

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa

Marcin Bartłomiej Oleś

**Muzyka improwizowana jako pominięty  
aspekt performatyki i kulturowy drogowskaz**

ROZPRAWA DOKTORSKA

DZIEDZINA NAUK HUMANISTYCZNYCH  
DYSCYPLINA

Nauki o Kulturze i Religii

Praca doktorska napisana pod kierunkiem:  
prof. UAM dr hab. **Przemysława Rotengrubera**



Poznań, 2026

*Pamięci drogiego przyjaciela i mentora na ścieżce improwizacji –  
nieodżałowanemu wirtuozowi klarnetu i filozofowi życia.*

Theo Jörgensmann – 1948-2025

## Spis treści

<b>I. Ramy teoretyczne i definicyjne.....</b>	<b>7</b>
<b>Wprowadzenie .....</b>	<b>8</b>
Tezy pracy.....	9
Kontekst badawczy .....	12
Ramy metodologiczne .....	14
Styl i język pracy .....	15
Pole badawcze i zakres analizy .....	16
Struktura pracy.....	17
<b>Improwizacja. Próba definicji. Perspektywy badawcze .....</b>	<b>21</b>
Przegląd leksykalny .....	23
Etymologia .....	26
Perspektywy badawcze .....	28
:: Perspektywa ontologiczna.....	28
:: Perspektywa kontekstualna.....	31
:: Perspektywa społeczna.....	34
:: Perspektywa performatyczna .....	36
Próba definicji .....	38
<b>Topologie performansu.....</b>	<b>41</b>
Performans jako forma obecności poprzez działanie .....	42
Performatyka jako interdyscyplinarna rama analizy.....	47
Performatywność jako kulturowa logika sprawczości i oddziaływania .....	51
Podstawowe ramy badawcze .....	54
Nażywość .....	54
Autopojetyczna pętla feedbacku.....	56
<b>Kairos jako kategoria konstytutywna improwizacji .....</b>	<b>61</b>
<i>Kairos</i> jako rama interpretacyjna .....	68
<i>Kairos</i> w praktyce improwizacyjnej .....	69
<b>II. Wymiar praktyczny i analityczny .....</b>	<b>77</b>

<b>Kompetencje praktyczne .....</b>	<b>78</b>
Pamięć .....	80
Pewność .....	81
Wyczucie czasu .....	83
Responsywność .....	84
Intuicja .....	85
Zaangażowanie jako warunek procesu i pojawienia się <i>kairos</i> .....	90
 <b>Atrybuty improwizacji. Próba ujęcia ontologiczno-performatywnego .....</b>	 <b>93</b>
Nażywość.....	95
Natychmiastowość .....	97
Temporalność.....	100
Podmiotowość.....	103
Kolektywność .....	106
Iterowalność .....	108
Jednorazowość .....	109
Dekonstrucyjność.....	111
Afiliacyjność .....	112
Spontaniczność.....	114
 <b>Typologie organizacji improwizacji .....</b>	 <b>118</b>
Improwizacja jako ADAPTACJA.....	124
Improwizacja jako DECORUM.....	127
Improwizacja jako INNOWACJA.....	132
Improwizacja jako METODA .....	139
 <b>III. Interpretacje kulturowo-filozoficzne.....</b>	 <b>143</b>
 <b>Improwizacja w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej .....</b>	 <b>144</b>
HELLAS: narodziny tragedii.....	146
ROMA: narodziny sceny .....	153
MEDIUM: narodziny boga .....	155
RENATIO: narodziny człowieka .....	163
LUMEN: narodziny rozumu .....	170
INGENIUM: narodziny artysty .....	173
DYNAMO: narodziny nowoczesności .....	178
SIMULACRUM: narodziny ciała .....	184

<b>Improwizacja a władza formy. Dzieło i działanie w świetle myśli Nietzschego</b>	<b>191</b>
Kompozycja i zapis jako wzory kultury.....	198
<b>IV. Improwizacja jako model kulturowy.....</b>	<b>206</b>
<b>Muzyka improwizowana jako pole badawcze .....</b>	<b>207</b>
Ramy teoretyczne .....	209
Free jazz .....	215
Muzyka intuitywna.....	216
Free improvisation .....	218
<b>Muzyka improwizowana jako pominięty aspekt performatyki .....</b>	<b>222</b>
<b>    Improwizacja jako praktyka kolektywna .....</b>	<b>223</b>
Ornette Coleman – Free Jazz: A Collective Improvisation (1961).....	225
Peter Brötzmann – Machine Gun (1968).....	226
<b>    Improwizacja jako gest indywidualny i afektywny.....</b>	<b>228</b>
Keith Jarrett – The Köln Concert (1975).....	229
Anthony Braxton – For Alto (1971) .....	231
<b>    Improwizacja jako strategie tekstowe i performatywne .....</b>	<b>233</b>
Karlheinz Stockhausen – Aus den sieben Tagen.....	234
Oles Brothers & Theo Jörgensmann – Transgression (2016) .....	236
<b>    Improwizacja jako krytyka formy i statusu dzieła .....</b>	<b>237</b>
Albert Ayler – Spiritual Unity (1967).....	239
Jimmy Giuffre – Free Fall (1963).....	240
<b>    Improwizacja jako przestrzeń poza rynkiem i reprodukcją.....</b>	<b>243</b>
AMM – AMMMusic (1966) .....	244
Derek Bailey – Improvisation (1975).....	245
<b>    Improwizacja jako doświadczenie wspólnotowe .....</b>	<b>247</b>
Art Ensemble of Chicago – Urban Bushmen (1982).....	248
Mikołaj Trzaska – Danziger Strassenmusik (2004).....	249

<b>Muzyka improwizowana jako kulturowy drogowskaz.....</b>	<b>253</b>
Improwizacja – od praktyki muzycznej do modelu kulturowego .....	253
Działanie bez gwarancji / Logika działania w warunkach niepewności.....	257
Afordancja jako kulturowa rama działania .....	261
<i>Kairos</i> jako logika decyzji improwizatora .....	264
Zespół improwizatorów jako laboratorium kulturowe .....	267
Iterowalność i relacyjność jako warunki kultury .....	270
Improwizacja jako warunek skuteczności .....	272
Improwizacja jako praktyka egzystencjalna .....	276
Estetyka tymczasowości .....	278
Kompas – nie mapa .....	280
<b>V. Wnioski. Zakończenie.....</b>	<b>282</b>
<b>Podsumowanie .....</b>	<b>283</b>
Wnioski .....	289
<b>Bibliografia:.....</b>	<b>299</b>

# I. Ramy teoretyczne i definicyjne

# Wprowadzenie

*Przypominają się owi improwizujący mistrzowie dźwięku,  
którymby też słuchacz przypisać chciał boską nieomylność ręki, mimo  
że się tu i ówdzie mylą, jak myli się każdy śmiertelny. Lecz są oni  
wyćwiczeni i wynalazczy i w okamgnieniu zawsze gotowi  
najbardziej przypadkowy ton, ku któremu popycha ich rzut palca lub  
usposobienie chwili, wciągając natychmiast w ład tematycznej składności  
i tchnąc w przypadek piękną myśl i duszę.*

Freidrich Nietzsche<sup>1</sup>

Improwizacja – co staram się dowieść w niniejszej pracy – nie stanowi jedynie marginesu sztuki, lecz należy do jej najbardziej pierwotnych, a zarazem wciąż aktualnych modeli działania. W kulturze Zachodu, przez wieki spychana na margines, podporządkowana pojęciu dzieła i dyscyplinie zapisu, przetrwała jako praktyka, która w sposób szczególny utrzymuje napięcie pomiędzy planem a wydarzeniem, pomiędzy strukturą a jej przekroczeniem. To właśnie jej losy, a także niejednoznaczna historia, której skutkiem jest równie niejednoznaczne postrzeganie i odbiór improwizacji stały się główną motywacją do powstania niniejszej rozprawy. Impuls ten miał dwojaką naturę: po pierwsze, stanowił próbę oczyszczenia postrzegania improwizacji z narosłych wokół niej stereotypów i niejasności; po drugie, wynikał z perspektywy praktyka, który dostrzega w improwizacji nie tylko idiom artystyczny, lecz także potencjalny model kulturowy. W tym sensie, osobiste doświadczenie stało się nie tylko kontekstem, ale również impulsem do namysłu nad szerszymi implikacjami improwizacji jako zjawiska kulturowego.

Motywacje te towarzyszyły mi nie tylko od początku pracy, lecz stały się również jej ramą – punktem odniesienia, dzięki któremu możliwe było poruszanie się w obszarze pełnym nieoczywistości. Choć w toku pisania uległy zmianie zarówno pierwotne założenia, jak i – przede wszystkim – wnioski końcowe, to właśnie ta początkowa rama pozwalała zachować kierunek i spójność. Badanie fenomenu improwizacji – zjawiska zarazem niejednoznacznego i wymykającego się jednoznacznym opisom – nie rozpraszało się więc w pobocznych wątkach

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Nietzsche Seminarium 2010.

ani osobistych preferencjach. Co więcej – i było to dla mnie największym zaskoczeniem – osobiste preferencje muzyczne okazały się w toku pracy niemal całkowicie pozbawione znaczenia. Ich wpływ na analizę został zredukowany do minimum, a obecność na kartach niniejszej rozprawy należy uznać za marginalną.

Piszę o tym dlatego, że wybór pola badawczego – do którego za chwilę powrócę – okazał się jednym z kluczowych etapów tej pracy. Jego znaczenie ujawniło się dopiero w toku pracy, w sposób nieplanowany i nieco zaskakujący. Dość szybko stało się jasne, że sformułowana na wstępie teza – o czym szerzej za chwilę – nie będzie mogła zostać rzetelnie obroniona bez precyzyjnego określenia ram, w jakich improwizacja zostaje osadzona jako przedmiot analizy. Sam fenomen okazał się nie tylko trudny do zdefiniowania, lecz także wyjątkowo oporny wobec tradycyjnych narzędzi badawczych. Improwizacja nie daje się łatwo podporządkować klasyfikacjom, ujęciom systemowym ani jednoznacznym kategoriom teoretycznym – co sprawia, że jej badanie wymaga szczególnej ostrożności metodologicznej oraz odpowiedzialnego doboru perspektywy interpretacyjnej.

Wybór owej perspektywy oraz związane z nim świadome zawężenie pola analizy, umożliwiły odejście od początkowych założeń na rzecz kulturowej interpretacji fenomenu improwizacji. W rezultacie możliwe stało się ukazanie jej nie tylko jako pomijanego aspektu performatyki, lecz również jako potencjalnego modelu kulturowego, który może stanowić istotną odpowiedź na wyzwania współczesności. Nie przeszkodziło to ponadto w przeprowadzeniu analizy improwizacji w świetle europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej – co dodatkowo wzmocniło tezę o marginalnym statusie tej praktyki w pejzażu kultury zachodniej. Umożliwiło również wyprowadzenie definicji improwizacji, która nie tyle zawężyła pole badawcze, ile je poszerza – otwierając tym samym przestrzeń dla nowych interpretacji i zastosowań tej kategorii.

## Tezy pracy

Główną tezą niniejszej rozprawy jest założenie, iż muzyka improwizowana – a szerzej: improwizacja jako zjawisko – pozostaje pominiętym aspektem performatyki (*performance studies*). Twierdzenie to opiera się na kilku uzupełniających się przesłankach:

→ Po pierwsze, choć performatyka stała się jednym z dominujących paradygmatów współczesnej humanistyki, jej główne kierunki rozwijały się przede wszystkim w kontekście badań teatralnych, antropologicznych i filozoficznych. Zdecydowanie rzadziej pojawiają się w nim muzykolodzy czy praktycy muzyki improwizowanej.

→ Po drugie, w refleksji muzykologicznej rzadko podejmuje się temat performansu jako centralnego składnika analizy performatycznej. Muzyka traktowana była przez wieki jako sfera dźwięku, nie działania; jako rezultat, nie proces.

→ Po trzecie, sama improwizacja – mimo swojej kulturowej doniosłości – bywa prowadzona do poziomu praktycznej umiejętności (*technē*), co utrudnia dostrzeżenie jej fenomenologicznego, epistemologicznego i kulturowego wymiaru. W rezultacie powstaje luka, w której muzyka improwizowana może zostać rozpoznana jako kulturowe brakujące ogniwo – dziedzina zdolna przeświecić procesualność, afektywność, wspólnotowość i skuteczność performansu w jego czystej postaci.

Teza ta nie ma charakteru oskarżenia, lecz propozycji korekty optyki: chodzi nie tyle o wskazanie deficytu, ile o zaproponowanie poszerzenia pola widzenia. Improwizacja, szczególnie w swojej muzycznej postaci, pozostaje zbyt często poza głównym nurtem refleksji performatycznej. Praca ta stawia pytanie o przyczyny tego pominięcia, ale przede wszystkim bada potencjał, jaki niesie improwizacja jako model działania, obecności i współuczestnictwa. Założenie to wypływa zarówno z lektury współczesnych nurtów humanistyki, jak i z mojego osobistego doświadczenia jako praktyka muzyki improwizowanej. Przez ponad dwie dekady działalności artystycznej brałem udział w setkach koncertów, nagrań, warsztatów i eksperymentów scenicznych, które stanowiły zarówno laboratorium dla tej refleksji, jak i kontekst empiryczny.

Celem niniejszej pracy nie jest jednak stworzenie definicji improwizacji, lecz zbadanie jej immanentnych cech – tych, które odróżniają ją od innych praktyk artystycznych. Co istotne, improwizacja nie jest tu rozpatrywana z perspektywy muzykologicznej, choć to właśnie muzyka jako dziedzina, w której fenomen ten uwidacznia się w sposób szczególnie wyrazisty stanowić będzie główną platformę analizy. Do wyjaśnienia tej decyzji powrócę w kolejnych akapitach.

Używając narzędzi performatyki, filozofii oraz teorii kultury, proponuję spojrzenie na muzykę improwizowaną jako na zjawisko o potencjale kulturotwórczym – zdolne pełnić funkcję drogowskazu w coraz bardziej zautomatyzowanej i ustandaryzowanej kulturze współczesnej. W tym kontekście teza pomocnicza brzmi: improwizacja – w tym muzyka

improvizowana – może stanowić nie tylko antidotum na wyzwania kultury płynnej ponowoczesności<sup>2</sup>, lecz również model kulturowego działania – kulturowy drogowskaz, który wskazuje alternatywną logikę bycia, tworzenia i współistnienia. Kultura ponowoczesna charakteryzuje się bowiem nie tylko zmiennością, ale także rosnącym tempem i presją będącą następstwem tych zmian. Improvizacja – jako działanie unikalne, nieprzewidywalne i odporne na standaryzację – staje się w tej sytuacji przestrzenią oporu wobec procesów automatyzacji twórczości oraz homogenizacji reguł uczestnictwa w życiu zbiorowym.

Choć punktem wyjścia niniejszej rozprawy była teza o pominięciu muzyki improvizowanej w głównym nurcie performatyki, równie istotnym założeniem tej pracy jest uznanie improvizacji – a zwłaszcza muzyki improvizowanej – za zjawisko o statusie onto-epistemologicznym<sup>3</sup>, a nie wyłącznie estetycznym. Improvizacja stanowi bowiem nie tylko formę ekspresji, ale również sposób poznawania świata, działania w nim i jego reinterpretowania. Nie jest więc wyłącznie techniką twórczą czy idiomem artystycznym, lecz praktyką generującą wiedzę – cielesną, sytuacyjną, relacyjną i osadzoną w czasie. Z perspektywy performatyki, której ambicją jest uchwycenie działania w toku, improvizacja jawi się nie jako odrębne zjawisko artystyczne, lecz jako swoisty *modus operandi* kultury – model pozwalający opisać nie tylko praktyki muzyczne, ale także społeczne, komunikacyjne i poznawcze.

Co więcej, ta perspektywa pokazuje, że improvizacja – podobnie jak rytuał liminalny czy performans kulturowy – zawiera w sobie potencjał transformacyjny. Nie tylko odtwarza społeczne czy estetyczne formy, ale również je redefiniuje. Niniejsza praca nie traktuje zatem muzyki improvizowanej jako stylu – związanego z określoną estetyką czy gatunkiem – lecz jako praktykę kulturową, która może przyjmować różne formy i idiomy, lecz zawsze opiera się na określonym typie działania: działaniu tu i teraz, otwartym, sytuacyjnym i relacyjnym.

To przesunięcie – od stylu ku praktyce – pozwala dostrzec w improvizacji nie tyle element estetycznej różnorodności, ile model funkcjonowania, który może mieć znaczenie

---

<sup>2</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2010, s. 225–226.

<sup>3</sup> Zastosowana kategoria „onto-epistemologiczna” wskazuje na nierozdzielność porządku ontologicznego i epistemologicznego w przypadku improvizacji – sposób istnienia zjawiska splata się tu ze sposobem jego poznawania. W odniesieniu do improvizacji oznacza to, że jej poznanie dokonuje się poprzez uczestnictwo w samym procesie jej wytwarzania.

wykraczające poza ramy muzyki czy sztuki. W tym sensie muzyka improwizowana może być postrzegana jako jedno z ostatnich miejsc kulturowej obecności – przestrzeń, w której sens nie jest nadany z góry, lecz wyłania się ze spotkania, współobecności i wzajemnego oddziaływania. Tak rozumiana, może dziś pełnić rolę kulturowego drogowskazu – nie jako model idealny, ale jako strategia działania i przetrwania w warunkach nieciągłości.

## Kontekst badawczy

Na kolejnych stronach starałem się wykazać, że pominięcie improwizacji w badaniach nad performansem nie wynika z marginalnego znaczenia samego zjawiska, lecz z dominacji sposobów myślenia o kulturze, które przez wieki faworyzowały trwałość dzieła, zapis oraz autorską intencjonalność. Tymczasem, jeśli performatyka ma uchwycić proces – „dzianie się sensu”, jak postulują jej główni przedstawiciele – to muzyka improwizowana jako sztuka działania, negocjowania i słuchania, jawi się jako jej naturalne laboratorium.

W niniejszej rozprawie korzystam z dorobku badaczy reprezentujących różne dziedziny współczesnej humanistyki i nauk społecznych. Pozwala to uchwycić fenomen improwizacji w szerokiej perspektywie kulturowej – jako zjawisko przekraczające ramy jednej dyscypliny czy metodologii. Oto one:

→ Filozofia i teoria kultury stanowią fundament refleksji nad dekonstrukcją, różnicą, cielesnością, czasem i podmiotowością. Umożliwiają przejście od pojęcia dzieła do pojęcia zdarzenia, pozwalając zarazem na redefinicję sensu jako czegoś, co wyłania się w działaniu. Spośród kluczowych autorów pojawiających się w tekście należy wskazać: Friedricha Nietzschego, Jacques’a Derridę, Gillesa Deleuze’a, Michela Foucaulta, Richarda Rorty’ego, Jean-François Lyotarda i Odo Marquarda.

→ Performans i performatyka dostarczają narzędzi do analizy działania, rytuału, liminalności, performatywności, iterowalności, transformacji. Stanowią główną oś teoretyczną pracy, umożliwiając traktowanie improwizacji jako działania osadzonego w kulturze i zdolnego do generowania znaczeń. Richard Schechner, Victor Turner, Judith Butler, Jon McKenzie, Erika Fischer-Lichte to czołowi przedstawiciele tej dyscypliny, do których się odwołuję.

→ Antropologia i socjologia kultury dostarczyły pojęć takich jak habitus, płynna nowoczesność, aktor-sieć czy ukryte struktury praktyk społecznych. Ich użycie pozwoliło mi opisać uwarunkowania kulturowe improwizacji oraz zastanowić się nad jej statusem i potencjałem społecznym. Zarówno prace Pierre'a Bourdieu, Zygmunta Bauman, Bruno Latoura stały się pomostem pomiędzy performansem, a kulturą, co z kolei pozwoliło na budowanie teorii improwizacji jako kulturowego drogowskazu.

→ Teoria organizacji i zarządzania, choć rzadko obecna w refleksji humanistycznej, wnosi cenne spostrzeżenia na temat wymiaru organizacyjnego i decyzyjnego improwizacji. Odwołania do koncepcji Franka Barretta i Henry'ego Mintzberga pozwalają ukazać improwizację jako model działania emergentnego, adaptacyjnego i kolektywnego – również poza sferą sztuki.

→ Estetyka i filozofia muzyki – refleksje nad historią muzyki, oralnością i piśmiennością, relacją między muzyką zachodnią i pozazachodnią – umożliwiły rekonstrukcję historycznych modeli i epistemologicznych ram marginalizacji improwizacji w kulturze Zachodu. W tym zakresie szczególnie istotne były prace Enrica Fubini, Richarda Taruskina, Waltera Onga i Bruna Nettla.

→ Improwizacja – teoria i praktyka. Christopher Dell, George E. Lewis, Edgar Landgraf to autorzy, którzy bezpośrednio odnoszą się do zjawiska improwizacji jako praktyki filozoficznej, artystycznej i społecznej. Ich ujęcia stanowiły dla mnie rdzeń refleksji nad improwizacją jako procesem epistemicznym, praktyką cielesną i relacyjną, a także formą działania odpornego na standaryzację i uprzednią strukturę.

→ Własne doświadczenie jako kontekst. Choć w niniejszej pracy odwołuję się do rozbudowanego aparatu teoretycznego – obejmującego m.in. prace Jacquesa Derridy, Gillesa Deleuze'a, Friedricha Nietzschego, Victora Turnera, Judith Butler, Rosi Braidotti, Richarda Schechnera oraz Eriki Fischer-Lichte – to nie porzucam jednak własnego punktu widzenia, dla którego podstawą jest bagaż własnych doświadczeń. Piszę z pozycji praktyka: muzyka improwizującego, kompozytora, autora kilkudziesięciu albumów i uczestnika kilkuset koncertów, dla którego teoria nie oddziela się od działania.

Ta praca nie powstałaby również bez osobistych kontaktów z wybitnymi improwizatorami, z którymi miałem zaszczyt i przywilej współpracować przez blisko trzy dekady. Wielu z nich stało się dla mnie nie tylko partnerami artystycznymi, lecz także mentorami w dziedzinie improwizacji – nauczycielami bez podręczników, mistrzami działania. Do najważniejszych zaliczam: Theo Jörgensmanna, Andrzeja Przybielskiego, Christophera Della, Erika Friedlandera, Tomasza Stańkę, Jean-Luca Cappozzo, Davida Murraya – a przede

wszystkim mojego brata, Bartłomieja Olesia. Nie sposób pominąć też inspiracji i wpływu na nią Marty Eloy Cichockiej, która wsparła moje działania nie tylko jako główny motywator moich pisarskich ambicji, ale i życiowa partnerka. Obecność tych wszystkich twórców dopełnia moją perspektywę praktyka o wymiar doświadczeniowy: rodzaj badania terenowego, które obejmuje konkretne przypadki twórców traktujących improwizację nie jako strategię wykonawczą, lecz jako model funkcjonowania w muzyce, w kulturze i w świecie.

## Ramy metodologiczne

Niniejsza rozprawa sytuowana jest w obszarze nauk o kulturze i sztuce, w nurcie performatyki i współczesnej humanistyki interpretatywnej. Jej zasadniczym celem nie jest rekonstrukcja historii muzyki ani analiza materiału dźwiękowego, lecz zrozumienie improwizacji jako fenomenu kulturowego i onto-epistemologicznego. Oznacza to przesunięcie punktu ciężkości z analizy porządków dźwiękowych na proces działania – z ontologii dzieła na ontologię zdarzenia.

Metodologia tej pracy ma charakter jakościowy i interpretacyjny. Wykorzystuję w niej narzędzia filozofii, teorii kultury, antropologii oraz performatyki, stosując je nie w celu budowania uniwersalnego modelu, lecz w celu uchwycenia dynamiki zjawiska w kontekście kultury współczesnej. Rozprawa ta nie rości sobie prenesji do miana obiektywnego sprawozdania w sensie empirycznym; przeciwnie, przyjmuje założenie, że każda refleksja jest usytuowana (*situated knowledge*) i że wiedza praktyczna – generowana w działaniu – może stanowić równorzędne źródło poznania wobec wiedzy teoretycznej.

Zastosowane podejście badawcze opiera się na epistemologii praktyki, w której doświadczenie staje się nie tylko punktem wyjścia, ale również narzędziem interpretacji. Improwizacja, analizowana z perspektywy performatyki, zostaje potraktowana jako forma wiedzy ucieleśnionej (*embodied knowledge*), a więc jako sposób organizowania działania i generowania sensu w czasie rzeczywistym. W tym sensie metodologia niniejszej pracy czerpie z tradycji fenomenologicznej, hermeneutycznej i konstruktywistycznej, odwołując się do takich pojęć, jak iterowalność, *kairos*, liminalność, *communitas*, responsywność i afordancja.

Perspektywa przyjęta w tej pracy łączy refleksję teoretyczną z doświadczeniem praktycznym. Autor występuje nie tylko jako badacz, ale również jako uczestnik – praktyk muzyki improwizowanej, kompozytor, wykonawca i świadek procesu twórczego. Wiedza

płynąca z praktyki – z koncertów, sesji nagraniowych, pracy zespołowej i działań performatywnych – stanowi w tym kontekście rodzaj badania terenowego, w którym teoria i praktyka wzajemnie się przenikają. Nie chodzi zatem o autoetnografię w ścisłym sensie, lecz o metodę uczestniczącej refleksji, w której obserwacja działania jest równocześnie jego współtworzeniem.

Tym samym metodologia niniejszej rozprawy zakłada interdyscyplinarność jako warunek konieczny badania improwizacji. Łączy podejścia charakterystyczne dla filozofii, antropologii, performatyki, teorii organizacji oraz estetyki muzycznej, poszukując wspólnego języka opisu dla zjawisk pozornie odległych. Wspólnym mianownikiem pozostaje proces – działanie w czasie, które tworzy sens i jednocześnie go testuje.

Z uwagi na przyjętą perspektywę, w pracy nie występuje rozróżnienie na część teoretyczną i praktyczną w klasycznym sensie. Obie sfery wzajemnie się przenikają, a analiza zjawiska muzyki improwizowanej stanowi jednocześnie narzędzie refleksji nad performansem kulturowym. Tak rozumiane ramy metodologiczne pozwalają traktować muzykę nie jako przedmiot badań, lecz jako medium poznawcze – narzędzie opisu i zrozumienia współczesnej kultury w jej wymiarze performatycznym.

## Styl i język pracy

Styl niniejszej rozprawy celowo oscyluje między akademickim wywodem a zaangażowaną narracją kulturoznawczą. Jest to wybór świadomy, zgodny z przedmiotem badań – fenomenem obecności, działania i afektywnej współobecności w kontekstach improwizacji i performatyki. Styl ten wspiera główną tezę rozprawy, będąc zarazem formą wpisania się w nurt krytycznej humanistyki, podejmowanej m.in. przez Judith Butler, Rosi Braidotti, Victora Turnera czy Richarda Schechnera.

Narracja oparta jest na rytmie improwizacji: pojawiają się w niej zwroty, repetycje, lokalne zagęszczenia myśli i intencjonalne zmiany tempa. Niektóre zdania rozwijają się spiralnie – niczym fraza muzyczna – by uchwycić złożoność analizowanego zjawiska. Retoryka tej pracy nie dąży do neutralności, lecz do obecności: do spotkania z czytelnikiem w polu uwagi, które samo w sobie ma charakter performatywny.

Perspektywa autorska zostaje wprowadzona tam, gdzie konieczne jest wskazanie punktu widzenia wynikającego z bezpośredniego zaangażowania w analizowane zjawisko. Nie

oznacza to jednak zwrotu ku autoetnografii rozumianej jako narracja biograficzna czy introspekcyjna. Praca ta nie stanowi bowiem ani opowieści o jej autorze ani studium jednostkowego przypadku, lecz próbę analizy z wnętrza praktyki – refleksji uczestniczącej, prowadzonej z perspektywy osoby aktywnie zaangażowanej w badane zjawisko. Moja pozycja – muzyka improwizującego, kompozytora i teoretyka – nie służy tu jako temat, lecz jako punkt obserwacyjny, umożliwiający dostęp do praktyk i mechanizmów, które często umykają zewnętrznej analizie. Inaczej mówiąc, język rozprawy wyrasta z doświadczenia i działania, a sama refleksja prowadzona jest z perspektywy uczestniczącej. Analogicznie do omawianych tu praktyk improwizacyjnych, język rozprawy nie jest wyłącznie medium opisu, lecz formą działania.

## Pole badawcze i zakres analizy

W niniejszej pracy muzyka improwizowana nie zostaje potraktowana jako styl, gatunek czy estetyka, lecz jako model operacyjny – laboratorium praktyk kulturowych, w których można uchwycić mechanizmy działania jednostek i wspólnot w warunkach zmienności, braku stabilnych reguł i nieciągłości. Proponowana perspektywa nie polega na afirmacji improwizacji jako „lepszego muzyki”, lecz na wykorzystaniu jej logiki działania – iteracyjnej, relacyjnej, afordancyjnej – jako narzędzia poznawczego. Nie chodzi więc o gust czy upodobania, ale o możliwość analizy kultury przez pryzmat praktyk, które nie tyle reprezentują współczesność, co ją w działaniu konstytuują lub (nieprzerwanie) konstruują.

Warto już na wstępie zaznaczyć, że proponowana tu interpretacja nie stanowi apoteozy chaosu ani pochwały anarchii. Improwizacja, jak ją rozumiem, nie oznacza dowolności ani braku reguł – przeciwnie: operuje w przestrzeni napięcia między tym, co znane, a tym, co możliwe; między kodem a jego twórczym przekształceniem. To nie porzucenie struktury, ale jej dynamiczne, responsywne negocjowanie. Analiza muzyki improwizowanej jako kulturowego drogowskazu nie jest więc wezwaniem do destrukcji formy, lecz próbą zrozumienia, jak działanie może pozostać skuteczne i sensotwórcze także w warunkach braku centralnego sterowania. To nie estetyczna utopia, lecz propozycja metodologiczna: spojrzenie na kulturę jako na proces, który – niczym improwizacja – opiera się na iteracji, uważności, współobecności i gotowości do transformacji.

Tego rodzaju spojrzenie wymaga odejścia od czysto estetycznego rozumienia muzyki improwizowanej na rzecz perspektywy performatywnej i kulturoznawczej. Nie pytam tu o to, „czy” muzyka improwizowana jest piękna, nowoczesna czy radykalna, ale „jak” działa – jakie mechanizmy umożliwiają jej zaistnienie, jak tworzy wspólnotę, jak negocjuje sens i strukturę w czasie rzeczywistym. Tak ujęta, staje się nie tyle przedmiotem kontemplacji, ile narzędziem analizy szerszych procesów kulturowych: procesów twórczych, komunikacyjnych, społecznych. W tym sensie – i tylko w tym sensie – traktuję ją jako drogowskaz.

Nie chodzi więc ani o promocję muzyki improwizowanej ani o obronę jej estetyki. Nie interesuje mnie, czy komuś się podoba, czy nie – to nie jest spór o gusta, lecz o mechanizmy kulturowe. Improwizacja nie jest tu ani ideałem do naśladowania ani estetycznym fetyszem, lecz modelem działania, który poprzez swoją strukturę, procedury i warunki mówi coś istotnego o współczesności. Nie proponuję chaosu, dowolności czy porzucenia reguł, lecz próbę analizy kultury funkcjonującej w trybie responsywności. To nie apologia anarchii, lecz diagnoza: jak w warunkach płynności, niepewności i współzależności możliwe jest tworzenie sensu, wspólnoty i działania.

## Struktura pracy

Niniejsza rozprawa nie ma charakteru monografii wyczerpującej temat improwizacji w całej jej historycznej, stylistycznej i kulturowej złożoności. Nie było to moim celem. Praca ta stanowi próbę odtworzenia warunków brzegowych w analizie improwizacji – szczególnie muzycznej – jako zjawisku onto-epistemologicznemu, a zarazem odnoszącemu się do performansu kulturowego. Kluczem do tej propozycji jest przesunięcie akcentu: od improwizacji jako stylu do improwizacji jako praktyki kulturowej i narzędzia poznania.

Struktura pracy odzwierciedla ten zamysł – rozwija się bowiem od wprowadzenia pojęć i kontekstów teoretycznych ku pogłębionej analizie wybranych właściwości improwizacji jako działania performatywnego. Porządek ten nie wynika wyłącznie z logiki akademickiej argumentacji, ale również z rytmu poznawczego, jaki towarzyszył pracy nad tekstem: od intuicji do konceptualizacji, od praktyki do modelu.

Niniejsza rozprawa została podzielona na pięć zasadniczych części, które prowadzą czytelnika od podstawowych zagadnień definicyjno-teoretycznych ku szerszym ujęciom filozoficzno-kulturowym, a następnie do zastosowań analitycznych i wniosków końcowych.

