WYDZIAŁ
EKONOMICZNO-
-SOCJOLOGICZNY
Uniwersytet Łódzki

Dr hab. Anna Kacperczyk, prof. UŁ
Katedra Metod i Technik Badań Społecznych
Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny
Uniwersytet Łódzki
e-mail: [redacted]
90-214 Łódź, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43 pok. A230
Tel. +48 42 635 53 49
Tel. kom. [redacted]

Łódź, 23.04.2026 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Stefana Jakuba Biedronki, pt. *Społeczny świat trójmiejskiego środowiska muzyki improwizowanej*, Gdańsk 2025
napisanej pod kierunkiem dr. hab. Radosława Kossakowskiego, prof. UG

Praca przedstawiona do oceny stanowi opis społecznego świata muzyki improwizowanej na terenie Trójmiasta (s. 87). Autor posługuje się ramą teoretyczną koncepcji światów społecznych, odwołując się także do symbolicznego interakcjonizmu, fenomenologii oraz socjologii muzyki.

Mgr Stefan Jakub Biedronka wiedziony impulsem głębszego zrozumienia społecznych aspektów tworzenia muzyki improwizowanej oraz korzystając ze swojego wieloletniego uczestnictwa w wydarzeniach tego rodzaju, stawia pytanie „o społeczny wymiar improwizacji oraz o to, jak muzycy współtworzą świat, w którym dźwięk staje się językiem relacji" (s. 10). Motywacja do uchwycenia istoty improwizacji płynęła więc z potrzeby zrozumienia praktyki, w której Autor sam od lat bierze czynny udział (s. 87).

Autor postawił sobie za cel odpowiedź na pytania dotyczące czterech zagadnień: 1) procesu konstytuowania się społecznego świata muzyki improwizowanej; 2) znaczeń nadawanych improwizacji muzycznej; 3) statusu improwizacji jako działania podstawowego oraz 4) roli przestrzeni, w jakich toczy się działanie (s. 89).

Praca mgr. Biedronki stanowi oryginalne, pogłębione i rzetelne studium dotyczące zagadnienia, które dotąd nie było badane w tym ujęciu w polskiej socjologii. Uporządkowana i systematyczna analiza Doktoranta wnosi nowe spojrzenie na wymykające się prostym klasyfikacjom zjawisko improwizacji muzycznej – tu badane w konkretnym układzie społecznym trójmiejskiej sceny muzycznej.

eksoc.uni.lodz.pl
Dokument zanonimizowany za pomocą UG DLP Anonimizator, 2026-11-12 09:23:12

Struktura pracy

Praca w całości liczy 328 stron. Składa się z sześciu rozdziałów merytorycznych; posiada *Wprowadzenie* oraz rozbudowane *Zakończenie*. Zawiera *Spisy*: *literatury*, [źródeł] *cytatów otwierających*, *ilustracji*, *źródeł internetowych* oraz *Scenariusz IDI*. Struktura pracy jest czytelna, klarowna i nie budzi zastrzeżeń.

Pierwsze dwa rozdziały stanowią odniesienie do literatury przedmiotu, sytuując przedmiot badań Autora w polu dotychczasowych dokonań socjologii, fenomenologii i symbolicznego interakcjonizmu. W rozdziale pierwszym Autor szczegółowo i kompetentnie omawia teorię światów społecznych, traktowaną tutaj jako zaplecze koncepcyjne pracy, wyjaśniając jej podstawowe pojęcia i omawiając procesy zachodzące nieuchronnie wewnątrz społecznych światów. Niezwykle wartościowe są rozważania na temat typów identyfikacji ze światem społecznym (s. 26-28), opis rodzajów zaangażowania (Unruh 1980) (s. 29-32), czy Beckerowska typologia uczestników światów artystycznych – zintegrowani profesjonaliści, nonkonformiści, artyści ludowi i artyści naiwni (Becker 1982), które bazują na literaturze przedmiotu, ale zostały zgrabnie zastosowane do analizowanych przypadków.

W rozdziale drugim Autor odnosi się do teoretycznych ujęć muzyki jako zjawiska społecznego, umożliwiając tym samym usytuowanie własnych rozważań w szerszym kontekście rozstrzygnięć teoretycznych. Omówione zostały perspektywy: socjologii muzyki, fenomenologiczna oraz interakcjonizmu symbolicznego. Wreszcie Autor sięga do *Art Worlds* Howarda S. Beckera, wyjaśniając jednocześnie swoją decyzję tłumaczenia tego terminu nie jako „światy sztuki" (Becker 2025), ale jako „światy artystyczne". W rozumieniu Autora zabieg taki rozszerza desygnat terminu „o wątki muzyczne, które mają również miejsce w analizie Beckera", samo zaś pojęcie „sztuka" w języku polskim „częściej jest kojarzona z takimi dziedzinami jak malarstwo, rzeźbiarstwo" (s. 11). Teoria Beckera (1976, 1982) jest tu traktowana jako teoretyczny pomost pomiędzy socjologią muzyki a teorią światów społecznych.

