prof. dr hab. Tomasz Szlendak
Academia Rerum Socialium
Szkoła Doktorska Nauk Społecznych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
[redacted]

Wrocław-Toruń 17 kwietnia 2026

Recenzja rozprawy doktorskiej pana Stefana Jakuba Biedronki zatytułowanej *Społeczny świat trójmiejskiego środowiska muzyki improwizowanej* napisanej w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką dr hab. Radosława Kossakowskiego, prof. UG

> [Pisane po koncercie jazzowym Jakub Olejnik Trio we wrocławskim Oratorium Marianum. Koncercie zdecydowanie nieimprowizowanym, co być może miało wpływ na uporządkowaną nadmiernie treść tej recenzji.]

Stefan Biedronka próbuje w swojej rozprawie – skutecznie – odpowiedzieć na następujące pytanie badawcze: „W jakim stopniu i na jakich zasadach konstytuuje się społeczny świat muzyki improwizowanej w Trójmieście oraz jakie znaczenia uczestnicy nadają praktyce improwizacji w jego ramach?". Potem oczywiście pojawiają się w tekście pytania szczegółowe i kiedy przyglądamy się tym pytaniom uważnie, i równie uważnie przyglądamy się konstrukcji całego procesu badawczego oraz ramie analitycznej sporządzonej dla prześwietlenia świata improwizacji muzycznej, można odnieść wrażenie, że przenieśliśmy się w czasie do drugiej połowy lat 90-tych XX wieku. Czyli do złotej ery metodologii jakościowej, rozkwitu socjologicznej etnografii oraz niezłomnej wiary badaczy i badaczek w wartość „gęstego" opisania świata. W trakcie lektury tej rozprawy miałem poczucie powrotu do czasów, kiedy stawiałem swoje pierwsze badawcze kroki. Kiedy wspominam o towarzyszących lekturze obrazach i emocjach nie czynię tego w formule zarzutu. Rzekłbym jednak, że praca jest bardzo …tradycyjna.

„Praca, którą oddaję w ręce czytelnika – pisze Stefan Biedronka – jest próbą zrozumienia społecznego świata muzyki improwizowanej w Trójmieście. Świata, który sam współtworzę, ale który postanowiłem poznać na nowo z perspektywy badacza". Jest ten wstęp w mojej ocenie uroczo naiwny, jednak nie czynię z tego powodu Autorowi zarzutu. Bynajmniej, odwracając kolejne karty rozprawy pana Biedronki trochę się powstydziłem myśli o naiwnych motywacjach jej Autora, a zwłaszcza wstyd mi za

Dokument zanonimizowany za pomocą UG DLP Anonimizator, 2026-11-12 09:23:13

całkowity zanik socjologicznych ekscytacji, które onegdaj towarzyszyły mi, kiedy udawałem się w teren. A zatem – doceniam motywacje Autora i zazdroszczę, bo wstydzę się, że sam podobne motywacje utraciłem i że w ogóle wszystko to przestało mnie dawno temu podniecać.

Jak widać, badanie obmyślone przez Stefana Biedronkę miało od początku wymiar autoetnograficzny, czego rzecz jasna należało się spodziewać biorąc pod uwagę artystyczne zajęcie Autora. Spodziewałem się też „konwencjonalnych" (to nie zarzut) charakteru i celów tej autoetnografii, czyli służenia jako metoda ujawniania „własnych słabości oraz niepewności względem mojej roli jako badacza (ale także muzyka improwizującego), pełniąc niejako funkcję terapeutyczną i egzystencjalną równolegle do prowadzonej analizy socjologicznej". Szczerze powiedziawszy nie dostrzegam w autoetnografii terapeutycznego potencjału, ale to oczywiście mój problem, a nie pana Biedronki. „Nie ukrywam […] – pisze dalej pan Biedronka – że praca ta jest osobistym zapisem mojej badawczej i muzycznej drogi. Pisząc ją chciałem zachować uczciwość wobec obu tych ról: nie udawać obiektywności, ale też nie rezygnować z refleksyjnego dystansu". Pytanie, czy się ten dystans zachować udało. Moim zdaniem – tak, udało się. Na szczęście Autor, w trakcie badań i na kartach rozprawy, był i jest bardziej socjologiem niż muzykiem, co oznacza choćby nastawienie na wydobywanie z poddawanej obserwacji rzeczywistości istotnych z perspektywy socjologii „smaczków", np. budowania barier i napięć międzyklasowych czy między-segmentowych, budowania struktury wewnątrz badanego, ideowo nastawionego na inkluzję społecznego świata.

