra, czyli publiczność klubowa. Wydaje się ona bowiem jawić jedynie jako bezosobowe, amorficzne tło jego praktyk, z którym nie wchodzi w indywidualne interakcje, a kontakt opiera tylko na subiektywnym poczuciu wspólnego *flow*. Znacznie ważniejszym „partnerem” didżeja wydaje się być sama muzyka. A przecież, jak podkreśla dalej Autorka, zawsze działa on „we wspólnocie – czy będzie to chwilowa, spontaniczna communitas rodząca się w klubie (...), czy subkultura klubowa z jej estetyką, instytucjami i relacjami” (s. 57).

Ta partia wywodu jest opracowana w samodzielny, dobrze przemyślany, nie zanadto dygresyjny sposób i stanowi adekwatny fundament teoretyczny dysertacji. Nieco gorzej przedstawia się jej praktyczne wykorzystanie w badawczej części pracy, która ma za zadanie zestawić teoretyczny model działalności didżeja w polu kultury popularnej z indywidualnymi doświadczeniami „bohatek i bohaterów” pracy (określenie znamienne preferowane przez magister Klimek zamiast tradycyjnych „respondentek i respondentów”) (s. 59). Pomiędzy jedną a

drugą partią pracy zagubiony został np. interesujący – szczególnie w kontekście deklarowanego przez Autorkę przywiązania do dorobku szkoły z Birmingham – wątek dotyczący wywrotowego potencjału didżeingu.

Rozdział drugi – *Beaty, płyty, dyskotekowa kula i didżejka z desek: subiektywna historia kultury didżejskiej* – omawia historyczne konteksty rozwoju najważniejszych dla pracy gatunków i kultur muzycznych. Chodzi tu o nowojorski hip-hop, disco lat 70. i brytyjski rave, wokół których tworzyły się subkultury znacząco wpływające na kształtowanie się praktyk didżeingu. Autorka analizuje tu także kulturotwórczy wpływ legendarnej amerykańskiej stacji muzycznej MTV (szczególnie programu *Yo! MTV Raps* poświęconego kulturze hip-hopu) oraz nieistniejących już niemieckich telewizji muzycznych Viva i Viva Zwei na polską kulturę muzyki popularnej w latach 90.

Jeśli chodzi o treść tego rozdziału, szczególnie interesujący jest podrozdział 2.1 – *Didżej jako przewodnik po supermarkecie kultury*. Została w nim omówiona charakterystyczna dla tego zawodu postawa łącząca bierną konsumpcję popkulturowych treści z praktykami kreatywnymi. To pozornie paradoksalne połączenie staje się możliwe, gdyż „[p]odstawą działania didżeja jest przede wszystkim selekcja muzycznych treści, której efektem staje się aktywna konsumpcja (...). Kultura popularna to (...) zbiór, z którego didżej wybiera elementy i łączy je ze sobą, tworząc nowe całości oparte na różnego typu praktykach przetwarzania” (s. 46). Ta analiza skutecznie przekonuje, że didżeing istotnie może stanowić funkcjonalny model odzwierciedlający „łączony” styl relacji współczesnych konsumentów z treściami popkultury. Można byłoby go na przykład wykorzystać przy tworzeniu opisu wielu praktyk użytkowników internetu, takich jak choćby tworzenie i szerowanie memów internetowych.

Rozdział ten jest wartościowy merytorycznie i adekwatnie ulokowany w ramach wywodu, choć, jak wspomniałam, niektóre z wyartykułowanych w nim istotnych stwierdzeń nie znajdują przełożenia na część badawczą. Szkoda, że jego podsumowanie jest bardzo lakoniczne i stanowi raczej otwarcie kolejnej partii tekstu niż zebranie wniosków z bieżącej.