Rozdział trzeci pracy ma charakter metodologiczny. Autor opisuje w nim przebieg swojego badania, opartego na długotrwałej obecności w terenie. Omawiając swoje aktywne uczestnictwo w badanych praktykach, towarzyszące mu napięcia i dylematy oraz emocjonalny i etyczny wymiar prowadzonego przez siebie studium. W rozdziale tym przedstawione zostają zastosowane metody i narzędzia (obserwacje uczestniczące, indywidualne wywiady pogłębione oraz elementy autoetnografii analitycznej). Analiza zebranego materiału opierała się na refleksyjnej analizie tematycznej (Braun, Clarke 2024).

Rozdziały od czwartego do szóstego stanowią prezentację wyników badania empirycznego. Rozdział czwarty, prezentujący trójmiejską scenę muzyczną, otwiera próba zdefiniowania, czym jest muzyka improwizowana. Autor sięga tu do definicji literaturowych, ale także opiera się na tym, jak badani przez niego muzycy ją rozumieją i odczuwają. Autor definiuje improwizację jako „proces twórczy oraz interakcyjny, w którym dźwięki powstają w czasie rzeczywistym, bez uprzednio ustalonego planu – choć w oparciu o określoną konwencję – a ich kształtowanie zależy od kontekstu sytuacyjnego, wzajemnych relacji wykonawców, dostępnych środków i przestrzeni działania. Jest to praktyka zarówno estetyczna, jak i społeczna, w której tworzenie muzyki splata się z komunikacją, negocjacją znaczeń oraz rozpoznawaniem (lub przekraczaniem) obowiązujących konwencji. Improwizacja muzyczna nie oznacza braku formy, lecz raczej otwartość na niepewność, gotowość do reagowania, a często również budowania struktur na nowo, „tu i teraz”” (s. 116).

Opisując działanie podstawowe badanego społecznego świata, autor wskazuje także na specyfikę przestrzeni, w której odbywają się *jam sessions* oraz rolę jaką ten typ wydarzeń artystycznych odgrywa dla istnienia społecznego świata, stanowiąc zarówno centrum komunikacyjne jak i arenę, na której ścierają się różne wizje muzyki improwizowanej. Kolejny podrozdział stanowi pogłębione znakomite studium typifikacji subświatów improwizacji. Autor bazując na materiale z wywiadów, dokonuje szczegółowego opisu technologii subświatów: *improwizacji etno*, *rockowo-popowej*, *bluesowej*, *be-bop*, *free jazzowej*, *elektronicznej* oraz *hip-hopowej*. Jest to niezwykle wartościowa część analizy, ukazująca nie tylko wyodrębnione siedem subświatów muzyki improwizowanej, ale i ich technologię rozumianą jako osadzenie działania podstawowego w odmiennych konwencjach, narzuconych regułach normatywnych oraz stosowanych instrumentach jako narzędziach używanych do tworzenia scenicznego performansu. Autor operuje tu pojęciami wolności artystycznej, różnie definiowanej w odmiennych modelach improwizacji. Opisuje także dynamikę relacji pomiędzy tymi poszczególnymi odmianami. Wywód prowadzony jest z pozycji uwzględniającej segmentację świata społecznego rozumianej jako zasadniczy proces tworzenia subświatów opartych na odmiennych zasadach działania.

W kolejnym piątym rozdziale Autor przygląda się dynamice praktyk subświatów muzyki improwizowanej funkcjonujących na terenie Trójmiasta, podejmując próbę uchwycenia ich różnorodności, tożsamości, jakie wytwarzają oraz pojawiających się procesów legitymizacyjnych. Ukazuje, jak na bazie różnych subświatów improwizacji wyłania się „złożony krajobraz praktyk społecznych, w którym spotykają się różne strategie komunikacyjne”, wyznaczające identyfikacje poszczególnych subświatów i jednocześnie

profesjonalizując ich działanie podstawowe (s. 14). Pokazuje wokół jakich wartości zorganizowane są te grupy i inicjatywy muzyczne (równość, swoboda ekspresji improwizacyjnej, inkluzywny/ ekskluzywny charakter wydarzeń). Jednocześnie, prezentując kolejne obserwowane przez siebie kolektywy (Dżemiarze, Gdynia Ommprovisers Orchestra, HIP-HOP JAM 3CITY, NQRW Jam, Wolne Brzmienia czy Żywe Środy Jam Sessiona) sytuuje je na linii rozwoju, ukazując w jakiej fazie profesjonalizacji znajduje się aktualnie dany segment. Prezentacja wzbogacona jest o fotografie prezentujące improwizujących muzyków z różnych kolektywów.