Praca jest oparta na wywiadach, których scenariusz został umieszczony w jednym z aneksów. Ściślej, materiał empiryczny poddany analizie stanowi ponad czterdzieści wywiadów i kilkadziesiąt obserwacji uczestniczących. Opowieść o drodze badawczej Autora, kłopotach, jakie na niej napotykał oraz rekonstrukcjach metodologii, które należało wprowadzić (bądź które „wprowadzały się same") do planu jest przekonująca i ciekawa. Z całą pewnością praca będzie interesująca dla innych badaczy i badaczek terenowych w modelu jakościowym, zwłaszcza dla takich, którzy będą szukać gotowych rozwiązań rożnych terenowych dylematów. Poza tym podobają mi się takie detale, jak umieszczone w tekście zdjęcia stron zeszytu z notatkami terenowymi. Też robię takich notatek mnóstwo i również późniejsza, właściwa analiza wiele zawdzięcza moim

notatnikowym bazgrołom (choć w odróżnieniu od pana Biedronki nie zbieram tych danych kompulsywnie i nie mam pragnienia odnotowywania wszystkiego).

Najkrócej rzecz ujmując, rozprawa jest narracją i zarazem interpretacją charakterystyczną, a wręcz modelową dla „klasycznej" analizy jakościowej, w której poszukujemy – najogólniej – „społecznych znaczeń". Improwizacja muzyczna, czyli przedmiot badań pana Biedronki, „jest [..] przepełniony symbolicznym znaczeniem, które ujawnia się podczas występów na żywo, tworząc jednocześnie w toku tej interakcji jeszcze więcej znaczeń". Jestem zdania, że Autor jest porządnie przygotowanym badaczem terenowym, w opisanym wyżej modelu, i zdradził za sprawą swojej pracy zadatki na sprawnego analityka danych jakościowych.

O ramie teoretycznej

Praca jest w całości i konsekwentnie oparta na teorii światów społecznych. Autor, i to jest sprawa najważniejsza, dowiódł tego, co założył – że w wypadku muzyków improwizujących mamy do czynienia ze społecznym światem, wręcz modelowym wedle zastosowanego konceptu.

Pierwszy rozdział jest szczegółową mapą przyjętej koncepcji teoretycznej. Został w niej rozłożony na części i szczegółowo opisany koncept światów społecznych. Wszystkie „obowiązkowe" elementy ramy teoretycznej są tu odnotowane, a konieczne nazwiska przywołane (Shibutani, Unruh, Strauss, Goffman, Becker…). Ten ostatni, Howard S. Becker, stał się tu przede wszystkim dostawcą typologii artystów, którą Stefan Biedronka stosuje bez jakiejś specjalnej adaptacji czy rekonstrukcji. Pan Biedronka tak pisze na ten temat: „Ostatnią część rozdziału drugiego poświęcam koncepcji […] Beckera [...], która stała się teoretycznym pomostem między socjologią muzyki a teorią społecznych światów. Becker, analizując społeczne światy artystyczne – lub też światy sztuki – wskazuje, że każde dzieło artystyczne powstaje w wyniku współpracy wielu działań, które wytwarzają określone konwencje, a więc sposoby organizacji poszczególnych światów. Co więcej, Becker podkreśla typologię artystów pisząc, że dzielą się oni na artystów naiwnych, ludowych, zintegrowanych profesjonalistów oraz nonkonformistów. Typologia ta pozwoliła mi spojrzeć na zjawisko muzyki improwizowanej w szerszym kontekście, ukazując specyfikę przebiegu interakcji pomiędzy różnymi środowiskami muzyków improwizujących". „Beckerologia" wpleciona jest w pracę pana Biedronki w jeszcze

jednym miejscu, tam gdzie dokonuje On analizy różnych sposobów grania muzyki improwizowanej, które traktuje jako „technologie działania podstawowego". Wyróżnia przeto siedem kluczowych modeli improwizacji: etno, rockową, popularną, bluesową, be-bop, free jazzową, elektroniczną oraz hip-hopową. „Każda z nich reprezentuje inny sposób rozumienia wolności artystycznej determinując odmienne konwencje oraz różne formy interakcji między uczestnikami społecznego świata". Odmienne „technologicznie" improwizacje „segmentują" świat społeczny.