Rozdział trzeci – *Didżej.pl: Wstęp do wiedzy o kulturze didżejskiej i klubowej w Polsce* – i czwarty – *Osiedlowe akcje: kultura didżejska w Polsce po przemianach ustrojowych* – stanowią metodologiczną i treściową całość. Ich jasno wyartykułowanym przez Autorkę celem było osadzenie relacji „bohatek i bohaterów niniejszej rozprawy w szerszym planie przemian po transformacji ustrojowej w Polsce” (s. 146). Oba rozdziały napisane zostały w bardzo osobistym, miejscami publicystycznym stylu z silnym akcentem autobiograficznym, co nie dziwi, jako że już

we *Wstępie* magister Klimek jednoznacznie zadeklarowała się jako aca-fanka (określenie H. Jenkinsa, s. 19) badanych przez siebie zjawisk kulturowych. Dopiero w tym miejscu wywodu ujawnia jednak w pełni emocjonalną postawę wobec świata, który ukształtował jej respondentów i ją samą. Wywodzi bowiem – i jest w tym bardzo przekonująca – polską odmianę didżeingu ze specyficznego środowiska życia codziennego, jakie stanowiło polskie osiedle mieszkaniowe w latach 90. XX wieku.

Ten unikalny typ miejskiej ekumeny, poza granicami którego kusił bazar, a którego epicentrum wyznaczył – na potrzeby pracy – pokój młodego wielbiciela muzyki, był wielopoziomowo powiązany z typowymi dla tej epoki stylami konsumpcji kultury popularnej. Wynikały one przede wszystkim z określonych uwarunkowań ekonomiczno-technicznych, szczególnie z ograniczonych możliwości aktualnie dostępnych nośników (przegrywanie kaset) oraz z praktyk określanych mianem piractwa, rozwijających się w tym czasie bardzo intensywnie dzięki raczkującemu internetowi. Za R. Księżykiem magister Klimek trafnie zauważa, że „potop muzyki płynący z przegrywalni kaset i krążący w osiedlowym obiegu ukształtował nową generację słuchaczy, na tyle wyrobionych, że mogli stać się bazą sukcesu całej masy bezkompromisowych artystów, którzy w Polsce lat dziewięćdziesiątych cieszyli się niemającą precedensu popularnością (...). Część z nich szybko zaczęła dzielić się muzyką z innymi (...), stawiając pierwsze kroki na polu kultury didżejskiej” (s. 115). Potępiane w przekazach oficjalnych, ale szeroko tolerowane w życiu codziennym piractwo przełomu ery analogowej i cyfrowej całkowicie zmieniło „popkulturową grę” i jako takie doczekało się już wnikliwych badań, takich jak chociażby cytowane przez magister Klimek raporty badawcze Centrum Cyfrowego (s. 123).

Rozdziały te zawierają również autorską propozycję typologii didżejów (ss. 93-94), analizę wagi budowanych przez nich sieci osobistych kontaktów oraz roli publicystyki muzycznej (radio, czasopisma) w kształtowaniu się ich muzycznych gustów. Znalazło się w nich również szczegółowe omówienie kultury klubowej poszczególnych polskich miast, jednak nie wnosi ono zbyt wiele do wywodu. Obydwa rozdziały można było z powodzeniem spiąć w jeden, tym bardziej, że trzeci jest znacznie krótszy od czwartego.

Również i tę część dysertacji – mimo osobistego tonu, który nie każdemu akademikowi musi przypaść do gustu – należy w moim przekonaniu ocenić wysoko. Autorka nie tylko ujawnia tu głęboką wiedzę insiderską, ale potrafi również zdystansować ją, kiedy jest to potrzebne, nie wypierając się zarazem emocjonalnych związków z własną materią badawczą. Jedyne, co nieco przeszkadza w śledzeniu argumentacji, to zbyt długie cytaty z wywiadów. Respondenci poruszają wiele różnych kwestii naraz, a Autorka podąża za nimi w dygresjach. W połączeniu z niechęcią do czynienia odautorskich skrótów i przekazywania treści wypowiedzi własnymi słowami

dekoncentruje to czytelnika. W moim przekonaniu najlepszym rozwiązaniem byłoby umieszczenie pełnych wywiadów w aneksie i posługiwanie się w tekście jedynie minimalnymi odwołaniami do nich. Całość dysertacji nie straciłaby wówczas na „gęstości”, za to zyskała na czytelności i wyrazistości wniosków.