Rozdział szósty stanowi analizę trzech studiów przypadku: Garaż 130, Lawendowa 8 oraz Teatr BOTO, będących miejscami krystalizowania i urzeczywistniania się muzyki improwizowanej w Trójmieście. Autor analizuje je przez pryzmat teorii aren, jako miejsca ścierania się wizji działania podstawowego, ale przede wszystkim jako przestrzeni fizycznej oraz infrastruktury umożliwiającej w ogóle jego wykonywanie. Rozdział ten otwiera rozważanie na temat autoidentyfikacji muzyków improwizujących, a kończy próba nakreślenia granic uczestnictwa. Autor powraca tu w skondensowanej formie do pojawiających się wcześniej wątków przyjętej konwencji grania – jako potencjalnej bariery uczestnictwa oraz obiekcie sporów i konfliktów. Fizyczna przestrzeń prowadzenia działalności ukazana jest jako dynamiczny i nietrwały aspekt społecznego świata, który może zostać uformowany, powołany do istnienia lub utracony dla działającej grupy (s. 222-223), który może mieć charakter inkluzywny lub wysoce ekskluzywny (s. 225). Trzy opisane lokalizacje koncentrują uczestników o odmiennych motywacjach i celach, definiujących wartości i sens działania podstawowego na różne sposoby i nadających improwizacji inne znaczenia symboliczne (s. 270-271).

W rozdziale tym Autor rozważa także status starszych, doświadczonych uczestników badanego środowiska a także omawia sytuację kobiet instrumentalistek. Artystki improwizujące – używające własnego głosu, idiofonów, perkusji, kontrabasu czy instrumentów klawiszowych – mimo że w mniejszości pojawiają się na trójmiejskich scenach. Jednakże jak wskazuje badanie, „wciąż zmagają się z nierównym traktowaniem, dyskryminacją i stereotypami" (s. 229). Tym samym Autor nawiązuje do kwestii hierarchii, władzy i organizacyjnej sprawczości w badanym świecie. Omówione zostają także trudności w przepływie komunikacyjnym pomiędzy artystami na scenie oraz problematyka używek. Alkohol jest tu ramowany jako obiekt graniczny interpretowany na różne sposoby w środowisku muzyków.

W zakończeniu pracy, Autor dokonuje rekapitulacji kluczowych wniosków. Badany świat muzyki improwizowanej jawi się jako zróżnicowany pod względem egalitarności vs elitarności, wspólnotowości vs tendencji do wykluczania uczestników, zabawy i luzu vs profesjonalizmu i trzymaniu wysokiego poziomu gry (s. 288). Tym, co łączy muzyków improwizujących jest jednak wspólne dążenie uczestników „do doświadczania muzyki improwizowanej w danym momencie" (s. 289).

Na postawione pytania badawcze Autor odpowiada pozytywnie" (1) potwierdzając istnienie społecznego świata muzyki improwizowanej ze wszystkimi charakterystycznymi cechami oraz procesami zachodzącymi w tym uniwersum symbolicznym; (2) prezentując jego unikalne kody symboliczne i powiązane z nimi technologie; (3) udowadniając, że improwizacja pełni centralną rolę organizującą życie społecznego świata; (4) oraz dokumentując na obecność aren, przestrzeni sporów, konfliktów oraz przecięć subświatów (s. 291-293). Autor dostarcza tutaj także ciekawej syntezy różnych typów aren występujących w światach społecznych (s. 297-298). Omawia także ograniczenia swojego ujęcia, sugeruje kierunki dalszych badań nad muzyczną improwizacją, a także wskazuje implikacje teoretyczne wynikające z wygenerowanych w ramach badania kategorii analitycznych.

Podsumowując, struktura pracy jest poprawna, odpowiadająca zamysłowi koncepcyjnemu badacza. Wywód jest czytelny i logiczny. Narracja zrealizowana została z dużym wyczuciem, zapewniając klarowność przekazu i dostarczając tekst, który bardzo dobrze się czyta.

Ocena metody badawczej

Funkcjonując w podwójnej roli muzyka improwizującego oraz socjologa, Autor postawił sobie za cel „rozpoznanie znaczeń, jakie uczestnicy społecznego świata przypisują własnej praktyce" improwizacyjnej (s. 79). Z uwagi na podwójne usytuowanie w badanym świecie oraz posiadane kompetencje muzyczne, autor mógł zastosować podejście „socjologiczno-audialne" (Jabłońska 2016), łączące socjologiczne badanie kontekstu społecznego z analizą samej „audialności" – czyli tego, co i jak jest słyszane, doświadczane i odbierane. Muzyka jest tu traktowana nie jako gotowy obiekt (dzieło), ale jako dynamiczny proces społeczny, który dzieje się w konkretnym czasie i przestrzeni. Liczy się także doświadczenie słuchaczy – to, jak odbiorcy interpretują dźwięki, jakie nadają im znaczenie i jak słuchanie wpływa na wzajemne interakcje. Autor wyczulony jest także na normy dotyczące słuchania oraz współtworzenia muzyki.

