

Warszawa, dnia 4.09.2022 r.

Dr hab. Mirosław Pęczak
Zakład Interdyscyplinarnych Badań
nad Kulturą
Wydział Pedagogiczny
Uniwersytetu Warszawskiego

Recenzja rozprawy doktorskiej Stanisława Trzcińskiego
„W poszukiwaniu typologii odbiorców muzyki w dobie cyfryzacji”
(Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu SWPS w Warszawie)

Praca doktorska mgr Stanisława Trzcińskiego z jednej strony wpisuje się w szeroko reprezentowany nurt badań nad społecznym funkcjonowaniem muzyki w kulturze współczesnej Polski, z drugiej zaś skupia się na efektach cyfryzacji przekazów muzycznych, co na polskim gruncie wydaje się przedsięwzięciem pionierskim. Na szczególną uwagę zasługują niewątpliwie badania (ilościowe i jakościowe) przeprowadzone przez Autora, daleko wykraczające poza rutynę badawczą wyspecjalizowanych instytucji statutowo zobowiązanych do zajmowania się analizowaniem produkcji, dystrybucji i recepcji treści kultury. Zaplanowane i zrealizowane z dużym rozmachem, choć niepozbawione pewnych mankamentów, stanowią istotny walor pracy.

Recenzowana rozprawa składa się z pięciu rozdziałów, zakończenia i załączników oraz bibliografii. Załączniki należy traktować jako integralną część rozprawy, zawierają bowiem nie tylko scenariusze wywiadów i ankiet, ale także prezentacje szczegółowych wyników i analiz zrealizowanych badań. Należy podkreślić precyzję i przejrzystość treści załączników, co ma istotne znaczenie dla zrozumienia i oceny przyjętych przez Autora metod badawczych i doniosłości naukowej badań.

Rozdział pierwszy, który pełni jednocześnie rolę wprowadzenia do rozprawy, zgodnie ze swoim tytułem („Rozważania natury metodologicznej i konstrukcja obszaru badawczego”)

poświęcony jest założeniom metodologicznym przeprowadzonych przez Autora badań i zdefiniowaniu problematyki badawczej. W rozdziale tym Autor opisuje strukturę pracy, przyjęte metody badawcze, a także przedstawia i komentuje dotychczasowy stan badań nad współczesnymi odbiorcami muzyki i kulturą popularną, starając się uwzględnić nie tylko dorobek polskich, ale i zagranicznych badaczy. Przyjęty zakres „Rozważań”, szalenie rozległy ze względu na zamiar uwzględnienia nie tylko konkretnych badań nad recepcją muzyki, ale też szerokiego kontekstu kultury popularnej, wymagałby oczywiście obszerniejszego wywodu, niż ten, jaki został ujęty w pierwszym rozdziale. Z tego powodu przywołany katalog prac – nie tylko badawczych, ale i teoretycznych – ma charakter wybiórczy, nieuwzględniający wszystkich zasługujących na to prac poświęconych kulturze popularnej (także w kontekście społecznego funkcjonowania muzyki). Co prawda Autor w dalszych partiach rozprawy wraca (fragmentarycznie) do teoretycznego kontekstu własnych badań, aliści wyraźnie brakuje uwzględnienia w paragrafie rozdziału pierwszego poświęconego „stanowi badań nad współczesnymi odbiorcami muzyki i kulturą popularną” choćby jednego reprezentatywnego przykładu z dorobku brytyjskiego kulturoznawstwa, w tym także książek powstałych w kręgu Centre for Contemporary Cultural Studies (warto byłoby wymienić którąś z prac Sarah Thornton, Tony’ego Benneta, Stuarta Halla czy – zwłaszcza – Dicka Hebdige’a), a także jakiegoś dzieła polemizującego z tym dorobkiem i/lub uzupełniającego perspektywę wypracowaną przez badaczy i teoretyków z ośrodka z Birmingham (przykładowo: książka *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu* Davida Muggletona czy *Pop Music, Pop Culture* Chrisa Rojka).