Na drugą i ostatnią część pracy składają się dwa rozdziały. W pierwszym Autorka omawia praktyki didżejskie „o charakterze indywidualnym, czyniące z bohaterów i bohaterów niniejszej pracy twórców i prze-twórców. W drugim rozdziale badaniu poddana zostaje ich społeczno-kulturowa rola, względnie role” (s. 148).

Pierwszy rozdział drugiej części nosi tytuł *My headphones: indywidualne praktyki didżejskie w polu muzycznym i kulturowym*. Zawiera szczegółową analizę praktyk charakteryzujących postać didżeja i wprowadza propozycję typologii stylów odbioru. Ponadto Autorka podejmuje się w nim trudnego zadania: próbuje stworzyć opis emocjonalnego wymiaru imprezy muzycznej prowadzonej przez didżeja, tego, co w niej intersubiektywne, ekstatyczne, a nawet mistyczne. Opisuje indywidualne doświadczenie „uskrzydlenia” wykorzystując pojęcia flow/ przepływu, „haju”, „magii” i „wspólnej energii”, podkreślając, że ta forma muzycznego doświadczenia jest niepowtarzalna i odmienna od innych. „Świadomość konwencji i odmienności celów, jakie wiążą się z tworzeniem muzyki dla publiczności zgromadzonej w klubie, zanurzonej w dźwiękach tu i teraz, i tych związanych z tworzeniem muzyki na potrzeby wydawnictw płytowych, skierowanej do odbiorców słuchających jej w innych okolicznościach, charakteryzuje także inne respondentki i respondentów w niniejszej pracy” (s. 249). Autorka płynnie przechodzi w tym miejscu do opisu aktywności didżejskiej jako doświadczenia wspólnotowego, który rozwija w rozdziale drugim drugiej części pracy – *We are family: miejsce praktyk didżejskich we wspólnocie muzycznej*.

Ostatni rozdział pracy stoi pod znakiem koncepcji nowoplemienności M. Maffesolego. „Możliwość dokładania czegoś od siebie, dzielenia się z innymi i umożliwienia przepływu zarówno treści, jak i inspiracji kojarzyć się może z niesformalizowaną strukturą współczesnych plemion (...). Jednostki w ramach neoplemienia stają się zbiorowym «my» spojonym więziami wzajemności, czyli takim związkiem, w którym krzyżują się działania, sytuacje i uczucia (...). Z takiej perspektywy środowisko didżejskie czy kulturę didżejską możemy określić jako współczesne plemię. Dowodami na potwierdzenie tej tezy stają się opisywane przez respondentów doświadczenia zarówno emocjonalnego współprzeżywania, jak i realnego, praktycznego współdziałania i współpracy jego ramach. Z kart niniejszej rozprawy wyłania się zatem didżejskie plemię: z jego spontanicznością, przygodnością, zaangażowaniem emocji, otwartością, poczuciem