Zwraca uwagę wysoka samoświadomość metodologiczna badacza, który rozważa swoje własne usytuowanie w stosunku do podjętej problematyki i przedmiotu swojego badania. Autor aktywnie poszukiwał właściwej ramy teoretycznej dla przedmiotu swego zainteresowania, w miarę jak ten krystalizował się i przesuwał z ogólnego zainteresowania środowiskiem jazzowym, karierami muzyków czy rynkiem muzycznym w stronę „samej improwizacji, która jawiła [mu] się jako ekscytująca praktyka społeczna oraz zjawisko kulturowe". Pytania badacza „nie dotyczą jedynie tego, co muzycy robią by odnieść sukces, ale raczej jak oraz dlaczego improwizują; co sprawia, że chcą wyjść na scenę i tworzyć muzykę bez wcześniejszego ustalenia formy; jakie znaczenia nadają tej czynności" (s. 80).

Autor postawił cztery pytania problemowe: 1) Czy badana społeczność przejawia charakterystyczne dla społecznych światów procesy?; 2) Jak uczestnicy definiują i rozumieją improwizację? Czy improwizacji towarzyszą kody symboliczne?; 3) Czy improwizacja pełni centralną funkcję organizującą życie społeczne tego świata? oraz 4) Jakie miejsca determinują muzyczną improwizację? Czy pojawiają się charakterystyczne dla społecznych światów areny, przestrzenie konfliktu i przecinania się subświatów? (s. 89).

Aby na nie odpowiedzieć sięgnął do obserwacji uczestniczącej, autoetnografii analitycznej oraz indywidualnych wywiadów pogłębionych. Zrealizował także trzy studia przypadków konkretnych trójmiejskich scen muzycznych, regularnie organizujących wydarzenia oparte na improwizacji. Śledził także elementy interakcji zapośredniczonej w internecie na zamkniętych forach i grupach portalu społecznościowego Facebook.

W sumie Doktorant zrealizował 70 obserwacji uczestniczących, przeprowadził 42 wywiady, prowadził dziennik autoobserwacji (zeszyt badacza-uczestnika) oraz dokonywał rejestracji audio-wizualnych samych improwizacji. W mojej ocenie dało to rzetelną podstawę materiałową dla wyciągniętych wniosków, a zastosowana metoda badawcza – rozumiana jako połączenie wszystkich tych źródeł danych – była adekwatna do podjętej problematyki.

Dyskusja

1) Energia muzyki improwizowanej

W pracy improwizacja została przedstawiona jako forma praktyki muzycznej, która stanowi podstawowe spoiwo badanego środowiska, organizujące relacje, porządkujące przestrzenie, wytwarzające wewnętrzne rytuały oraz ostatecznie wpływające na tożsamość uczestników (s. 107). Wg autora „wspólne granie, wzajemnie słuchanie oraz reagowanie na siebie nawzajem" nie są jedynie formami aktywności artystycznej, ale działaniem społecznym i szczególnym sposobem komunikacji (j.w.).

Autor nakreśla ramy istotnościowe improwizacji oraz jej konieczne warunki w postaci: *dyspozycji aktorów* społecznych, takich jak otwartość, gotowość do podjęcia ryzyka (s. 114); *potencjałów biograficznych* oraz zgromadzonego *kapitału kulturowego*, jak przejście „całego procesu nabywania kompetencji wewnątrz danego świata" (s. 115), a także określonych postaw implementowanych w trakcie *jam session* – takich jak uważność, zwracanie uwagi na współtwórców, wzajemne słuchanie by móc się zsynchronizować.

Auror wyraźnie pokazuje, że jest to forma komunikacyjna, która organizuje doświadczenie i pozwala zarządzać energią zarówno samego zespołu muzyków, którzy muszą się nawzajem słuchać i na siebie orientować, jak i słuchaczy będących odbiorcami improwizacyjnego performansu. Aż się prosi, aby do zrozumienia tej szczególnej dynamiki „zaprząc" teorię *łańcuchów rytuałów interakcyjnych* Randala Collinsa (2011[2004]). Sytuacja grania muzyki improwizowanej z całą pewnością spełnia kryteria interakcyjnego rytuału: jest realizowana w sytuacji fizycznej obecności co najmniej dwóch osób, pojawia się wspólne skupienie uwagi na tym samym obiekcie (w tym wypadku czynności grania muzyki improwizowanej), wytwarza się wspólny nastrój i specyficzne zaangażowanie afektywne. A podzielana uwaga i emocje (*shared focus and emotion*) prowadzą do ładowania energii emocjonalnej, dzielenia symboli grupowej przynależności, utrwalającej tożsamość grupy oraz budowania solidarności, poczucia bycia częścią wyjątkowego wydarzenia. *Jam session* wydaje się idealną sytuacją generującą wysoką energię emocjonalną, a przez to może stanowić udany lub nieudany rytuał interakcyjny. Wytworzone łańcuchy rytuałów mogą zaś stanowić rodzaj stabilizatora dla społecznego świata czy po prostu dla środowiska improwizujących muzyków oraz ich odbiorców. Autor zresztą sam pisze, że „niezależnie od potencjalnych funkcji instytucjonalnych czy środowiskowych, najbardziej wartościowym doświadczeniem *jam session* jest stan wspólnej energii, współtworzenia oraz odczuwanej z tego procesu przyjemności" (s. 119) podobne wątki pojawiają się w wypowiedziach osób badanych (s. 130). Stąd moje pierwsze pytanie do Autora: Co zadecydowało o pominięciu w analizie koncepcji łańcuchów rytuałów interakcyjnych Randala Collinsa?