→ Pierwsza część, *Ramy teoretyczne i definicyjne*, koncentruje się na ustaleniu podstawowych perspektyw badawczych, wyprowadzeniu pojęcia improwizacji oraz na wprowadzeniu w problematykę relacji między muzyką improwizowaną a performatyką. W części tej pojawia się także główna kategoria badawcza tej pracy – *kairos* – która stanowi oryginalny wkład autora w badania nad improwizacją. Kategoria ta tworzy ramę temporalną i fenomenologiczną całej rozprawy.

→ Druga część, *Wymiar praktyczny i analityczny*, opisuje konkretne aspekty działania improwizacyjnego, w tym kompetencje, atrybuty, oraz tryby organizacji działania, ukazując je jako operacyjne kategorie opisu. Ich wyodrębnienie i charakterystyka służą przybliżeniu estetyki improwizacji oraz uchwyceniu jej specyfiki.

→ Trzecia część, *Interpretacje filozoficzno-kulturowe*, podejmuje szerszą refleksję nad miejscem improwizacji w kontekście tradycji filozoficznej i estetycznej oraz przemian kultury współczesnej. To w tej części pojawiają się wątki uzasadniające tezę mówiącą o marginalizacji improwizacji w kulturze europejskiej na przestrzeni wieków.

→ Czwarta część, *Improwizacja jako model kulturowy*, prezentuje próbę zastosowania analiz do szerszego pola kultury, traktując muzykę improwizowaną jako narzędzie zrozumienia współczesnych praktyk działania, wspólnotowości i twórczości. W tej części pojawiają się także główne tezy dysertacji wsparte przykładami.

→ Piąta część, *Wnioski i podsumowanie*, syntetyzuje najważniejsze wnioski płynące z pracy oraz wskazuje możliwe kierunki dalszych badań.

Elementami szczególnie istotnymi dla struktury pracy – a zarazem jej wkładem autorskim – są m.in.:

→ propozycja ujęcia muzyki improwizowanej jako pominiętego aspektu performatyki

→ własna interpretacja kategorii *kairos* jako logiki działania w improwizacji

→ autorska typologia trybów organizacji improwizacji

→ a także próba ujęcia muzyki improwizowanej jako kulturowego drogowskazu, zdolnego do modelowania praktyk działania w warunkach nieciągłości, iteracji i płynności.

Praca bynajmniej nie wyczerpuje tematu, lecz przedstawia model analityczny, który może być rozwijany także poza obszarem muzyki – wszędzie tam, gdzie działanie odbywa się w trybie nieustannej negocjacji, współobecności i emergencji.

Świadomie nie podejmuję tu szczegółowej analizy takich zjawisk jak teatr improwizowany, tradycyjne formy muzyki (w tym muzyki ludowej) czy improwizacja w muzyce popularnej. Nie dlatego, że są nieistotne, lecz dlatego, że wymagają odmiennego podejścia metodologicznego i osobnego rozpoznania. Zakreślony tu obszar jest więc ograniczony – ale celowo: chodziło nie o ujęcie encyklopedyczne, lecz o zarysowanie modelu, który może posłużyć jako rama interpretacyjna także w innych kontekstach.

Na koniec warto zaznaczyć, że choć muzyka jest w tej pracy językiem wyjaśnienia, nie stanowi jej głównego przedmiotu opisu. To ona dostarczyła jednak narzędzi epistemologicznych do analizy zjawisk, które wykraczają poza jej własne granice: negocjacji znaczeń, współobecności, decyzji podejmowanych w czasie rzeczywistym oraz dystrybucji odpowiedzialności badacza tych zjawisk oraz ich uczestnika (jakże często tej samej osoby). W tym sensie muzyczna baza rozprawy nie jest ograniczeniem, lecz medium uniwersalizacji – mostem, który pozwala przejść od praktyki artystycznej do rozumienia procesów kulturowych. Improwizacja została tu potraktowana jako model mikroskopowy, przez który można obserwować makroskopowe mechanizmy kultury: sposób, w jaki rodzi się sens, jak kształtuje się wspólnota oraz jak jednostka zachowuje sprawczość w dynamicznym układzie zależności.

Co więcej, w aspekcie, w którym ją badam i opisuję, muzyka improwizowana zbliża się istotnie do performansu – łączy je cecha skuteczności i sprawczości (*performativity as agency*)<sup>4</sup>. Zgodnie z obserwacją Richarda Schechnera, jednego z prekursorów performatyki, kategoria skuteczności pozwoliła artystom związanym zarówno z performansem, jak i z muzyką improwizowaną na odejście od czystego *decorum* w stronę oczyszczającego *verum*<sup>5</sup>. Współczesny artysta bowiem już nie dekoruje świata – on go komentuje, kontestuje, co więcej, czyni to najczęściej krytycznie. Bez aspektu sprawczości, owo działanie nie miałoby znaczenia. Przebieg procesu artystycznego staje się tu ważniejszy niż jego rezultat, a samo działanie zyskuje status znaku<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Performatywność jako „sprawczość” (*performativity as agency*) danego fenomenu (lub przedmiotu) to, innymi słowy, przypisana mu siła do aktywnego kształtowania swojego otoczenia.

<sup>5</sup> „Pojęcie performansu kojarzy się z burzeniem zastanych kanonów sztuki”. Zob.: L. Bieszczad, *Wprowadzenie* [w:] L. Bieszczad (red.), *Zwrot performatywny w estetyce*, Kraków 2013, s. 10.

<sup>6</sup> „Już samo działanie, aby móc się w ogóle pojawić i zostać zauważone, rozpoznane, czytelne jako takie – aby móc o sobie dać znać – miałoby w swojej strukturze coś ze znaku. Można by je zatem – jako znak – powtarzać”. Zob.: T. Załuski, *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?* [w:] L. Bieszczad (red.), *Zwrot performatywny w estetyce*, Kraków 2013, s. 87.

Samo działanie – rozumiane jako iterowalny układ znaków<sup>7</sup> – może być zatem poddawane analizie. Pozwala to potraktować muzykę improwizowaną nie jako zjawisko wyłącznie estetyczne, lecz jako „tekst kultury” w rozumieniu współczesnych badań kulturoznawczych<sup>8</sup>. Improwizacja – jak pokazuję w kolejnych rozdziałach – nie jest zarezerwowana wyłącznie dla artystów. Może stanowić szerszy model funkcjonowania w świecie: responsywny, otwarty i wspólnotowy. Niniejsza praca jest próbą nazwania i opisanie tego modelu.

---

<sup>7</sup> Iterowalność jako pojęcie odnoszące się do procesu powtarzania określonych kroków, działań lub procedur zastępuje w tekście powtarzalność, które na gruncie języka polskiego implikuje brak zmiany. Termin ten łączy się ściśle z innym kluczowym terminem *différance*, które oznacza zarówno różnicę, jak i opóźnienie w znaczeniu. Zob.: J. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, nr 3 (21) (1975).

<sup>8</sup> Za teksty kultury możemy uznać takie działania człowieka, które da się zanalizować i zinterpretować. Wbrew nazwie – nie każdy tekst kultury musi być sporządzony w formie pisemnej. W tym przypadku musimy spojrzeć na słowo tekst jak na przenośnię. Oznacza ono „ważny” komunikat, który możemy wyczytać wprost z danego dzieła.

## Improwizacja. Próba definicji. Perspektywy badawcze

Definiowanie improwizacji tylko pozornie wydaje się nieskomplikowane. W rzeczywistości, jej znaczenie i rozumienie różnią się w zależności od dziedziny kultury, środowiska artystycznego, a także dominującego paradygmatu twórczego właściwego dla danego okresu historycznego. Dla jednych improwizacja pozostaje w opozycji do kompozycji – traktowana jako proces niezapisany, efemeryczny, pozbawiony trwałej formy. Dla innych stanowi najbardziej pierwotną i naturalną formę działalności muzycznej, leżącą u podstaw zarówno praktyki wykonawczej, jak i samej historii muzyki<sup>9</sup>. Jeszcze inni postrzegają ją przede wszystkim jako fenomen społeczny<sup>10</sup>, w którym wyraża się dynamika relacji, podmiotowość i negocjacja znaczeń.

W kulturze i sztuce improwizacja najczęściej kojarzona jest z działaniami o charakterze performatywnym – nierozzerwalnie związana z cielesnością, obecnością i czasowością aktu wykonania<sup>11</sup>. Równocześnie jako fenomen obecny także poza sztuką, pojawia się w kontekstach codziennych, organizacyjnych czy komunikacyjnych, co wpływa na jej społeczne postrzeganie i kulturową ocenę<sup>12</sup>. To właśnie powszechność improwizacji w życiu codziennym sprawia, że nie sposób ograniczyć jej analizy do jednej dziedziny – przeciwnie, wymaga ona interdyscyplinarnego ujęcia, uwzględniającego zarówno konteksty artystyczne, jak i społeczno-kulturowe.

Podstawowym celem prezentowanych w niniejszym rozdziale badań jest zdefiniowanie i zrozumienie dynamiki procesu improwizacji w kulturze, ze szczególnym uwzględnieniem sztuk performatywnych – w tym przede wszystkim muzyki. Choć to właśnie w muzyce

---

<sup>9</sup> „U podłoża wszelkiej muzyki prymitywnej leży improwizacja. Jej bardziej rozwinięte formy doprowadzają muzykę prymitywną do wielogłosowego muzykowania i wydatnie skomplikowanego rytmu”. Zob.: B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1988, s. 18.

<sup>10</sup> Zob.: P. Auslander, *Jazz Improvisation as a Social Arrangement* [w:] N. Cook, R. Pettengill (red.), *Taking it to the bridge: music as performance*, Ann Arbor 2013.

<sup>11</sup> Do działań tych zaliczyć należy przede wszystkim: teatr, muzykę, taniec, oraz poezję, w których to występowanie improwizacji może wykazać się najdłuższą obecnością. Niemniej jednak, wraz z przełomem performatywnym drugiej połowy XX w. wspomnieć należy, że charakter performatywny zyskały również sztuki do tej pory niezaliczane do performatywnych, a zatem: malarstwo, performans, happening, body painting, etc.

<sup>12</sup> Improwizacja jako fenomen pozaartystyczny, a zatem związany z działaniami o charakterze powszednim i prowizorycznym, daleko wykracza poza pole badawcze niniejszej pracy. Aczkolwiek, należy zauważyć, iż jego powszechne występowanie nie tylko wpływa na postrzeganie improwizacji, ale prowadzi również do odmiennego/niespójnego/niejednoznacznego definiowania tego fenomenu. W poniższych rozważaniach nie chodzi zatem o improwizację w jej kolokwialnym znaczeniu, czyli rozumianą jako działanie wynikające z braku kompetencji i przygotowania. Niemniej jednak, w dalszej części tego rozdziału improwizacja w jej znaczeniu pozaartystycznym pomoże w wyznaczeniu linii podziału pomiędzy działaniami o charakterze artystycznym (profesjonalnym), a działaniami o charakterze codziennym/trywialnym (nieprofesjonalnym).

fenomen improwizacji doczekał się prawdopodobnie największej liczby opracowań<sup>13</sup>, „to i w tej dziedzinie budzi mnóstwo kontrowersji i pobudza akademicką dyskusję muzykologów”<sup>14</sup>. Improwizacja jawi się bowiem nie tylko jako „jedno z najciekawszych, ale i jedno z najbardziej kontrowersyjnych zjawisk kulturowych”<sup>15</sup>. W dużej mierze wynika to z faktu, że „definiowanie tego zjawiska w środowisku muzykologów nie jest jednoznaczne”<sup>16</sup> – zarówno ze względu na złożoność samego procesu, jak i jego efemeryczny, trudny do uchwycenia charakter.

Aby przybliżyć definicję – a właściwie: definicje – improwizacji, warto spojrzeć na ten fenomen nie tylko z wielu perspektyw badawczych, lecz także przekroczyć granice jednej dziedziny, jaką jest muzyka. Pozwoli to spojrzeć na improwizację inaczej niż wyłącznie w opozycji do kompozycji. Jak się okazuje, ta – skądinąd wygodna – dialektyka tego co zapisane oraz tego, co nie mieści się w zapisie nie tylko nie przybliży nas do zrozumienia istoty improwizacji, ale dodatkowo ustawia ją w niezręcznej, bo hierarchicznej relacji względem kompozycji. Najlepiej obrazuje to wypowiedź Bogusława Schaeffera – znanego i wpływowego polskiego muzykologa, kompozytora, krytyka muzycznego i pedagoga – która stanowi nie tylko świadectwo pewnego pokolenia, ale także głos charakterystyczny dla określonego środowiska. W książce *Dzieje muzyki* Schaeffer nie tylko zestawia improwizację z kompozycją, ale wyraźnie lokuje ją niżej w hierarchii twórczych praktyk: „W istocie rzeczy improwizacja nigdy nie może być porównywana z pracą twórczą, na którą składa się namysł, próbowanie, wybór i korektura”<sup>17</sup> – pisze. I dodaje: improwizacja to „tylko sama realizacja, która w swoich walorach artystycznych nie powinna ustępować kompozycji napisanej”<sup>18</sup>. Tymczasem, jak pokazują współczesne badania, które odrzucają ten opozycyjny paradygmat, improwizacja może – a nawet powinna – być rozumiana jako niezależna dziedzina twórczości. Jej adekwatny opis nie wymaga odwołania do kompozycji jako punktu odniesienia, lecz uznania autonomii zarówno procesu, jak i jego epistemologii.

W związku z powyższym, w niniejszym rozdziale sięgniemy do kilku odmiennych perspektyw badawczych, które pozwolą spojrzeć na improwizację szerzej i bardziej wielowymiarowo. Po pierwsze, przyjrzymy się definicjom działań o charakterze artystycznym

---

<sup>13</sup> Liczba pozycji książkowych dotyczących improwizacji w muzyce wzrosła znacząco wraz z pojawieniem się wydziałów jazzu na uniwersytetach i uczelniach muzycznych. Dochodzą do tego traktaty poświęcone improwizacji, które powstawały do XIX wieku włącznie. Niemniej, niniejsza ocena ma charakter poglądowy, a nie statystyczny.

<sup>14</sup> A. Rumieź, *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej* [w:] Poznań 2018, s. 23.

<sup>15</sup> I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 9.

<sup>16</sup> A. Rumieź, *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej...*, s. 24.

<sup>17</sup> B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 181.

<sup>18</sup> Ibidem.

– to one wyznaczają granice i punkty odniesienia, w obrębie których sytuowana jest improwizacja. Po drugie, przeanalizowane zostaną cztery komplementarne perspektywy badawcze: ontologiczna, kontekstualna, społeczna oraz performatyczna.

Perspektywa ontologiczna – której nieprzezwyteczność podkreślał Jacques Derrida – odsyła do etymologii pojęcia oraz jego pierwotnych znaczeń, pozwalając sproblematyzować sam akt definiowania. Perspektywa kontekstualna (określona tu w sposób celowo rozszczepiony) odnosi się zarówno do kontekstu kulturowego, jak i relacji improwizacji wobec tekstu – a więc do jej sytuowania „wobec zapisu”. Perspektywa społeczna postrzega improwizację jako działanie o charakterze interakcyjnym, uwikłane w relację wykonawca-publiczność, gdzie status improwizacji jest nie tyle uchwytne, co domniemane – niemożliwy do weryfikacji wyłącznie na podstawie samego aktu percepcji. Wreszcie, perspektywa performatyczna, obecna m.in. u Judith Butler i Ervinga Goffmana, odczytuje improwizację jako działanie podejmowane „na scenie przymusu” – w warunkach interakcji i społecznego wystawienia, wymagające ciągłej reaktywności i sprawczości.

Punktem wyjścia będzie jednak analiza etymologiczna – nie tylko jako czynność porządkująca, ale i pozwalająca precyzyjnie określić pole semantyczne oraz epistemologiczne naszego przedmiotu badań.

## Przegląd leksykalny

Analiza słowników, leksykonów i encyklopedii pozwala zauważyć, że definicje improwizacji najczęściej podkreślają jej dwoistą naturę semantyczną. Z jednej strony improwizacja rozumiana jest jako czynność – polegająca na jednoczesnym tworzeniu i wykonywaniu dzieła, z drugiej natomiast – jako rezultat tej czynności, czyli dzieło artystyczne powstałe w trakcie jego wykonywania.

*Wielki Słownik Języka Polskiego* analizuje improwizacje w trzech kategoriach – jako: 1.a czynność – tworzenie dzieła artystycznego z jednoczesnym wykonywaniem go; 1.b rezultat – dzieło artystyczne powstałe w momencie wykonywania go oraz 2. brak przygotowania – wykonywanie czegoś bez przygotowania<sup>19</sup>. W *Leksykonie PWN* czytamy: „improwizacja, *potocznie* działanie bez uprzedniego przygotowania; spontaniczne tworzenie

---

<sup>19</sup> Improwizacja, *Wielki Słownik Języka Polskiego* (<https://wsjp.pl/haslo/podglad/38204/improwizacja>)

utworu literackiego lub muzycznego, często pod wpływem silnego wzruszenia lub na zadany temat”<sup>20</sup>. *Słownik Wyrazów Obcych PWN* definiuje ją dwojako: „1. układanie wierszy, wygłoszenie mowy, komponowanie muzyki na poczekaniu, bez uprzedniego przygotowania. 2. utwór improwizowany”<sup>21</sup>. *Słownik terminów literackich* zwraca z kolei uwagę na rolę odbiorcy, podkreślając performatywny charakter aktu improwizacji: „improwizacja to tworzenie bez przygotowania utworu literackiego (zwłaszcza poetyckiego) lub muzycznego w bezpośrednim kontakcie z odbiorcami; również sam utwór powstały w taki sposób”<sup>22</sup>.

W dyskursie muzykologicznym improwizacja jest zjawiskiem szczególnie kontrowersyjnym. Bogusław Schaeffer w *Dziejach muzyki* pisze: „opiera się na jednoczesnym wynajdowaniu i realizowaniu pewnego spójnego stylistycznie rodzaju muzyki, w którym nie ma miejsca ani na komponowanie, ani na interpretację”<sup>23</sup> – stwierdzenie to nie tylko sytuuje improwizację poza tradycyjną dychotomią kompozycja-interpretacja, ale i ogranicza jej zakres do działań wykluczających oba te elementy. W tym kontekście, warto przytoczyć również fragment definicji pochodzącej z jednego z najważniejszych źródeł muzykologicznych – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, w którym hasło *improvisation* zajmuje blisko 50 stron. Już na wstępie czytamy, że improwizacja to: „tworzenie muzyki lub utworu w trakcie jego wykonywania lub jego finalna forma”<sup>24</sup>.

Z powyższego krótkiego przeglądu<sup>25</sup> wynika, że dominujący sposób definiowania improwizacji koncentruje się wokół działania podejmowanego bez wcześniejszego przygotowania, często w odpowiedzi na sytuację lub w bezpośrednim kontakcie z publicznością. Improwizacja jawi się tu przede wszystkim jako akt spontaniczny, reaktywny,

---

<sup>20</sup> A. Karwowski, *Leksykon PWN*, Warszawa 1972, s. 441.

<sup>21</sup> J. Tokarski (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980, s. 301.

<sup>22</sup> J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław Warszawa 1988, s. 195.

<sup>23</sup> B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 181.

<sup>24</sup> S. Sadie (red.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, t. 9, London 1995, s. 31.

<sup>25</sup> Niniejszy przegląd został niemal całkowicie zawężony do polskiego obszaru językowego. Wybór ten podyktowany jest rozległością i wieloznacznością terminu „improwizacja” poza polem działalności artystycznej. Krótkie spojrzenie na synonimy w języku polskim ujawnia szerokie spektrum znaczeń, spośród których wiele nosi charakter ambiwalentny lub wręcz pejoratywny: prowizorium, stan przejściowy, partyzantka, partactwo, amatorszczyzna, fuserka, półśrodek, partanina, fuserstwo, łatanina, amethodyczność, bezplanowość, ewentualność, kombinacja, kontyngencja, nieukierunkowanie, przypadkowość, spontaniczność, wariacja, błądzenie po omacku, bezład, dezorganizacja, nieporządek, nieuporządkowanie, zamęt, ale także spontan, freestyle, miszmasz. Różnorodność ta świadczy o głęboko zakorzenionych kulturowo konotacjach i stereotypach. Co istotne, różnice w postrzeganiu improwizacji występują również między językami romańskimi, nie mówiąc już o wyraźnych kontrastach względem kultury anglosaskiej, w której pojęcie to kojarzy się znacznie częściej z takimi wartościami jak: *impromptu, improv, ad-lib, ad-hoc, by ear, free, fake, on-the-spot, automatic, unpremeditated, immediate, innovation, invention, extemporization, informal, concoction, creation, wrinkle, contrivance, unprepared, spontaneity*. Dla celów niniejszego opracowania, zawężenie zakresu językowego służyło zachowaniu spójności pojęciowej i ukierunkowanemu zogniskowaniu refleksji w kontekście języka polskiego.

osadzony w czasie rzeczywistym, ale zarazem otwarty na interpretację – tak ze strony wykonawcy, jak i odbiorcy.

Pojawia się jednak istotny problem: skąd wiemy, że dany twórca – muzyk, aktor, poeta – rzeczywiście improwizuje? Czy możemy mieć pewność, że dane dzieło jest efektem improwizacji, a nie np. wykonaniem wcześniej przygotowanej kompozycji, inscenizacji czy tekstu? W świetle przytoczonych wcześniej definicji, pewność taka nie istnieje. Co więcej, samo założenie, że improwizacja może zostać rozpoznana wyłącznie na podstawie aktu wykonania lub jego efektu, uznać należy – przynajmniej w kontekście działań artystycznych – za ryzykowne, jeśli nie błędne.

Trudność ta wynika z faktu, iż omawiane definicje często nie rozróżniają wystarczająco precyzyjnie dwóch porządków znaczeniowych: improwizacji rozumianej jako działanie artystyczne (czyli intencjonalna i świadoma praktyka twórcza), oraz improwizacji jako działania codziennego (spontanicznego, sytuacyjnego, często nieprofesjonalnego lub zastępczego). Te dwa porządki pozostają ze sobą w napięciu – zarówno na poziomie semantycznym, jak i kulturowym – prowadząc do częstych nieporozumień interpretacyjnych. To właśnie przenikanie się obu znaczeń sprawia, że improwizacja jako świadoma i wyspecjalizowana praktyka artystyczna bywa często postrzegana z podejrzliwością, jako coś tymczasowego, prowizorycznego lub wręcz – jak pokazują liczne przykłady ze słowników – niepełnowartościowego.

Z perspektywy niniejszej pracy kluczowe staje się więc wyraźne odróżnienie tych dwóch rejestrów: improwizacji jako działania twórczego o wysokim stopniu kompetencji i intencjonalności, oraz improwizacji jako działania prowizorycznego, czyli realizowanego bez planu, bez przygotowania, z konieczności czy przypadku<sup>26</sup>. Dopiero tak dokonane rozróżnienie pozwala sensownie formułować pytania o status improwizacji w sztuce i kulturze oraz badać jej potencjał jako praktyki świadomej i co ważne – profesjonalnej.

---

<sup>26</sup> Z perspektywy metodologicznej istotne jest rozróżnienie między improwizacją jako kompetentną praktyką artystyczną a potocznym rozumieniem improwizacji jako działania „z konieczności” lub „bez przygotowania”. W duchu Pierre’a Bourdieu można byłoby powiedzieć, że mamy tu do czynienia z różnymi polami symbolicznymi: w jednym (artystycznym) improwizacja może być praktyką wysokiego kapitału kulturowego i świadectwem twórczej autonomii, w drugim (potocznym) – gestem prowizorycznym, doraźnym, nieprofesjonalnym. Niejednoznaczność ta wymaga czujności analitycznej, ponieważ kategorie potoczne, jak przypomina Raymond Williams, bywają często wchłaniane przez dyskursy profesjonalne, prowadząc do „ideologicznej mgły” w obrębie języka służącego do opisu kultury. W niniejszej pracy przyjmuję więc założenie, że termin „improwizacja” musi być każdorazowo osadzony w kontekście praktyki, kompetencji i pola, w którym występuje – w przeciwnym razie grozi mu redukcja do pejoratywnych lub nieprecyzyjnych znaczeń. Por.: R. Williams, *Culture and society 1780-1950*, London 2017.

## Etymologia<sup>27</sup>

Współczesne brzmienie słowa „improvizacja” odsyła nas do jego łacińskiego pierwowzoru. Analiza etymologiczna tego terminu pozwala przybliżyć się do europejskiego pola semantycznego, choć należy zastrzec, że jego pierwotne znaczenia i zastosowania znacząco odbiegały od współczesnych<sup>28</sup>. Jak podaje *Słownik łacińsko-polski* Hermanna Mengego i Henryka Kopii<sup>29</sup>, rzeczownik *provisus* oznaczał: troskę, ostrożność, przewidywanie; czasownik *providere/provisum* – przewidywać, poczynić przygotowania, dokładać starań; przymiotnik *providus* – przewidujący, ostrożny, dbały; *promptus* – będący w pogotowiu, gotowy, pod ręką (także: dogodny, łatwy); *provisio* – przezorność, troska, zapobiegliwość; *provisor* – osoba przewidująca, planująca<sup>30</sup>.

Znaczenia te można pogrupować w dwa zasadnicze pola semantyczne. Pierwsze koncentruje się wokół ostrożności i przezorności, sugerując etos unikania ryzyka, zachowawczości i działań prewencyjnych – a zatem postawę ukierunkowaną retrospektywnie, związaną z doświadczeniem i pamięcią. Drugie pole znaczeniowe oscyluje wokół

---

<sup>27</sup> Choć etymologia (jako szukanie prawdy – „*etymos*”, ukrywającej się w samym słowie – „*logos*”) to niekoniecznie naukowe narzędzie poznania, to w tym przypadku jest ona pomocna dla wprowadzenia kilku elementarnych rozróżnień. Niniejsza analiza etymologiczna nie pretenduje do roli wyczerpującego studium filologicznego. Jej celem jest raczej rekonstrukcja pola semantycznego, z którego wywodzi się współczesne pojęcie improvizacji – z uwzględnieniem jego przesunięć znaczeniowych i ideologicznych. Wybór źródeł (słowniki Mengego i Kopii) podyktowany został ich użytecznością w odślanianiu znaczeń nie tyle normatywnych, co kulturowo-symbolicznych, istotnych dla dalszej części wywodu. Etymologia rozumiana jest tu zatem nie jako dyscyplina lingwistyczna, lecz jako narzędzie interpretacyjne pozwalające prześledzić konstelację znaczeń, które ukształtowały współczesne rozumienie improvizacji w kontekście działań artystycznych i performatywnych. Konsultacja lingwistyczna i etymologiczna niniejszego rozdziału, dr Maciej Paweł Jaskot, językoznawca, UKEN.

<sup>28</sup> Choć „w klasycznej łacinie nie istniał - jak się zdaje - ani czasownik, ani rzeczownik należący do tej rodziny wyrazów (czyli odpowiednik polskich słów *improvizować*, *improvizator* bądź *improvizacja*), istniał natomiast przymiotnik (*improvisum*) oraz przysłówek (w wersji *improvisio* i *improvisare*). [...] Właściwym, bezpośrednim źródłem etymologicznym dla nazwy sztuki, której początki - jak sądzi większość badaczy - wiążą się z trzynastowieczną Italią, byłyby więc głównie włoska rodzina wyrazowa, obejmująca czasownik *improvisare*, przymiotnik *improvisio*, przysłówek *improvisamente*, rzeczowniki oznaczające wykonawców czynności: *improvisatore* i *improvisatrice*, rzeczownik oznaczający efekt czynności - *improvisazione* i inne” Zob.: I. Puchalska, *Improvizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim...*, s. 20.

<sup>29</sup> Wszystkie łacińskie tłumaczenia i zwroty pochodzą z: K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski: według słownika Hermanna Mengego i Henryka Kopii*, Warszawa 1990.

<sup>30</sup> Podobną w charakterze analizę przedstawił: Karl E. Weick, *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis*, "Organization Science", b.d., 544. Pisze on między innymi: „Samo słowo *improvizacja* jest zakorzenione w słowie «*provisio*», które oznacza wcześniejsze zastrzeżenie, zapewnienie czegoś z wyprzedzeniem lub zrobienie czegoś, co jest z góry zaplanowane. Dodając przedrostek «*im*» do słowa «*provisio*», podobnie jak w przypadku dodania przedrostka «*im*» do słowa «*mobile*» w celu utworzenia «*immobile*», *improvizacja* oznacza przeciwieństwo «*provisio*». W ten sposób *improvizacja* radzi sobie z nieprzewidywanym, działa bez wcześniejszych ustaleń, działa z nieoczekiwanym. Jak ujęli to Tyler i Tyler (1990), *improvizacja* dotyczy tego, czego nie widać i nie przewidziano, co oznacza, że «jest zaprzeczeniem przewidywania, planowania, działania przewidzianego przez wiedzę oraz kontroli przeszłości nad teraźniejszością i przyszłością»”.

przewidywania i planowania – a więc odnosi się do przyszłości i działania proaktywnego, ukierunkowanego na nadchodzące zdarzenia. Mamy zatem do czynienia z dwiema temporalnymi perspektywami i dwoma różnymi etosami działania, które – co istotne – zostają odwrócone semantycznie w momencie dodania przedrostka przeczącego *im-*.

Tu jednak sprawa się nie kończy. Gdy przyjrzymy się uważniej, zauważymy, że konstrukcja wspomnianych słów wykazuje zaskakującą spójność. Wszystkie one zawierają prefiks *pro-*, oznaczający „naprzód” lub „przed”. Jeśli tymczasowo pominiemy ten przedrostek, dostrzeżemy istotny semantyczny rdzeń ukryty w kolejnych formach: *visum* – widzenie, wyobrażenie, zjawisko; *visio* – wzrok, idea, wizja; *visus* – wejrzenie, widok, postrzeganie; *video* – widzieć, zauważać, rozpoznawać. Można je pogrupować w dwie kategorie znaczeniowe: pierwsza odsyła do zmysłu wzroku, a zatem percepcji zmysłowej, druga – do wyobraźni, poznania, a zatem kompetencji intelektualnej.

Warto zauważyć, że rdzeń w słowie „improvizacja” zostaje nie tylko przesłonięty przez prefiks *pro-*, ale dodatkowo osłabiony przez obecność przedrostka przeczącego *im-*. Takie podwójna prefiksacja skutkuje nie tylko semantycznym przesunięciem znaczenia, lecz także zatarciem pierwotnej relacji tego rdzenia ze zmysłowym lub poznawczym aspektem widzenia. W efekcie: *im-promptus* oznacza nieporęczny, niegotowy; *im-providus* – nieprzezorny, niedomyślny, ale także nieuważny; *im-provisus* – nieoczekiwany, niespodziewany; *im-provisio* – lekkomyślność, beztroska, brak ostrożności.

Podwójny prefiks nie tylko odsuwa nas od semantycznego rdzenia, ale i pozbawia powstałych form ich pierwotnego związku z percepcją zmysłową. Kieruje to słowo na pole semantyczne związane z przypadkiem, zrzędzeniem (tak ja w słowach nieoczekiwany, niespodziewany) – a więc związane z reaktywnością – ale także określa cechy i poziom tej reaktywności (tak jak w słowach lekkomyślność, beztroska, brak ostrożności). Tym samym, słowo „improvizacja” w sensie dosłownym mogłoby oznaczać: „działanie pozbawione widzenia/przewidywania”, „pozbawione wizji” – a więc niejako działanie *bez oglądu, bez obrazu, bez planu*.

## Perspektywy badawcze

Aby uchwycić złożoność improwizacji jako fenomenu kulturowego, konieczne jest przyjęcie wieloperspektywicznego ujęcia badawczego. Pojedyncza optyka okazuje się bowiem niewystarczająca wobec zjawiska, które wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, oscylując między procesem a rezultatem, działaniem a strukturą, jednostkowością a relacyjnością. Improwizacja nie daje się uchwycić ani wyłącznie jako technika, ani jako styl, ani jako kategoria estetyczna – każda z tych prób prowadzi do jej częściowego uproszczenia. Z tego względu proponuję cztery komplementarne perspektywy badawcze: ontologiczną, kontekstualną, społeczną oraz performatyczną. Każda z nich akcentuje inny wymiar improwizacji – od pytania o jej status ontologiczny, przez relację do zapisu i wzorca, aż po jej uwikłanie w interakcje społeczne i działanie w czasie rzeczywistym. Ich zestawienie pozwala nie tylko poszerzyć pole analizy, lecz także uniknąć redukcjonistycznych ujęć tego zjawiska, które sprowadzałyby improwizację do jednego paradygmatu. Dopiero ich łączne zastosowanie umożliwia uchwycenie improwizacji jako praktyki wielowymiarowej – jednocześnie estetycznej, epistemologicznej i egzystencjalnej (ontologicznej).