Rozdział drugi („Przemiany odbioru muzyki w XX i XXI wieku”) ma przede wszystkim charakter teoretyczny i opisowo-historyczny. Autor pokazuje jak od początku istnienia fonografii i radiofonii zmieniały się zwyczaje odbiorcze słuchaczy muzyki i podkreśla kluczową dla tych zmian rolę technologii, w tym procesów cyfryzacji. Przy okazji sygnalizuje rozwijaną w dalszych częściach pracy problematykę globalizacji kultury muzycznej oraz podziału na aktywny i bierny kontakt człowieka z muzyką. Ta ostatnia kwestia w jakiejś mierze dotyczy wielokrotnie podejmowanego zwłaszcza przez polskich socjologów problemu aktywności kulturalnej. Znajdziemy to w klasycznych monografiach poświęconych uczestnictwu w kulturze jak *Społeczne ramy kultury* Antoniny Kłoskowskiej czy *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia* Andrzeja Tyszki, ale także w nowszych raportach badawczych (nota bene cytowanych przez mgr Trzcíńskiego) jak *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych* czy *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty* Tomasza Szlendaka i Krzysztofa

Olechnickiego. W ujęciach obecnych w tych właśnie pracach dychotomia aktywne – bierne w odniesieniu do uczestnictwa w kulturze, a lepiej powiedzieć „bycia w kulturze” staje się zasadniczo umowna, ponieważ każdy uczestnik kultury (zarówno ten, kto ją kształtuje zawodowo jak na przykład artysta czy animator, jak i ten, kto z niej korzysta wyłącznie w roli odbiorczej) ma na nią jakiś wpływ. W ostatnich dekadach – pisze o tym choćby wzmiankowany Tomasz Szlendak – kiedy dochodzi do wytworzenia się specyficznej kategorii „prosumentów kultury” tym bardziej różnica między aktywnym i biernym udziałem (uczestnictwem) w kulturze staje się problematyczna i nawet pojęcie „uczestnictwo w kulturze” zyskuje kłopotliwy status, jak nazywał to Ulrich Beck, „kategorii zombi”.

Mimo to specyfika uczestniczenia w kulturze muzycznej wymusza przyjęcie nieco innych założeń. Autor recenzowanej rozprawy odnosząc się między innymi do ustaleń Sylwii Makomaskiej przywołuje w tym kontekście różnicę między słuchaniem a słyszeniem. Słusznie zwraca przy tym uwagę na zróżnicowania percepcji w procesie odbioru muzyki w zależności od sytuacji komunikacyjnej i intencjonalnego bądź mimowolnego udziału słuchacza w akcie komunikacyjnym. Można zatem dość precyzyjnie stopniować aktywność odbiorcy od mimowolnego „pasywnego słyszenia” po aktywne współuczestniczenie w wydarzeniu muzycznym na przykład w sytuacji koncertu. Takie założenie stanowi ważny punkt wyjścia do dalszego toku rozprawy.

Kolejne dwa rozdziały („Nowe przestrzenie odbioru muzyki” i „Organizacja i finansowanie produkcji i dystrybucji muzyki”) są szczegółowym opisem społecznych, technicznych i instytucjonalnych uwarunkowań odbioru muzyki i – ogólniej – funkcjonowania kultury muzycznej. W rozdziale III Autor rozwija sygnalizowaną wcześniej problematykę sposobów słuchania muzyki wychodząc od rekonstrukcji perspektyw teoretycznych stojących u podstaw tworzenia typologii odbiorców od II poł. XX w. do czasów współczesnych. Wykazuje się przy tym rozległą wiedzą przedmiotową, co znajduje odzwierciedlenie w przywoływanych źródłach bibliograficznych i przeglądzie najważniejszych koncepcji. Na szczególną uwagę zasługuje w tymże rozdziale autorskie zdefiniowanie zjawiska miniaturyzacji doświadczenia odbioru muzyki (jeden z efektów cyfryzacji) i wprowadzenie kategorii „nanosłuchania” i „nanosłuchacza”. Publicystyczny charakter tych nazw w moim przekonaniu nie zaprzecza ich trafności. Dużo miejsca poświęca też Autor marketingowi muzycznemu, a wreszcie objaśnia rolę playlisty i algorytmu w cyfrowej dystrybucji muzyki. Ma to swoje uzasadnienie również w kontekście specyfiki relacjonowanych w dalszej części pracy badań, do czego jeszcze wrócę.