2) Finansowa strona *jam sessions*

W jednym ze znakomitych artykułów opisującym świat muzyków studyjnych w branży nagrań fonograficznych w Nashville, Richard A. Peterson i Howard G. White, odkryli zjawisko „simpleksu" jako specyficzną formę organizacyjną, pewien układ pozwalający kilku trębaczom bez stałego zatrudnienia, bez ochrony cechu, nie posiadających statusu gwiazd ani wyraźnej wyższości nad rywalami zmonopolizować cały rynek i przejąć wszystkie pożądane

kontrakty (Peterson, White 1979: 413). Analiza *The Simplex Located in Art Worlds* kieruje uwagę nie tylko na formy organizacyjne i układy pozwalające im trwać, ale na finansową stronę przedsięwzięcia, jakim jest tworzenie muzyki. Granie muzyki dla wielu uczestników społecznego świata jest pracą, zawodem, kontraktem, źródłem utrzymania, zajęciem życiowym w całym jego usytuowaniu kulturowym, instytucjonalnym i ekonomicznym.

Autor deklaruje, że interesuje go „uchwycenie społecznej logiki, która organizuje ten świat", „zrozumienie sposobów w jaki ludzie wchodzą w jego struktury, dostrzeżenie form współdziałania oraz strategii wyrażania się jednostek poprzez dźwięk" (s. 87). Z pewnością elementem tej logiki są ekonomiczne aspekty podejmowanego działania. Same instrumenty maja swoją cenę, wieloletnie zaangażowanie w zdobywanie muzycznego wykształcenia ma wymiar finansowy. Część wydarzeń *jam session* jest biletowana. Nawet imprezy ze wstępem wolnym nie są całkowicie odarte z prozy życia codziennego, kontekstu kosztów po stronie organizatorów oraz „nagród" czy bonusów po stronie muzyków. Autor zwraca wprawdzie uwagę na uwarunkowania społeczno-ekonomiczne i zarobkowy udział w *jam sessions* (s. 257). Ale chętnie posłuchałabym więcej na temat tego „przyziemnego" finansowego aspektu.

Zwłaszcza, że kontekst pojawiania się improwizacji podczas *jam sessions* został przedstawiony w pracy jako rodzaj laboratorium, umożliwiającego muzykom chwilę wytchnienia oraz wspólnego eksperymentowania (s. 118). Autor wyraźnie odróżnia ten typ wydarzeń od muzyki komercyjnej, chałtur, „jobów" granych dla celów czysto zarobkowych.

Ale przecież ktoś musi opłacać salę, oświetlenie, nagłośnienie, etc. Istnieją materialne aspekty technologicznego zaplecza, które przekładają się na jakość performansu i doznania po stronie odbiorców. Zakładam, że organizowanie tego typu wydarzeń nie jest działalnością charytatywną ani bezkosztową. Ale być może w jakichś wymiarach taka właśnie bywa? Nasuwa się tu wiele pytań. Czy pojawiające się w polu działania niematerialne formy (wy)nagradzania, takie jak np. prestiż, uznanie, brawa, mogą być dla muzyków wystarczającą gratyfikacją? Jak na tym tle wyglądają progi wejścia dla muzyków czy element „dopuszczania" ich do grania w tej bardzo specyficznej formie organizacji społecznej jaką jest *jam session*? Co decyduje, że akurat ten a nie inny muzyk zostaje zaproszony na scenę do wspólnego grania? Czy i jak jest za to wynagradzany? Ewentualnie, w jaki sposób muzycy improwizujący pomijają lub niwelują różnice w zyskach finansowych czy zapleczu materialnym działania, w którym uczestniczą? Stąd moje drugie pytanie, o to jak wygląda dystrybucja dóbr ekonomicznych w świecie muzyki improwizowanej i finansowy wymiar trwania i rozwoju badanego świata?

3) Epoché i ryzyko „stubylczenia”

Autor wskazuje, że badaniu społecznych światów towarzyszy fundamentalne napięcie pomiędzy potrzebą rozdzielania ról uczestnika i badacza „w celu zebrania rzetelnych danych” a także by zapobiec „stubylczeniu” (*going native*), które oznacza tak głębokie utożsamienie z badanym światem, „że badacz przestaje interpretować go z zewnątrz, a zaczyna jedynie reprodukować jego wewnętrzne sensy oraz narracje. Wówczas ryzykujemy utratę socjologicznej perspektywy i rezygnację z krytycznego namysłu” (s. 82). Zastanawiam się, na ile jest to problem badacza, który już od wielu lat był „tubylcem” w badanym przez siebie świecie.