### Perspektywa ontologiczna

Paradoksalnie to właśnie pierwotne znaczenie słowa *improwizacja* przybliża nas najbardziej do rozwiązania zagadki dotyczącej jej statusu ontologicznego. *Improvidus*, czyli „nieprzewidujący”, oznacza jednocześnie: „nie|możliwy| do przewidzenia”<sup>31</sup> – a więc coś, czego się nie spodziewamy, czego nie bierzemy pod uwagę. Innymi słowy, „to, co pojawia się w improwizacji, pojawia się albo nie tam, albo nie wtedy, gdzie się zwykle pojawiało”<sup>32</sup> – a to, co improwizowane, wydarza się *nagle*. Nagle nie znaczy tu jednak: szybko czy bez przygotowania, lecz: niespodziewanie, zaskakująco.

W improwizacji zaskakujące bowiem nie jest to czy się ona wydarzy – jako działanie czy dzianie się – ale to, że w ramach tego działania pojawiają się rezultaty, których nie sposób było przewidzieć. Innymi słowy, zaskakujące nie jest samo *dzianie się* (czyli fakt, że

---

<sup>31</sup> J. Grzybowski, *Wykłady / rozmowy o improwizacji tańca* [w:] Warszawa 2011, s. 8.

<sup>32</sup> Ibidem.

improvizacja w ogóle ma miejsce), lecz to, *co* się w jej ramach pojawia. Tym, co jednak niepodlegające przewidywaniu, jest nie tylko rezultat, ale też sam fakt, *czy* w danym improvizacyjnym przebiegu pojawi się coś nowego, odmiennego, znaczącego. Improvizacja to bowiem – z jednej strony – działanie, które może podlegać określonym wytycznym czy regułom, a z drugiej – proces, w ramach którego może zaistnieć coś nieoczekiwanego: jakości, rozwiązania, formy, które nie dają się zaplanować.

Niespodziewane nie jest zatem to, że improvizacja się wydarza, a to, jak się wydarza. Wynika to z faktu, że obiektem doświadczenia w improvizacji nie jest dzieło, a proces jego tworzenia/powstawania. Nawet dla wykonawcy improvizacji nie jest ona zjawiskiem przejrzystym: nigdy nie mamy pewności, czy to, co się wydarzy, będzie jedynie rekombinacją znanych schematów i działań, czy też przyniesie nową wartość. A skoro improvizacja to (także) działanie oparte na określonych regułach, to jako takie, może podlegać powtórzeniom – a zatem także ćwiczeniu, próbom i udoskonaleniu. Skoro tak, to możemy zapytać: co w improvizacji może zostać udoskonalone i jakimi zasadami praktyki powinien kierować się improvizator? Odpowiedzią na to pytanie będą wnioski płynące z obserwacji (badania) fenomenu próby.

Aby uchwycić istotę improvizacji, potrzebujemy sięgnąć zarówno do tego, co *za* nią stoi, jak i do tego, co dzieje się *przed* jej zaistnieniem. Tym, co poprzedza improvizację, a zarazem ją konstytuuje – szczególnie w kontekście artystycznym – jest próba, swoisty rewers działania improvizowanego. Próba jako gest przygotowawczy, jako przestrzeń wstępna, ale i próba jako kategoria ontologiczna: działanie niepewne, eksperymentalne, zapowiadające coś, co dopiero ma się wydarzyć.

W tym kontekście warto przywołać jedno z potocznych, współczesnych znaczeń słowa „improvizacja”, utożsamianego niekiedy z prowizorycznością – czyli „tymczasowością” lub „działaniem zastępczym”. Choć źródła tej konotacji należy przypisać niemieckiej *Volksetymologie*<sup>33</sup>, to w naszej kulturze językowej również zakorzeniła się ona na tyle silnie, że wymaga komentarza. Jeśli bowiem coś jest *prowizoryczne*, to według powszechnego

---

<sup>33</sup> Termin *Volksetymologie* oznacza proces wtórnego dostosowania obcego lub niezrozumiałego słowa do znanych elementów językowych, często skutkujący zmianą znaczenia. To błędne z naukowego punktu widzenia objaśnienie pochodzenia jakiegoś wyrazu, oparte na podobieństwie jego formy do innych wyrazów lub na innych swobodnych skojarzeniach. W języku niemieckim zaszło to np. w przypadku słowa „*provisorisch*” (prowizoryczny), które wywodzi się z łac. „*provisorium*” (środek tymczasowy, rozwiązanie doraźne), ale bywa błędnie kojarzone z czasownikiem „*improvisieren*” (improvizować), co wpłynęło także na jego potoczne, pejoratywne rozumienie w języku polskim jako „niedopracowany”, „tymczasowy”, „niewystarczający”. Por.: G. Antos, *Laien-Linguistik: Studien zu Sprach- und Kommunikationsproblemen im Alltag: am Beispiel von Sprachratgebern und Kommunikationstrainings*, Tübingen 1996.

rozumienia – powinno zostać *zastąpione* czymś lepszym, trwalszym, bardziej dopracowanym. W tym ujęciu improwizacja staje się *ersatzem* – rozwiązaniem tymczasowym, niedoskonałym, niejako mijającym się z celem. Taki sposób myślenia sytuowałby improwizację w paradygmacie braku: jako efekt deficytu, rezultat braku czasu, środków, decyzji. Improwizacja byłaby tu odwrotnością „dzieła skończonego” – niekompletna, niedopracowana, przypadkowa. Utrwała się wówczas opozycyjna struktura znaczeń: kompletność kontra niekompletność, dopracowanie kontra tymczasowość, zamknięcie kontra otwartość – a przede wszystkim: kompozycja kontra improwizacja.

I właśnie tu z pomocą przychodzi *próba*. To ona pozwala przełamać tę binarność. To w próbie – rozumianej zarówno jako powtórzenie, jak i jako eksperyment – improwizacja może uniknąć swojej rzekomej prowizoryczności. Na fenomen próby w kontekście improwizacji zwraca uwagę polski filozof Juliusz Grzybowski<sup>34</sup>. Próba nie jest tylko ćwiczeniem przed występem – to także przestrzeń, w której doskonalą się czujność, przygotowuje się na nieoczekiwane, uruchamia się możliwość improwizacji jako działania *pomimo* planu, a nie *zamiast* planu.

Improwizacja jest jednak czymś, czego nie da się wyćwiczyć – w sensie pełnej kontroli – czymś, czego nie można uprzednio w pełni wypróbować. Jest natomiast czymś, czego można bez wątpienia doświadczyć – co więcej – doświadczać. Samo doświadczenie (gr. *empeiria*) opiera się przecież na próbie (gr. *peira*)<sup>35</sup>, czyli na wielokrotnym wypróbowywaniu rzeczy, zdarzeń, rozwiązań. Doświadczając, próbujemy, choć wiemy, że nie da się powtórzyć danego wydarzenia w dokładnie ten sam sposób. Próbowanie zakłada troskę o przyszłość, planowanie, przewidywanie. W próbie skierowani jesteśmy ku przyszłości – w działaniu improwizowanym sięgamy po przeszłość, po wcześniejsze doświadczenia. Improwizator to zatem ktoś, kto przygotowuje się na niespodziewane, kto buduje swoje działanie na tym, co nie-dające-się-przewidzieć<sup>36</sup>. Improwizacja jest spotkaniem pamięci z przyszłością, nieplanowaną, ale możliwą.

---

<sup>34</sup> Grzybowski zauważa niezwykle istotny aspekt próby, pisząc: „Próba, jak by na to nie spojrzeć, jest przytrzymaniem, narzuceniem więzów, jest niezgodą na wydarzenie się. Próba jest powiązana z narzuceniem pewnych warunków, na które to, co próbowane, musi przystać”. J. Grzybowski, *Wykłady / rozmowy o improwizacji tańca...*, s. 11.

<sup>35</sup> Ibidem, 12.

<sup>36</sup> Grzybowski zwraca także na aspekt „niespodziewanego” w improwizacji. Pisze między innymi: „Czy improwizacja jest jakąś reakcją na rzeczywistość, czy improwizacja polega na tym, że reagujemy na to, co się dzieje. Oczywiście możemy na to, co się dzieje, reagować, nawet musimy, ale czy na tym improwizacja polega, to znaczy czy w ten sposób da się improwizację zdefiniować? Jeżeli tak, to byłaby ona czymś biernym. Ten, kto improwizuje byłby w gruncie rzeczy, sprowadzony do rangi przedmiotu, to znaczy jego możliwość działania zostałaby okrojona do tego, co akurat się wydarzy”. Ibid., s. 13.

Niemniej jednak, w próbowaniu improwizacji kryje się pewne ryzyko – ryzyko, które może przeczyć samej idei improwizacji. Wynika ono z faktu, że próba zakłada po|traktowanie improwizacji jako strategii, prototypu, przygotowania-do. Takie próbowanie jest powszechne nie tylko w muzyce, ale i w tańcu czy teatrze. Jeśli jednak improwizacja zostaje w ten sposób „przygotowana”, to – jak powiedziałby Jacques Derrida – próba jest tym przyczynia się do jej niemożliwości. Improwizacja, będąc wynikiem treningu, stylizacji, wyćwiczonego „efektu” – traci swoją żywotność. Zostaje zredukowana do formy opisu, estetycznej kalkulacji. Jej aspekt performatywny zostaje wyparty przez aspekt kodowy: podporządkowany idiomowi, stylowi, gatunkowi, epoce.

W miejsce podejścia improwizacyjnego pojawia się podejście iteracyjne – rozumiane jako powtarzanie skutecznych sekwencji aż do osiągnięcia pożądanego efektu. Improwizacja staje się wtedy narzędziem gwarantującym powodzenie – choćby „improwizacyjnego” solo. A przecież, jeśli improwizacja jako działanie *in statu nascendi* miałyby odbywać się bez próby – to nieuchronnie niesie ze sobą ryzyko porażki<sup>37</sup>. Porażki, która w działaniach artystycznych – choć niepożądana – może być istotnym elementem procesu twórczego. Aby jednak ją zminimalizować, improwizujący muszą opanować kod danego systemu – idiom, język, reguły. Ten proces trwa latami i sprawia, że z improwizacji często znika „im” – prefiks, o którym była już mowa. Obiektem doświadczenia przestaje być wtedy proces – staje się nim dzieło. A to prowadzi nas do kolejnej perspektywy badawczej, w której improwizacja analizowana jest poprzez pryzmat tekstu, wzorca, modelu.

## Perspektywa kon|tekstualna

Relacje improwizacji z tekstem okazują się zaskakująco trwałe. Są one rezultatem oddziaływania silnych prądów intelektualnych, które – niezależnie od epoki – kształtowały europejski krajobraz kulturowy<sup>38</sup>. Prądy te, zapoczątkowane w starożytnej Grecji, uformowały zarówno system wartości Zachodu, jak i jego kulturę – w tym również kulturę muzyczną. Jak zauważa Enrico Fubini autor kanonicznej *Historii estetyki muzycznej*: „muzyka ewoluowała na

---

<sup>37</sup> W dalszej części tekstu ten warunek zostanie zakwestionowany. Patrz rozdział: Muzyka improwizowana jako pole badawcze

<sup>38</sup> Obszernie na ten temat piszę w rozdziale: Improwizacja w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej.

Zachodzie zgodnie z linią rozwoju posiadającą pewną wewnętrzną logikę, stanowiąc dość jednolitą tradycję, w której myśl Grecka odegrała rolę determinującą. Tradycja Zachodu jest – w porównaniu z tradycjami pozaeuropejskimi – prądem odizolowanym i niemal pozbawionym kontaktów z praktyką i myślą muzyczną innych cywilizacji”<sup>39</sup>.

W kontekście improwizacji – jako jednego z przejawów ogólnoludzkiej aktywności artystycznej – fakt ten ma znaczenie fundamentalne. Od czasów antycznych muzyczna praktyka Zachodu wspierana była bowiem refleksją filozoficzną<sup>40</sup>, która – zgodnie z założeniami pitagorejskimi – faworyzowała kosmologiczno-matematyczny model rozumienia muzyki. W rezultacie jednym z podstawowych aksjomatów estetyki muzycznej stało się przekonanie o dualistycznej naturze muzyki: dzielonej na tę słyszalną i tę niesłyszalną. Z tych dwóch, „jedynie ta druga godna była uwagi filozofa – nie była to jednak muzyka instrumentów ani zawodowych muzyków, lecz ta pomyślana wyłącznie jako harmonia”<sup>41</sup>.

Ten rozłam w myśleniu o muzyce – „konflikt między muzyką i kulturą nawet do dziś nie całkiem złagodzony”<sup>42</sup> – wsparty w późniejszych wiekach przez rozwój notacji muzycznej oraz druk, utrwalił się jako trwała cecha europejskiego paradygmatu muzycznego. W jego konsekwencji pojawiła się hierarchia wartościująca praktyki muzyczne, w której działania wykonawcze – a zwłaszcza improwizacja – zajęły miejsce podrzędne wobec działań epistemologicznych, w tym kompozycji. Niezależnie zatem od tego, czy mówić będziemy o literaturze, muzyce, tańcu czy teatrze, to właśnie tekst – rozumiany jako zapis, struktura, model – staje się punktem odniesienia, a często także kryterium oceny dla tego, co improwizowane.

Rozpatrywana tu perspektywa kontekstualna ukazuje improwizację jako wtórną wobec tekstu – pojmowanego jako teoria, wzorzec lub model. To w jego odniesieniu improwizacja jest nazywana, opisywana i oceniana. W tym ujęciu bywa określana mianem *kompozycji ex tempore*, *kompozycji spontanicznej*, *immediate* czy *real-time composition*, by wymienić tylko kilka najczęściej przywoływanych terminów.

Historia muzyki, teatru (np. *commedia dell'arte*) czy poezji pełna jest anegdot o wielkich improwizatorach, którzy na oczach publiczności tworzyli dzieła nie do odróżnienia od tych zapisanych wcześniej – w domyśle: bardziej wartościowych, bo „skomponowanych”. Paradoksalnie, najwybitniejsi i najslawniejsi z nich – tacy jak Bach, Mozart, Beethoven,

---

<sup>39</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 13.

<sup>40</sup> „Kultura starożytnej Hellady przeniknięta była muzyką, która stanowiła jedno z najważniejszych zagadnień podejmowanych nie tylko w mitologii, ale także w refleksji filozoficznej”. Zob.: J. Bramorski, *Antyczne źródła estetyki muzycznej*, (2020),

<sup>41</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 47.

<sup>42</sup> Ibidem, 51.

Chopin, Liszt czy Paganini – to również wielcy kompozytorzy. Improwizacja jawi się tu zatem jako dopełnienie geniuszu twórczego, ale jednocześnie – jako fenomen możliwy do uznania tylko pod warunkiem, że zostaje „uprawomocniona” wcześniejszym dorobkiem autora.

Nie dziwi zatem, że kontekstualność improwizacji łączy ją nie tylko z tekstem, ale i osadza w określonym kontekście – historycznym, estetycznym, filozoficznym. To właśnie dlatego, w zależności od tego kontekstu, relacja między improwizacją a tekstem bywa zmienna, aczkolwiek niezmiennie obecna<sup>43</sup>. Obecność ta prowadzi konsekwentnie do praktyki, w której improwizacja i kompozycja oceniane są według tych samych kryteriów. Skutkiem tego improwizacje poddawane są tej samej analizie formalnej co kompozycje, a improwizator oceniany jest tak, jakby był kompozytorem – mimo że obaj funkcjonują w zupełnie odmiennych warunkach. Po stronie nadawcy i odbiorcy prowadzi to do dwojakich konsekwencji. Z jednej strony, odbiorca oczekiwać będzie, że improwizacja zbliży się do znanego wzorca, choć będzie jakoś od niego różna. Z drugiej, nadawca (improwizator) działać będzie tak, aby wzorec ten naśladować. W miejsce nieprzewidywalnego pojawia się przewidywalne. W praktyce oznacza to, że w miejsce improwizacji pojawia się stylizacja.

To z kolei prowadzi do pytania: skąd pewność, że improwizator rzeczywiście improwizuje podczas występu? Wszak jako odbiorcy nie jesteśmy w stanie tego zweryfikować – nie mamy dostępu do intencji twórcy, ani do procesu jego działania. W improwizacji, bardziej niż w jakiegokolwiek innej praktyce artystycznej, znaczenie ma zarówno intencja i recepcja, proces i rezultat, działanie i jego pozór.

Na tym właśnie polega aporia improwizacji: aby została uznana za improwizację, musi przypominać coś, co już znamy, odwoływać się do wcześniejszych wzorców – a więc spełniać warunki rozpoznawalności, które z definicji wiążą się z powtórzeniem. Jak powiedziała Derrida – nie ma znaku, który nie byłby iterowalny. Tym samym, także gest improwizacyjny – o ile ma być komunikowalny i czytelny – musi dawać się powtórzyć, choćby jako konwencja. Improwizacja traci więc swoją nieprzewidywalność: staje się stylizacją, formą, nawet jeśli nadal pozostaje otwarta na zmienność i ryzyko. To prowadzi nas do kolejnej perspektywy badawczej, w której improwizacja analizowana jest poprzez pryzmat odbioru i odbiorcy – poprzez społeczne rozpoznanie.

---

<sup>43</sup> W zależności od okresu historycznego mamy do czynienia z różnymi formami praktyki improwizacyjnej i odmiennym jej/ich postrzeganiem. To, co jednak niezmiennie, to ciągła zależność improwizacji i kompozycji na gruncie muzyki. Nie znamy bowiem ani jednego muzyka, który był wyłącznie improwizatorem, a historyczne opisy improwizacji zawsze przyrównują ją do kompozycji. Więcej na ten temat w rozdziale: Improwizacja w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej.

## Perspektywa społeczna

W przeciwieństwie do kompozycji (dzieła zapisanego), improwizacja artystyczna jest zjawiskiem o charakterze performatywnym, czyli „tworzonym na oczach widzów”<sup>44</sup>. Sens tego działania opiera się więc nie tylko na założeniu jego ontologicznej nieprzewidywalności, ale również na jego wsparciu poprzez obecność świadków<sup>45</sup>. Bez tej obecności zmianie ulega zarówno sens, jak i znaczenie improwizacji. Staje się ona wówczas próbą (w sensie dosłownym i przenośnym), strategią, szkicem, albo techniką kompozytorską. Dzieje się tak dlatego, że – w przeciwieństwie do kompozycji – improwizacja znika wtedy, kiedy się staje. Ponieważ jest zjawiskiem niezapisanym, może zaistnieć tylko jako wydarzenie dzielone z innymi. Jej sens nie opiera się zatem na tekście poddającym się analizie formalnej, lecz na wydarzeniu się, otwartym na interakcję i wspólny czas. To wydarzenie możliwe jest tylko w oparciu o specyficzną społeczną umowę, którą zawierają ze sobą wykonawca i publiczność – umowę, że „to, co się dzieje”, wydarza się tu i teraz, bez planu, a jednak z sensem.

Wedle tej umowy, improwizator improwizuje, a publiczność bierze udział w toczącym się tu i teraz procesie tworzenia. Jak zauważa Philip Auslander, „każdy rodzaj występu obejmuje akt współpracy między wykonawcami a publicznością, którego warunki są znane wszystkim, nawet jeśli nie są wyrażane jawnie. Innymi słowy, istnieje milcząca zgoda między wykonawcami i publicznością”<sup>46</sup>. Autor ten pisze dalej: „fakt, że muzyka jest improwizowana, nie jest dostępny ani możliwy do zweryfikowania poprzez akt słuchania, [...] nie ma bowiem możliwości dowiedzieć się, czy muzyk faktycznie improwizuje na miejscu, czy też gra coś z pamięci, co zostało pierwotnie zaimprovizowane przy innej okazji”<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Kategoria ta została określona mianem *liveness*, które jest ontologiczną cechą występów performatywnych, w tym muzyki. Owa nażywość staje się czynnikiem wyróżniającym wręcz występy na żywo od tych, w których obecność taka nie występuje. Por.: P. Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, London New York, NY 2023.

<sup>45</sup> W skrajnych przypadkach, świadkiem improwizacji jest jej improwizujący autor. Taka sytuacja generuje jednak kolejne problemy natury etycznej związane z „poświadczeniem” owej improwizacji (skoro nie było świadków, skąd możemy być pewni, że improwizacja w ogóle miała miejsce). W kontekście mediów, świadkiem improwizacji staje się system jej rejestracji. Taka sytuacja z kolei sprawia, że choć problemy z „poświadczeniem” schodzą na plan dalszy, to pojawiają się w ich miejsce problemy z ulotnością i jednorazowością improwizacji. Ta, powtarzana wielokrotnie staje się dziełem, przestając być procesem (aspekt performatywny, w tym opisane powyżej *liveness*).

<sup>46</sup> P. Auslander, *Jazz Improvisation as a Social Arrangement...*, s. 57.

<sup>47</sup> *Ibidem*, 54.

Wynika z tego, że: 1. w rzeczywistości publiczność nie może usłyszeć improwizacji – w znaczeniu jej ontologicznej prawdziwości; 2. tylko wykonawca może wiedzieć z całą pewnością, czy rzeczywiście improwizuje, czy też rekonstruuje wcześniejsze działanie. Tymczasem, „publiczność nie musi wierzyć, że wykonawca improwizuje; musi jedynie zgodzić się zachowywać tak, jakby w to wierzyła. Podobnie wykonawca nie musi przekonywać publiczności, że improwizuje; musi raczej przekonać publiczność do wejścia w interakcję społeczną, w której definicją sytuacji jest zgoda wszystkich stron na działanie tak, jakby improwizacja miała miejsce”<sup>48</sup>. Ten rodzaj performatywnej interakcji przypomina sytuację opisaną przez Ervinga Goffmana: „kiedy jednostka gra jakąś rolę, oczekuje od obserwatorów, że wrażenie, jakie pragnie w nich wywołać, odbiorą zgodnie z jej zamysłem. Wymaga od nich, by uwierzyli, że oglądana przez nich postać rzeczywiście posiada cechy, które zdaje się posiadać, że wykonywane przez nią zadanie będzie miało efekty zgodne z zadeklarowanym zamiarem oraz że w ogólności rzeczy mają się tak, jak je przedstawia”<sup>49</sup>. A zatem, występy improwizatorów postrzegać można nie tylko jako działania artystyczne, lecz także jako działania społeczne – sytuacje performatywne, których fundamentem jest to, co Goffman określa mianem „zaufania do roli”.

Jak zauważa Goffman, każda sytuacja publiczna zakłada pewien rodzaj sceniczności, gry ról i zarządzania wrażeniem. Improwizacja, choć deklaratywnie „spontaniczna”, także podlega logice wystawienia – jest działaniem dla kogoś, w określonym kontekście, z określonymi oczekiwaniami. To odsyła nas do dwóch odmiennych postaw, o których wspomina autor *Człowieka w teatrze życia codziennego*. „Na jednym krańcu mamy do czynienia z wykonawcą, którego całkowicie wciąga akcja sceniczna i który może być szczerze przekonany, że zainscenizowana iluzja rzeczywistości jest sama rzeczywistością. [...] Na drugim krańcu mamy do czynienia z wykonawcą, który wobec swej gry zachowuje dystans”<sup>50</sup>. W kontekście improwizacji obie te postawy – „szczerego” i „cynika” w nomenklaturze Goffmana – nie muszą wcale prowadzić do odmiennych rezultatów. Dzieje się tak, ponieważ zarówno jeden, jak i drugi są świadomi roli, którą odgrywają, a odgrywają ją dla publiczności. W obu przypadkach działanie opiera się na interakcji i społecznej współpracy z publicznością.

Skoro jednak publiczność nie ma dostępu ani do intencji wykonawcy ani do wiedzy o przebiegu jego wewnętrznego procesu twórczego – a więc nie może zweryfikować, czy

---

<sup>48</sup> Ibidem, 62.

<sup>49</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2020, s. 47.

<sup>50</sup> Ibidem, 47.

improvizacja rzeczywiście ma miejsce – to ciężar „szczeroci” przekazu spoczywa wyłącznie na artyście. W tym punkcie perspektywa społeczna łączy się z perspektywą etyczną, a zatem z etyką improvizacji<sup>51</sup>. Paradoksalnie, im bardziej improvizacja – estetycznie i formalnie – zbliża się do kompozycji, tym bardziej oddala się od swojej ontologicznej natury. I odwrotnie: im bardziej oddaje się przebiegowi, procesowi, performansowi – tym bliższa jest swojej pierwotnej tożsamości. Ontologia improvizacji opiera się bowiem nie na efekcie końcowym, ale na działaniu jako takim – na ryzyku, obecności i otwartości na nieprzewidziane. To prowadzi nas do kolejnej perspektywy badawczej, w której improvizacja analizowana jest poprzez pryzmat działania i performansu.

### Perspektywa performatyczna<sup>52</sup>

Zaproponowana tu perspektywa performatyczna pozwala na odejście od ograniczającej dialektyki kon|tekstualnej, w której proces twórczy pozostaje podporządkowany dziełu, a improvizacja kompozycji. Perspektywa ta umożliwia badanie improvizacji jako fenomenu autonomicznego i niezależnego, którego wartość i sens nie wynikają z odniesienia do uprzednio ustalonego wzorca (dzieła, tekstu), lecz z samego aktu działania. Przesuwając punkt ciężkości z rezultatu na proces, perspektywa ta pozwala analizować formy ekspresji, które nigdy nie osiągają ostatecznego kształtu, które nie są skierowane ku finalnemu produktowi, lecz ku zdarzeniu, obecności, relacji<sup>53</sup>. Co więcej, umożliwia ona badanie improvizacji również poza kontekstem artystycznym, bez jednoczesnego wykluczania tego kontekstu. Improvizacja w tym ujęciu nie jest wyłącznie kategorią muzyczną, teatralną czy literacką – staje się sposobem działania, który może zachodzić wszędzie tam, gdzie występuje napięcie między strukturą a żywym wykonaniem, między planem a koniecznością reagowania w danej chwili.

---

<sup>51</sup> Więcej na temat etyki improvizacji i powinności improvizującego pisze Theo Jörgensmann, jeden z największych improvizatorów europejskiej sceny muzycznej, klarnecista, kompozytor. Por.: T. Jörgensmann, R.-D. Weyer, H. EsRichter, *Kleine Ethik der Improvisation: vom Wesen, Zeit und Raum, Material und Spontangestalt*, Essen 1991.

<sup>52</sup> Przymiotnik performatyczna, użyty w tytule niniejszego rozdziału, pochodzi od rzeczownika performatyka – oznaczającego interdyscyplinarną dziedzinę badań nad performansem (*performance studies*). Nie należy go mylić z przymiotnikiem performatywny, który odnosi się do zbioru cech i działań: 1. przynależących do performansu, 2. mających charakter performatywny.

<sup>53</sup> Takich jak płeć czy aspekty związane z performansem tożsamości, o których pisze m.in. Judith Butler.

Perspektywa performatyczna stwarza także możliwość opisu improwizacji w obrębie sztuki performansu<sup>54</sup> – co z punktu widzenia niniejszej pracy ma kluczowe znaczenie. W tym ujęciu nie dzieło, lecz zdarzenie staje się przedmiotem analizy. Improwizacja ujawnia się tu jako forma działania osadzona w czasie jakościowym<sup>55</sup>, jako praktyka obecności i relacyjności, jako eksperyment o charakterze egzystencjalnym, a nie tylko estetycznym. W interesującym nas kontekście improwizacji perspektywa performatyczna umożliwia opisanie tego zjawiska w całkowitym oderwaniu od jego efektów. Innymi słowy, zarówno nadawca (improwizator), jak i odbiorca (publiczność), nie kierując się oczekiwaniami wobec rezultatu, mogą skupić się na samym procesie – na tym, co się wydarza, a nie na tym, jaki ma to przynieść efekt. Pozostając w relacji współzależności, obie strony biorą odpowiedzialność za to, co dzieje się na scenie.

Zgodnie z goffmanowską zasadą, wedle której publiczność współtworzy spektakl, odbiorca aktywnie współpracuje z nadawcą, aby „proces przejścia”, który dokonuje się w ramach „rytuału” improwizacji mógł się dokonać<sup>56</sup>. W tej perspektywie improwizacja jawi się jako proces, którego istotą jest jak najgłębsze zanurzenie się w działaniu – nie zaś dążenie do osiągnięcia z góry określonego celu (choć jego pojawienie się nie jest bynajmniej wykluczone). Zmianie ulega także rola publiczności: z biernego obserwatora staje się ona aktywnym współuczestnikiem. Przekształca się również wspomniany wcześniej społeczny pakt (Auslander), zawierany na czas performansu – ten, w którym nadawca i odbiorca przyjmują określone role. Tu bowiem publiczność oczekuje autentyczności, a improwizujący oczekuje współdziałania. Tym samym w centrum uwagi przestaje być to, *co* jest improwizowane – a staje się to, *jak* jest improwizowane.

Przesunięcie perspektywy badawczej z rezultatu (dzieła) na proces pozwala nie tylko opisywać improwizację w oderwaniu od jej efektów, lecz przede wszystkim umożliwia dokładną analizę samego procesu jako stanu odrębnego i autonomicznego. To, co istotne z punktu widzenia procesu, może nie mieć znaczenia z punktu widzenia dzieła – i odwrotnie. Są to dwie odrębne kategorie wymagające różnych postaw i odmiennych narzędzi badawczych. Analiza dzieła opiera się na przyjęciu perspektywy retrospektywnej – odczytujemy przebieg procesu na podstawie jego ostatecznego rezultatu. Analiza procesu

---

<sup>54</sup> Choć improwizacja i performans to nie to samo, to oba te fenomeny łączy aspekt performatywny. Obie dyscypliny przynależą do tzw. sztuk performatywnych, czyli inaczej scenicznych (choć performans jako taki zawsze stronił od tzw. sceny, akcentując w ten sposób swą niezależność od teatru jako takiego).

<sup>55</sup> Czas jakościowy, o którym tu piszemy został opisany w rozdziale: *Kairos jako kategoria konstytutywna improwizacji*.

<sup>56</sup> Kategorie, o których tu wspominamy zostały opisane obszernie w rozdziale następnym: *Topologie performansu*.

zakłada natomiast perspektywę obserwacyjno-procesualną – badając dzieło cofamy się niejako od osiągniętego rezultatu do procesu, który pozwolił go osiągnąć. Tym samym, w ramach perspektywy performatycznej dzieło finalne nie tylko przestaje być celem procesu, ale również nie stanowi jego głównego obiektu badań. Analizy formalne, statystyczne czy porównawcze ustępują tu miejsca obserwacji uczestniczącej/zaangażowanej.

Aby więc badać improwizację, należy w niej uczestniczyć – być jej świadkiem, obserwatorem, współobecnym w akcie jej stawania się. Wymaga to zupełnie innych postaw i narzędzi badawczych, wypracowanych głównie na gruncie performatyki (*performance studies*). Paradoksalnie, narzędzia te wciąż nie są powszechnie stosowane w badaniach nad muzyką, gdzie dominuje perspektywa kontekstualna – oparta na analizie formalnej i tekstowej, także w odniesieniu do improwizacji.

Z tej perspektywy, wcześniej postawione pytanie o autentyczność improwizacji staje się pytaniem źle postawionym. Nie chodzi bowiem o to, czy improwizator naprawdę improwizuje – lecz o to, co umożliwi widzowi lub słuchaczowi przyjęcie tej improwizacji jako prawdziwej, przekonującej, a może nawet poruszającej. To nie fakt wewnętrzny decyduje o sile improwizacji, ale performatywna moc gestu, który działa, bo rezonuje z kodem kulturowym, emocjonalnym i estetycznym.

## Próba definicji

Opisane w niniejszym rozdziale perspektywy badawcze nie tylko poszerzają pole refleksji nad improwizacją, ale przede wszystkim umożliwiają doprecyzowanie jej definicji jako złożonego fenomenu kulturowego. Jak wykazano, w zależności od przyjętej perspektywy – ontologicznej, kontekstualnej, społecznej czy performatycznej – improwizacja może przyjmować różne znaczenia, formy i funkcje. Jednak kluczowe pozostaje uświadomienie sobie, że te perspektywy nie wykluczają się, lecz wzajemnie się uzupełniają. Ich komplementarność nie tyle rozprasza sens, co umożliwia jego pogłębienie.

Kontekstualność improwizacji nie wyklucza jej performatywności, tak jak jej społeczny wymiar nie przeczy jej statusowi ontologicznemu. Dopiero ujęcie tych perspektyw łącznie pozwala badać improwizację jako fenomen odrębny i autonomiczny – nie tylko estetycznie, lecz przede wszystkim epistemologicznie. Nie chodzi zatem – jak czynił to swego czasu Derek

Bailey – o stylistyczną odrębność muzyki swobodnie improwizowanej<sup>57</sup>, lecz o ontologiczną i metodologiczną odrębność improwizacji jako kategorii badawczej. Ta autonomia nie wynika z zanegowania kontekstu, społecznych konotacji<sup>58</sup> czy konwencji, lecz z niezależności wobec nich – z możliwości ich przekraczania lub redefiniowania. Dlatego Derrida mógł pisać o „niemożliwości improwizacji”, Bailey – że „prawdziwa improwizacja jest nieidiomatyczna”, Auslander – że „improwizacja to społeczny pakt”, a Butler – że „to działanie na scenie przymusu”. Żaden z tych autorów się nie mylił, ale każdy opisywał improwizację z jednej, zawężonej perspektywy.