wspólnoty, potrzebą współprzeżywania, dzielenia się treściami, muzycznymi znaleziskami i wiedzą” (s. 307). Konkluzja ta brzmi zgrabnie, aczkolwiek dla czytelnika nadal niejasne pozostają relacje „didżejskiego plemienia” z najbliższym mu „plemieniem odbiorców”, choć przecież to jego potrzeby wykreowały didżeing. Tym samym powraca poruszony przeze mnie wcześniej problem: kim jest dla didżeja jego publiczność? Zajmuje ona wręcz szokująco mało miejsca w wypowiedziach respondentów, a jeśli się pojawia, to jako składowa performansu czy nawet rodzaj dekoracji – „element wpływający na akustykę w klubie” (s. 245). Owo milczenie „plemienia imprezowiczów” ścierającego się przecież nieustannie w przestrzeni klubu z „plemieniem didżejów” rodzi kolejne pytania. Czy to wykluczenie wynika z samych mechanizmów (neo)plemienności, czy może – co być może należy podejrzewać zapoznawszy się z objaśnieniem pojęcia flow – z „ideologii melanżu”, według której poczucie roztopienia się indywidualności to najbardziej pożądany stan psychiczny na tanecznej imprezie? Trudno odgadnąć, ponieważ *Podsumowanie/ Outro* stanowi raczej symboliczne zamknięcie poznawczej „podróży” niż tradycyjne, podsumowujące zawarte w niej stwierdzenia zakończenie pracy naukowej.

Reasumując, rdzeń dysertacji stanowi „gęsty”, nasycony detalami opis świata didżejów i didżeingu w określonym miejscu i okresie historycznym. W moim przekonaniu warto byłoby, aby lokalny wymiar pracy znalazł odzwierciedlenie w jej tytule.

Autorka niewątpliwie posiada ogromną wiedzę insiderską, co wiąże się nie tylko z rozumieniem kontekstów, ale również z zauważalnym rysem (auto)biograficznym pracy. Tym niemniej nie można niczego zarzucić jej przygotowaniu teoretycznemu. Miejscami nieco ponosi ją zamiłowanie do efektownego stylu pisarskiego („Warto zauważyć, że dla osób wypowiadających się na łamach tej pracy sięganie na muzyczne półki nie służy bynajmniej tylko i wyłącznie zaspokajaniu własnych potrzeb konsumpcyjnych, ale jednocześnie napędza potrzebę dzielenia się muzyką, wpływania na gust innych osób czy selekcionowania treści niejako «z samego czubka krzewu» muzyki”, s. 227), ale generalnie formalna strona pracy opracowana jest dobrze. W partiach teoretycznych tekst jest bogaty i zarazem klarowny, choć, jak wspomniałam, wiele stwierdzeń tam wyprowadzonych nie przełożyło się na część badawczą. Zarówno założenia, jak i wnioski są przekonująco uargumentowane, choć w partii badawczej tracą nieco wyrazistość w gąszczu przydługich cytatów.

Dysertacja reprezentuje wszystkie wady i zalety pracy insiderskiej („aca-fanowskiej”): przebija z niej olbrzymia wiedza i entuzjazm Autorki, który trudno poskromić ujmując go w karby aparatu naukowego, a cel badawczy jest przede wszystkim opisowo-apologetyczny. Daje to w efekcie pracę raczej przyczynkarską niż innowacyjną, ale bogatą, rozumiejącą i cenną.

Wielkim plusem tekstu jest to, że czytelnikowi takiemu jak np. autorka niniejszej recenzji – posiadającemu kompetencje kulturoznawcze, nie zaś muzykologiczne i nie zanurzonemu w opisywanych praktykach – skutecznie wyjaśnia insiderskie pojęcia i zagadnienia, z którymi ma on do czynienia podczas lektury. Jeśli za podstawowe zadanie kulturoznawcy uznać translację międzykulturową, magister Klimek realizuje je bardzo sprawnie, a zatem jest dobrą kulturoznawczynią w najważniejszym tej roli wymiarze.

W podsumowaniu recenzji stwierdzam, że rozprawa rozpatrywana całościowo jest wartościowa poznawczo i spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim. Jej niewielkie mankamenty są łatwe do naprawienia przed ewentualną – i postulowaną niniejszym przeze mnie – publikacją. W konkluzji wnoszę zatem o dopuszczenie jej Autorki, magister Kai Klimek, do dalszych etapów procedury związanej z uzyskaniem stopnia doktora.

Magdalena Kamińska