Rozdział IV poświęcony jest zagadnieniom produkcji i dystrybucji muzyki w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem uwarunkowań ekonomicznych funkcjonowania branży muzycznej. Szkoda, że Autor rozpoczyna ten rozdział (s. 122) od omówienia definicji kultury według hasła z *Encyklopedii Popularnej PWN* zamiast odnieść się do oryginalnych definicji, które bez trudu można przecież znaleźć w pracach antropologicznych, socjologicznych, czy tych z zakresu studiów kulturowych, w których definiowanie kultury wychodzi poza XIX-wieczną dychotomię „duchowy – materialny dorobek ludzkości” (vide: *Studia kulturowe. Teoria i praktyka* Chrisa Barkera, *Zrozumieć kulturę popularną* Johna Fiske’a, czy *Świat człowieka – świat kultury* Ewy Nowickiej). Tym bardziej, że zaraz potem rozpoczyna się wywód dotyczący współcześnie zachodzących relacji między kulturą a ekonomią. Tak czy inaczej rozdział ten logicznie zamyka część opisowo-teoretyczną pracy i (co wydaje się ważne właśnie dla logiki wywodu) kładzie nacisk na zmieniające się współcześnie warunki ekonomiczne funkcjonowania branży muzycznej w Polsce.

Rozdział V to obszerna, szczegółowa prezentacja przeprowadzonych przez Autora badań i ich wyników. Trzeba koniecznie podkreślić, że mamy tu do czynienia z opisem całej serii przedsięwzięć badawczych, która obejmuje trzy badania nad konsumentami muzyki (dwa jakościowe i jedno ilościowe) oraz badanie jakościowe nad kondycją biznesu muzycznego w Polsce. Prezentacja każdego z badań obejmuje każdorazowo podrozdział metodologiczny, przedstawienie wyników i podsumowanie. Ponadto każde z przeprowadzonych badań ma swój odrębny zakres, co wiąże się ze stosownym wyborem metodologii.

Interesująca wydaje się zaproponowana przez Autora typologia konsumentów muzyki, która dobrze koresponduje z wcześniejszym „historycznym” fragmentem rozprawy poświęconym tworzeniu typologii odbiorców. Autor proponował dziewięć typów („person”) odbiorców, co zasadniczo wyczerpuje możliwy katalog nawyków odbiorczych i ustalonych sposobów słuchania. Bardzo ważnym walorem prezentowanych badań jest też uwzględnienie i stosowne skomentowanie nowych zjawisk w odbiorze muzyki takich jak renesans „archaicznych” nośników (płyta winylowa, kaseta magnetofonowa), wpływ radiowej playlisty na muzyczne gusta, specyfika odbioru muzyki w warunkach pandemii covid 19, czy wreszcie fenomen tak zwanej audiofilii. Kodą całej części badawczej jest prezentacja „Dynamicznego Modelu Typologii Konsumentów Muzyki”, w którym najważniejszą rolę odgrywa zróżnicowane „natężenie cech” właściwych poszczególnym typom odbioru (i odbiorców-konsumentów).

Licząca ponad 570 stron rozprawa doktorska mgr Stanisława Trzcńskiego stanowi bez wątpienia ważny wkład w rozwój badań i refleksji teoretycznej nad odbiorem muzyki i kształtowaniem się rynku muzycznego we współczesnej Polsce. Usytuowanie jej

merytorycznej charakterystyki między „klasycznym” kulturoznawstwem i socjologią kultury a ekonomiką kultury pozwoliło przyjrzeć się przemianom kultury muzycznej dokonującym się na kilku poziomach: indywidualny odbiór wraz z jego uwarunkowaniami psychologicznymi i wynikające stąd nawyki odbiorcze; wpływ technologii związany z cyfryzacją (między innymi „nanosłuchanie”); typy konsumpcji związane z modami muzycznymi; rynek muzyczny i jego instytucje. Można powiedzieć, że Autor ze sporym sukcesem spróbował uchwycić i opisać na przykładzie kultury muzycznej fundamentalne kwestie dotyczące nie tylko przecież gustów muzycznych i ich przełożenia na funkcjonowanie rynku muzycznego, ale także przemian cywilizacyjnych jakie dokonały się w Polsce i na świecie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu, a może nawet stu lat (licząc od początków tak zwanej ery elektronicznej).

Przy podkreśleniu wszelkich walorów przedstawionej rozprawy, trzeba też poświęcić nieco miejsca pewnym niedociągnięciom.