Myślę też, że w omawianym problemie ujawniają się dwa różne wymiary: jeden to stawanie się tubylcem, a więc tracenie krytycznego zewnętrznego oglądu, a drugi to szereg decyzji – nie zawsze łatwych do podjęcia – w jakiej roli występuję tu i teraz? Pierwszy problem jest funkcją czasu spędzonego w danym środowisku oraz włożonego już przez siebie zaangażowania. Drugi wiąże się ze zobowiązaniem rodzącym się w sieci relacji, odczuwania presji społecznej do pełnienia roli, której się oczekuje od uczestnika (s. 83). Tylko pierwszy problem dotyczy w istocie ryzyka stubylczenia, a więc długotrwałych i często trudno zauważalnych procesów zmiany własnej perspektywy – niekiedy możliwej do rekonstrukcji dopiero po latach (por. Kacperczyk 2025). Drugi wskazuje na ciągle aktywną możliwość przeskakiwania pomiędzy rolami badacza oraz uczestnika – wciąż uświadamianą przez osobę prowadzącą badanie. Autor zresztą bardzo ciekawie i kompetentnie opisuje własne balansowanie pomiędzy rolami „badacza-uczestnika” oraz „uczestnika-badacza”.

W świetle tego pierwszego wymiaru problemu, interesujące jest przyjrzenie się temu, jak badacz radził sobie w sytuacji własnego wieloletniego zanurzenia w świecie improwizacji, co pozwalało mu (od)zyskiwać owo „zewnętrzne spojrzenie”? To moje trzecie, ostatnie pytanie do Doktoranta.

Z punktu widzenia fenomenologii możliwe jest *epoché*, redukcja fenomenologiczna, mentalne „wyskoczenie” poza świat, spojrzenie okiem „zewnętrznego obserwatora”, a przynajmniej wyobrażenie sobie tego. Dzieje się tak np., gdy pojawia się ktoś z zewnątrz i uruchamiamy mechanizmy jaźni odzwierciedlonej, wyobrażając sobie, co może sobie o nas pomyśleć taka osoba? Jak nas widzi? W ten sposób można uzyskać wgląd w ten zewnętrzny obraz własnego świata. Czy tego typu narzędzia były wystarczające dla badacza? Czy może sięgał po jakieś inne metody analitycznego dystansowania się wobec obserwowanych sytuacji, uzyskiwanych wypowiedzi, by móc zrealizować zamysł poznania swojego muzycznego świata „na nowo z pozycji socjologa” (s. 87)?

4) Laboratorium a działania towarzyszące

Wywód Autora na temat „laboratorium" jako pewnego rodzaju „pre-działania" czy też subtelnej formy działania sytuującej się gdzieś pomiędzy „działaniami towarzyszącymi" a „technologicznymi innowacjami" (s. 302) brzmi przekonująco. Autor słusznie zauważa, że w perspektywie kolektywnej tego rodzaju działanie może sprzyjać innowacji i wyodrębnianiu subświatów, a w perspektywie indywidualnej może być formą ćwiczenia, eksperymentowania czy przygotowania do działania podstawowego.

Tworząc koncept „działań towarzyszących" (Kacperczyk 2016: 351) miałam na myśli takie rodzaje praktyk, bez których działanie podstawowe nie mogłoby się odbyć (w konkretnej sytuacji), albo dany świat po prostu nie przetrwałby w określonej formie. W tym sensie rozwijanie technologii wspinaczkowych oraz wymyślanie różnych form protekcji, stanowiło nieodłączny element podtrzymywania czy wręcz umożliwiania działania podstawowego. Jednak samo w sobie nie stanowiło owego działania – polegało nie na wspinaniu, ale np. na pracach *stricte* kowalskich czy inżynierskich). W świecie jazzu czy szerzej muzyki granej na żywo byłoby to np. kupowanie lub wypożyczanie instrumentów muzycznych. Ale również robienie naparów lub inhalacji po to, aby zapobiec stanom zapalnym strun głosowych i móc w ogóle wyjść na scenę i zaśpiewać. Działaniem towarzyszącym w tym rozumieniu będzie również przygotowanie sobie nagłośnienia w miejscu, które go nie oferuje. Nie jest to forma laboratorium, ale raczej tworzenia warunków dla odbycia działania podstawowego.

Zaproponowane przez Autora pojęcie *laboratorium* wydaje się zatem zasadne w kontekście opisu praktyk przyczyniających się do poprawy, wyćwiczenia działania podstawowego czy szlifowania własnego potencjału w jego realizacji. Byłaby to zatem forma „prób", „przymierzania się do działania", eksperymentowania z nimi, sprawiania, że nie tyle działanie podstawowe da się w ogóle wykonać, ale, że można to zrobić sprawniej, w lepszym stylu, piękniej czy bardziej profesjonalnie. Ciekawa jestem empirycznych rozwinięć tej konceptualizacji.

5) Granice (w teorii) światów społecznych

Nawiązując do kwestii płynności granic u Straussa, Autor pisze: „granice teorii społecznych światów są bardzo nieostre, relatywne i wynikają bezpośrednio z charakteru konkretnych struktur. Kwestia ta jest na tyle sporna, że wzbudza dyskusje wokół możliwości stosowania teorii społecznych światów w badaniach empirycznych" (s. 21-22). Myślę, że Autorowi chodziło o „granice **w** teorii społecznych światów" a nie „granice teorii".