To właśnie takie zawężenie generuje kontrowersje – i to zarówno w środowiskach naukowych, jak i artystycznych – dotyczące tego, czym improwizacja „naprawdę” jest. Ujęcie komplementarne pozwala wyjść poza te spory i zaproponować podejście niesprowadzające improwizacji do jednej z dychotomii: spontaniczne vs przygotowane, wolne vs idiomatyczne, procesualne vs strukturalne. Innymi słowy, improwizacja nie stanie się „prawdziwsza”, jeśli będzie całkowicie odżegnywać się od kontekstu ani „lepszą”, jeśli zostanie wykonana bez przygotowania. Nie będzie też mniej wartościowa dlatego, że jest częścią społecznego paktu czy działaniem na scenie przymusu.

Łącząc omówione wcześniej perspektywy – ontologiczną, kontekstualną, społeczną i performatyczną – można zaproponować definicję improwizacji jako złożonego, wielowymiarowego fenomenu:

⇒ Improwizacja to proces twórczy przebiegający na oczach świadków (publiczności) bez uprzedniego zaplanowania (choć poprzedzony przygotowaniem), którego celem pozostaje samo działanie, a rezultat

---

<sup>57</sup> Książka Dereka Baileya *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* odbiła się głośnym echem wśród akolitów swobodnej improwizacji i nurtu tzw. *free improv*, którego Bailey był przedstawicielem. Pisał on o „improwizacji nieidiomatycznej” jako nieodwołującej się do żadnego idiomu wykonawczego i muzycznego. *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* pozostaje jedną z niewielu książek, która traktują o improwizacji w muzyce oderwaniu od jazzu i improwizacji, którą na potrzeby niniejszej pracy nazywam kontekstualną. Analizy Baileya wykazują jednak charakter opisowo/praktyczny i nie pozostają niezależne od jego osobistej praktyki wykonawczej i artystycznego nurtu, który reprezentował. Niemniej jednak, pozycja ta jest na tyle istotna we współczesnym dyskursie dotyczącym improwizacji, że jej tu zanegowanie byłoby nieostrożnością. Por.: D. Bailey, *Improvisation: its nature and practice in music*, New York 1993.

<sup>58</sup> Pisownia ta sugeruje dwoistość znaczeniową, która wynika w dużej mierze z faktu, iż społeczne i kulturowe ostrzeżenie improwizacji wynika z braku notacji, który jej towarzyszy. Fenomen jej oralności został opisany w rozdziale pt. Atrybuty improwizacji, gdzie wyjaśnione zostały zasady kompozycji formularnej. W rozdziale poświęconym historii improwizacji poruszane są z kolei kwestie druku muzycznego i tego, jak jego pojawienie się wpłynęło na percepcję improwizacji.

wyłania się, jako efekt tego działania. Innymi słowy: cel zostaje osiągnięty poprzez akt działania, a nie uprzednie zaprojektowanie.

Warto zauważyć, że w miejsce tradycyjnego zwrotu „bez przygotowania” pojawia się tu określenie „bez zaplanowania”. Ten niuans językowy ma istotne znaczenie: nie tylko nie wyklucza istnienia przygotowań, ale sugeruje, że samego procesu improwizacji nie sposób dokładnie zaplanować. Próba jego całkowitego zaprojektowania oznaczałaby bowiem jego negację. Mówiąc inaczej, improwizator to ktoś, kto przygotowuje się na to, czego nie da się przewidzieć – wie, że wydarzy się coś niespodziewanego, choć nie wie, kiedy ani w jakiej formie. Improwizacja to zatem działanie w odpowiedzi na to, co się wydarza – choć nie zostało zaplanowane – w taki sposób, jakby było zaplanowane. Ten paradoks stanowi istotę praktyki improwizacyjnej. Wynika z tego, że improwizacja wymaga nie tylko licznych przygotowań, ale także szerokiego wachlarza kompetencji ze strony improwizującego. Warto je tu zasygnalizować, aby pokazać, z jaką paletą umiejętności mamy do czynienia. Oprócz oczywistych – obejmujących korpus zdolności technicznych (muzycznych, instrumentalnych, aktorskich, scenicznych etc.) – istotną rolę odgrywają również kompetencje o charakterze operacyjnym, tzw. miękkie. Zanim jednak przejdziemy do ich szczegółowego omówienia, konieczne będzie wprowadzenie pojęcia topologii performansu, bez której precyzyjne ujęcie fenomenu improwizacji w szerokiej perspektywie performatycznej pozostałoby niekompletne. Bez wprowadzenia korpusu pojęć oraz teoretycznej ramy tej dyscypliny badanie improwizacji jako kulturowej kompetencji, a także muzyki improwizowanej rozumianej jako model kultury, pozbawione byłoby podstaw teoretycznych umożliwiających jego przeprowadzenie.

## Topologie performansu

Pojęcia performans, performatyka i performatywność na trwałe wpisały się we współczesny dyskurs humanistyczny, a także w obszary kultury czy sztuk, nomen omen, performatywnych. Ich obecność nie jest bynajmniej przypadkowa ani tym bardziej, nie jest przejawem wyłącznie intelektualnej mody. To raczej efekt głębokich przemian społeczno-kulturowych, które dokonały się w drugiej połowie XX wieku i których konsekwencje kształtują nasze sposoby myślenia i działania do dziś. Badacze mówią wręcz o zwrocie performatywnym – zarówno w estetyce, jak i w szeroko rozumianej humanistyce, sztuce czy kulturze<sup>59</sup>. Jak pisze Juliusz Tyszka, „przełom performatyczny i narodziny performatyki jawią się jako forma reakcji na kryzys operacyjnego poznawania i opanowywania świata. Są próbą dopuszczenia do głosu działania, sprawczości jako równoważnej formy poznania, próbą zrozumienia działania przez działanie; wybrnięcia [...] z kryzysu poznania”<sup>60</sup>. Choć rozdział ten ma charakter przeglądowy, jego celem nie jest jedynie systematyzacja istniejących ujęć. Przeciwnie – rekonfiguruje wybrane kategorie performansu w taki sposób, by umożliwić przejście od improwizacji jako praktyki artystycznej do improwizacji jako modelu uczestnictwa w kulturze. W tym ujęciu improwizacja nie jest jedynie techniką wykonawczą ani stylistycznym idiomem. Dzięki kategoriom wypracowanym przez performatykę staje się możliwe ukazanie jej jako zjawiska *par excellence* performatywnego – żywego, relacyjnego i zakorzenionego w praktyce. Celem tego rozdziału jest więc nie tylko zastosowanie języka performatyki na gruncie refleksji o improwizacji, ale także ukazanie, w jaki sposób sama improwizacja może stać się kluczem do głębszego rozumienia performansu – oraz poszerzenia języka performatyki o aspekty dotąd w nim pomijane.

W obrębie sztuki performans artystyczny zajmuje od lat sześćdziesiątych XX wieku osobne, uprzywilejowane miejsce i stanowi jedną z głównych form jej wypowiedzi. W przestrzeni kultury natomiast – by posłużyć się językiem Jona McKenziego – „era dyscypliny

---

<sup>59</sup> „Pojawienie się w humanistyce nowej metafory, która spotyka się z akceptacją naukowców, określa się często mianem «zwrotu badawczego». Rozwój refleksji humanistyczne i społeczne o kulturze możemy więc interpretować w kategoriach licznych, metaforycznych zwrotów. Zwroty te należy traktować jako perspektywy poznawcze, które są nieautonomiczne, referencyjne, czerpią z siebie na poziomie pojęć, założeń, reinterpretują się wzajemnie i rekonstruują.” Zob.: K. Leszczyńska, K. Skowronek, *Wolność i wierność. O roli „zwrotów” w humanistyce i naukach społecznych* [w:] K. Leszczyńska, K. Skowronek (red.), *Performatywne wymiary kultury*, Kraków 2012, s. 10.

<sup>60</sup> J. Tyszka, *Wstęp* [w:] J. Tyszka (red.), *Performance studies: sources and perspectives = Performatyka: źródła i perspektywy*, Poznań 2014, s. 10.

ustępuje właśnie erze performansu”<sup>61</sup>. Innymi słowy: kategoria performansu obecna jest dziś nie tylko w sztuce czy naukach humanistycznych, lecz przeniknęła także do techniki, praktyki administracyjnej i codziennego życia – niezależnie od tego, czy sobie tego życzymy, czy nie. Choć w kontekście niniejszej pracy wykorzystane zostaną jedynie wybrane aspekty refleksji nad performansem i performatyką (takie jak: faza liminalna, *communitas* czy performatywność – omówione w dalszych partiach tekstu), poniżej przedstawiony zostaje ogólny zarys tego obszaru wraz z głównymi postaciami i koncepcjami, które go współtworzyły i współtworzą.

Przyjęty podział – na praktykę (performans), narzędzie analityczne (performatykę) oraz mechanizm kulturowy (performatywność) – ma nie tylko charakter orientacyjny, ale także umożliwia precyzyjniejsze osadzenie zjawiska improwizacji w ramach tej dyscypliny.

## Performans jako forma obecności poprzez działanie

Angielski termin *performance* – choć wywodzący się ze średniowiecznej łaciny – nie posiada dokładnego odpowiednika w języku polskim. Zwraca na to uwagę Tomasz Kubikowski w *Przedmowie od tłumacza* do książki Jona McKenziego *Performuj albo...*, pisząc, iż „można doliczyć się ponad dwudziestu różnych słów, tłumaczących go częściowo. Wyliczmy: przedstawienie, wypełnienie, wydajność, występ, dokonanie, odprawienie, spełnienie, dotrzymanie, mozół, wykonanie, słuchowisko, wyczyn, osiągnięcie, zachowanie, uczynek, wystawienie, widowisko, spektakl, dopełnienie, mordęga, a nawet performancja, osiągnąć i wykonać”<sup>62</sup>. Z kolei Jacek Wachowski – jeden z głównych polskich badaczy estetyki performansu – tak pisze o językowym rodowodzie tego pojęcia:

Rzeczownik „performans” wywodzi się od czasownika *perform*. Po raz pierwszy został odnotowany w Anglii w 1291 roku, a historycy języka wskazują na jego podwójne pochodzenie: zarówno od staroangielskiego *parfourmen*, *performen*, jak i od starofrancuskiego *parfourmir*, co było zapewne związane z silnymi wpływami kultury normandzkiej. *Oxford English Dictionary* odnotowuje siedem podstawowych znaczeń czasownika, z których trzy funkcjonowały od 1300 setnego roku (ale można przypuszczać, że już od 1291) aż do roku 1774. Cztery z nich występują do dzisiaj: wykonać, przeprowadzić, działać i występować (chodzi tu o występowanie w teatrze).

---

<sup>61</sup> T. Kubikowski (tłum.), *Przedmowa od tłumacza [w:] Performuj albo...: od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011. XII

<sup>62</sup> *Ibidem*, XVI

Współcześnie *perform* oznacza również spełniać (np. zadanie), wywiązać się z obowiązku, odprawiać (np. nabożeństwo), ale także występować przed publicznością (niekoniecznie teatralną).<sup>63</sup>

Z kolei Barbara Kirshenblatt-Gimblett, zauważa, że, „performans ma długą historię i szeroki zakres znaczeń w codziennym użyciu w języku angielskim, poczynając od wysokiej wydajności (*high performance*) w technologii i pomiarów efektywności (*performance measures*) w zarządzaniu i finansach, aż poprawnie zdefiniowane wymagania (*performance requirements*) zawarte w kontraktach. Dopiero niedawno słowo performans weszło do innych języków, prawie wyłącznie w rozumieniu sztuki performansu (*performance art*). Jest ono zasadniczo nieprzetłumaczalne”<sup>64</sup>.

W języku polskim – w zależności od kontekstu, idiolektu danej dziedziny czy kompetencji kulturowej – pojemność terminu performans często zaciera jego oryginalne znaczenie, prowadząc do uproszczonych skojarzeń, najczęściej z happeningiem. Nic bardziej mylnego. Jak zauważa Wachowski:

na performans można patrzeć z dwóch perspektyw: wąskiej i szerokiej. Perspektywa pierwsza skłania do tego, aby określenie *performance* zarezerwować dla wyspecjalizowanych działań artystycznych, należących do drugiej awangardy, które powstały w trakcie przemian występujące w sztuce lat 60. i 70. ubiegłego stulecia [...]. W ten sposób *performance* stał się nazwą działań artystycznych, wyrastających przede wszystkim z inspiracji plastycznych, które wykorzystywały pewne elementy teatralności, ale nawiązywały także do tradycji innych widowisk<sup>65</sup>.

Z kolei według szerszej perspektywy, „performanse stanowią naturalną materię życia społecznego (charakteryzującą zarówno jego współczesne, jak też dawne doświadczenia), otaczają nas na co dzień i od święta, i co więcej, wymuszają na nas rotację ról, której efektem jest to, że stajemy się (świadomymi lub niezamierzonymi performerami i odbiorcami licznych performansów”<sup>66</sup>. Odwołując się do KcKenziego, Wachowski puentuje, że „perspektywa taka oznacza, że performujemy i jesteśmy performowani, że stajemy się (zgodnie z naszą wolą albo wbrew woli) nadawcami i odbiorcami performansów, że ktoś (albo coś, np. konwencja, sytuacja

---

<sup>63</sup> J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 13.

<sup>64</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, *Performatyka* [w:] J. Tyszka (red.), *Performance studies: sources and perspectives* = *Performatyka: źródła i perspektywy*, Poznań 2014, s. 22.

<sup>65</sup> „J. Wachowski, *Performatywność w świecie performansów* [w:] K. Leszczyńska, K. Skowronek (red.), *Performatywne wymiary kultury*, Kraków 2012, s. 310.

<sup>66</sup> *Ibidem*

lub okoliczność) obsadza nas w rolach performerów, albo też my sami jako odbiorcy tworzymy performatywne ramy, w których lokujemy obserwowanych, niejednokrotnie bez ich wiedzy, uczestników życia społecznego, a więc czynimy z nich performerów”<sup>67</sup>.

Tymczasem, McKenzie w swoim *opus magnum* deklaruje jednoznacznie: „performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina była dla wieków XVIII i XIX: ontologiczną formacją władzy i wiedzy”<sup>68</sup>. Jon McKenzie – autor jednej z najbardziej kanonicznych pozycji poświęconych teorii performansu – wyróżnia trzy podstawowe jego odmiany: performans organizacyjny, performans kulturowy, performans techniczny. Klasyfikacja ta wskazuje na wielowymiarowość zjawiska, które przekracza granice sztuki i przenika różne obszary współczesnego życia społecznego, instytucjonalnego i technologicznego.

Z kolei Richard Schechner – jeden z najwybitniejszych teoretyków i praktyków performansu, a zarazem jeden z pionierów tej dziedziny – proponuje typologię opartą na okolicznościach występowania performansu. W jego ujęciu performans pojawia się: „1. w życiu codziennym 2. w sztuce, 3. w sporcie i innych popularnych rozrywkach, 4. w biznesie, 5. w seksie, 6. w rytuałach, 7. w zabawie, 8. w technologii”<sup>69</sup>. Tymczasem wspomniany już Jacek Wachowski sugeruje inne podejście – oparte nie na kontekstach, lecz na celowości działań performatywnych. Jak zauważa, „zamiast o okolicznościach, w których performanse mogą występować, należałoby raczej podkreślić znaczenie celów, ku jakim zmierzają”<sup>70</sup>. Różnica między tymi dwoma podejściami – jak wyjaśnia – polega na tym, że „pierwsze opisują ogólne założenia – warunki wstępne – sprzyjające powstawaniu performansów, drugie natomiast mówią o ich ukierunkowaniu, nastawieniu na realizację określonych zadań, dzięki czemu można bardziej precyzyjnie scharakteryzować ich odmiany”<sup>71</sup>. Wachowski wylicza co najmniej trzynaście rodzajów performansów, wśród których znajdują się: „performanse codziennie, zawodowe, czasu wolnego, świąteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne i religijno-magiczne”<sup>72</sup>.

Niezależnie jednak od tego, o której odmianie performansu mówimy, zauważalne są pewne cechy wspólne, które konstytuują to zjawisko niezależnie od kontekstu. Zwraca na to

---

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> J. McKenzie, *Performuj albo...: od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 23.

<sup>69</sup> R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski i M. Rochowski, 2006, s. 46.

<sup>70</sup> J. Wachowski, *Performans...*, s. 43.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibid.

uwagę amerykański teatrolog Marvin Carlson, wskazując na charakterystyczne elementy, które często towarzyszą performansowi:

- (1) nieprawomyślna, prowokacyjna, prowokacyjna, niekonwencjonalna, często napastliwa postawa, interwencjonistyczna albo widowiskowa;
- (2) sprzeciw wobec kulturowego utowarowienia sztuki;
- (3) wielość środków, wykorzystywanie nie tylko ciał performerów, ale również medialnych obrazów, projekcji, architektury, etc.;
- (4) zainteresowanie zasadami kolażu, asamblażu i symultaniczności;
- (5) wykorzystywanie znalezionych i gotowych materiałów;
- (6) poleganie na niezwykłych zestawieniach dziwnych, pozornie niepowiązanych obrazów;
- (7) zainteresowaniami teoriami gry i przypadkiem, parodią, łamaniem zasad, naruszeniem pozorów;
- (8) otwartość czy niezdecydowanie formy.<sup>73</sup>

Wszystkie te cechy wskazują, że performans jest nie tylko ukierunkowany na odbiorcę, lecz wręcz od niego zależny. Jak zauważa jeden z badaczy: „podstawowym jego warunkiem jest wywołanie zainteresowania publiczności [...]. Oznacza to, że podczas gdy wszystkie performanse są działaniami (opierają się na czynieniu), to nie wszystkie działania są performansami”<sup>74</sup>. Nie wszystkie jednak performanse operują „kategorią ostentacji” – jak określiliby to Umberto Eco – która zakłada obecność widza i sytuację ekspozycji: „obiekt poddany ostentacji zostaje wyodrębniony spośród innych i wyeksponowany”<sup>75</sup>. Istnieją bowiem takie działania, które „mają charakter niepubliczny, a nawet intymny, a z faktu, że nie są one przeznaczone dla widzów nie wynika, że nie mogą zostać performansami”<sup>76</sup>. Dzieje się tak, ponieważ „performans jest zawsze performansem dla kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako performans – chociażby nawet, jak to się od czasu do czasu zdarza, publicznością była czyjaś własna osoba”<sup>77</sup>.

W podobnym duchu wypowiada się Erving Goffman. Będąc „bodaj pierwszym w dziejach myśli społecznej użytkownikiem metaforyki teatralnej”<sup>78</sup> proponuje funkcjonalną definicję performansu. Dla niego performans to „wszelka działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służąca wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników”<sup>79</sup>. Performanse – jak zauważa Schechner – „wyznaczają tożsamość, tworzą pętle

---

<sup>73</sup> M.A. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2015, s. 135.

<sup>74</sup> J. Wachowski, *Performatywność w świecie performansów...*, s. 311.

<sup>75</sup> M.A. Carlson, *Performans...*, s. 69.

<sup>76</sup> Ibidem

<sup>77</sup> Ibidem, 29.

<sup>78</sup> J. Szacki, *Słowo wstępne*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak [w:] H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak (tłum.), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2020, s. 28.

<sup>79</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 45.

czasowe, przekształcają i ozdabiają ciało, opowiadają historie”<sup>80</sup>, a ich rola bynajmniej się na tym nie wyczerpuje. We współczesnym świecie świadomość performansu – bycia performerem, bycia performowanym, obserwowanym, a zarazem wystawionym na działanie performatywnych struktur – stała się kluczowym narzędziem niezbędnym do funkcjonowania, a przynajmniej do orientowania się w swoim położeniu. I to nie tylko w domenie publicznej, ale również w sferze prywatnej. Performans – który już dawno przekroczył granice sztuki i estetyki – wymaga od uczestników kultury nieustannej uważności, aktywności i zaangażowania. W tym kontekście tytuł *Performuj albo...*, który McKenzie nadał swojemu *opus magnum*, należy rozumieć nie jako literacką metaforę, lecz jako apel: wezwanie do działania, do włączenia się w obieg sprawczości, który wyznacza współczesne formy życia społecznego.

Z performansem wiąże się bowiem kategoria skuteczności, którą Richard Schechner przeciwstawia kategorii rozrywki. Jak twierdzi: „rozrywka i skuteczność tworzą dwa wątki przeplatające się w ciągu dziejów”<sup>81</sup> i że „zawsze istnieje dialektyczne napięcie pomiędzy dążeniem do rozrywki i dążeniem do skuteczności”<sup>82</sup>. Performans może być więc formą działania, które nie tylko bawi, ale przede wszystkim wywołuje skutki – transformuje, przekracza, uruchamia przemianę. W kontekście niniejszej pracy kluczowe znaczenie zyskuje performans kulturowy – rozumiany jako szczególny typ działania symbolicznego, w którym dana wspólnota dokonuje refleksji nad sobą samą. Można go określić jako: „chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksje nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mi tej naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami”<sup>83</sup>. Performans kulturowy to zatem moment zbiorowego zatrzymania, który służy nie tylko prezentacji symbolicznych form tożsamości, ale także ich negocjacji i przekształceniu. Poprzez udratyzowanie – a często również ucieleśnienie – wspólnych kodów, narracji i wyobrażeń, umożliwia on wspólnocie przepracowanie tego, kim jest, kim była i kim potencjalnie mogłaby się stać.

Jak zauważa McKenzie, „działanie performansu kulturowego opiera się bowiem na trzech funkcjach, które są mu przypisywane: 1) autorefleksja i refleksja społeczna, 2)

---

<sup>80</sup> Richard Schechner, op. cit., 44.

<sup>81</sup> McKenzie, op. cit., 39.

<sup>82</sup> R. Schechner, *Essays in Performance Theory*, Routledge 2004, s. 76.

<sup>83</sup> J.J. MacAloon, W. Dudzik (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl: wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 12.

przedstawienie alternatywnych uzgodnień, 3) możliwość konserwacji lub transformacji”<sup>84</sup>. W tym ujęciu performans kulturowy nie jest więc jedynie wydarzeniem lub aktem ekspresji indywidualnej bądź grupowej – jest narzędziem społecznej samoświadomości, a zarazem potencjalnym mechanizmem zmiany.

## Performatyka jako interdyscyplinarna rama analizy

Jak pisze Carlson, „pojawienie się Performatyki jako dyscypliny naukowej szło w parze z uformowaniem w sztuce i teatrze nowego gatunku, zwanego performansem lub sztuką performansu, w którym – podobnie jak w badaniach dziejów performansu – ważne było obecne ciało nie zaś (jak w tradycyjnym teatrze) nieobecny tekst”<sup>85</sup>.

W dużym skrócie: performatyka to nauka o performansie, która jako dyscyplina akademicka za przedmiot badań w miejsce dzieła bierze proces, w miejsce człowieka – jak w socjologii czy antropologii – jego zachowanie. Zatem, „performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – jako performans”<sup>86</sup>. Przedmiotem badań performatyki jest zatem nie tylko spektakl czy teatr (zarówno tradycyjny, jak i awangardowy), lecz także obrzędy, ceremonie, rytuały przejścia, imprezy masowe, działania parateatralne i artystyczne eksperymenty. Obejmuje ona zarówno sztukę performansu (w tym happening), jak i praktyki estetyczne życia codziennego, manifestacje polityczne, ruchy społeczne, kontrkultury, a także działania podejmowane w przestrzeni publicznej i prywatnej, które uruchamiają wymiar performatywny. Performatyka przesuwa zatem akcent z interpretacji na uczestnictwo, z reprezentacji na sprawczość, z dzieła na działanie. Tym samym staje się nie tylko narzędziem opisu, ale i sposobem myślenia – ramą badawczą, która pozwala dostrzec w pozornie zwykłych gestach, rytuałach czy wystąpieniach społeczne i kulturowe napięcia, tożsamościowe negocjacje i formy oddziaływania.

Performatyka czerpie z idei, zgodnie z którą teatr i inne sztuki performatywne to nie tylko forma rozrywki – jak podkreśla McKenzie – lecz przede wszystkim „zespół działań zdolnych podtrzymać społeczne uzgodnienia albo też, alternatywnie, zmieniać ludzi i

---

<sup>84</sup> McKenzie, op. cit., 40.

<sup>85</sup> Carlson, op. cit., 134.

<sup>86</sup> Schechner, op. cit., 16.

społeczeństwa”<sup>87</sup>, swoistego rodzaju „operacja na normach społecznych”<sup>88</sup>. Co więcej, jak zauważa Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „dziedzina ta jest interkulturowa nie tylko pod względem swojego zakresu i ducha; rzuca również wyzwanie estetycznym hierarchiom oraz analizuje sposób ich konstrukcji. Performatyka obejmuje swym zainteresowaniem nie tylko formy kulturowe najbardziej w tych hierarchiach doceniane, ale również te cenione najmniej”<sup>89</sup>. Począwszy od happeningów, koncertów rockowych i manifestacji politycznych lat 60. XX wieku, „performans kulturowy uważano za katalizator przemian osobistych i społecznych”<sup>90</sup>.

Z tego względu jego cechą konstytutywną, a zarazem miarą skuteczności, staje się napięcie między dążeniem do rozrywki a dążeniem do zmiany – napięcie, które nieustannie definiuje jego społeczny i kulturowy potencjał. Schechner, wychodząc od studiów nad teatrem, zauważył, że elementy poddawane teatralnej analizie można przenieść poza mury samego teatru – co pozwoliło mu położyć podwaliny pod nowy paradygmat badawczy. Elementy teatralnego uniwersum – takie jak scenariusz, kostium, odgrywanie ról, dekoracja czy dramatyzacja – zastosowano do analizy rytuałów, festynów, ceremonii i praktyk życia codziennego. Jak pisze Tyszka: „podstawowe założenie leżące u podstaw performatyki – nie ma żadnej «głębszej» rzeczywistości, która kryje się za «pozorem» życia codziennego, które trzeba zgłębiać, analizować, zdzierając niego maski oraz różne sposoby gry, udowadnia, aby w końcu dokopać się do warstwy «prawdziwej» – autentycznego wizerunku rzeczywistości społecznej. «Pozór» to też rzeczywistość!”<sup>91</sup>.

Studia nad performansem (*performance studies*) nie tylko „przerzucały mosty między sztukami wizualnymi, antropologią, teatrologią, folklorystyką, etnografią, socjologią, kulturoznawstwem, psychologią i wieloma innymi dziedzinami”<sup>92</sup>, ale także otworzyły się na wpływ współczesnych teorii krytycznych – wprowadzając do pola zainteresowań performatyków feminizm, teorię queer czy postkolonializm. Performatyka bowiem wychodzi z założenia, że „przedmiotu jej badań nie należy dzielić czy szufladkować, w zależności od środków wyrazu, pomiędzy różne inne dyscypliny – muzykę, taniec, literaturę dramatyczną, historię sztuki. Obowiązujący podział sztuk według środka wyrazu jest arbitralny, podobnie jak tworzenie dyscyplin i wydziałów im poświęconych. Większość środków ekspresji artystycznej na całym świecie od zawsze syntetyzowała lub inaczej łączyła ruch, dźwięk, mowę, narrację

---

<sup>87</sup> McKenzie, op. cit., 39.

<sup>88</sup> Ibidem

<sup>89</sup> Kirshenblatt-Gimblett, op. cit., 17.

<sup>90</sup> McKenzie, op.cit., 39–40.

<sup>91</sup> J. Tyszka, *Wstęp...*, s. 14.

<sup>92</sup> J. Wachowski, *Performans...*, s. 102.

oraz przedmioty”<sup>93</sup>. W tym ujęciu performatycy zdają się odwoływać – świadomie lub intuicyjnie – do zasad antycznej trójjednej chorei, która w greckim rozumieniu stanowiła syntezę wszystkich sztuk, jakie dziś określilibyśmy mianem sztuk performatywnych.

Chorea obejmowała jednocześnie taniec, muzykę i poezję – nie jako odrębne dziedziny, lecz jako zintegrowane formy ekspresji cielesno-duchowej, konstytuujące wspólnotowe doświadczenie<sup>94</sup>. Co więcej, to właśnie dzięki ścisłemu sprzężeniu teatrologii, etnografii i antropologii możliwe było ugruntowanie performatyki jako autonomicznej dziedziny badań. Szczególny wpływ wywarły tu koncepcje dramatu społecznego oraz liminalnych obrzędów przejścia, sformułowane przez Arnolda van Gennepa i rozwinięte przez Victora Turnera. Stan zawieszenia pomiędzy „przed” i „po” – kluczowy dla każdego rytuału przejścia – van Gennep określił mianem fazy liminalnej. Warto zauważyć, że również w tym przypadku pojawia się problem językowy: angielskie *liminal* nie posiada dokładnego odpowiednika w języku polskim. Mimo to jego znaczenie – jako stanu przejściowego, granicznego, wyłączonego z porządku codzienności – pozostaje fundamentalne dla opisu działań performatywnych. Jak pisze McKenzie, „podobnie jak teatr, liminalność staje się sugestywnym modelem performansu kulturowego jako takiego, bowiem oddzielone od społeczeństwa zarówno w czasie, jak i w przestrzeni działania liminalne pozwalają swoim uczestnikom na rozpatrzenie, rozbiór i rekonstrukcję symboli i zachowań; pozwalają też uczestnikom przemienić siebie i swoje społeczeństwo”<sup>95</sup>. Obrzędy liminalne jako pierwszy opisał na początku XX wieku van Gennep, który wyróżnił trzy zasadnicze fazy rytuałów przejścia. „Obrzędy przejścia obejmują zwykle trzy kroki, którym towarzyszą konkretne typy rytuałów: obrzędy wyłączenia z przyjętej roli społecznej czy ustalonego porządku (*rites de separation*), obrzędy progowe lub graniczne, dokonywane w okresie zmiany ról czy porządków (*limen*), oraz obrzędy ponownego włączenia w ustalony porządek (*agregation*)”<sup>96</sup>. Do koncepcji tej nawiązał Victor Turner w książce *Proces rytualny* (1969), wprowadzając kluczową dla performatyki kategorię antystruktury<sup>97</sup>. Działania liminalne przeciwstawiał on „strukturze” zwykłych działań kulturowych, ponieważ stwarzają one uczestnikom rytuału przestrzeń oderwaną od

---

<sup>93</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, *Performatyka...*, s. 17.

<sup>94</sup> W antyku taniec, muzyka i poezja nie funkcjonowały jako odrębne dziedziny – ich jedność wyrażano pojęciem chorea.

<sup>95</sup> J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 46.

<sup>96</sup> M.A. Carlson, *Performans...*, s. 43.

<sup>97</sup> Termin „antystruktura” odnosi się do sfery liminalnej, przejściowej, w której zawieszono zostają normy społeczne i hierarchie – pozwalając na doświadczenie wspólnoty (*communitas*), transformacji i twórczego przekształcenia rzeczywistości. Por.: V.W. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010.

codzienności – czasową strefę zawieszenia, w której obowiązujące normy ulegają zawieszeniu, odwróceniu lub redefinicji<sup>98</sup>. Oderwanie to sprawia, że podczas sytuacji (czy fazy) liminalnej jednostka lub grupa wykracza poza ustaloną strukturę społeczną. Turner pisze: „podczas okresu liminalnego, cechy podmiotu obrzędowego (podróżnego) stają się ambiwalentne; przechodzi on przez obszar kulturowy, który albo posiada nieliczne, albo jest całkowicie pozbawiony atrybutów przeszłości i przyszłości”<sup>99</sup>. Byty liminalne są z definicji ambiwalentne – zawieszony w wiecznym „pomiędzy”. Jak wyjaśnia Turner: „atrybuty liminalności czy liminalnych personae (ludzi progu) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ ów stan i osoby wymykają albo przesuwną się przez sieć klasyfikacji, która normalnie wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tu, ani tam; znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał”<sup>100</sup>. Z tej szczególnej kondycji wyłania się kolejna kluczowa kategoria Turnera – *communitas* – czyli stosunkowo niezróżnicowana wspólnota jednostek równych wobec siebie, funkcjonująca poza formalną strukturą społeczną lub z jedynie szczątkową jej obecnością. To właśnie *communitas* stanowi moment przejściowego zrównania, w którym porządek społeczny ulega zawieszeniu, a uczestnicy rytuału funkcjonują jako nowicjusze. Jak pisze Turner, „nowicjusz w fazie liminalnej jest jak tabula rasa, pusta tabliczka, na którą wpisywana jest wiedza i mądrość grupy w zakresie dotyczącym jej nowego statusu”<sup>101</sup>. Performatyka i jej narzędzia badawcze okazują się niezwykle przydatne również w kontekście przekazywania wiedzy i treści w kulturach przedsięwzięciowych oraz w zjawiskach o takim charakterze, funkcjonujących współcześnie. Jak zauważa teatrolog, badacz teatru offowego i performansu, Juliusz Tyszka:

Prawdopodobnie najlepiej ze wszystkiego, co dotychczas zostało w nauce wynalezione, performatyka służy badaniom nad performatywnym przekazywaniem wiedzy w społeczeństwach przedsięwzięciowych i piśmiennie-mnemotechnicznych. Dominacja pisma, dyskursu, ścisłych definicji, będące efektem kartezjańskiego wyodrębnienia umysłu z otaczającego nas, kreującego nas i współdziałającego z nami (wszech)świata, przekreśla, unieważnia, dyskwalifikuje owe tradycyjne formy przekazywania wiedzy. A są one bardzo ważne choćby w Afryce czy w Ameryce Łacińskiej<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibidem, 240.