Jak zrozumiałem, Autor przyjmuje definicję Tamotsu Shibutaniego: granice świata społecznego wyznaczają granice skutecznej komunikacji, a jednostki wchodzą w tę społeczną przestrzeń motywowane chęcią, a nie dlatego że muszą. Odnotujmy jeszcze, że Autor „liznął" li tylko koncepcję światów społecznych Paula Goalby Cresseya. Znalazła się w bibliografii, ale pan Biedronka zrobił z niej użytek wyłącznie „historyczny". Właściwie to się temu nie dziwię, ponieważ trudno z Cresseya cokolwiek więcej teoretycznego czy metaforycznego wydobyć poza samą nazwą – „światów społecznych", która tam właśnie pada po raz pierwszy.

Stwierdzam, że Autor zrekonstruował teorię światów społecznych znakomicie i konsekwentnie zastosował ją do organizacji badań i opisu wyników. [Na zupełnym marginesie: minęło wiele, wiele lat od momentu, kiedy zajmowałem się społecznymi światami i po tych wszystkich latach, przyjrzawszy się dzięki Stefanowi Biedronce temu konceptowi uważnie, nadal sądzę, że ta teoria niczego nie tłumaczy. Jest to, owszem, barwna rama teoretyczna, rodzaj uwrażliwiającego pojęcia, jakiegoś rodzaju „sterownik" dla narracji etnograficznej, ale nowych dróg w wyjaśnianiu nie otwiera, pardon].

Bardzo dobrze z opisaniem świata

Ciekawszy od tego konsekwentnie poprowadzonego wywodu na temat teorii światów społecznych jest moim zdaniem sam opis świata improwizatorów pomieszczony w rozprawie.

Oto co Autor interesującego dostrzegł (między innymi rzecz jasna) gęsto opisując świat (i subświaty) trójmiejskich muzyków improwizujących: 1) dyskryminację muzyków-amatorów ze strony muzyków-akademików i profesjonalistów (a przynajmniej skłonność do negatywnego wartościowania tego, co robią ci pierwsi przez tych drugich), 2) dyskryminację kobiet w tym środowisku (w jazzie kobiety, no przecież, to co najwyżej

wokalistki i z instrumentami na scenę pchać się nie powinny…), 3) „zwyczajne" dla tego typu światów sprzeczności: z jednej strony dążenie do inkluzywności, ale z drugiej skłonność do wywyższania się za pomocą elitarnych kompetencji, 4) przerost Ego (przejawiający się w braku znajomości, a przede wszystkim niestosowaniu zasad savoir-vivre'u, chęci do grania solówek od pierwszego taktu, niechęci i nieskłonności do słuchania innych grających) jako coś co zakłóca *flow*, sprawę centralną dla tego świata, 5) miasto-twórczy i przestrzenio-publiczny wymiar działań muzyków improwizujących, a także ich uwikłanie w politykę lokalną, przepychanki z miastem. Słowem, rozprawa to w pewnej mierze interesujący etnograficzny reportaż: wiele jej Autorowi udało zauważyć i opisać „przy okazji" próby opisania tego świata i jego subświatów.

Dodajmy dla porządku, że kilka z „reportażowych" spostrzeżeń Autora na temat świata muzyków improwizowanych to zarazem centralne „odkrycia" Jego analizy, poczynionej przecież z wykorzystaniem ramy teoretycznej światów społecznych. Te odkryte przez Autora kluczowe cechy społecznego świata muzyki improwizowanej to elementy egalitarności, wspólnotowości oraz zabawy towarzyszącej działaniu podstawowemu (czyli improwizacji), ale z drugiej strony mechanizmy wykluczenia, *gatekeeping* czy budowanie profesjonalnej kariery muzycznej poprzez „zaznaczanie się" i zaznaczanie swojego statusu w społecznym świecie.

Nieco gorzej z wyjaśnieniami

Nieco gorzej sprawa się przedstawia, kiedy Autor porzuca gęsty opis i zabiera się za wyjaśnienia, przede wszystkim dlatego, że wyjaśniając korzysta (co naturalne), ale i zawierza (co u socjologa nienaturalne absolutnie) wyjaśnieniom swoich bohaterów.