Nie powiedziałabym jednak, że granice światów są „nieostre", może raczej, że są one zwykle po prostu niewidoczne, ujawniają się bowiem dopiero w chwili zderzenia perspektyw, uwidaczniają się w momencie spięcia, starcia na arenie sporu, pokazują się tylko tam, gdzie „rozjeżdżają się" wizje działania. A kiedy już się ujawnią – mogą być bardzo ostre, na tyle, że np. nie jest już możliwe dalsze wspólne działanie. Zawsze ich świadectwem są werbalne rozstrzygnięcia (np. „my tak nie robimy"). I choć te granice mogą być różnie konceptualizowane przez samych uczestników, to jednak ostatecznym limitem, jak pisze Shibutani (1955), pozostają „granice efektywnej komunikacji". Tak więc dany świat nie tyle „zaczyna się i kończy tam, gdzie zaczyna i kończy się jego działanie podstawowe" (s. 22) ile raczej tam, gdzie zaczyna się i kończy komunikacja na jego temat. Uniwersum świata społecznego to działanie podstawowe i – ściśle z nim spleciony – dyskurs dotyczący tego, jak należy je wykonywać. Ale przecież działanie i dyskurs to nie to samo. Akt improwizacji nie jest tym samym, co opowiadanie o improwizacji. Choć z pewnością nawzajem się napędzają i dostarczają sobie podstaw do istnienia.

6) Metoda, technika, narzędzie badawcze

Odnoszę wrażenie, że Autor myli pojęcia: metody, techniki i narzędzia badawczego, w wielu miejscach tekstu stosując je zamiennie. Tymczasem nie są to pojęcia wymienne i każde oznacza coś innego. Doktorant pisze na przykład, że „Głównymi narzędziami badawczymi były: obserwacja uczestnicząca; autoetnografia; oraz indywidualne wywiady pogłębione, częściowo ustrukturyzowane" (s. 90). Żaden z tych terminów nie opisuje narzędzi – narzędziami byłyby w tym przypadku: *dyspozycje do obserwacji* czy *scenariusz wywiadu pogłębionego*. Autoetnografia jako metoda nie wskazywałaby żadnego narzędzia, jako, że jej celem zasadniczo nie jest zbieranie danych, ale stworzenie żywej opowieści o osobistym doświadczeniu, które jest w stanie za-reprezentować pewien problem lub zjawisko społeczne. W przypadku autoetnografii analitycznej byłby to może dziennik autoobserwacji. Obserwacja uczestnicząca czy wywiad to nie narzędzia, ale techniki otrzymywania informacji/ danych (Lutyński 1994) lub przyjęte metody badań.

7) Operacjonalizacja?

Na stronie 97 pracy pojawia się pojęcie operacjonalizacji. W kontekście zrealizowanego badania użycie tego określenia wydaje się zbędne, zwłaszcza, że Autor nie wychodzi tu od konceptualizacji abstrakcyjnych pojęć, dla których chce wskazać operację pozwalającą stwierdzić, czy dane zjawisko wystąpiło czy też nie, ale raczej stara się odnaleźć lokalne

definicje i formy rozumienia badanego przez siebie działania, rezygnując tym samym z procedury dedukcji na rzecz podejść indukcyjnych i abdukcyjnych.

8) Inne prace Beckera

Autor powołuje się na cztery pozycje Howarda S. Beckera, ale są jeszcze jego późniejsze prace nawiązujące wprost do improwizacji jazzowej, pisane wspólnie z Robertem Faulknerem, z którym Becker chętnie współtworzył *jam sessions* (Faulkner, Becker 2009), czy redagowana razem z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett praca zbiorowa *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations* (Becker, Faulkner, Kirshenblatt-Gimblett eds. 2006).

9) Uwagi techniczne i edycyjne

Autor przytacza jako przykład obiektu granicznego świat producentów muzycznych (s. 24). Traktuję to zdanie jako niezręczność semantyczną, bo chociaż świat producentów z pewnością uczestniczy w sporach wokół rozmaitych obiektów granicznych (np. oprogramowania komputerowego czy użycia konkretnych narzędzi podczas *jam session*) – sam raczej nie jest przykładem takiego obiektu, co najwyżej stroną sporu wokół obiektu granicznego. Na s. 114 mowa jest o „interakcjonistycznym charakterze improwizacji" – myślę, że chodziło o „interakcyjny".