<sup>100</sup> Ibidem, 240.

<sup>101</sup> Ibid., 247.

<sup>102</sup> Tyszka, op. cit., 13.

Warto dodać, że to performatywne przekazywanie wiedzy nie ogranicza się wyłącznie do zagadnień epistemologicznych, lecz obejmuje także wymiar estetyczno-artystyczny. Założenie to pozwala na sformułowanie sub-tezy istotnej dla niniejszej pracy: improwizacja – jako zjawisko trudne do uchwycenia w ramach tradycyjnych systematyzacji – wpisuje się w sposób istnienia i przekazu właściwy kulturze performatywnej. Improwizacja, podobnie jak oralność czy rytuał, przekazuje wiedzę i sens poprzez działanie, obecność, rytm, gest i współdzielone doświadczenie – a nie przez trwałe zapis i definicyjne rozgraniczenia.

## Performatywność jako kulturowa logika sprawczości i oddziaływania

Na koniec warto przyjrzeć się słowu performatywność, które – być może najbardziej ze wszystkich terminów omawianych w niniejszej pracy – sprawia trudność w polskim kontekście językowym. Jak zauważa Richard Schechner, „to termin trudny do określenia, obejmujący całą gamę możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią (cyfrową lub klonowaną), występem na scenie i w życiu codziennym. Rzeczywistości społeczne, polityczne, ekonomiczne, osobiste i artystyczne nabierają [bowiem] coraz wyraźniejszych własności performansu”<sup>103</sup>. Performatywność bywa więc rozumiana jako efekt powtarzających się aktów performatywnych – działań polegających na przypisywaniu sobie i innym określonych cech, ról lub tożsamości (płciowych, kulturowych, społecznych). W przeciwieństwie do performansu artystycznego, którego siła zasadza się na jednorazowości, performatywność opiera się na powtarzalności, codziennym działaniu i rytualizowanej praktyce. Dlatego właśnie jest ona kategorią kluczową dla niniejszej pracy – pozwala bowiem uchwycić, jak działania, które wydają się naturalne, są w rzeczywistości wytwarzane przez powtarzane gesty, rytuały i nawyki. Jak piszą Katarzyna Leszczyńska i Katarzyna Skowronek we wstępie do tomu *Performatywne wymiary kultury*: „Zasadniczym (i zbieżnym) postulatem [performatywności] jest procesualna wizja rzeczywistości, zaś podstawowym mechanizmem procesualności – działanie. Działanie – w różnych wariantach koncepcji – jest widziane jako powtarzalne, rutynowe, sprawcze, rekursywnie, nie tyle reprezentujące rzeczywistość społeczną i kulturową, ile ją wytwarzające.

---

<sup>103</sup> Schechner, op.cit., 145.

W konsekwencji świat jest widziany jako będący w ciągłym ruchu nie istnieje bowiem poza działaniem, w którym jedyną stałą stanowi zmienność”<sup>104</sup>. Performatywność można także rozumieć jako „nastawienie badawcze” – taką propozycję przedstawia Konrad Wojnowski w swoim tekście *Performatywność*. Odwołując się do prac Judith Butler, autor wyróżnia dwa komplementarne rozumienia tego pojęcia: 1. performatywność jako „bezpodstawność” (*performativity as groundlessness*) oraz 2. performatywność jako „sprawczość” (*performativity as agency*) danego fenomenu (lub przedmiotu). W pierwszym ujęciu performatywność oznacza, że badany fenomen nie istnieje jako byt „sam w sobie”, lecz jest konstruowany poprzez kontekst kulturowy, językowy, społeczny czy interpretacyjny. Przedmiot, zjawisko czy proces nie zawiera w sobie wewnętrznej prawdy – przeciwnie, jego tożsamość i charakter są konsekwencją działania zewnętrznych sił: języka, ideologii, tradycji, ram instytucjonalnych. Jak pisze Wojnowski: „performatywność w pierwszym wariantcie nie desygnuje żadnego – tradycyjnie rozumianego – przedmiotu, procesu, cechy czy własności. [...] Zakładamy więc, że o własnościach lub specyfice danego przedmiotu, zjawiska czy procesu decyduje wpływ czynników zewnętrznych, a nie jego substancja (istota)”<sup>105</sup>. Drugie ujęcie – performatywność jako sprawczość – przesuwając akcent na możliwość aktywnego kształtowania rzeczywistości przez dany fenomen. Tutaj performatywność staje się kategorią z zakresu teorii władzy: dotyczy siły dyskursu, jego zdolności do porządkowania i organizowania rzeczywistości. Ten wpływ nie musi dokonywać się poprzez bezpośrednie regulacje – prawa, zakazy czy normy – ale raczej poprzez ideologiczne przedstawienia, które formują społeczne wyobrażenia, normy zachowań i ramy tożsamości. Wojnowski pisze wprost: „staje się pojęciem z zakresu teorii władzy i odnosi się do siły dyskursu, który aktywnie kształtuje rzeczywistość materialną: nie tylko za pomocą praw, zakazów, nakazów i innych regulacji, ale – być może – przede wszystkim za pomocą ideologicznych przedstawień, czyli wszystkiego tego, co składa się na system formacyjny, odpowiadający za unormowanie egzystencji jednostek w społeczeństwie”<sup>106</sup>. Oba warianty performatywności – jako bezpodstawności i jako sprawczości – nie wykluczają się, lecz pozostają ze sobą w relacji wzajemnego dopełniania. Razem tworzą ramę teoretyczną, w której tożsamości, normy społeczne, zjawiska kulturowe i sposoby poznania jawią się jako zarówno konstrukty, jak i siły sprawcze. W praktyce oznacza

---

<sup>104</sup> K. Leszczyńska, K. Skowronek, *Wolność i wierność. O roli „zwrotów” w humanistyce i naukach społecznych...*, s. 18.

<sup>105</sup> K. Wojnowski, *Performatywność* [w:] E. Bal, D. Kosiński (red.), *Performatyka: terytoria*, Kraków 2017, s. 174.

<sup>106</sup> *Ibidem*, 175.

to, że performatywność może odnosić się do każdego obszaru badawczego – zarówno do kultury, jak i nauki, polityki czy ekonomii. McKenzie, w książce *Performuj albo...*, wskazuje na dwa szczególnie istotne pola: performatywność wiedzy i performatywność władzy.

Performatywność dawała się zastosować do analizy różnorodnych zjawisk społecznych, politycznych, kulturowych i estetycznych. Oznaczała bowiem tyle co sprawczość, skuteczność, efektywność działania. Stosując performatywność do analizy rozmaitych kulturowych gestów, można było opisywać efekty, jakie wywołują one w życiu społecznym i odróżnić się od czynności, które odznaczają się mniejszą skutecznością. W ten sposób performatywność stała się zarówno instrumentem umożliwiającym charakterystykę poszczególnych działań (to znaczy orzekanie o tym, czy są one sprawcze), jak też ich hierarchizację (która wypływała z tego, że jedna działania mogły być bardziej skuteczne niż inne)<sup>107</sup>.

Obie dziedziny – epistemologia i polityka – nie są już ujmowane jako neutralne systemy organizacji faktów lub reguł, lecz jako obszary performatywnego działania, w których wiedza i władza są wytwarzane, a nie po prostu „posiadane”. Tymczasem, jak zauważa Jean-François Lyotard „wiedza i władza to dwa oblicza tego samego pytania: kto decyduje o tym, co to jest wiedza, i kto wie, jak należy decydować”<sup>108</sup>. Francuski filozof wskazuje zarazem, że z performatywnością wiąże się nie tylko mechanizm sprawczości, ale również reżim działania – przymus wpisany w logikę systemów społecznych, edukacyjnych czy technologicznych. Jego zdaniem, performans pełni dziś rolę normatywną: „nie obywa się bez pewnego łagodnego czy ostrego terroru: zachowujcie się operacyjnie, to znaczy zgodnie z panującymi normami albo znikajcie”<sup>109</sup>. W podobnym duchu wypowiada się wspomniany już McKenzie, dla którego performowanie staje się warunkiem społecznej widzialności i akceptacji. Hasło „performuj – albo społeczeństwo cię znormalizuje”<sup>110</sup> nie jest jedynie zwięzłym podsumowaniem logiki późnej nowoczesności, lecz również ostrzeżeniem przed jej wykluczającą naturą: w świecie zdominowanym przez wskaźniki efektywności, pomiaru i operacyjności, brak wydajności może oznaczać społeczne wykluczenie.

---

<sup>107</sup> J. Wachowski, *Performatywność w świecie performansów...*, s. 313.

<sup>108</sup> J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 39.

<sup>109</sup> Ibidem, 21.

<sup>110</sup> McKenzie, op. cit., 11.

## Podstawowe ramy badawcze

Z perspektywy niniejszej pracy – której główna teza wiąże improwizację (muzyczną) z performatyką – nie sposób pominąć dwóch fundamentalnych kategorii badawczych sztuk performatywnych. Obie odnoszą się do temporalnego wymiaru improwizacji i podkreślają istotną rolę widza jako integralnego elementu tego procesu. Są to: nażywość oraz autopojetyczna pętla feedbacku. Podobnie jak liminalność – która zostanie omówiona w dalszej części tekstu – również te pojęcia odgrywają w tej pracy rolę zasadniczą i są dla niej kategoriami konstytutywnymi. Bez ich uwzględnienia opis fenomenu improwizacji byłby niepełny – nie oddawałby jej dynamicznej i relacyjnej natury. Nażywość i pętla feedbacku zakładają obecność widza nie tylko jako świadka, ale jako aktywnego uczestnika wydarzenia performatywnego. Widz współtworzy sens – jego reakcje, uwaga i afektywna odpowiedź wpływają na przebieg oraz znaczenie zdarzenia. Kluczowe staje się tu pojęcie współobecności, rozumianej jako relacja bezpośrednia, cielesna i niezapośredniczona. Improwizacja nie dzieje się więc *dla* kogoś, lecz *z* kimś – w ramach wspólnego pola uwagi i wzajemnego oddziaływania.

Dlatego też pojęcia takie jak nażywość czy pętla feedbacku należy traktować nie tylko jako kategorie opisu, lecz jako ramy badawcze – struktury wyznaczające sposób funkcjonowania i rozumienia improwizacji w kontekście performatywnym. To właśnie one konstytuują warunki, w których improwizacja może się wydarzyć jako akt sprawczy i sensotwórczy.

### Nażywość

Pierwszą z tych kategorii – nażywość (*liveness*) – należy rozumieć jako to, co wydarza się tu i teraz, w czasie rzeczywistym. Nażywość oferuje doświadczenie kognitywno-afektywne, które „zależy przede wszystkim od cielesnej współobecności wykonawców i uczestników”<sup>111</sup>. Potwierdzają to słowa Maxa Herrmanna, na którego powołuje się wpływowa badaczka performatyki, Erika Fischer-Lichte, dla którego „istotę przedstawienia stanowi cielesna

---

<sup>111</sup> M. Sugiera, *Nażywość* [w:] E. Bal, D. Kosiński (red.), *Performatyka: terytoria*, Kraków 2017, s. 143.

współobecność aktorów i widzów. Aby mogło do niej dojść, dwie grupy osób: «działający» i «oglądający», muszą zebrać się w określonym momencie i miejscu, żeby razem spędzić jakiś czas. Spektakl powstaje dzięki ich spotkaniu – ich konfrontacji i interakcji<sup>112</sup>. Nażywość zakłada więc nie tylko współobecność, ale również dwukierunkowe oddziaływanie – dialogiczność. Wydarzenie performatywne nie jest przekazem jednostronnym; wpływa zarówno na odbiorców, jak i na wykonawców. Co istotne, sama kategoria nażywości pojawiła się dopiero wraz z rozwojem technologii transmisji i rejestracji dźwięku – najpierw radia, potem nagrań fonograficznych i obrazu. To właśnie w tym okresie po raz pierwszy pojawiło się użycie słowa *live*<sup>113</sup> w kontekście działań o charakterze performatywnym – jako kontrpunkt wobec wydarzeń rejestrowanych lub odtwarzanych<sup>114</sup>. Philip Auslander „wprowadzając kategorię *liveness* – nażywość, czyli bezpośrednio, cielesne spotkanie, face-to-face aktora i widza, wskazuje na cechę odróżniającą teatr od pozostałych dziedzin sztuki, takich jak malarstwo, rzeźba czy muzyka<sup>115</sup>. Co jednak warto odnotowania, Auslander konsekwentnie ogranicza pojęcie nażywości wyłącznie do teatru, mimo że w swoich pracach poświęca wiele miejsca muzyce – zwłaszcza w kontekście performatywnym, traktując ją nierzadko na równi z teatrem. W eseju *Jazz Improvisation as a Social Arrangement* autor ten podkreśla, że: „każdy rodzaj występu obejmuje akt współpracy między wykonawcami a publicznością, którego warunki są znane wszystkim, nawet jeśli nie są wyrażane jawnie. Innymi słowy, istnieje milcząca zgoda między wykonawcami i publicznością, a także między nimi, co do «tak jakby», które rządzą zachowaniem każdej ze stron i umożliwiają wykonawcom i publiczności współpracę nad utrzymaniem występu<sup>116</sup>. Mimo takiej deklaracji, Auslander długo zdaje się nie rozszerzać pojęcia *liveness* na inne formy performansu – jakby kategoria ta przysługiwała jedynie praktykom scenicznym. Dopiero rozwój technologii medialnych – najpierw radio, potem telewizja, a ostatecznie wytwory rewolucji cyfrowej – doprowadziły do poszerzenia znaczenia

---

<sup>112</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 57.

<sup>113</sup> „Jak odnotowuje *Oxford English Dictionary*, najstarsze znane użycie słowa *live* w odniesieniu do wydarzeń artystycznych pojawia się w roczniku wydawanym przez BBC z 1934 roku. Wtedy właśnie napłynęły pierwsze skargi słuchaczy na te rozgłoszenie radiowe, które wbrew przyjętym zasadom nie nadają muzyki na żywo, lecz odtwarzają wcześniej zarejestrowaną.” Zob.: M. Sugiera, *Nażywość...*, s. 146.

<sup>114</sup> Mam tu na myśli działania, które dotychczas wymagały udziału publiczności, a zatem teatr, koncert, etc., a nie formę artystycznej wypowiedzi – w tym performans. Zatem, w dalszej części tekstu zwrot „działania o charakterze performatywnym” będzie stosowany na określenie działań (w tym działań artystycznych) wymagających udziału publiczności i tylko w takim. Dla odróżnienia, zwrot „wydarzenie performatywne” obejmuje zarówno sztuki performatywne, jak i formę artystycznej wypowiedzi.

<sup>115</sup> J. Pogonowicz, *Nażywość czy nowa nażywość. Obecność a niecielesność we współczesnym teatrze*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia de Cultura” t. 13 nr 1 (2021), DOI: 10.24917/20837275.13.1.7, s. 96.

<sup>116</sup> P. Auslander, *Jazz Improvisation as a Social Arrangement...*, s. 57.

tego pojęcia. Pojawiają się oksymoroniczne terminy takie jak „audycja na żywo” czy „rejestracja na żywo” (*live broadcast, live recording*), które redefiniują samą istotę *liveness* jako doświadczenia pośredniczonego<sup>117</sup>. Współcześnie – w obliczu dominacji mediów cyfrowych – zmienia się także kategoria nażywości<sup>118</sup>, jako „ostatniego bastionu niezależnej ekspresji, stawiającego opór skomercjalizowanemu rynkowi medialnemu i podległej mu sztuce”<sup>119</sup>, albo dosadniej, „ostatniego bastionu oporu realności przeciw wzrastającym wpływom rzeczywistości wirtualnej”<sup>120</sup>. W tym kontekście – i zgodnie z najnowszymi interpretacjami kategorii *liveness* – to „już nie ontologia żywych ciał i nie relacja między mediami a technologiami okazuje się źródłem nażywości, lecz afektywne doświadczenie uczestnika wydarzenia, i to niezależnie od stopnia oraz sposobu technologicznego zapośredniczenia”<sup>121</sup>. W myśl tej interpretacji, „nażywość” nie wymaga już cielesnej obecności odbiorcy; jego fizyczny udział przestaje być warunkiem koniecznym. Wystarczy afektywne zaangażowanie – niezależnie od medium. Na potrzeby niniejszego tekstu – i w zgodzie z jego główną tezą – odwołuję się jednak do wcześniejszego, pierwotnego rozumienia nażywości: jako doświadczenia bezpośredniego, cielesnego, niezapośredniczonego technologicznie. Tylko taka nażywość – oparta na somatycznym oddziaływaniu i współobecności – może prowadzić do zjawiska, które Erika Fischer-Lichte określiła mianem autopojetycznej pętli feedbacku.

## Autopojetyczna pętla feedbacku

O ile nażywość jest kategorią opisującą sytuację performatywną jako taką, o tyle autopojetyczna<sup>122</sup> pętla feedbacku odnosi się do jej jakości – do tego, co dzieje się między nadawcami a odbiorcami danego zdarzenia. Innymi słowy, „to, co robią aktorzy, ma zawsze

---

<sup>117</sup> M. Sugiera, *Nażywość...*, s. 146.

<sup>118</sup> Jego książka *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* doczekała się już trzeciej edycji, a w każdej następnej jej autor granice *liveness* ulegają rozciągnięciu i poszerzeniu. Por.: P. Auslander, *Liveness...*

<sup>119</sup> J. Wachowski, *Performans...*, s. 163.

<sup>120</sup> M. Sugiera, *Nażywość...*, s. 148.

<sup>121</sup> Tamże, 146.

<sup>122</sup> „Określenie *autopoiesis* jest złożeniem dwóch greckich słów: *αὐτός* – samo; *ποιεῖν* – wytwarzać. Ujmuje ono dwie kluczowe cechy systemów żywych: dynamikę i autonomię. System autopojetyczny to zatem system samostwarzający (autokreujący) się i autonomiczny. Odtwarza się i regeneruje wyłącznie dzięki własnym komponentom. Jest „zamknięty” – nie w tym sensie, że nie wchodzi w kontakty z otoczeniem (stąd cudzysłów), lecz ze względu na specyfikę tych kontaktów. System autopojetyczny (system żywy) reaguje na otoczenie strukturalnie; w sposób, który umożliwia mu nieustanne odnawianie się i rozwój przy zachowaniu swojej „tożsamości” (wzorca organizacyjnego)”. Zob.: A. Balcerak, *Autopoiesis wiedzy organizacyjnej* [w:] M. Moszkowicz, M. Hopej, J. Skalik (red.), Wrocław 2010, s. 33.

wpływ na widzów, zaś to, co robią widzowie – na aktorów i innych widzów. W tym sensie można powiedzieć, że przedstawienie zaczyna się i jest sterowane przez samozwrotną i bezustannie zmieniającą się pętlę feedbacku. Dlatego jego przebiegu nie da się ani z góry zaplanować, ani przewidzieć<sup>123</sup>. Ten ostatni element staje się istotny również w szerszym, kulturowym kontekście. Współczesny uczestnik kultury – zanurzony w strumieniu nieustannych bodźców, procesów i zdarzeń – funkcjonuje w stanie strukturalnej nieprzewidywalności, pozbawiony stabilnego planu czy przewidywalnego ciągu następstw. Jest to liminalność o charakterze stałym – liminalność permanentna – stan zawieszenia, w którym brak zakończenia, wyjścia czy domknięcia staje się nową normą. Brak kontrolowanego przebiegu wpisującego się w pętlę feedbacku, można potraktować jako metaforę (a zarazem konkretny opis) kondycji liminalnej nowoczesnego podmiotu. Wracając jednak do teatru: nie dziwi, że „tę niemożliwość od końca XVIII wieku traktowano jako poważny mankament czy wręcz powód do frustracji, który za wszelką cenę należało usunąć, a przynajmniej zminimalizować”<sup>124</sup>. Wszystko uległo jednak zmianie w drugiej połowie XX wieku, kiedy to zaczęto dostrzegać twórczy potencjał przypadku w działaniach artystycznych<sup>125</sup>. Zamiast dążyć do pełnej kontroli nad przebiegiem spektaklu (performansu, przedstawienia etc.), coraz częściej poszukiwano sposobów wypracowania szczególnego, autopojetycznego *modus operandi*. „Zainteresowanie skierowało się wyraźnie na konstruowanie pętli feedbacku jako samozwrotnego, autopojetycznego systemu, który z zasady ma charakter otwarty i dlatego nie sposób przewidzieć, do jakiego efektu końcowego doprowadzi; systemu, którego działania nie można ani przerwać, ani nim sterować za pomocą jakichkolwiek strategii inscenizacyjnych”<sup>126</sup>. Autopojetyczna pętla nie jest zatem jedynie dwukierunkowym, dialogicznym zjawiskiem somatycznej komunikacji. Ma ona charakter samoodtwarzalny, samoregulujący się i perpetualny – nieustannie generuje i przekształca samą siebie. Pętla ta, powstająca na styku nadawcy i odbiorcy, tworzy relację wzajemnej zależności, ale też współodpowiedzialności za przebieg zdarzenia. Jej źródłem i warunkiem jest nażywość – bezpośrednia, cielesna współobecność, z której wyłania się dynamika procesu performatywnego. W tym sensie obie kategorie – nażywość i autopojetyczna pętla feedbacku – tworzą system współzależny, wzajemnie się dopełniający. Proces ten, zachodzący tu i teraz, nabiera zarazem wymiaru

---

<sup>123</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 58.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Więcej na ten temat w: M. Oleś, *Dyscyplina przypadku: Rola przypadku w kształtowaniu XX-wiecznej tożsamości artystycznej*, „Humanities and Cultural Studies” t. 4 nr 2 (2023), DOI: 10.55225/hcs.533.

<sup>126</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 60.

estetycznego doświadczenia – doświadczenia, którego strukturalnym horyzontem jest liminalność. Jako „stan labilnej egzystencji między «jedną a drugą pozycją przypisaną i zdefiniowaną przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremonię»”<sup>127</sup>, liminalność nie tylko otwiera przestrzeń dla eksperymentu i innowacji, ale – jak zauważa Fischer-Lichte – pozwala „wypróbować nowe sposoby gry, nowe kombinacje symboli, co pozwala je odrzucić lub zaakceptować”<sup>128</sup>. Tym samym, uczestnicy doświadczenia estetycznego, odbywającego się w stanie liminalnym, nie są wyłącznie jego odbiorcami<sup>129</sup>. Stają się jego aktywnymi podmiotami – a zarazem jego żywym polem badawczym. To, co się wydarza, nie tylko ich dotyczy, ale dzieje się przez nich i z ich udziałem.

Z perspektywy niniejszej pracy znaczenie autopojetycznej pętli feedbacku okazuje się szczególnie istotne jeszcze z jednego powodu. Otóż jej cechy konstytutywne – procesualność, nieprzewidywalność, samoorganizacja – są zarazem podstawowymi właściwościami samej improwizacji. Pozwala to traktować autopojetyczną pętlę nie tylko jako kategorię performatyki, ale także jako bliski fenomenologicznie i strukturalnie odpowiednik improwizacji – zwłaszcza w kontekście współczesnej kondycji kultury. Kondycji, którą wielu badaczy i filozofów opisuje jako stan liminalny. W tym ujęciu liminalność przestaje być wyłącznie fazą przejścia pomiędzy ustalonymi strukturami społecznymi, a staje się trwale rozciągniętym doświadczeniem współczesności: stanem między, bez wyraźnego „przed” i „po”. Jak zauważał niemiecki filozof Odo Marquard, przyspieszeniu ulega starzenie się doświadczenia i „dzisiaj to, co dobrze znane, coraz szybciej staje się przestarzałe, a przyszły świat coraz mniej przypomina znany nam z doświadczeń ten dotychczasowy, [a] nowocześni ludzie dzieciennieją”<sup>130</sup>. I dalej, tamże, w nieco nawet dobitniejszym tonie, iż „nawet siwiejąc, pozostajemy zieloni. Już nie dorosłejemy”<sup>131</sup>. Ten stan ciągłego przejścia, rozciągniętego

---

<sup>127</sup> Ibid., s. 281.

<sup>128</sup> Ibidem.

<sup>129</sup> Rytuały przejścia dzielą się na trzy fazy. Warto w tym miejscu podać ich kompletną, określoną przez Turnera definicję i opis. „Faza separacji, faza marginalizacji (zwana też liminalną od słowa limen oznaczającego po tacinie „próg”) oraz faza włączenia. Faza pierwsza (faza separacji) obejmuje zachowania symboliczne oznaczające odłączenie jednostki czy grupy od, albo wcześniej określonego punktu w strukturze społecznej, albo od zespołu warunków kulturowych («stanu»), albo od obu jednocześnie. Podczas następnego okresu, okresu «liminalnego», cechy podmiotu obrzędowego («podróżnego») stają się ambiwalentne; przechodzi on przez obszar kulturowy, który albo posiada nieliczne, albo jest całkowicie pozbawiony atrybutów przeszłości i przyszłości. W trzeciej fazie (przyłączenia, ponownego wcielenia) przejście zostaje dokonane. Podmiot obrzędowy, jednostka czy grupa, ponownie znajdują się w stabilnym stanie, dzięki czemu jego prawa i obowiązki wobec innych są jasno zdefiniowane i nabierają cech typu «strukturalnego»: oczekuje się, że podmiot będzie zachowywał się zgodnie ze zwyczajowymi normami i standardami etycznymi wiążącymi tych, którzy obejmują pozycje społeczne w danym systemie”. Zob.: V.W. Turner, *Proces rytualny...*, s. 240.

<sup>130</sup> O. Marquard, *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 84–85.

<sup>131</sup> Ibidem.

między zdezaktualizowaną przeszłością a nieuchwytną przyszłością, domaga się nowych narzędzi opisu – i być może także nowych narzędzi działania. W tym właśnie miejscu pojawia się znaczenie performansu (a wraz z nim – improwizacji) jako dominującej formacji kulturowej naszych czasów. Jak pisał McKenzie, „performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina była dla wieków XVIII i XIX: ontohistoryczną formacją władzy i wiedzy”<sup>132</sup>.

Improwizacja – rozumiana jako forma działania w czasie rzeczywistym, oparta na uważności, responsywności i umiejętności poruszania się w nieznanym – staje się zatem czymś więcej niż praktyką artystyczną. Staje się formą kompetencji kulturowej, modelem bycia w świecie, który sam utracił stabilne formy. Przełom performatywny lat sześćdziesiątych XX wieku przyczynił się nie tylko do zmiany poglądów na rolę przypadku w teatrze, ale i do przewartościowania roli przypadku w samym życiu i kulturze. Od tego momentu, „humaniści i socjologowie zaczęli używać pojęcia *performance* w jego znaczeniu teatralnym, aby zrozumieć rytuały społeczne i codzienne międzyludzkie obcowanie”<sup>133</sup>. Innymi słowy, metafora performansu zaczęła służyć nie tylko do interpretowania sztuki, lecz również do interpretowania codzienności jako działania performatywnego – procesu o strukturze zbliżonej do teatru<sup>134</sup>.

Z perspektywy niniejszej pracy kluczowe jest jednak co innego: oto pojawiła się możliwość zastosowania kategorii *nażywości* i *autopojetycznej pętli feedbacku* nie tylko w odniesieniu do przedstawień scenicznych, lecz także do działań, w których granica pomiędzy widzami a twórcą ulega stopniowemu zatarciu. Działania, które nierzadko przybierają formę quasi-rytuałów – określanych przez Turnera mianem *liminoidalnych*. *Liminoidalność*, w przeciwieństwie do klasycznych rytuałów przejścia (*liminalnych*), nie prowadzi do trwałej przemiany uczestników, lecz oddziałuje przede wszystkim na poziomie estetycznym i afektywnym. Mimo to – lub właśnie dlatego – rola widza w tego typu działaniach daleko wykracza poza bierne obserwowanie i staje się rolą współ-uczestnika, mającego realny wpływ na przebieg procesu. To prowadzi nas bezpośrednio do jednej z kluczowych subtez niniejszej dysertacji: *improwizacja – ze szczególnym uwzględnieniem muzyki improwizowanej – może dziś pełnić funkcję kulturowego drogowskazu*. Może być formą działania wzorcowego dla uczestników kultury funkcjonujących w stanie *permanentnej liminalności* – oferując nie tylko model działania w sytuacjach

---

<sup>132</sup> J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 23.

<sup>133</sup> *Ibid.*, s. 4.

<sup>134</sup> Por.: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*

nieprzewidywalnych, lecz także doświadczenie wspólnoty, współobecności i sprawczości w świecie, w którym coraz mniej rzeczy jest dane z góry.

## Kairos jako kategoria konstytutywna improwizacji

Zgodnie z tym, co zostało wyszczególnione i zaprezentowane w rozdziale dotyczącym estetyki i ontologii improwizacji zauważyć należy, że zjawisko to jest w znaczący sposób związane z czasem. To związanie narzuca się z całą oczywistością. Improwizacja bowiem jako „dzieło istnieje jedynie wtedy, gdy zostanie urzeczywistnione w wykonaniu, stworzone od nowa przy każdym słuchaniu”<sup>135</sup>. Czas jest dla improwizacji zarówno narzędziem, które umożliwia jej operacyjność<sup>136</sup>, jak i medium<sup>137</sup>, które czyni ją możliwym. W przeciwieństwie do form zapisanych (np. kompozycji muzycznych czy literatury), które „wiążą aspekt czasu z przestrzenią”<sup>138</sup>, improwizacja, z jej aspektami „nażywości”, „temporalności” i „natychmiastowości performatywnej”<sup>139</sup> zachodzi wyłącznie w czasie i poprzez czas. Nie chodzi tu jednakże wyłącznie o czas w jego aspekcie linearnym, a zatem ilościowym – improwizacja, jak każde „działanie” jest z nim, wszakże związana w sposób oczywisty. To nie on jednak

---

<sup>135</sup> R. Kellog, *Literatura ustna* [w:] P. Czaplinski (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk 2010, s. 60.

<sup>136</sup> Wg. *Słownika Języka Polskiego* operacyjność to: „możliwość funkcjonowania, sprawność działania”. W tym kontekście czas jawi się jako operacyjny warunek improwizacji – nie tylko jako tło dla zdarzeń dźwiękowych, lecz jako aktywna możliwość funkcjonowania i sprawność działania samej improwizacji. To właśnie dzięki niemu improwizacja może się wydarzyć: rozwijać w czasie, reagować na sytuację, aktualizować swoje sensy w odpowiedzi na to, co nieprzewidywalne.

<sup>137</sup> Wg. *Słownika Języka Polskiego* medium to: „środowisko, w którym zachodzi jakieś zjawisko”. W tym kontekście czas pełni funkcję medium – rozumianego jako środowisko, w którym zachodzi dane zjawisko. W przypadku improwizacji oznacza to, że jej realność i sens powstają nie obok czasu, lecz wewnątrz niego: to czas jest przestrzenią jej zaistnienia, a nie tylko mierzalnym ciągiem, który ją ogranicza.

<sup>138</sup> W przypadku form zapisanych – takich jak kompozycje muzyczne czy literatura – mamy do czynienia z wpisaniem treści w medium przestrzenne. Jak zauważa Walter J. Ong, „pismo, to związanie słowa z przestrzenią” – akt zapisu przenosi słowo z ulotnego wymiaru czasu do trwałego wymiaru przestrzeni, co umożliwia jego ponowne odczytywanie, analizę i rekonstrukcję niezależnie od momentu powstania. Zob.: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 37. W tym sensie medium tekstowe organizuje treść na siatce przestrzeni: układa ją w linijki, strony, systemy znaków – a więc pozwala niejako „zobaczyć” czas, który w ustnym lub improwizowanym działaniu pozostaje jedynie doświadczany. Zapis – zarówno w muzyce, jak i w literaturze – zatrzymuje czas i zamienia go w formę przestrzenną, co odróżnia go od medium improwizacji, opartego na czystej temporalności.