Generalnie Autor stara się oczywiście przekonać czytelnika (s. 78), że nie o wyjaśnianie w rozprawie chodzi, tylko o „rozpoznanie znaczeń, jakie uczestnicy społecznego świata przypisują własnej praktyce. W tym sensie badanie ma charakter interpretatywny względem opisywanej rzeczywistości a niekoniecznie wyjaśniający". A jednak w wielu miejscach pracy Autor zmierza ku wyjaśnianiu, nieco bezkrytycznie przyjmując sposoby tego wyjaśniania powzięte wprost ze słów interlokutorów-aktorów. Stąd na przykład wiele odniesień do muzyki jako łącznika z transcendentnym bytem, kiedy mowa o zaczynach przyjemności czerpanej przez ludzi ze wspólnego muzykowania i „transowania" w momentach improwizacji. Stąd odniesienia do „uważności", kiedy Autor

próbuje wyjaśnić to samo – ludzką skłonność do wspólnego muzykowania. Pan Biedronka zdaje się nie brać pod uwagę, że tego rodzaju wypowiedzi interlokutorów / badanych to w dużej mierze efekt obecnej mody na „uważność". Ludzie są po prostu dzisiaj tą uważnością „zainfekowani", a *mindfullness* to aktualny sposób radzenia sobie reprezentantów wykształconej klasy średniej ze wszystkim, co ich w życiu dotyka i z tłumaczeniem sobie tego wszystkiego. I tak też, w takim właśnie aktualnym duchu badani odpowiadają na pytania Autora o powody wspólnego improwizowania. Odnoszą się do tego, co aktualnie ich zajmuje i co jest – mówiąc językiem psychologii społecznej – najbardziej dostępne, kierują się heurystyką dostępności. Autor zaś – mam wrażenie – podąża za ich nieprofesjonalnymi próbami auto-wyjaśnień nieco bezkrytycznie.

Owszem, skłonność do wspólnego muzykowania oraz improwizacyjny trans to zjawiska fascynujące, ale – jednocześnie – piekielnie trudne do wyjaśnienia dla badaczy społecznych. Nic dziwnego, że próbując się z tą trudną materią zmierzyć, Autor – kiedy już porzuca podążanie za wyjaśnieniami swoich rozmówców – zwraca szczególną uwagę na fenomenologiczny wymiar improwizacji, czyli to „jak zadziewa się ona <tu i teraz>". Jak to jest, że ludzie uzyskują w trakcie improwizowania *flow*, jak to się dzieje, że coś wychodzi z niczego, że zdaje się działać to, co nieprzygotowane, niewyćwiczone. W mojej ocenie Autor odpowiadając na te frapujące pytania niestety nie zbliża się do satysfakcjonujących wyjaśnień, bo po prostu nie może. Socjologia nie ma w swojej skrzynce narzędziowej odpowiednich kluczy i kombinerek. Jeśli już tak bardzo pragniemy wyjaśnień ludzkiej skłonności do muzykowania, to zdecydowanie polecam myśl psycho-ewolucyjną i kognitywną etnologię muzyki (można zajrzeć na początek choćby tu: Steven Jan, *Music in Evolution and Evolution in Music*, Open Book Publishers 2022).

Dużo lepiej analizy wyglądają wtedy, kiedy Autor koncentruje się na „tradycyjnych" tematach socjologii, choćby na roli społecznej. O ile zrozumiałem, Autor dochodzi do wniosku, że bycie improwizatorem (improwizującym/ą?) to w wypadku bohaterów i bohaterek rozprawy społeczna rola „centralna", organizująca cały ich świat; taka wokół której kręci się całe ich życie. Oczywiście socjologiczna teoria ról mówi podobne rzeczy od zarania. Bywają role, które decydują nie tylko o budowie jednej tożsamości z tą rolą związanej, na przykład zawodowej, ale o całej osobowości społecznej rozumianej jako ustrukturyzowany zestaw wszystkich tożsamości związanych z rolami społecznymi, jakie człowiek odgrywa w ciągu całego swojego życia (przypomnę, co mówi

jeden z bohaterów filmu „Psy” – major Bień: „Nazywam się major Bień i mam stopień majora”). I – oczywiście – tak jak człowiek zlewa się z rolą, tak „gada z wnętrza swojego społecznego świata”, bo inaczej nie potrafi i nie może. Tu się zgadzam z Anną Kacperczyk, która twierdzi, że ludzie wypowiadają się zawsze z poziomu jakiegoś społecznego świata, do którego przynależą. Cieszy, że Autor to widzi i że to barwnie opisuje – tę tożsamościową rolę roli, kiedy pisze fragment swojej pracy poświęcony tożsamości.