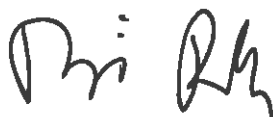
Zacznę od tego, co najmniej ważne. Chodzi o sposób pisania. Moim zdaniem Autor niepotrzebnie stara się „obiektywizować” styl wywodu posługując się gramatyczną trzecią osobą („autor stawia tezę”, „autor postara się odpowiedzieć” itp.). Sprawia to wrażenie nadmiernej oficjalności, a nie przydaje przecież naukowej wagi tak napisanej dysertacji. Autor nie ustrzegł się też pewnych potknięć językowych, zwłaszcza frazeologicznych, pojawia się np. kolokwializm „zadziało się” (s. 229), zagadkowe „konsumowanie światami” (s. 228), nieznośne stosowanie słowa „dedykowane” zamiast „przeznaczone” (m.in. s. 312), nie zawsze konieczne anglicyzmy (np. „followersi”, „social media” s. 348). Niekiedy można mieć wątpliwości natury terminologicznej – autor wyróżnia jako odrębne gatunki muzyczne rap i hip hop, choć zazwyczaj przyjmuje się, że rap jest muzycznym segmentem szerzej pojmowanej kultury hip hopu. Obok siebie pojawiają się (s. 256) jako odrębne znaczeniowo terminy „pop” i „muzyka popularna”, co może brać się z powszechnie praktykowanego (zwłaszcza przez dziennikarzy) zwyczaju językowego, ale przydałoby się tu jakieś wyjaśnienie.

Poważniejsza wątpliwość dotyczyłaby istotnego aspektu przyjętej w rozprawie perspektywy – nazwijmy ją – ideowej. Otóż przy założeniu, że rozprawa będzie korzystać z inspiracji i doświadczeń ekonomiki kultury (co samo w sobie nie jest bynajmniej żadnym uchybieniem) Autor zdaje się wprowadzać do dyskursu de facto kulturoznawczego określony sposób myślenia, który zdradza swoje pokrewieństwo z ekonomicznym neoliberalizmem i – generalnie – zbliża się do swego rodzaju fetyszyzacji mechanizmów rynkowych. To trochę tak, jak zignorowanie słynnego powiedzenia Roberta Escarpita, że należy wiedzieć różnicę

między handlem suknem a handlem książkami. Autor rozprawy pisze, że wyniki jego badań „mogą służyć każdemu, także podmiotom gospodarczym i światu reklamy” (s. 342) i tu trudno mieć jakieś większe wątpliwości, ale nieco wcześniej zauważa, że „zaangażowanych nanosłuchaczy” można „rynkowo pozyskać poprzez komunikację marketingową”. Oznaczałoby to sugestię, że instytucje rynku muzycznego, kierując się swoimi celami merkantylnymi mogą manipulować odbiorcą muzyki traktując go jako wyłącznie dostarczyciela zysku. Można też odnieść wrażenie, że termin „konsument muzyki” stojący u podstaw proponowanej przez Autora rozprawy typologii odbiera słuchaczom muzyki ich podmiotowość traktując ich wyłącznie w charakterze elementu procesów rynkowych. Oczywiście w innych miejscach rozprawy jest to jakoś neutralizowane, choć pewnie można byłoby wyraźniej podkreślić, że rozmaite rozwiązania techniczne, łącznie z „miniaturyzacją doświadczenia odbioru” właśnie sprzyjają odbiorczej suwerenności, co nie zawsze musi się pokrywać z interesem instytucji rynku muzycznego.

Mimo zgłoszonych wyżej wątpliwości uważam pracę mgr Stanisława Trzcińskiego za bardzo cenne źródło uaktualnionej wiedzy o kulturze muzycznej w Polsce. Jestem przekonany, że wiele wnosi ona do refleksji nad odbiorem muzyki i rynkiem muzycznym i może być ważną inspiracją dla dalszych badań w tym obszarze. Przedłożona rozprawa całkowicie spełnia zakładane wymogi i w związku z tym wnoszę o dopuszczenie mgr Stanisława Trzcińskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Mirosław Pęczak



Zakład Interdyscyplinarnych Badań nad Kulturą

Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego

ul. Mokotowska 16/20

00-561 Warszawa