<sup>139</sup> O tych kategoriach piszemy więcej w rozdziale: *Atrybuty improwizacji*.

wpływa na jej dynamikę i na jej jakość. O jaki zatem czas chodzi? Aby odpowiedzieć na to ważne z punktu widzenia niniejszej pracy pytanie musimy ponownie sięgnąć po kategorię spoza dotychczasowego dyskursu związanego z improwizacją. Tą kategorią jest czas jakościowy, który starożytni Grecy określali mianem *kairos*<sup>140</sup>.

W przeciwieństwie do współczesnego, zachodniego ujęcia czasu – najczęściej utożsamianego z czasem „zegarowym”<sup>141</sup>, lub „odliczanym”, „trzeba podkreślić, że nie ma czegoś takiego jak jeden grecki pogląd na czas”<sup>142</sup>. Co prawda, można pokusić się o pewne uogólnienia dotyczące tendencji panujących w myśli greckiej, ale „jedną z najbardziej uderzających i znamienych cech owej myśli w tej materii jest rozbieżność poglądów wyrażonych przez różnych autorów”<sup>143</sup>. Jak się bowiem okazuje, „żaden pojedynczy termin – czy to z Homera, czy z klasycznej greki – nie jest dokładnym odpowiednikiem samego słowa czas, wcale też nie jest synonimem francuskiego *temps* czy niemieckiego *Zeit*, nie mówiąc o innych terminach indoeuropejskich”<sup>144</sup>.

Grecy posługiwali się kilkoma współistniejącymi i dopełniającymi się pojęciami czasu – takimi jak *chronos*, *kairos*, *aion* czy *eniautos* – z których każde akcentowało inny aspekt doświadczania i rozumienia czasu. Pojęcia te nie wykluczały się wzajemnie, lecz funkcjonowały w ramach wielowymiarowego systemu myślowego, w którym czas nie był kategorią jednolitą. I choć celem niniejszej pracy nie jest rekonstrukcja semantyki czasu w greckiej filozofii ani porównawcza analiza jego konceptualizacji w innych kulturach<sup>145</sup>, to jednak dla operacyjności pojęcia *kairos* – kluczowego dla dalszych rozważań – konieczne jest wyraźne odróżnienie go zarówno od współczesnego, linearnego rozumienia czasu, jak i od innych greckich kategorii temporalnych. Co więcej, sam *kairos* – w zależności od kontekstu – przybiera różne interpretacje, których nie sposób całkowicie ujednoczyć. W niniejszym

---

<sup>140</sup> Kategoria *kairos* związana jest z wieloma dziedzinami (retoryka, teologia, filozofia, etc.), w których definiowana jest nieco odmiennie. Na potrzeby niniejszej pracy odwołujemy się do jej pierwotnego znaczenia. Bliskość tego terminu w stosunku do retoryki oraz modelu praktyki formularnej, której mechanizmy (jak to zostało wykazane w rozdziale *Atrybuty improwizacji*) bliskie są tym związanym z improwizacją, uzasadnia tu jego zastosowanie.

<sup>141</sup> „Nowy czas, [został] zrodzony przede wszystkim z potrzeb mieszczańskiej klasy pracodawców troszczącej się w obliczu kryzysu o dokładniejsze mierzenie czasu pracy, stanowiącego o jej zyskach [...]. Będąc narzędziem panowania staje się on dla wielkich panów i książąt przedmiotem rozgrywki, a także symbolem władzy”. Zob.: J. Le Goff, *Od czasu średniowiecznego do czasu nowożytnego*, tłum. B. Chwedeńczuk [w:] A. Zajączkowski (red.), B. Chwedeńczuk (tłum.), *Czas w kulturze*, Warszawa 1988, s. 369.

<sup>142</sup> G.E.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, tłum. B. Chwedeńczuk [w:] A. Zajączkowski (red.), B. Chwedeńczuk (tłum.), *Czas w kulturze*, Warszawa 1988, s. 208.

<sup>143</sup> Ibidem

<sup>144</sup> Ibidem

<sup>145</sup> Wyczerpujące kompendium wiedzy na ten temat stanowi pozycja: A. Zajączkowski (red.), *Czas w kulturze*, Warszawa 1988.

rozdziale koncentrować się będziemy przede wszystkim na jego starożytnej, klasycznej wykładni:

*Kairos* to starożytne greckie słowo, które oznacza «właściwy moment» lub «odpowiedni moment». [...] W łucznictwie odnosi się do okazji lub sposobności, a dokładniej do [wyobrazonego] długiego tunelu, przez który musi przejść strzała łuczника, aby trafić celu. Pomyślnie przejście przez *kairos* wymaga zatem, aby strzała łuczника była wystrzelona nie tylko celnie, ale także z wystarczającą mocą. Drugie zastosowanie *kairos* odnosi się do sztuki tkania. Jest to decydujący moment, w którym tkacz musi przeciągnąć przędzę przez szczelinę, która chwilowo otwiera się w osnowie tkanej tkaniny. Łącząc te dwa znaczenia, można rozumieć, że *kairos* odnosi się do przemijającej chwili, w której pojawia się szczelina [możliwości], której nie można przegapić, jeśli się chce osiągnąć cel. Istotne jest tutaj połączenie metafor przestrzennych i czasowych.<sup>146</sup>

A zatem *kairos* to moment, w którym pojawia się sposobność do działania – „kwant” czasu, który sprawia, że coś staje się możliwe. Z jednej strony to aspekt związany z ruchem (działaniem), czyli aspekt przestrzenny, z drugiej zaś – aspekt temporalny, czyli związany z czasem i tym, co może nadejść, jeśli „pomyślnie przejdziemy przez *kairos*”. To zatem nie tylko czas, ale i nasze działanie w jego obrębie. Choć moment kairotyczny<sup>147</sup> pozwala osiągnąć cel (a więc jest ukierunkowany ku przyszłości), to jego pojawienie się i obecność zakorzenione są wyłącznie w czasie terażniejszym – lub, jak powiedziałby Arystoteles, w „teraz” (*nunc*). Ten sam Arystoteles zauważał jednak, że „«teraz» nie jest częścią czasu – czas nie składa się z «teraz» – tak jak punkty nie są częściami prostej czy złożoną z nich prostą. «Teraz» nie ma

---

<sup>146</sup> P. Sipiora, *Introduction. The Ancient Concept of Kairos* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002, s. 17–18.

<sup>147</sup> W niniejszej pracy przymiotnikowa odmiana słowa *kairos* pojawia się w dwóch wersjach – kairologiczny i kairotyczny – przy czym oba funkcjonują równolegle w polskim dyskursie naukowym, choć odnoszą się do odmiennych aspektów kategorii *kairos*. Termin kairologiczny, wywiedziony z rzadziej stosowanego rzeczownika kairologia (gr. *kairos* + *logos*), przyjmuje charakter systemowy i refleksyjny – odnosi się do wiedzy o kairologii, jego filozoficznych, teologicznych lub epistemologicznych kontekstów. Spotykany jest najczęściej w tekstach z pogranicza filozofii czasu, hermeneutyki oraz retoryki, gdzie *kairos* staje się przedmiotem konceptualizacji lub narzędziem opisu bardziej ogólnych zjawisk. Z kolei przymiotnik kairotyczny, zapożyczony z języka angielskiego (*kairotic*), ma charakter wyraźnie fenomenologiczny i sytuacyjny. Opisuje konkretne momenty działania, decyzji czy doświadczenia, które noszą znamiona jakościowego czasu – „właściwego momentu” pojawiającego się w kontekście działania. Użycie tego terminu dominuje zwłaszcza w anglosaskiej literaturze z zakresu performance studies, retoryki, pedagogiki oraz sztuk performatywnych, gdzie kategoria *kairos* wykorzystywana jest do opisu chwil decydujących, twórczych czy transformacyjnych. W niniejszej pracy oba pojęcia są stosowane komplementarnie: kairologiczny – tam, gdzie przedmiotem refleksji jest sama kategoria *kairos* jako narzędzie filozoficznej analizy czasu i działania, kairotyczny – tam, gdzie mowa o doświadczeniu jednostkowym, sytuacyjnym, związanym z pojawieniem się potencjalnie sprawczego momentu. Taka dyferencjacja pozwala zachować precyzję terminologiczną i wydobyć wielowymiarowy charakter pojęcia *kairos* jako zarówno konstruktu filozoficznego, jak i rzeczywistego, choć efemerycznego, wymiaru praktyki twórczej.

rozszerzenia, to znaczy, nie ma trwania, lecz jest raczej kresem (*peras*) lub granicą (*horos*) czasu”<sup>148</sup>. To właśnie na tej granicy pojawia się *kairos*, stając się sposobnością, okazją, „zachęcając nas do kreatywności w reagowaniu na nieprzewidziane”<sup>149</sup>.

W tym kontekście można mówić o myśleniu kairotycznym, które niemiecki filozof i teolog Paul Tillich przeciwstawiał greckiej kategorii *logos* – rozumianej jako bezczasowość, a w szczególności: zastój w zwyczajach i prawach<sup>150</sup>. „Myślenie kairotyczne w przeciwieństwie do myślenia typu *logos*, które charakteryzuje się naciskiem na formę, prawo, zastój, metodę (i które uważa się dominujący wzorzec myśli zachodniej, od Platona i Arystotelesa, przez większość ojców Kościoła, po Kartezjusza i Kanta), kładzie nacisk na czas, zmianę, tworzenie, konflikt, los i indywidualność”<sup>151</sup>.

Przeciwstawiając te dwie filozoficzne tendencje w zachodniej myśli, a zatem *kairos* i *logos*, Tillich zauważa, że *kairos* „przemienia teorię w praktykę, podkreśla ciągłą konieczność wolnej decyzji, kładzie nacisk na wartościowe i normatywne aspekty idei, broni żywotnego i troskliwego zainteresowania wiedzą (ponieważ wiedza zawsze jest istotna dla kontekstu sytuacyjnego) i zapewnia lepsze rozwiązanie problemu połączenia idei i rzeczywistości historycznej”<sup>152</sup>.

Diagnoza Tillicha dostarcza istotnych wskazówek dla opisu interesującego nas fenomenu. Wynika z niej, że *logos* wspiera działania i dzieła zmierzające ku utrwaleniu i zamknięciu formy, podczas gdy *kairos* sprzyja tym, które mają charakter performatywny i wymykają się ustalonym strukturom. Co więcej, na podstawie tej diagnozy możliwe staje się odwołanie do „nietzscheańskiej koncepcji źródeł twórczości artystycznej”<sup>153</sup> – a więc do opozycji żywiołów apollinijskiego i dionizyjskiego. *Logos* odpowiada za działania o naturze apollinijskiej – uporządkowane, racjonalne, strukturalne – podczas gdy *kairos* pokrewne jest dionizyjskiemu żywiołowi spontaniczności, transgresji i działania tu i teraz.

---

<sup>148</sup> G.E.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej...*, s. 247. za: Arystoteles, *Fizyka* (gn. IV–XIV), [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 10, PWN 2004

<sup>149</sup> C.R. Miller, *Foreword* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002. XIII

<sup>150</sup> Sipiora, „Introduction. The Ancient Concept of Kairos”, 16 za: Paul Tillich, *The Interpretation of History*, tłum. Nicholas Alfred Rasetzki i Talmey (C. Scribner’s Sons, 1936).

<sup>151</sup> James L. Kinneavy, „Kairos in Classical and Modern Rhetorical Theory”, w *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, red. Phillip Sipiora i James S. Baumlin (State University of New York Press, 2002), 63; za: Paul Tillich, *The Interpretation of History*, tłum. Nicholas Alfred Rasetzki i Talmey (C. Scribner’s Sons, 1936).

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Maria Kostyszak, Nietzscheańska koncepcja źródeł twórczości artystycznej, "Performer" w *Teatr dla filozofii – filozofia dla teatru*, nr 20 (2020).

*Kairos* umożliwia zatem zmianę paradygmatu działania: od logocentrycznego – opartego na zasadzie, regule i rozumie – ku paradygmatowi performatywnemu, w którym kluczową rolę odgrywają intuicja, ryzyko i rozpoznanie czasu właściwego. W ślad za tą zmianą podąża także przewartościowanie samych kompetencji: z kalkulacyjnych – opartych na analizie, planowaniu i przewidywaniu – na operacyjne, osadzone w działaniu, reakcji i afektywnej współobecności. W kontekście improwizacji oznacza to przejście od *decorum*, rozumianego jako kompetencja kalkulacyjna (celowość, dopasowanie do okoliczności), ku *performance*, rozumianemu jako akt działania, wymagający czujności, responsywności i egzystencjalnego zaangażowania. *Kairos* jawi się tu jako „jakościowy i dynamiczny wymiar czasu, który zamienia wiedzę ogólną, prawo lub zwyczaj w zindywidualizowaną *praxis*”<sup>154</sup>.

Dynamiczny wymiar *kairos* wiąże go z inną grecką kategorią czasu – linearnie postrzeganym *chronos*. O ile *kairos* ma charakter interpretacyjny, sytuacyjny, a tym samym subiektywny, *chronos* pozostaje czasem absolutnym, uniwersalnym i obiektywnym. „*Chronos* jest rodzajem czasu mierzalnym przez zegary i zależnym od «asymetrycznego porządku szeregowego», «kardynalności» i uniwersalnych standardów jego pomiaru. Z tego wynika, że *chronos* jest «obiektywny» i «ontologiczny»”<sup>155</sup>. Czas kairotyczny, dla odmiany oznacza możliwości, które mogą się nie powtórzyć, momenty decyzji. *Chronos* jest więc abstrakcyjny w sensie uniwersalności i niezależności od kontekstu, podczas gdy *kairos* zakorzeniony jest w konkretności sytuacji, w doświadczeniu, w tu i teraz. Dynamiczny wymiar *kairos* opiera się natomiast na relacyjności – *kairos* pojawia się jako punkt przecięcia dwóch porządków: obiektywnego, mierzalnego *chronos* oraz subiektywnej, zindywidualizowanej *praxis*. To właśnie w tej synchronizacji możliwe staje się działanie, które nie tylko odpowiada na czas, ale czyni go znaczącym.

Subiektywny wymiar indywidualnego wyboru sprawia, że *kairos* jawi się jako „punkt w czasie naładowany znaczeniem i sensem wynikającym z jego związku z końcem”<sup>156</sup>. Oznacza to, że *kairos* – jako czas jakościowy – zorientowany jest na cel, rozwiązanie, zwieńczenie procesu. Jego jakościowy charakter podkreśla „szczególną pozycję, jaką wydarzenie lub działanie zajmuje w serii, na okres, w którym dzieje się coś, co nie może wydarzyć się «w dowolnym momencie», ale tylko w tym czasie, na czas, który wyznacza okazję, która może się

---

<sup>154</sup> Sipiora, Introduction. The Ancient Concept of Kairos, 18.

<sup>155</sup> A. Frost Benedikt, *On Doing the Right Thing at the Right Time: Toward an Ethics of Kairos* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002, s. 227.

<sup>156</sup> G. Mason, *In Praise of Kairos in the Arts Critical Time, East and West* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002, s. 202.

nie powtórzyć”<sup>157</sup>. Z tego względu *kairos* określany jest mianem „właściwego”, „korzystnego”, „krytycznego” czy „odpowiedniego” czasu – jako „rodzaj czasu, który jest żywy i twórczy”<sup>158</sup>. Okazja jednak nie istnieje sama z siebie – wymaga kogoś, kto potrafi ją dostrzec i rozpoznać na tle bezosobowych sekwencji chronologii. Innymi słowy, odwołując się do przytoczonej powyżej definicji, *kairos* wymaga owego „łuczniaka”, który naciągnie cięciwę w odpowiednim momencie lub „sprawnego tkacza”, który nie zgubi wątku w osnowie tkanej tkaniny.

Także w tym ujęciu *kairos* wykracza poza swoje wyłącznie czasowe rozpoznanie. Staje się sekwencją warunków, które wymagają podjęcia odpowiedniego działania przez odpowiedni podmiot w odpowiednim momencie. Aby osiągnąć zamierzony cel, działający musi uchwycić możliwie jak najszerszy kontekst sytuacyjny – musi posiadać umiejętność „czytania czasu”. Powodzenie tego procesu zależne jest zatem od „stopnia samowiedzy, który pozwala na ocenę [owego] kontekstu sytuacyjnego”<sup>159</sup>. To właśnie ta zdolność – zlokalizowane w terażniejszości poczucie *kairosu* – otwiera możliwość wyjścia poza dosłowność chwili. „Pozwala nie tylko przekroczyć granice aktualnej rzeczywistości, lecz także dostrzec kontrfaktyczne światy, których nie ma lub jeszcze nie ma, oraz wyjść poza ograniczenia wynikające z tradycji i zapisu historycznego, jeśli stają się one nadmiernie ograniczające”<sup>160</sup>. Innymi słowy: „kiedy oceniamy właściwy moment na działanie, poczucie *kairosu* daje nam twórczą kontrolę nad światem, wprowadzając poczucie możliwości, szansy”<sup>161</sup>.

*Kairos* to jednak nie tylko moment podjęcia decyzji czy wykorzystania nadarzającej się okazji. W takim ujęciu byłby zaledwie arystotelesowskim „teraz” – kresem (*peras*) lub granicą (*horos*) czasu. Tymczasem *kairos* to znacznie więcej: to „wzorzec wydarzeń ukazujących się z zaskakującą jasnością”<sup>162</sup>. Wzorzec ten obejmuje nie tylko to, co poprzedza moment kairotyczny, bądź jedynie to, co się na niego składa, ale przede wszystkim – to, do czego ów moment prowadzi. To „momenty, w których przeszłość wzmacnia terażniejszość i w których przyszłość jest przyspieszeniem tego, co jest teraz”<sup>163</sup>.

---

<sup>157</sup> J.E. Smith, *Time and Qualitative Time* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002, s. 47.

<sup>158</sup> C. Eriksen Hill, *Changing Times in Composition Classes. Kairos, Resonance, and the Pythagorean Connection* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002, s. 212.

<sup>159</sup> A. Frost Benedikt, *On Doing the Right Thing at the Right Time: Toward an Ethics of Kairos...*, s. 230.

<sup>160</sup> Ibidem, 232.

<sup>161</sup> Ibidem, 229.

<sup>162</sup> Ibidem, 201.

<sup>163</sup> Idem.

Podsumowując: *kairos* jako kategoria czasu jakościowego może zaistnieć wyłącznie wówczas, gdy doświadczenie podmiotu (czyli przeszłość) umożliwia mu dostrzeżenie sposobności (teraźniejszość), co z kolei otwiera możliwość skutecznego, adekwatnego działania (przyszłość).

Tak postrzegany *kairos*, rozumiany jako czas jakościowy, pozwala na zastosowanie tej kategorii w odniesieniu do improwizacji – nie tylko muzycznej. Doświadczenie tego, kto improwizuje (przeszłość), umożliwia mu trafniejsze rozpoznanie potencjałów aktualnej sytuacji (teraźniejszość), co z kolei wpływa na przebieg i jakość procesu improwizacyjnego (przyszłość). Improwizacja jako działanie o charakterze natychmiastowym – w którym wykonywanie i tworzenie zachodzą równocześnie – wnosi do tego układu doświadczenie niepowtarzalności<sup>164</sup>. Fenomen ten wymusza na improwizującym podmiocie z jednej strony gotowość do pełnej obecności i responsywności wobec bodźców teraźniejszości, z drugiej zaś – umiejętność zawieszenia lub zanegowania wcześniejszych wzorców działania, które – choć wypracowane – nie mogą zostać powtórzone.

Niepowtarzalność improwizacji sprawia, że improwizujący pozostaje nieustannie rozdarty między tym, co wynika z jego doświadczenia, a tym, czemu owo doświadczenie zdaje się przeczyć. Improwizacja – jako zadanie twórcze – wymaga od niego jednoczesnego korzystania z własnych kompetencji oraz ich zawieszenia lub negacji. Odwołując się do doświadczenia, przechyla akt improwizacji w stronę wykonania, powtórzenia, odtworzenia. Z kolei negując doświadczenie, przesuwa go w stronę tworzenia *hic et nunc*.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku improwizacji kolektywnej. *Kairos* staje się wówczas kategorią odnoszącą się nie tylko do indywidualnych intencji twórczych poszczególnych wykonawców, ale i do realnej jakości ich współdziałania. Tak rozumiany *kairos* jest warunkiem możliwości artystycznego „spotkania się” improwizatorów oraz przestrzenią po-rozumienia z odbiorcami ich przekazu – widzami, słuchaczami, świadkami.

Dla niniejszej pracy to właśnie takie rozumienie tej kategorii ma kluczowe znaczenie. *Kairos*, w tym sensie, „lewaruje” improwizację – przenosi ją na inny poziom jakościowy, czyniąc z niej nie tylko formę działania, lecz także ulotne i niepowtarzalne dzieło sztuki. Wymykając się jednoznaczному opisowi, niepoddająca się kategoryzacji, pozostaje fenomenem jakościowym.

---

<sup>164</sup> W dalszej części pracy kategoria ta zostanie określona mianem „jednorazowości”.

O ile genezy pojęcia *kairos* należy szukać w starożytności – zwłaszcza w kontekście greckiej retoryki – to warto zaznaczyć, że jego pierwotne znaczenia były ściśle związane z praktyką mowy improwizowanej (*extemporalis oratio*)<sup>165</sup>. Tam też, w ramach rozważań nad retoryką jako sztuką działania w czasie i przestrzeni publicznej, *kairos* funkcjonował jako kategoria okazji – pomyślnego momentu, który umożliwia skuteczne przemówienie, a tym samym pogłębienie relacji z audytorium. Pojęcie to zakładało nie tylko zdolność uchwycenia właściwego momentu, lecz także wymagało od mówcy pełnej obecności i czujności – umiejętności czytania sytuacji oraz adekwatnej reakcji na to, co dzieje się tu i teraz.

W starożytnej Grecji *extemporalis oratio* stanowiło nie tylko element praktyki obywatelskiej, lecz również formę egzystencjalnej obecności w przestrzeni wspólnoty. Słowo mówione – żywe, sytuacyjne, powoływane do istnienia w momencie wypowiedzi – było jednym z podstawowych narzędzi działania w *polis*, a zarazem wyrazem uczestnictwa w rzeczywistości społecznej jako dynamicznym procesie wymiany i konfrontacji. Improwizowana mowa, będąca sztuką natychmiastowej reakcji i błyskotliwej perswazji, uchodziła za dowód nie tylko retorycznej biegłości, ale i filozoficznej czujności – umiejętności bycia „w czasie” i „dla innych” w strukturze agonistycznego współbycia.

## *Kairos* jako rama interpretacyjna

Pomimo głębokiego zakorzenienia *kairos* w tradycji oralności i działania performatywnego, kategoria ta – co znamienne – nigdy nie została w sposób systematyczny odniesiona do muzyki improwizowanej, ani szerzej: do improwizacji jako zjawiska muzycznego. Być może wynika to z historycznego podporządkowania refleksji o muzyce kategoriom strukturalnym i trwałym, co sprawiło, że dynamika czasu jakościowego – tak fundamentalna dla praktyki improwizacyjnej – pozostawała poza zakresem muzykologicznej uwagi. Tymczasem *kairos*, jako moment znaczący, sytuacyjny i potencjalnie sprawczy, pozwala uchwycić to, co w improwizacji wymyka się tradycyjnym kategoriom opisu: jej natychmiastowość, ulotność i konieczność działania w stanie niepewności. Jest to zatem jedno z istotnych *novum* tej pracy: wprowadzenie *kairos* jako ramy interpretacyjnej dla

---

<sup>165</sup> *Extemporalis oratio* – łac. „mowa improwizowana” – termin stosowany w retoryce rzymskiej dla oznaczenia wypowiedzi wygłaszanej bez uprzedniego przygotowania, w odróżnieniu od *oratio praeparata*. Por.: M.F. Kwintilian, *Kształcenie mówcy: księgi VIII 6 - XII*, tłum. S. Śnieżewski, Kraków 2012.

zjawiska muzycznej improwizacji. W tym ujęciu *kairos* przestaje być jedynie terminem historycznym – staje się narzędziem opisu i zrozumienia procesu twórczego, który zachodzi w *czasie*, ale nie jest przez czas determinowany w sposób linearny.

Co najważniejsze, w proponowanej tu koncepcji improwizacji jako działania jakościowego i sytuacyjnego, kategoria *kairos* okazuje się nie tylko przydatna – ale wręcz konstytutywna. To właśnie ona umożliwia ujęcie improwizacji jako praktyki zorientowanej na *nunc* – arystotelesowskie „teraz”, będące nie punktem na osi czasu, lecz granicą działania. Pominięcie tej kategorii skutkowałoby poważnym uszczerbkiem zarówno metodologicznym, jak i epistemologicznym, uniemożliwiając pełne zrozumienie improwizacji jako fenomenu kulturowego, performatywnego i twórczego.

Ponieważ fenomen *kairos* wymyka się jednoznacznej opisowi i ujęciu teoretycznemu, a jego natura pozostaje dynamiczna, efemeryczna i jakościowa, nie sposób uchwycić go wyłącznie w ramach konceptualnego dyskursu. *Kairos* nie jest bowiem pojęciem, które daje się sprowadzić do prostych definicji czy ująć za pomocą jednoznacznych parametrów. To raczej pewien sposób bycia w czasie, forma obecności, stan gotowości do działania w odpowiednim momencie. Zamiast zatem próbować zamknąć to pojęcie w ciasnych ramach teorii, warto – w duchu performatyki – podejść do niego poprzez przykłady, w których jego obecność staje się rozpoznawalna na poziomie doświadczenia. Nie chodzi jednak o analizę konkretnych nagrań czy albumów, lecz o obserwację sytuacji, w których *kairos* ujawnia się jako efekt szczególnej konfiguracji osobowej – zestrojenia, które pojawia się z zaskakującą szybkością. W takich momentach konstelacja relacji międzyludzkich staje się – jeśli nie warunkiem możliwości działania o charakterze kairotycznym – to katalizatorem tego rodzaju działań.

## *Kairos* w praktyce improwizacyjnej

Chodzi tu przede wszystkim o przykłady z praktyki muzycznej<sup>166</sup> – w szczególności jazzowej – w których nagromadzenie i intensywność występowania elementów kairotycznych wydają

---

<sup>166</sup> Przykłady przywołane w tej części tekstu opierają się zarówno na wiedzy teoretycznej, jak i na osobistym doświadczeniu artystycznym autora. Opisywany fenomen był przedmiotem wieloletnich badań realizowanych w ramach kilkudziesięciu międzynarodowych projektów artystycznych. Punktem wyjścia dla tych badań było pytanie o to, co decyduje o jakości improwizacji w zależności od składu osobowego (przy założeniu, że wszyscy muzycy reprezentują najwyższy poziom), kontekstu i miejsca koncertu, liczby prób czy intensywności wcześniejszej współpracy. Czy jakość działań improwizowanych zależy bardziej od wspólnego przygotowania i liczby wspólnych występów, czy też od innych – mniej uchwytnych – czynników? A wreszcie: czy jakość

się największe<sup>167</sup>. To właśnie w muzyce jazzowej – z jej strukturą opartą na zmienności, responsywności, dialogu i intensyfikacji obecności – kategoria *kairos* znajduje szczególnie czytelne urzeczywistnienie. Nie chodzi tu jednak o improwizację jako technikę czy estetykę, lecz o akt twórczy, który wydarza się tu i teraz i który wymaga od muzyka nie tylko sprawności technicznej, ale także intuicji, gotowości, odwagi i zdolności rozpoznania momentu. To właśnie ten moment – „na granicy” – stanowi materializację *kairos*.

Wybór muzyki jazzowej jako przestrzeni dla rozpoznania kairotycznych momentów nie jest arbitralny. Z jednej strony, jazz – jako forma ekspresji wyrosła z doświadczenia cielesności, wykluczenia i walki o podmiotowość – niesie w sobie głęboki ładunek egzystencjalny, który domaga się natychmiastowego działania. Z drugiej strony, jego historia – ściśle związana z rozwojem fonografii – dostarcza nieporównywalnie bogatego materiału dokumentującego momenty improwizowane, utrwalone w konkretnym czasie i miejscu. Umożliwia to nie tylko analizę muzyczną, ale i kulturową – jako zapis doświadczenia obecności. Trudno o inną dziedzinę sztuki efemerycznej, w której z jednej strony moment *ex tempore* mógłby być uchwycony z taką precyzją, a z drugiej – wciąż pozostać żywy, nieuchwytny i wymykający się jednoznacznej interpretacji.

Sięgniemy nie tyle po przykłady najbardziej reprezentatywne – choć i za takie należy je uznać – ile po te, które posiadają niekwestionowaną wartość kulturową i artystyczną, a zarazem są rozpoznawalne dla szerokiego grona słuchaczy. Tego rodzaju przykłady mają również istotny walor metodologiczny. Pozwalają bowiem zbliżyć się do tego, co teoretycznie nieuchwytnie – poprzez empiryczną analizę momentów, które choć ulotne, zostały utrwalone. Nagranie nie oddaje oczywiście całego wymiaru performatywnego (brakuje wzroku, ciała, sytuacji), ale pozwala na „odsłuchanie decyzji”. W ten sposób *kairos* – zjawisko filozoficznie trudne do uchwycenia – staje się czytelne nie tylko dla uczestników wydarzenia, lecz także dla odbiorców oddalonych w czasie i przestrzeni.

Z tej perspektywy jazzowe momenty *kairotyczne* nie są tylko metaforą – są konkretem. Są punktem, w którym twórczość wydarza się naprawdę. I choć samo pojęcie *kairos* nie zostało systematycznie powiązane z muzyką improwizowaną, niniejsza praca podejmuje próbę

---

improwizowanego spektaklu jest dostrzegalna i czytelna dla odbiorcy, czy pozostaje wyłącznie subiektywną oceną uczestników zdarzenia?

<sup>167</sup> Jest to związane chociażby z liczbą nagrań jazzowych zarejestrowanych od początku istnienia fonografii. Nawet jeśli tylko część z nich zawiera rzeczywiste działania *ex tempore* – które można utożsamić z momentami kairotycznymi – to i tak skala dostępnego materiału badawczego pozostaje ogromna. Rozległość dokumentacji fonograficznej jazzu sprawia, że zjawiska związane z improwizacją dają się uchwycić, analizować i porównywać w sposób niemożliwy do zastosowania wobec innych dziedzin twórczości efemerycznej, pozbawionej materialnych śladów.

wypełnienia tej luki – nie tylko jako aktu interpretacyjnego, lecz także jako wyboru epistemologicznego. Jeśli bowiem improwizacja ma być traktowana poważnie – nie jako technika czy styl, lecz jako forma myślenia i działania – to właśnie *kairos*, jako kategoria jakościowego czasu, pozwala uchwycić jej najistotniejszy wymiar: obecność.

Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów kairotycznego działania w muzyce improwizowanej jest twórczość Keitha Jarretta, jednego z najwybitniejszych pianistów jazzowych przełomu XX i XXI wieku. Jego przywołanie uzasadniają nie tylko wybitne realizacje koncertowe, ale również wpływ, jaki wywarł na historię jazzu, zarówno jako solista, jak i lider zespołów. Na potrzeby niniejszej analizy odwołujemy się do dwóch kluczowych obszarów jego działalności: twórczości solowej oraz pracy z legendarnym zespołem Keith Jarrett Trio<sup>168</sup>. Ta pierwsza zostanie opisana w dalszej części pracy, tu skupimy się na jego działalności w ramach Keith Jarrett Trio.

Keith Jarrett to nie tylko wybitny solista, ale również lider jednego z najwybitniejszych fortepianowych triów jazzowych w historii gatunku. Choć jego podstawowy skład pozostawał przez dekady niezmienny – obok Jarretta na fortepianie, Gary Peacock na kontrabasie i Jack DeJohnette na perkusji – w niektórych nagraniach pojawiali się również inni muzycy, co jednak wyraźnie wpływało na charakter współgrania i wspólnego brzmienia<sup>169</sup>. Od pierwszych wspólnych nagrań stało się jasne, że poziom porozumienia wewnątrz tria nie wynika wyłącznie z wirtuozerii instrumentalnej jego członków<sup>170</sup>. Biograf Jarretta, Ian Carr, pisze: „nawet na tym pierwszym spotkaniu trio ma niemal mistyczną relację, a w całym wykonaniu jest radość i żywiołowość, które wydają się sprawiać, że muzyka świeci, ma witalną dojrzałość i młodość”<sup>171</sup>. To właśnie ta „mistyczna relacja” – trudna do zdefiniowania, a jednocześnie wyczuwalna na każdym nagraniu – wydaje się być wyrazem momentów kairotycznych, w

---

<sup>168</sup> Trio, o którym tu mowa, to drugie chronologicznie trio pianisty. W rzeczywistości pomysłodawcą tego zespołu był kontrabasista Gary Peacock, który zaprosił pozostałych dwóch muzyków (Jarretta i DeJohnette’a) na nagranie w 1977 r. Pierwszy album sygnowany nazwiskiem Jarretta to rok 1983. Na przełomie lat 60-tych i 70-tych Jarrett prowadził trio z Charlie Hadenem na kontrabasie i Paulem Motianem na perkusji i jako takie nie jest tutaj uwzględniane.