Pakiet wątpliwości drobnych i rozmaitych

1. Oczywiście najzupełniej się nie znam, ale czy gama C-dur naprawdę kończy się na „dol” (jak zapisano na stronie 68)? „Do-re-mi-fa-so-la-si-**dol**”?
2. Skąd skłonność do zapisywania w bibliografii (a często w tekście właściwym) wszystkich tytułów książek w języku polskim tak, jak czyni się to w bibliografiach sporządzonych w tekstach pisanych w języku angielskim (każde słowo w tytule, prócz spójników, z dużej litery, np. „Socjologia Muzyki” Barbary Jabłońskiej)? Czyżby autor zawierzył jakiemuś Mandalayowi, tudzież innej maszynie do robienia przypisów i bibliografii? Jeśli tak, to trzeba uważać.
3. Praca jest napisana bardzo sprawnie, komunikatywnym językiem i zredagowano ją z należytą pieczołowitością. Dlatego odnajdziemy w niej niewielką liczbę kiksów technicznych. Autor ma tendencję do pisania, dla przykładu, o „większej ilości” subświatów zamiast większej ich liczbie (s. 36), czy ilości prac socjologicznych zamiast ich liczbie (s. 48). Przypomnę, słowo „ilość” stosujemy do obiektów niepoliczalnych – cukru, wody, mąki, puree. Uparcie też Autor nie stosuje odpowiedniego znaku diakrytycznego pisząc „socjologie muzyki” na s. 48–49. A na s. 69 odnajdujemy taki oto „kwiatek”: „Z resztą Becker (1982: 46) pisze wprost:”. „Zresztą” powinno być. Trzeba jednak podkreślić, że jest tych usterek bardzo, bardzo niewiele. To kompetentnie od strony technicznej przygotowany tekst.
4. To nie jest zarzut, tylko pytanie z ciekawości (naprawdę): dlaczego w rekonstrukcji tego, czym się zajmuje socjologia muzyki są tak nieliczne odwołania do pracy zespołu Henryka Domańskiego? Czy Autor – po prostu – tych badań sobie nie ceni?

5. Przepraszam za tę uwagę, ale proszę mi wierzyć – powody jej poczynienia nie są wyłącznie estetyczne. Uprzejmie proszę o wyrzucenie z tekstu – jeśli miałby ukazać się w zwartej formie drukiem – ilustracji pokazującej procesy zachodzące w światach społecznych. Niczego ona nie wyjaśnia, niczego nie pomaga zrozumieć, niczego istotnego nie dodaje. W ogóle wszystkie umieszczone w pracy grafy i schematy wyrzuciłbym bez straty dla klarowności przekazu, grzeszą bowiem – przede wszystkim – komunałem.
6. Ta z kolei uwaga ma już podłoże estetyczne: Autor miewa (na szczęście nieczęsto) tendencję do patosu, którego nie lubię, albowiem wiedzie szeroką i prostą aleją do grafomanii, która z definicji nigdy nie jest samoświadoma. Objawia się ta tendencja już w mottach mających wprowadzić w nastrój kolejnych rozdziałów. Jeden na przykład rozpoczyna się od nadętego passusu z Nietzschego i to po angielsku. Nietzsche po angielsku? Hmm… Jak już brniemy w Nietscheański patos to „po całości" – po niemiecku! Ale – jak napisałem – to wątpliwość z gatunku estetycznych, a zatem przejmować się nią, a tym bardziej odpowiadać na nią nie należy.
7. Proszę o wyjaśnienie zagmatwanej w mojej ocenie definicji intersubiektywności działania, która pada w tekście: wspólna improwizacja muzyczna „Jest to praktyka uważności na własne emocje i myśli, a także ekspresje innych uczestników, które umożliwiają wspólny dialog w sposób intersubiektywny, czyli fragment po fragmencie". Co tu oznacza dopisek „fragment po fragmencie"?

Wniosek

Rozprawę pana Stefana Biedronki oceniam wysoko jako dowód Jego badawczych i narracyjnych kompetencji. Wnoszę przeto o dopuszczenie pana Biedronki do obrony.