Pojawiają się także drobne błędy stylistyczne (np. s. 22, 45 „ciężko mówić" zamiast „trudno mówić"), gramatyczne (np. s. 28 autor nie odmienia zaimka ów, w efekcie zamiast „na owej platformie", pojawia się „na ów platformie; s. 130 „zarządzania ów dramaturgią" zamiast „zarządzania ową dramaturgią"), oraz frazeologiczne (np. s. 37: „dany subświat […] może całkowicie wypaść spoza danego społecznego świata" – powinno być chyba „wypaść poza dany społeczny świat"). W tekście termin „improwizacja nieidiomatyczna" pisany jest raz łącznie (np. s. 109), innym razem z myślnikiem (s. 110-111). Należałoby zdecydować się na jedną z form i ujednolicić jej użycie w pracy.

Warto te drobne pomyłki poprawić, zwłaszcza w przypadku publikacji dzieła, do której serdecznie namawiam. Są to naprawdę pojedyncze potknięcia. W całości praca jest bardzo starannie wyedytowana.

Podsumowanie

Praca przedstawiona do oceny stanowi wartościową analizę pozwalającą przyjrzeć się światu muzycznej improwizacji w wielu jego wymiarach oraz w całym zróżnicowaniu form działania, motywacji, celów uczestnictwa, przyjmowanych wartości oraz sensów nadawanych temu samemu (wydawałoby się) działaniu podstawowemu.

Chociaż w badanym trójmiejskim środowisku „nie istnieje jeden spójny społeczny świat muzyki improwizowanej" (s. 166), autorowi udało się uchwycić tą ruchomą dynamiczną konstelację działań i dyskursów oraz interesująco o niej opowiedzieć. Głównie dzięki idealnie dobranej ramie teoretycznej symbolicznego interakcjonizmu, gdzie muzyka jest postrzegana jako „forma działania społecznego, zakorzenionego w interakcjach, symbolach oraz wspólnych interpretacjach uczestników" (s. 63), a także za sprawą zastosowania teorii światów społecznych. Nie bez znaczenia były wrażliwość badacza, wysoka motywacja poznawcza i umiejętności pracy terenowej. Autor ma świadomość, że zaprezentowany przez niego fragment mozaiki trójmiejskiej sceny improwizacyjnej stanowi rodzaj „stopklatki" dynamicznego, wciąż toczącego się procesu. Zaletą tej analizy jest jednak nie tylko szczegółowe przedstawienie środowiska trójmiejskich improwizatorów, ale wkład teoretyczny oraz empiryczny do rozważań na temat improwizacji w ogóle.

Praca mgr. Stefana Biedronki stanowi dzieło kompletne. Jest gęsta, treściwa, pełna znakomitych wglądów. Bardzo dobrze się ją czyta. Dynamika narracji, rozłożone akcenty, prezentowanie poszczególnych wymiarów i odsłanianie kolejnych zakamarków i aspektów badanego świata – nie budzą żadnych zastrzeżeń. Stąd moje pytania, uwagi oraz sugerowane możliwości poprawy nie umniejszają wartości przedstawionego wywodu, ale raczej ukazują jego ogromny analityczny potencjał. Autor dostarczył dzieło oryginalne, które spełnia wszystkie kryteria przewidziane w postępowaniach o nadanie stopnia doktora, a określone w stosownych dokumentach, i które z pewnością zasługuje na publikację. Dysertacja mgr. Stefana Jakuba Biedronki stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego. Doktorant dysponuje rozległą wiedzą teoretyczną w dyscyplinie socjologia oraz opanował w stopniu wysokim umiejętność samodzielnego prowadzenia badań oraz realizowania pracy naukowej. Wnioskuję o dopuszczenie mgr. Stefana Jakuba Biedronki do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

Dr hab. Anna Kacperczyk, prof. UŁ

Signature Not Verified
Dokument podpisany przez Anna Kacperczyk
Data: 2026.04.23 01:30:24 CEST

Podpis elektroniczny/certyfikat został usunięty podczas anonimizacji dokumentu.

Bibliografia

Becker, Howard S. (1976), *Art Worlds and Social Types*, „American Behavioral Scientist", nr 19(6), s. 703-718.

Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley; Los Angeles, CA; London: University of California Press.

Becker, Howard S. (2025), *Światy sztuki*, tłum. Paweł Tomanek, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Becker, Howard S.; Faulkner, Robert R. and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (eds.) (2006) *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.

Collins, Randal (2011) *Łańcuchy rytuałów interakcyjnych*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.

Kacperczyk Anna (2016), *Społeczne światy – teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Kacperczyk, Anna (2025), *"I don't have to be so scared!" Dealing with fear in rock climbing* [in:] Andrew Blasko, Thaddeus Müller, Irene Psaroudakis, Greg Smith (eds.) *European Encounters: A Decade of the European Society for the Study of Symbolic Interaction*. Pisa: Pisa University Press, pp. 413-452

Peterson, Richard A.; White, Howard G. (1979) *The Simplex Located in Art Worlds*, „Urban Life", vol. 7, s. 411-438.

Shibutani, Tamotsu (1955), *Reference Groups as Perspectives*, „American Journal of Sociology", vol. 60, no. 6, s. 562–569.

Faulkner, Robert R.; Becker, Howard S. (2009) "Do You Know...?" The Jazz Repertoire in Action, Chicago: University of Chicago Press.