<sup>169</sup> DeJohnette’a zastępował Paul Motian na perkusji, z którym Jarrett występował jeszcze w latach 60-tych.

<sup>170</sup> O fenomenie tria Jarrett/Peacock/DeJohnette i ich ponadprzeciętnym poziomie responsywnej muzycznej interakcji pisze wyczerpująco w swojej dysertacji Jamie Blake z University of North Carolina. Blake pisze o tym w kontekście teorii przepływu (*flow theory*), pojęcia z pogranicza psychologii pozytywnej i psychologii motywacji, autorstwa Mihály Csíkszentmihályi. Na teorię tę, w kontekście improwizacji (w tym jazzu) powołuje się wielu autorów i wielu muzyków, jest ona jednak opisem psychologicznego stanu, który pojawia jako wynik działań, a nie procesu, jako takiego. Z tego też powodu, choć znana autorowi niniejszej pracy, teoria przepływu zostaje tu niejako pominięta i zastąpiona kategorią czasu *kairos*, która pozwala nie tylko na dokładniejszy opis fenomenu, ale - co nie mniej ważne - na odwołanie się do europejskiej refleksji filozoficznej. Por.: J. Blake, *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio* [w:] Chapel Hill 2016.

<sup>171</sup> I. Carr, *Keith Jarrett: the man and his music*, New York 1992, s. 103–104.

których improwizacja staje się nie tyle sumą decyzji poszczególnych muzyków, co wspólnym, synchronicznym doświadczeniem obecności.

Poza debiutanckim albumem *Tales of Another* (1977), sygnowanym nazwiskiem Peacocka, większość nagrań tria opiera się na interpretacjach jazzowych standardów, które stanowią jedynie punkt wyjścia do improwizacji. Co istotne, zespół nie przygotowuje się do koncertów w tradycyjny sposób – nie odbywa prób<sup>172</sup>, a repertuar ustalany jest bezpośrednio przed występem<sup>173</sup>. Ta strategia, oparta na zaufaniu i intensywnej uważności, stwarza warunki do pojawienia się *kairosu* – nieprzewidywalnego, ale rozpoznawalnego momentu wspólnej obecności, który konstytuuje muzyczne wydarzenie.

Wspomniana jakość relacji nie jest jednak gwarantowana jedynie przez umiejętności techniczne. W nagraniach, w których Jacka DeJohnette'a zastępuje Paul Motian – choć poziom artystyczny pozostaje równie wysoki – charakter tej muzycznej interakcji ulega zmianie. Brakuje w niej owej trudnej do uchwycenia „iskry” – momentu kairotycznego, który definiuje najważniejsze nagrania „podstawowego” tria. Ten kontrast podkreśla, że *kairos* nie jest stałą cechą działania zespołu, ale wydarzeniem – jakością relacyjną i performatywną, która może, ale nie musi się ujawnić. W tym sensie, *kairos* nie jest cechą stylu, lecz rezultatem określonego napięcia – pomiędzy gotowością a niepewnością, między doświadczeniem a jego zawieszeniem. *Kairos* nie rodzi się tu z ograniczeń, lecz z wyjątkowego rodzaju relacji pomiędzy muzykami. Jest to jakość, która nie wynika z liczby prób, długości wspólnego grania czy ilości koncertów. Tym, co ją konstytuuje, jest intensywna obecność, pełne zaufanie i gotowość do działania tu i teraz, bez gwarancji rezultatu. *Kairos* nie jest tu zatem efektem formalnego przygotowania czy technicznej perfekcji, lecz wytworem dialogu – dynamicznej, nieprzewidywalnej i wzajemnie responsywnej relacji twórczej, w którym improwizacja staje się doświadczeniem przekraczającym ramy techniki i formy.

Potwierdzają to osobiste doświadczenia autora niniejszej rozprawy oraz ponad 25-letnia praktyka artystyczna, w trakcie której miał on okazję koncertować i nagrywać z uznanymi

---

<sup>172</sup> Keith Jarrett tak o tym mówi: "najbardziej zachwycającą rzeczą w tym trio jest to, że nie potrzebujemy niczego poza sobą [...]. Nie potrzebujemy żadnych prób... musimy być świadomymi istotami ludzkimi, zdolnymi do intensywnych uczuć i intensywnych doświadczeń – i to wszystko". Por.: Liane Hansen, wywiad z Keithem Jarrettem, *Weekend All Things Considered* (Waszyngton: NPR, 1 stycznia 1995).

<sup>173</sup> „Jarrett dokładał wszelkich starań, aby zachować spontaniczność, szczególnie podczas grania standardów, unikając prób i odmawiając wyboru setlisty przed danym koncertem. W ramach utworów, improwizowane solówki, groove i czas, tekstura, kształt i kulminacja, a nawet forma i podstawowa harmonia są zmienne. Ta nieprzewidywalność pozwala muzyce pozostać partycypacyjną, formowaną poprzez proces napotykania i reagowania na nowe, a to z kolei zapewnia środowisko, w którym muzycy mogą dążyć do płynności w wykonaniu”. Zob.: J. Blake, *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio...*, s. 61.

muzykami z różnych stron świata. Z perspektywy wykonawcy mogę zaświadczyć, że najgłębsze porozumienie w przestrzeni improwizacyjnej – to, które skutkowało doświadczeniem pełnego zestrojenia z innymi muzykami – nie wynikało z liczby wspólnie spędzonych godzin (choć i one miały znaczenie), lecz raczej z gotowości do wspólnego działania: uważnego słuchania, rezygnacji z dominacji, responsywności i otwarcia na innego, ale także muzycznej wirtuozerii. Najpełniejszym przykładem tego rodzaju doświadczenia pozostaje dla mnie działalność tria Oleś Brothers & Theo Jörgensmann, a w szczególności, album *Transgression*, który zostanie szczegółowo omówiony w dalszej części pracy. Charakter tego zestrojenia trafnie oddają słowa Arta Lange’a zawarte w liner notes do albumu, gdzie pisał on, że „wszyscy trzej muzycy oddychają tym samym powietrzem inspiracji, pozostając jednocześnie w zgodzie z samym sobą”<sup>174</sup>.

W działalności tego zespołu, którego estetyka oparta jest na wspólnotowej praktyce improwizacyjnej, kompozycja nie funkcjonuje jako zamknięta forma, lecz raczej jako inicjalna propozycja – szkic, struktura otwarta, która uruchamia dialog pomiędzy wykonawcami. Poszczególne utwory – choć posiadają konkretnych autorów i są pełnoprawnymi kompozycjami – nie pełnią roli nadrzędnych tekstów do zrealizowania. Stanowią raczej ramę sytuacyjną, rodzaj wewnętrznego kompasu, który nie tyle wyznacza cel, co wskazuje kierunek. Przestrzeń muzyczna konstruowana jest wspólnie – poprzez działanie, słuchanie i reagowanie. Granica między kompozycją a wykonaniem ulega rozmyciu, podobnie jak podział na twórcę i wykonawcę. Muzyczne znaczenie konstytuuje się w czasie rzeczywistym, w procesie wspólnej obecności.

Nie mamy tu do czynienia z „interpretacją” w klasycznym sensie, lecz z aktem współtworzenia: dynamicznym, relacyjnym, nieprzewidywalnym. Improwizacja nie oznacza tu swobody jako dowolności – przeciwnie, opiera się na napiętej czujności, gotowości do odpowiedzi, rozpoznaniu rytmu chwili. To system mikrodecyzji, które nie są efektem planu, lecz rezultatami słuchania – na poziomie dźwięku, gestu, intencji i relacji. Struktura muzyczna wyłania się z ruchu pomiędzy partnerami, z ich wzajemnej obecności – i tylko w tej obecności jest możliwa.

Podobnie jak w przypadku tria Jarretta – choć w estetyce zupełnie odmiennej – muzyka tria Oleś Brothers & Theo Jörgensmann staje się laboratorium *kairosu*: jakościowego momentu działania, który nie daje się przewidzieć ani powtórzyć. *Kairos* nie jest tu dodatkiem

---

<sup>174</sup> O.B.& Theo Jörgensmann, *Transgression* [w:] Fundacja Słuchaj 2016.

ani stylistycznym ornamentem – to zasada konstytutywna, która wyznacza intensywność reakcji, timing, wewnętrzne napięcia. Tym, co decyduje o wartości tej praktyki nie jest stylistyka ani idiom, ale sposób obecności – skupiony, świadomy, osadzony w relacyjności. Improwizacja w tym ujęciu przestaje być wyłącznie formą muzyki: staje się modelem działania – egzystencjalnego, poznawczego, artystycznego.

Podsumowując opisane przykłady, można stwierdzić, że *kairos* ma realny wpływ na przebieg, formę i konstrukcję muzyki – a szerzej: na przebieg samego zdarzenia performatywnego – choć sam w sobie nie stanowi elementu formalnego ani konstrukcyjnego kompozycji. Doświadczenie autora oraz prowadzone przez niego badania potwierdzają, że moment pojawienia się *kairos* nie wiąże się ani z liczbą odbytych prób, ani z ich brakiem. Co więcej, ani intensywność przygotowań, ani całkowita improwizacyjna spontaniczność nie stanowią gwarancji jego zaistnienia. Można jednak zauważyć pewną tendencję: im większa liczba prób, tym silniejsze przesunięcie projektu w stronę wykonawczo-estetyczną; z kolei pojawienie się *kairos* – czyli głębszego zestrojenia – kieruje cały proces ku wymiarowi twórczemu, opartemu na pełnej obecności i nieprzewidywalnym dialogu. Z tego wynika, że więcej prób w kontekście improwizacji nie prowadzi bynajmniej do poprawy jakości tego, co improwizowane, tak jak mniej prób nie prowadzi do spadku tej jakości<sup>175</sup>. Jednocześnie, próby niekoniecznie muszą prowadzić do zaniku improwizacji, tak jak ich brak, do jej wzrostu/ekspansji. To, co z punktu widzenia osobistego doświadczenia jawi się jako kluczowe dla zaistnienia *kairos*, to przede wszystkim trzy elementy: 1. bagaż doświadczenia – obejmujący zarówno wiedzę, jak i techniczne umiejętności, będące fundamentem działania; 2. kompetencyjna dywersyfikacja – rozumiana jako szerokie spektrum praktyk, estetyczna otwartość i elastyczność idiomatyczna; 3. umiejętność zanegowania nabytych zasobów – czyli zdolność do tymczasowego zawieszenia wiedzy i rutyny na rzecz pełnego wsłuchania się w tu i teraz. To właśnie ta trzecia kompetencja – trudna do zdefiniowania, a kluczowa w praktyce – wydaje się decydująca. Wymaga nie tylko odwagi, ale i szczególnego rodzaju zaufania: do siebie, do partnerów, do procesu. *Kairos* nie

---

<sup>175</sup> Brak prób jako kluczowego elementu praktyki improwizowanego performansu podaje w wątpliwość rolę przygotowania do występu. Tymczasem, próby nie należy mylić z treningiem [przygotowaniem indywidualnym], który dla wykonawcy jest gromadzeniem wiedzy [ukrytej i jawnej], z której może on czerpać podczas występu. Podobnie jak wybór członków zespołu czy repertuaru, przygotowanie do występu może wpłynąć na równowagę między wyzwaniem a możliwościami. Zob.: J. Blake, *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio...*, s. 60.

jest bowiem ani rezultatem wiedzy, ani prostym efektem działania – jest wydarzeniem, które domaga się obecności, uważności i gotowości na to, co nieznane.

W konsekwencji powyższych rozpoznań pojawia się zjawisko, które neurolog i kognitywista Aaron Berkowitz określa mianem automatyzmu. Odnosi się ono do szczególnego stanu świadomości i działania, który pojawia się u doświadczonego improwizatora w momencie pełnego „puszczenia” kontroli – oddania się sytuacji, zaufania własnym kompetencjom proceduralnym oraz nagromadzonym wzorcom działania. Jak pisze Berkowitz:

Po osiągnięciu etapu „puszczenia”, rosnące zaufanie do ucha, rąk i podświadomych kompetencji może pozwolić improwizatorowi na swobodne poddanie się momentowi wykonania. „Puszczenie” oznacza pozwolenie proceduralnym/automatyzowanym podelementom, procesom i strukturom bazy wiedzy na kierowanie improwizatorem z chwili na chwilę [...]. Po dokładnym zinternalizowaniu stylu improwizator może „pozostawić prawie wszystko palcom i przypadkowi”, ponieważ przypadek czerpie z nagromadzonej bazy wiedzy muzycznej i doświadczenia wykonawcy.<sup>176</sup>

Autor ten wskazuje jednocześnie na konieczność równoczesnego wykorzystania zarówno pamięci deklaratywnej (świadomej), jak i proceduralnej (nieświadomej). Jak wyjaśnia: „pamięć deklaratywna odnosi się do zdolności przywoływania faktów i zdarzeń, podczas gdy pamięć proceduralna opisuje znajomość umiejętności. Pamięć deklaratywna i proceduralna są czasami określane odpowiednio jako «wiedzieć, że» i «wiedzieć jak». Ogólnie uważa się, że wiedza deklaratywna jest świadomie dostępna, podczas gdy wiedza proceduralna jest niedostępna dla świadomości”<sup>177</sup>.

Z perspektywy niniejszej pracy, przykład Jarretta – jak i doświadczenia innych uznanych muzyków jazzowych – potwierdzają, że dynamika *kairos* nie jest jedynie kwestią momentu, ale rezultatem złożonego splotu czynników. Można je uporządkować według pięciu kluczowych kategorii: 1. czasowych – działanie we właściwym momencie; 2. przestrzennych – działanie w odpowiednim miejscu; 3. kinetycznych – działanie z odpowiednią siłą, intensywnością, gestem; 4. partycypacyjnych – działanie w odpowiedniej relacji, z odpowiednim zespołem; 5. mentalnych – działanie z odpowiednim nastawieniem i wewnętrzną gotowością.

---

<sup>176</sup> A. Berkowitz, *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment*, Oxford New York 2010, s. 9.

<sup>177</sup> Ibidem

*Kairos* bowiem zakłada istnienie relacji podmiot-sytuacja. Jak wskazują cytowani badacze, „w przypadku *kairos* zawsze będzie istniała korelacja podmiot-sytuacja, ponieważ ktoś będzie musiał wiedzieć lub wierzyć, że zna właściwe «kiedy», ale ten wgląd nie tworzy tego «kiedy» sam z siebie. Czas ten należy do ontologicznej struktury porządku wydarzenia się”<sup>178</sup>. Ostateczna decyzja o podjęciu działania opiera się zatem na subiektywnej ocenie, jednak jej skuteczność zależy także od zasobu umiejętności, który nie podlega dowolnej interpretacji. Innymi słowy – *kairos* wymaga nie tylko wiedzy, ale i zdolności jej „puszczenia”, czyli uruchomienia automatyzmu działania w odpowiednim momencie.

W kontekście sztuki oznacza to, że artysta nie tyle projektuje swoje działanie, co raczej je rozpoznaje – jest gotowy na to, co się wydarza, a jego zadaniem jest uchwycenie odpowiedniego momentu i uczynienie z niego punktu zapalnego dla aktu twórczego. Dzięki takiej postawie, w kontekście sztuki, improwizujący „artyści rozpoznają *kairotyczne* momenty w życiu i wykorzystują je jako okazje i tematy dla swojej sztuki”<sup>179</sup>. Aby jednak taki moment uchwycić, improwizator – oprócz korpusu umiejętności twardych, związanych ściśle z techniką wykonawczą (muzyczną, instrumentalną, aktorską, sceniczną etc.) – musi przyswoić również zestaw kompetencji o charakterze operacyjnym, określanych często mianem kompetencji miękkich.

W dalszej części pracy przyjrzymy się bliżej tym kompetencjom oraz roli, jaką odgrywają w arsenale umiejętności każdego improwizatora. Ich omówienie pozwoli nie tylko ukazać ich kluczowe znaczenie dla przebiegu procesu improwizacji, lecz także umożliwi pełniejsze zrozumienie tezy, zgodnie z którą improwizacja – a zwłaszcza muzyka improwizowana – może stanowić kulturowy drogowskaz we współczesnym świecie.

Kompetencje te, choć wykształcane w specyficznym kontekście artystycznym, mają charakter uniwersalny i mogą być rozwijane przez każdego, kto świadomie uczestniczy w kulturze. W tym sensie improwizator jawi się nie tylko jako artysta, lecz także jako model nowoczesnego podmiotu – zdolnego do działania w warunkach niepewności, zmienności i braku gotowych rozwiązań.

---

<sup>178</sup> J.E. Smith, *Time and Qualitative Time...*, s. 48.

<sup>179</sup> G. Mason, *In Praise of Kairos in the Arts Critical Time, East and West...*, s. 202.

## II. Wymiar praktyczny i analityczny

## Kompetencje praktyczne

Skoro – jak zostało zasygnalizowane w poprzednim rozdziale – improwizacja wymaga nie tylko przygotowania, ale i całego zestawu kompetencji ze strony improwizującego, spróbujmy przybliżyć je w oderwaniu od konkretnej dyscypliny. Umiejętności wykonawcze różnią się bowiem w zależności od dziedziny – czego innego potrzebuje muzyk, czego innego aktor, a jeszcze czego innego tancerz, aby osiągnąć maestrię w swoim fachu. Nie o tych kompetencjach będzie jednak mowa<sup>180</sup> – choć ich przyswojenie należy traktować jako absolutną podstawę.

W centrum zainteresowania niniejszego rozdziału znajdują się raczej kategorie wspólne różnym praktykom artystycznym – kompetencje, których rozwój może znacząco wzmocnić warsztat improwizatora niezależnie od pola jego działania. Można je określić mianem kompetencji operacyjnych<sup>181</sup> – to one budują pomost pomiędzy biegłością wykonawczą a spontanicznym działaniem improwizacyjnym. Choć – podobnie jak kompetencje twarde – mają charakter praktyczny, ich wymiar dalece wykracza poza technikę. Mają charakter nie tylko praktyczny, ale i kognitywny, czasem afektywny. Ich specyfika polega także na tym, że są trudne do jednoznacznego zdefiniowania i niemal niemożliwe do precyzyjnego zmierzenia<sup>182</sup> – choć każdy doświadczony improwizator intuicyjnie rozpoznaje ich obecność (lub brak) w działaniu.

Poniższa lista obejmuje te kompetencje, które w kontekście improwizacji wydają się szczególnie kluczowe:

- ⇒ Pamięć – rozumiana nie tylko jako zdolność do zapamiętywania materiału, lecz także jako umiejętność świadomego zanegowania tego, co wcześniej utrwalone. W tym ujęciu pamięć staje się narzędziem selekcji, filtrowania i twórczego przeformułowywania.
- ⇒ Pewność – czyli decyzyjność, zdolność podejmowania decyzji tu i teraz. W działaniu improwizacyjnym każde zawahanie kosztuje: opóźnia reakcję, może zakłócić proces

---

<sup>180</sup> Kompetencje te możemy określić mianem twardych lub inaczej zawodowych. Kompetencje te, to nic innego jak zestaw wiedzy i umiejętności umożliwiających efektywne wykonywanie zadań na stanowisku pracy, często poświadczony odpowiednimi dokumentami. W interesującym nas kontekście to przede wszystkim umiejętności warsztatowe i wiedza specjalistyczna.

<sup>181</sup> Kompetencje operacyjne, czyli inaczej miękkie często nazywane są także zdolnościami osobistymi i interpersonalnymi. Są to cechy oraz umiejętności (m.in., asertywność, komunikatywność, odporność na stres, kreatywność, umiejętność pracy w zespole), które w interesującym nas temacie pomagają w podejmowaniu na bieżąco podczas improwizowania adekwatnych decyzji.

<sup>182</sup> W odróżnieniu od umiejętności twardych, kompetencje operacyjne nie są mierzalne. Innymi słowy, łatwo sprawdzić, czy aktor potrafi nauczyć się tekstu na pamięć, ale znacznie trudniej to, czy będzie umiał skutecznie współpracować na scenie z innymi aktorami i reagować na ich zachowanie, zmiany tempa, etc.

grupowy, obniżyć siłę gestu. Pewność nie oznacza nieomyślności – oznacza gotowość do poniesienia odpowiedzialności za decyzję.

- ⇒ Wyczucie czasu – czyli zdolność działania w odpowiednim momencie (*kairos*). To kompetencja ściśle związana z rytmem, wrażliwością lub wyczuleniem na zmiany w otoczeniu i świadomością dynamiki sytuacji. Bez niej improwizacja staje się albo spóźniona, albo przedwczesna – czyli chybiona.
- ⇒ Responsywność – rozumiana jako uważność na innych oraz umiejętność reagowania na zmieniający się kontekst. Obejmuje zdolność dopasowania się, ale też – kiedy trzeba – umiejętność inicjowania zmiany, przerywania schematu, wchodzenia w dialog z nieprzewidywalnością.
- ⇒ Intuicja – w naszym kontekście: przeczucie, zdolność rozpoznania kierunku działania, zanim pojawi się jego logiczne uzasadnienie. Intuicja łączy doświadczenie z afektem, pozwala „przewidzieć” sytuację i działać jeszcze zanim stanie się ona w pełni rozpoznana.

Każda z tych kompetencji może i powinna być rozwijana. Choć nie zastąpią warsztatu wykonawczego, to właśnie one decydują o tym, czy warsztat ten zostanie uruchomiony we właściwym momencie, z odpowiednią siłą i w odpowiedzi na realne potrzeby sytuacji. W tym sensie kompetencje te stanowią rdzeń działania improwizacyjnego, jego mięśnie mimiczne i wewnętrzne czujniki – często niedostrzegalne, ale fundamentalne dla jakości działania.

Warto w tym miejscu podkreślić, że wszystkie powyższe umiejętności i kompetencje wiążą się z istotnym aspektem komunikacyjnym. Improwizacja, niezależnie od dyscypliny, zakłada obecność relacji: z innymi wykonawcami, z odbiorcami, z przestrzenią, z czasem. W każdej z tych relacji niezbędny jest kod, za pomocą którego improwizator komunikuje swoje intencje, reakcje i decyzje. Kod ten – rozumiany jako zespół reguł, znaków, konwencji oraz nawyków kulturowych – może być mniej lub bardziej jawny, formalny, kontekstowy. Jego opanowanie umożliwia skuteczne działanie w czasie rzeczywistym i daje podstawę do zrozumienia reakcji pozostałych uczestników procesu.

Wspomniany kod, choć może być chwilowy, efemeryczny i pozbawiony trwałego zapisu, musi jednak spełniać pewne warunki czytelności i powtarzalności. W tym kontekście warto sięgnąć po koncepcję iterowalności Jacques’a Derridy. W jego ujęciu każdy akt komunikacji – nawet najbardziej jednorazowy, jednostkowy – musi być zarazem powtarzalny, „cytowalny”, możliwy do ponowienia w innym kontekście, przez innego nadawcę i dla innego odbiorcy. Iterowalność jest tym, co czyni znak znakiem: jego forma musi być

rozpoznawalna jako należąca do jakiegoś systemu. Z tej perspektywy, również improwizacja – nawet najbardziej spontaniczna i efemeryczna – musi sięgnąć po pewne rozpoznawalne znaki, gesty, idiomy, by mogła zaistnieć jako komunikat. Ich znaczenie będzie negocjowane w czasie rzeczywistym, ale ich czytelność i „cytowalność” są konieczne, by improwizator mógł zostać zrozumiany przez innych uczestników procesu. To właśnie iterowalność umożliwia komunikacyjne sprzężenie zwrotne, które jest fundamentem wspólnego działania w czasie.

Dogłębna znajomość kodu oraz wynikającego z niego kanonu (czyli zbioru możliwych odniesień i oczekiwań) wzmacnia rozwój kompetencji praktycznych: ułatwia pewność działania, zwiększa wycucie czasu, wspiera intuicję. Praktyka wykonawcza, oparta na regularnym obcowaniu z kodem i jego transformacjami, nie tyle zastępuje kompetencje miękkie, co pozwala na ich uruchomienie. Bez iterowalności nie ma rozpoznania, bez rozpoznania – nie ma komunikacji. Dotyczy to zarówno relacji z publicznością (odbiór i rozpoznawalność przekazu), jak i z innymi wykonawcami (czytelność gestu, możliwość odpowiedzi, spójność działania). W tym sensie opanowanie kodu jest warunkiem koniecznym, choć niewystarczającym: dopiero jego „twórcze” użycie w sytuacji realnej współobecności – a więc w działaniu performatywnym – decyduje o jakości improwizacji jako praktyki kulturowej.

## Pamięć

Pamięć, czyli umiejętność zapamiętywania<sup>183</sup> – a w niektórych przypadkach również świadomego zanegowania tego, co zostało przyswojone – odgrywa w działaniach scenicznych i performatywnych rolę fundamentalną. Nie jest jedynie pomocnym „akcesorium”, lecz jednym z kluczowych narzędzi wykonawczych, warunkującym zarówno swobodę działania, jak i jakość obecności scenicznej. Przyswojony pamięciowo materiał umożliwia nie tylko techniczną biegłość, ale stanowi również część współczesnej „etykiety wykonawczej” – szczególnie w niektórych gatunkach muzycznych, gdzie gra z pamięci uchodzi za standard, a wręcz wymóg profesjonalizmu<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Umiejętność zapamiętywania, zaklasyfikowana tu jako umiejętność miękka, jest tą kompetencją, której w niektórych zawodach czy aktywnościach artystycznych najbliższe do kompetencji twardych. Trudno wyobrazić sobie bowiem aktora, który nie potrafi zapamiętać tekstu czy tancerza niepotrafiącego zapamiętać sekwencji ruchów. Niemniej jednak, ponieważ nie we wszystkich dyscyplinach pamięć odrywa równie obligatoryjną rolę, została ona na potrzeby niniejszego tekstu zaklasyfikowana jako umiejętność miękka właśnie.

<sup>184</sup> Część występów scenicznych dopuszcza wykonywanie z wykorzystaniem partytury, czy innej formy notacji (orkiestry, odczyty poetyckie, kameralistyka, etc.). Część, opiera się wyłącznie na wykonaniu z pamięci (recitale solowe, spektakle teatralne, koncerty z kręgu muzyki popularnej czy rockowej). W czasach przedpiśmiennych, a

Rola pamięci wykracza jednak poza praktyczność. Dzięki niej wykonawca pozostaje w relacji historycznej z innymi wykonawcami, z wcześniejszymi wykonaniami, a także z publicznością, która często koduje i ocenia występ w odniesieniu do wcześniejszych wzorców. Jest to zarazem element większego systemu: pamięć wspiera kod komunikacyjny, umożliwiając rozpoznawalność gestów, motywów, form. Można więc mówić o pamięci jako o linii sukcesji – przekazie, który ułatwia odbiorcy interpretację i wartościowanie tego, co dzieje się tu i teraz<sup>185</sup>.

W kontekście improwizacji pamięć odgrywa szczególną, choć ambiwalentną rolę. Z jednej strony – jest niezbędna, by posługiwać się kodem i rozpoznawać jego możliwości. Z drugiej – jej nadmiar prowadzi do powtórzeń, które mogą skutkować zużyciem materiału, rutyną i zanikiem elementu zaskoczenia. A to właśnie moment nowości, przełamania przewidywalności, konstytuuje istotę improwizacji jako aktu twórczego. Z tego względu, improwizator znajduje się w stanie napięcia między pamięcią a jej przekroczeniem. Zbyt silne zakorzenienie w pamięci może ograniczać kreatywność, z kolei zbyt gwałtowne odcięcie się od niej – prowadzi do zerwania komunikacji. Kluczowa jest więc świadomość działania kodu: jego struktur, funkcji i granic. To ona pozwala improwizatorowi nie tylko rozpoznać różnicę w podobnym, ale i celowo dokonać negacji tego, co znane, w imię tworzenia czegoś odmiennego.

Można powiedzieć, że improwizator jest jak postać zwrócona plecami do przyszłości – której nie zna i na którą nie ma wpływu – a przodem do przeszłości, z której czerpie narzędzia i odniesienia. To napięcie między pamięcią a jej przekroczeniem jest „mieczem obosiecznym”: bez pamięci nie ma kodu, bez kodu nie ma komunikacji, ale nadmiar pamięci może zabić to, co w improwizacji najbardziej żywe – zdolność do transformacji i zaskoczenia.

## Pewność

---

właściwie przednotacyjnych, umiejętność zapamiętywania wspierana była przez mnemotechnikę. Więcej na ten temat w rozdziale poświęconym historii improwizacji.

<sup>185</sup> Innymi słowy, znajomość historii, pierwowzoru, poprzedniego wykonania, etc. sprawia, iż powielany kod zyskuje nową wartość. Liczy się wtedy nie tylko to, co jest wykonywane, ale jak jest wykonywane; w jakiej relacji pozostaje z wcześniejszymi dokonaniem; staje się częścią pewnego kanonu wykonawczego. To samo dotyczy interesującego nas fenomenu improwizacji. W tym przypadku jednak, znajomość kanonu nie służy tylko i wyłącznie jego utrwaleniu czy powielaniu, ale wykorzystywana jest jako przydatne narzędzie w swoistym dialogowaniu z przeszłością. Na przykład, w jazzie, gdzie przejawia się w formułach/formie cytowań, nawiązań, przetworzeń, czy w końcu bazowania na tym samym, znanym od dawna materiale.

Pewność – rozumiana także jako zdecydowanie czy decyzyjność – to umiejętność podejmowania decyzji *ad hoc*, często w warunkach niepewności i braku pełnych danych. Choć może być postrzegana jako cecha osobowościowa, w kontekście improwizacji należy ją traktować jako kluczową kompetencję praktyczną. To właśnie ona umożliwia skuteczne uruchomienie pozostałych umiejętności znajdujących się na naszej kompetencyjnej liście. Niezależnie bowiem, czy mówimy o „wycuciu czasu”, „elastyczności” czy „intuicji”, wszystkie one opierają się na gotowości działania, która wynika z wewnętrznego przekonania o słuszności podejmowanego gestu.

Pewność nie jest tu ani postawą bierną ani efektem rutyny. Przeciwnie – to postawa aktywna, decyzyjna, zakorzeniona w zdolności do działania tu i teraz, w warunkach, które nie pozwalają na kalkulację czy planowanie. To umiejętność działania *in statu nascendi* – w samym momencie powstawania dzieła, gestu, dźwięku. O ile pamięć buduje się na materiale uprzednio przyswojonym, stabilnym i znanym, o tyle pewność siebie operuje w obszarze nieznanego – dopuszcza nieoczywistość, a nawet błąd, jako nieodłączny element procesu twórczego. W tym sensie, pewność wpisuje się w paradygmat autorytarny, który nie oznacza tu dominacji, lecz gotowość do podejmowania decyzji, nawet jeśli są one ryzykowne lub odbiegają od oczekiwań odbiorców bądź współwykonawców. Improwizator musi być zdolny do świadomego zanegowania powtórzenia, jeśli chce przekroczyć utarte schematy i wywołać efekt zaskoczenia, nowości czy innowacji. Warunkiem powodzenia tego aktu jest jednak utrzymanie kontaktu z kodem – tym wspólnym obszarem znaczeń, który umożliwia komunikację z odbiorcą i innymi wykonawcami. Zbyt dalekie odejście od znanego kodu może prowadzić do jego świadomego lub mimowolnego zanegowania, co w kontekście improwizacji oznacza utratę zrozumienia, sensu, a niekiedy także relacji.

Dlatego właśnie pewność i ryzyko są w improwizacji nierozłączne. Ich wspólna obecność czyni z improwizatora nie tylko sprawnego wykonawcę, ale również uczestnika kultury wrażliwego na (pozaestetyczne lub okołestetyczne) potrzeby jego otoczenia – kogoś, kto w naszym imieniu testuje granice tego, co znane i dopuszczalne. W tym sensie, improwizacja zyskuje wymiar transgresyjny: przekraczając granice kodu, porządku czy przewidywalności, otwiera nowe przestrzenie dla twórczości i komunikacji. To właśnie w obszarze tej transgresji – realizowanej przez kompetencję decyzyjności – improwizacja staje się aktem twórczym w pełnym tego słowa znaczeniu. Jej jakość i skuteczność zależą jednak od harmonijnego współdziałania z pozostałymi kompetencjami improwizatora. Sama pewność nie wystarczy – ale bez niej, improwizacja pozostaje jedynie reakcją, a nie gestem twórczej odpowiedzialności.

## Wycucie czasu

Wycucie czasu – rozumiane także jako wycucie stylu czy estetyki – to umiejętność reagowania w odpowiednim momencie w odpowiedni sposób. *Słownik Języka Polskiego PWN* definiuje „wycucie” jako „umiejętność zachowania się w sposób odpowiedni do sytuacji”<sup>186</sup>, natomiast sytuację określa jako „ogół warunków, w których ktoś się znajduje lub coś się dzieje”. W kontekście niniejszej pracy można więc ująć tę kompetencję jako: zdolność do uchwycenia i rozpoznania warunków działania oraz podjęcia w ich obrębie właściwego zadania – w odpowiednim czasie.

Ale co właściwie znaczy „odpowiedni”? Jeśli – znów za słownikiem – to „spełniający wymagane warunki”, to wyzwanie improwizatora polega na tym, by w tych zmiennych i trudnych do przewidzenia warunkach owe wymagania rozpoznać, zinterpretować i odpowiednio na nie zareagować. Reakcja ta nie jest arbitralna – jej adekwatność opiera się zarówno na tym, co zapamiętane (pamięć), jak i na gotowości do podjęcia ryzyka (pewność/decyzyjność). W przeciwieństwie jednak do pewności, która skupia się na decyzji „co”, wycucie czasu dotyczy decyzji „kiedy”. To właśnie ten aspekt łączy kompetencję czasową z kategorią *kairos* – czasem jakościowym, niedającym się ująć w postaci jednostek mierzalnych. *Kairos* oznacza „właściwy moment” – szczelinę w czasie, która otwiera możliwość działania i sensu. Wycucie czasu to zdolność rozpoznania tej szczeliny. W praktyce oznacza to, że improwizator musi być w ciągłej gotowości do modyfikowania własnych założeń, przekraczania pamięci i przyswojonych wzorców. Zmiana nie zawsze wypływa z intencji – często wymuszana jest przez sytuację, przez napięcia, dynamiki i energię współobecnych wykonawców czy odbiorców. Wycucie czasu to nie tylko orientacja w czasie – to percepcyjna i emocjonalna czułość na zmienność sytuacji.

Ta kompetencja – nieodzowna w arsenale środków improwizatora – jest jednak także najbardziej efemeryczna i niemierzalna. Wymaga doświadczenia, obecności, skupienia – ale też pewnej pokory, wobec tego, co nieprzewidywalne. Można powiedzieć, że wycucie czasu to sztuka rozpoznania momentu, który już przemija w momencie, gdy się

---

<sup>186</sup> Wycucie jako: „umiejętność zachowania się w sposób odpowiedni do sytuacji”, wg. *Słownika Języka Polskiego PWN* (online)

go dotyka. Właśnie dlatego pozostaje ona w niemal nierozzerwalnym związku z kolejną kategorią – responsywnością.

## Responsywność

Responsywność, rozumiana jako umiejętność dopasowania się do zmieniającego się kontekstu, to jedna z kluczowych kompetencji improwizatora. O ile wycucie czasu pomaga rozpoznać odpowiedni moment działania, responsywność pozwala dostosować się do tego, co w *tym momencie* się wydarza – niejako od *wewnątrz* sytuacji. To forma elastyczności, którą można nazwać „sceniczną empatią”. Responsywność umożliwia improwizatorowi przekształcenie potencjalnego błędu w punkt zwrotny improwizacji, zaskoczenie – w nowy wątek, a nieprzewidzianą zmianę – w okazję do budowania ciągłości, a różnicę w powtórzenie<sup>187</sup>. Ta empatyczna uważność pozwala nie tylko reagować na odchylenia od przewidzianego porządku, lecz także włączać się w kod danego środowiska, estetyki, grupy czy sytuacji. Co więcej, czyniąc to z pełnym uznaniem jego reguł lub z gotowością ich twórczego przekroczenia.

W zestawieniu z innymi kompetencjami: wycucie czasu zwiększa płynność przebiegu, pewność daje stabilność decyzji, a responsywność – spójność improwizowanego działania. Dzięki niej to, co powstaje, ma sens nie tylko formalny, ale i komunikacyjny: rezonuje z sytuacją, z innymi wykonawcami, z odbiorcą. O ile bowiem wycucie czasu wspiera płynność<sup>188</sup> przebiegu, responsywność przyczynia się do jego spójności<sup>189</sup>. W szerszym ujęciu responsywność chroni improwizację przed rutyną i przewidywalnością. To, co „nowe”, pojawia się bowiem najczęściej nie jako wynik wyizolowanego aktu twórczego, lecz jako efekt dialogu z innym – z czymś, co przekracza jednostkową intencję. W tym sensie responsywność jest nie

---

<sup>187</sup> Parafrazując słowa Gillesa Deleuze’a, który zauważył, że każde powtórzenie prowadzi do różnicy, sugerujemy w niniejszym tekście, iż różnica – będąca często wynikiem pomyłki – może zostać przekształcona w powtórzenie poprzez jej świadome włączenie w proces improwizacji. Różnica, rozumiana jako odstępstwo lub odchylenie od tego, co uznane za poprawne czy normatywne, może być dla improwizatora katalizatorem zmiany, a dla samej improwizacji – impulsem do przekraczania wyznaczonych jej granic. Por.: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

<sup>188</sup> Płynność rozumiana jako harmonijny, swobodny i niezakłócony rytm, którego poszczególne fazy łagodnie i płynnie przechodzą jedna w drugą.

<sup>189</sup> Spójność rozumiana jako harmonijne połączenie, złożone z elementów, które tworzą logiczną i uporządkowaną całość.

tylko techniczną umiejętnością, ale etyczną postawą otwartości na to, co przychodzi z zewnątrz<sup>190</sup>. Tylko wtedy w improwizacji pojawia się spontaniczne i nowe.

Responsywność jest bowiem kompetencją w największym stopniu odpowiedzialną za pojawienie się „nowego”, a wynikającą ze spontanicznej reakcji na „innego”. „Inny” – kluczowa kategoria filozofii dialogu (Buber, Levinas) – nie ogranicza się tu wyłącznie do drugiego człowieka. Może nim być nowy dźwięk, nieprzewidywalny gest, zmiana rytmu, inna intonacja, struktura, słowo. Jednak, aby stał się on impulsem do transformacji, muszą zostać spełnione trzy warunki: 1. musi zostać zauważony, 2. uwzględniony, 3. przyswojony. Dopiero wtedy może uruchomić reakcję, która zmienia nie tylko improwizację, ale także samego improwizatora.

Należy uznać, że responsywność jest kompetencją nie tylko wspierającą improwizację, ale i warunkiem jej możliwości, tym bardziej, że w performatywnym świecie nieustannie zmieniających się kontekstów to właśnie zdolność do odpowiedzi decyduje o tym, czy działanie pozostaje żywe, czy staje się mechanicznym powtórzeniem.

## Intuicja

Intuicja, będąca ostatnią z omawianych tu kompetencji, jest zjawiskiem niejednoznacznym, a przez to trudnym do zdefiniowania. W kulturze zachodniej od czasów Oświecenia była konsekwentnie marginalizowana i traktowana jako mniej wiarygodna od rozumu, a mówiąc precyzyjniej – od myślenia dyskursywnego<sup>191</sup>. Niejednoznaczność intuicji ma swoje źródło także w tradycji filozoficznej. Jak zauważa Monika Walczak, „nie istnieje jedno pojęcie intuicji, które funkcjonowałyby powszechnie i jednoznacznie w dziejach filozofii. Nie ma też jednego typu przedmiotów, które byłyby oznaczane przez termin «intuicja», ani takiego zbioru własności (cech), które byłyby wspólne różnym, pojawiającym się historycznie (w filozofii)

---

<sup>190</sup> W skrajnych przypadkach, w zależności od gatunku i rodzaju twórczości zmiana ta bywa różnie postrzegana – z jednej strony, jako pomyłka, a nawet błąd, z drugiej, prowadzić może do zanegowania istnienia kategorii błędu i pomyłki jako takich. Im ciaśniejsze reguły, tym więcej skłonności w traktowaniu zmiany jako pomyłki czy błędu. Im reguły luźniejsze, tym większe zanegowanie pomyłki i błędu jako możliwych kategorii.

<sup>191</sup> Wyczerpująco na temat intuicji pisze Jan Wadowski w pracy *Rewindykacja intuicji*. Autor omawia nie tylko wybrane aspekty filozoficznej i teologicznej interpretacji tego zagadnienia, lecz także przybliży historię jego rozumienia – od starożytności po współczesność. W kontekście improwizacji, w której wymiar poznawczy i praktyczny wykracza daleko poza „intelekt”, praca ta stanowi cenne źródło odniesienia. Por.: J. Wadowski, *Rewindykacja intuicji: wybrane aspekty filozoficznej i teologicznej interpretacji zagadnienia*, Radom 2013.

znaczeniom terminu intuicja oraz jego obcojęzycznym odpowiednikiem”<sup>192</sup>. W ujęciu klasycznym (Arystoteles, Platon), intuicję rozumiano najczęściej jako formę bezpośredniego poznania – z pominięciem rozumowania pojęciowego<sup>193</sup>, jako „poznanie bezpośrednie”<sup>194</sup>. W kontekście niniejszej pracy interesuje nas jednak przede wszystkim intuicja jako przeczucie, jako zdolność przewidywania<sup>195</sup>, powiązana ze zmysłem orientacji i rozpoznaniem potencjalnych wektorów zmiany.

W tym duchu wypowiada się m.in. Zbigniew Wadowski, pisząc o intuicji jako „nad-informacji” – swoistym wglądzie, który poprzedza dyskursywne rozumowanie i może prowadzić do słusznych decyzji nawet wtedy, gdy z punktu widzenia klasycznej logiki wydają się one nieracjonalne. „Do umysłu poszukującego dochodzi jakby «nadinformacja» lub informacja «podprogowa», która pozwala mu podjąć słuszną decyzję – z punktu widzenia zdrowego ludzkiego rozsądku nieracjonalną”<sup>196</sup>. W podobnym tonie pisze w swoim artykule Andrzej Wierzbicki, definiując intuicję jako: „umiejętności przedślowego, całościowego, nieświadomego (lub podświadomego, lub quasi-świadomego) przetwarzania sygnałów z otoczenia i zawartości pamięci”<sup>197</sup>. Tym samym podkreśla znaczenie ciała, zmysłów i doświadczenia – czyli tego wszystkiego, co również w praktyce improwizatorskiej staje się głównym narzędziem działania.

Równie złożony obraz intuicji wyłania się z badań psychologicznych, w których rozpatruje się ją nie jako jedną cechę, lecz cały zespół zdolności i postaw<sup>198</sup>. Intuicja może być rozumiana jako: 1. zespół zdolności intelektualnych, 2. efekt działania podstawowych

---

<sup>192</sup> M. Walczak, *Intuicja jako typ poznania, wiedzy i dyspozycji*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” t. 47 nr 2(188) (2011), s. 128.

<sup>193</sup> „Arystoteles w swojej *Metafizyce* mówi o tym, że dla rzeczy konkretnych nie ma definicji, ponieważ poznaje się je bezpośrednio za pomocą myślenia intuicyjnego (*noesis*) albo postrzeżenia zmysłowego; ale gdy nie występują już więcej w akcie naszej intuicji czy akcie naszego postrzegania, staje się niepewne czy istnieją czy nie istnieją”. J. Wadowski, *Rewindykacja intuicji...*, s. 68.

<sup>194</sup> Zdaje się, że Arystoteles jest tu podobny w poglądach do swojego mistrza, Platona, dla którego „intuicja jest poznaniem bezpośrednim, stykaniem się myśli z samym jej przedmiotem; intuicja to zdolność bezpośredniego poznawania Prawdy czy Dobra, znacznie wyższa niż tylko zwykłe rozumowanie”. *Ibid.*, s. 10.

<sup>195</sup> Wstępna systematyka ujęć intuicji zaproponowana przez Wadowskiego w *Rewindykacji intuicji* wymienia następujące kategorie: „poznanie bezpośrednie”, „przczucie, objawienie”, „oczywistość”, „wgląd”, „doświadczenie źródłowe”, „wyższy umysł”. *Ibid.*, s. 67–94.

<sup>196</sup> *Ibid.*, s. 75.

<sup>197</sup> A.P. Wierzbicki, *Intuicja z perspektywy technicznej: Znaczenie zasady multimedialnej i zasady emergencji* [w:] A. Motycka (red.), *Wiedza a intuicja*, Warszawa 2008, s. 243.

<sup>198</sup> „Psychologiczne badania nad intuicją skupiają się na: roli wglądu i olśnienia (*insight*), uwagi i pamięci, myślenia intuicyjnego, zależności między myśleniem intuicyjnym a zjawiskami takimi, jak «mam na końcu języka» (*tip of the tongue phenomenon*), zjawisko poczucia, że się wie (*feeling of knowing*), percepcja pozamysłowa. Nie można także zapominać o szerokim obszarze dyskusji na temat automatyzmów w funkcjonowaniu człowieka, roli czynników motywacyjnych, wytrwałości, czy wreszcie posiadanej wiedzy”. M. Karwowski, *Intuicja jako zdolność, wymiar osobowości i styl funkcjonowania: syntetyzujący przegląd niektórych stanowisk psychologicznych*, „Studia Psychologica UKSW” nr 6 (206n.e.), s. 190.

procesów poznawczych – szczególnie pamięci i uwagi, 3. funkcja osobowości lub styl poznawczy, 4. specyficzna preferencja poznawcza, ujawniająca się w warunkach niepewności i złożoności decyzyjnej<sup>199</sup>.

W kontekście improwizacji, intuicja łączy się ze wszystkimi poprzednimi kompetencjami – od pamięci, przez wycucie czasu, aż po responsywność – i stanowi ich syntetyczne dopełnienie. Można ją określić jako kompetencję *łączącą*: scalającą wrażliwość na to, co znane, z gotowością na to, co nieprzewidziane. W praktyce oznacza to zdolność do *rozpoznania kierunku działania* jeszcze zanim pojawią się jego racjonalne przesłanki. To dlatego w wielu tradycjach performerskich mówi się o „zaufaniu intuicji” – nie jako akcie mistycznym, lecz jako głęboko zakorzenionej praktyce wynikającej z doświadczenia, ucieleśnionej uwagi i obecności. Z tej perspektywy intuicja nie jest przeciwieństwem rozumu, lecz jego cichym partnerem – narzędziem działania w sytuacjach granicznych, liminalnych, gdzie kod kulturowy nie wystarcza, a decyzja musi zapaść tu i teraz, w momencie *kairos*.

Wróćmy jednak do naszych rozważań na temat kompetencji improwizatorskich. W ich kontekście intuicja jawi się jako swego rodzaju nadkompetencja<sup>200</sup>. Ten status wynika z jej percepcyjnego waloru – zdolności do rozpoznawania istotnych informacji w sposób nieciągły, często niedyskursywny, a mimo to skuteczny. O ile bowiem „percepcja – jak zauważa literatura psychologiczna – wiąże się z sekwencyjnym, liniowym przetwarzaniem informacji docierających z otoczenia, gdzie informacja kolejna zawsze jest poprzedzana przez dane wcześniejsze, [o tyle] intuicja związana jest bardziej ze skokową pracą percepcji - «przeskakiwaniem» niektórych informacji i ich świadomym bądź nie – pomijaniem i skupianiem się na tym, co istotne”<sup>201</sup>.

W praktyce oznacza to, że intuicja umożliwia improwizatorowi nie tylko szybszą reakcję, ale również rozpoznanie tego, co niewidoczne, nieoczywiste lub dopiero mające się wydarzyć. W tym sensie zmienia ona status działania – reakcja staje się akcją. To, co pojawia się w danym momencie, nie jest już wyłącznie odpowiedzią na wcześniejszy bodziec, ale może być inicjatywą wyprzedzającą bieg zdarzeń. W tym znaczeniu intuicja odpowiada nie tylko za reakcję, lecz także – a może przede wszystkim – za możliwość jej uniknięcia. Nie chodzi tu o

---

<sup>199</sup> Ibid., s. 189.

<sup>200</sup> Jak pisze Karwowski: „Procent intuicjonistów jest zdecydowanie większy wśród osób szczególnie twórczych. O ile frekwencja typów intuicyjnych w całej populacji waha się od 25% do 35% podawanych przez niektórych badaczy, to wśród osób kreatywnych często przekracza 80%. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby badania Policastro nad twórczymi pisarzami i kompozytorami, spośród których ponad 70% okazało się intuicjonistami”. Op. cit., s. 192.

<sup>201</sup> „Percepcja powinna być kojarzona z postrzeganiem szczegółowym, konkretnym - nastawionym analitycznie, podczas gdy dla intuicji charakterystyczna jest holistyczność odbioru informacji”. Ibid., s. 190.

ograniczające działanie intuicji, lecz o jej potencjał zapobiegania konieczności interwencji. Improvizator, korzystający z intuicji jako nadkompetencji, nie tylko wyczuwa moment *kairos*, ale również przestaje być jedynie uczestnikiem zdarzenia – staje się jego inicjatorem. Takie podejście sprzyja płynności i spójności procesu improwizacji – decyduje o jego niezakłóconym przebiegu, redukując potrzebę gwałtownych reakcji i otwierając przestrzeń dla organicznego, ciągłego rozwoju formy. W tym sensie intuicja domyka katalog kompetencji improwizatora – nie jako alternatywa dla rozumu, lecz jako jego uzupełnienie i przedłużenie. Jest formą „zaufania do procesu”, wyczulenia na potencjalność sytuacji, a także umiejętnością minimalizowania oporu – zarówno w działaniu, jak i w odbiorze.

Wszystkie wymienione kompetencje operacyjne, które zakwalifikowaliśmy jako umiejętności miękkie, stanowią istotne wsparcie dla warsztatu improwizatora – nie zastępują jednak kompetencji twardych. Te ostatnie, niezależnie od uprawianej dyscypliny, są konieczne do opanowania, są bowiem niezbędne w praktyce improwizacyjnej. Z drugiej strony, kompetencje miękkie – mimo swojej trudniejszej uchwytności i niemierzalnego charakteru – pełnią funkcję kluczowego uzupełnienia, bez którego trudno wyobrazić sobie świadome i skuteczne działanie improwizacyjne. Równie trudno wyobrazić sobie improwizatora, który ich nie posiada choćby w niewielkim zakresie.

W tym kontekście warto powrócić na moment do wspomnianej wcześniej perspektywy psychologicznej. Pojawia się bowiem pytanie: na ile kompetencje improwizacyjne są funkcją cech osobowościowych czy poznawczych, a na ile mogą być rozwijane jako nabyte umiejętności? Czy improwizator to ktoś „obdarzony” specyficznymi predyspozycjami, czy raczej ktoś, kto poprzez praktykę i refleksję rozwija odpowiednie kompetencje? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna, ani też ostatecznie rozstrzygalna. Z pewnością osobiste predyspozycje – takie jak ekstrawersja, otwartość na doświadczenie czy elastyczność poznawcza – mogą wspierać rozwój improwizatorskich kompetencji, a nawet go ułatwiać. Nie oznacza to jednak, że ich brak wyklucza możliwość opanowania sztuki improwizacji. Przeciwnie – wiele wskazuje na to, że kompetencje te mogą być rozwijane i wzmocnione poprzez odpowiedni trening, doświadczenie i refleksję<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Niniejszą tezę potwierdza liczba uczelni muzycznych, które zdecydowały się otworzyć wydziały jazzowe. Abstrahując od szczegółowych rozważań na temat metodologii nauczania improwizacji na tychże uczelniach, należy założyć, że kształceniu podlegają w nich także pośrednio kompetencje, o których tu wspominamy. O ile nie należy stawiać znaku równości pomiędzy muzyką jazzową, a improwizacją, to obecność tej ostatniej w

Z punktu widzenia niniejszej pracy, wniosek ten ma charakter zasadniczy. Potwierdza bowiem jedną z głównych tez, zgodnie z którą improwizacja – rozumiana jako praktyka kulturowa i poznawcza – może pełnić funkcję kulturowego drogowskazu. W tym ujęciu, improwizacja nie jest przywilejem nielicznych, lecz potencjalnym narzędziem dostępnym każdemu uczestnikowi współczesnej kultury.

Podsumowując, kompetencje praktyczne, które wspierają działania improwizacyjne, wykraczają daleko poza warsztat techniczny i umiejętności przypisane konkretnej dyscyplinie artystycznej. O ile kompetencje twarde stanowią niezbędny fundament wykonawczy, o tyle kompetencje miękkie – takie jak pamięć, pewność (decyzyjność), wycucie czasu, responsywność i intuicja – stanowią o zdolności twórczego reagowania, przetwarzania i przekształcania doświadczenia w działanie. Wszystkie te umiejętności mają charakter komunikacyjny – są one osadzone w kodzie kulturowym i działają w ramach kontekstu, który wymaga zarówno znajomości reguł, jak i gotowości do ich zanegowania. Ich rozwijanie nie tylko umożliwia sprawne funkcjonowanie w praktyce improwizacyjnej, ale przekłada się na szersze kompetencje kulturowe, społeczne i egzystencjalne.

Co istotne, choć niektóre z tych kompetencji mogą mieć swoje źródło w predyspozycjach osobowościowych, nie są one wyłącznie cechami wrodzonymi. Improwizacji – i związanych z nią umiejętności – można się nauczyć, a ich rozwój możliwy jest poprzez świadomą praktykę i refleksyjne uczestnictwo w działaniu. W tym sensie, improwizacja nie tylko odsłania strukturę działania, ale staje się narzędziem samoświadomości i kulturowego rozpoznania. Tym samym, kompetencje praktyczne stanowią nie tylko wyposażenie artysty, ale i potencjalny rezerwuuar narzędzi dla każdego uczestnika współczesnej kultury, funkcjonującego w warunkach płynności, nieprzewidywalności i konieczności podejmowania decyzji w czasie rzeczywistym.

---

programie szkół i uczelni jazzowych jest potwierdzony i niekwestionowany. Improwizacja jest także przedmiotem kształcenia w szkołach teatralnych (przynajmniej w Polsce). W tym przypadku nacisk kładziony jest głównie na umiejętność tworzenia scen i scenek rodzajowych *ad hoc*, a także na improwizację jako strategię twórczą.

## Zaangażowanie jako warunek procesu i pojawienia się *kairos*

W dotychczasowym opisie kompetencji praktycznych związanych z improwizacją zostały wyróżnione takie elementy jak pamięć, pewność decyzyjna, wycucie czasu, responsywność i intuicja. Potraktowane zostały one jako kompetencje *sensu stricto* – to znaczy jako zdolności, które można rozwijać, doskonalić i świadomie wykorzystywać w sytuacjach improwizowanego działania. Jednak ich uruchomienie – podobnie jak samo zaistnienie sytuacji improwizacyjnej – wymaga czegoś bardziej pierwotnego. Nie kolejnej kompetencji, lecz warunku, który wszystkie inne poprzedza i umożliwia ich aktualizację. Tym warunkiem jest zaangażowanie.

Zaangażowanie w tym ujęciu nie oznacza wyłącznie emocjonalnego poruszenia ani intelektualnej ciekawości. Nie jest również synonimem koncentracji ani „wczucia się” w sytuację. Pojmowane głębiej, zaangażowanie to akt wejścia w proces, który – jak każda praktyka performatywna – domaga się obecności, gotowości i otwarcia. Improwizacja nie wydarza się w oderwaniu od uczestnika. Ani nie spływa jak inspiracja (więcej na ten temat w rozdziale *Atrybuty improwizacji*), ani nie może – a przynajmniej nie powinna – zostać odegrana mechanicznie. Jej punkt wyjścia musi zostać uruchomiony przez podmiot, który nie tylko znajduje się w sytuacji, ale decyduje się w nią wejść – całkowicie i świadomie.

Zaangażowanie nie jest więc kompetencją, lecz aktem woli – rodzajem przyzwolenia na bycie w procesie, a nie obok niego. Nie da się go oddzielić od sytuacji, w tym sensie, nie istnieje przed ani po, lecz jest momentem przekroczenia progu działania<sup>203</sup>. W tym sensie ma ono charakter liminalny: prowadzi od stanu potencjalności (możliwości działania) do stanu sprawczości (działania faktycznego). Dopiero w jego efekcie mogą się aktywować kompetencje właściwe dla improwizacji – a więc intuicja, responsywność czy decyzyjna pewność.

Co więcej, bez zaangażowania nie może zaistnieć to, co wcześniej opisywałem jako *kairos* – czas jakościowy, czas „właściwy”, w którym możliwa staje się decyzja prowadząca do urzeczywistnienia improwizacji. *Kairos* nie jest bowiem ani „szczęśliwym trafem”, ani obiektywnie istniejącym momentem, który należy uchwycić. Przeciwnie – pojawia

---

<sup>203</sup> Nie należy mylić zaangażowania, o którym tu mowa, z przygotowaniem do działania. Przykładowo: muzycy jazzowi poświęcają wiele czasu na ćwiczenia techniczne, ogrywanie skal, zapamiętywanie progresji akordowych – działania te również wymagają zaangażowania, jednak mają charakter przygotowawczy, nie performatywny. Tymczasem zaangażowanie, które określam mianem konstytutywnego (a wręcz ontologicznego), dotyczy aktu wejścia w proces – jest pełnym uczestnictwem w zdarzeniu, które dopiero dzięki temu może się wydarzyć. Trudno bowiem wyobrazić sobie performera, który nie jest zaangażowany w performans – tak jak trudno wyobrazić sobie improwizację bez obecności.

się dopiero w *procesie* jako funkcja uczestnictwa. Improvizator nie oczekuje biernie na objawienie się *kairos*, lecz wchodząc w działanie – poprzez akt pełnego zaangażowania – otwiera przestrzeń, w której *kairos* może się wydarzyć. To, co wcześniej określiłem mianem „momentu wejścia w *kairos*”, nie jest możliwe bez wcześniejszego aktu świadomego zanurzenia się w zdarzeniu.

W tym sensie można powiedzieć, że zaangażowanie stanowi warunek epistemologiczny i ontologiczny zarazem. Z jednej strony umożliwia zdobywanie wiedzy poprzez działanie – bo tylko będąc w *środku procesu*, można doświadczać tego, co można by nazwać wiedzą performatywną. Z drugiej – jest punktem przejścia między możliwością a aktualnością działania: nie tyle jego impulsem, co jego skutkiem, dzięki któremu akt improwizacji nabiera również wymiaru etycznego<sup>204</sup>. Bez zaangażowania pozostajemy w sferze projektu, zamiaru, potencjalności – ale nie dochodzi do zdarzenia.

W języku fenomenologii – który w tym kontekście należy rozumieć jako sposób opisywania doświadczenia od strony przeżywającego je podmiotu, z uwzględnieniem jego cielesnej, afektywnej i sytuacyjnej obecności w świecie – można by rzec, że zaangażowanie oznacza „zgodę na obecność”. Nie tyle zgodę na to, by coś się wydarzyło, ile na to, by być w pełni tam, gdzie coś się wydarza. Tylko taka obecność – cielesna, afektywna, odpowiedzialna – umożliwia powstanie relacji, która później staje się autopojetyczną pętlą feedbacku. To nie jest „błądzenie po scenie” ani przypadkowe odgrywanie gestów. To jest pełne otwarcie się na możliwość działania, która nie istnieje bez uczestnika. A raczej: uczestnik ją konstytuuje – ale tylko wtedy, gdy wchodzi z całą swoją gotowością w otwartą strukturę zdarzenia.

Dopiero w tym świetle można w pełni zrozumieć znaczenie intuicji jako nadkompetencji. Intuicja nie istnieje jako autonomiczna funkcja psychiczna – ujawnia się wyłącznie w akcie działania, jako rozpoznanie w czasie rzeczywistym, możliwe jedynie przy pełnym zaangażowaniu w sytuację. Innymi słowy: to zaangażowanie umożliwia pojawienie się intuicji, tak jak umożliwia pojawienie się *kairos*. Te trzy elementy – zaangażowanie, intuicja i *kairos* – tworzą wewnętrzny krąg sensotwórczy, w którym rodzi się akt improwizacyjny: akt działania nieplanowanego, lecz ugruntowanego w realnej obecności i wewnętrznej gotowości.

Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że zaangażowanie, intuicja i *kairos* – wzajemnie się uaktywniając i konstytuując – tworzą dla samego procesu wewnętrzną pętlę

---

<sup>204</sup> Mowa tu o określonej postawie improwizatora, dla którego improwizacja staje się wyrazem uczciwości wobec aktu twórczego. W tym ujęciu wymiar etyczny nie tyle wynika z zaangażowania, ile stanowi jego funkcję – jego wewnętrzne rozwinięcie i praktyczną konsekwencję. Por.: T. Jörgensmann, R.-D. Weyer, H. EsRichter, *Kleine Ethik der Improvisation...*

autopojetyczną, która ostatecznie decyduje o jakości aktu performatywnego, jakim jest improwizacja. W tym sensie improwizacja nie jest po prostu spontanicznym działaniem, lecz wydarzeniem egzystencjalnym, w którym sprawczość, obecność i czas jakościowy spotykają się w jednorazowym, a zarazem powtarzalnym ruchu tworzenia znaczenia.

Zaangażowanie staje się tu niewidzialnym katalizatorem performansu – pierwszym ruchem, który w ogóle umożliwia jego zaistnienie. To ono otwiera przestrzeń, w której spotykają się podmiotowość, czas i działanie. Bez zaangażowania nie ma wejścia w *kairos*, nie ma intuicji, nie ma improwizacji. Jest tylko plan lub projekt. Improwizacja natomiast – jako akt sprawczy, sensotwórczy i egzystencjalny – może wydarzyć się jedynie wtedy, gdy człowiek wchodzi w relację ze światem nie tylko poprzez myśl, lecz poprzez obecność. I tylko wtedy staje się ona czymś więcej niż formą – staje się żywym zdarzeniem.

## Atrybuty improwizacji. Próba ujęcia ontologiczno-performatywnego

Na estetykę improwizacji składa się szereg fenomenów, bez których omówienia niniejsze rozważania pozostałyby niepełne. To właśnie one decydują o jej odrębności na tle innych form ekspresji artystycznej. Wśród tych fenomenów wyróżnić można zestaw atrybutów, które towarzyszą improwizacji niezależnie od dziedziny, w której się ona realizuje. Przybliżenie tych atrybutów pozwoli nie tylko na pogłębioną analizę samego zjawiska, lecz także na doprecyzowanie jego specyfiki – szczególnie w kontekście interesującej nas perspektywy kulturowo-performatycznej. Warto w tym miejscu rozróżnić dwa sposoby ujęcia improwizacji: z jednej strony – podejście filologiczno-historyczne, analizujące źródłosłów i semantyczną ewolucję pojęcia; z drugiej – podejście fenomenologiczne i operacyjne, koncentrujące się na tym, czym improwizacja jest jako praktyka i doświadczenie współczesne. To drugie ujęcie domaga się precyzyjnego opisu atrybutów, które składają się na dzisiejsze rozumienie improwizacji – zarówno w sztukach dźwiękowych, jak i w szeroko pojętym polu performatyki.

W związku z tym nasuwa się pytanie: czy istnieje zestaw atrybutów improwizacji, które – niezależnie od historycznego kontekstu i dziedziny sztuki – konstytuują ją jako zjawisko o ustalonej tożsamości? A jeśli tak, to czy mamy do czynienia z obligatoryjnym korpusem cech, bez których improwizacja nie może zaistnieć, czy raczej z fakultatywnym katalogiem potencjalności, z którego każdorazowy akt improwizacyjny czerpie według własnych reguł i uwarunkowań? Warto to rozważyć, zwłaszcza że – jak zauważa Edgar Landgraf – „aby improwizacja była doceniona, zrozumiana i ostatecznie doświadczona jako sztuka, musi opierać się na koncepcjach i ideach, które pozwalają odróżnić tę konkretną praktykę artystyczną od innych praktyk”<sup>205</sup>.

Spróbujmy zatem wyszczególnić te atrybuty, które sprawiają, że improwizacja – na tle innych fenomenów artystycznych – jawi się jako zjawisko o wyraźnej, autonomicznej strukturze cech. Zastrzec należy jednak, że nie wszystkie z proponowanych tu kategorii mają charakter wyłącznie deskryptywny. Część z nich pełni funkcję pojęciowych ram dla niniejszych rozważań i stanowi konceptualne rusztowanie tej pracy. Stąd przyjęcie terminu „atrybut”, rozumianego – za *Słownikiem Języka Polskiego* – jako: „podstawowa cecha przedmiotu, bez

---

<sup>205</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art: conceptual challenges, historical perspectives*, New York, NY 2011, s. 24.

której nie mógłby on istnieć lub byłby nie do pomyślenia”, tudzież: „cecha jakiejś rzeczy, osoby lub zjawiska, wyróżniająca je spośród innych”<sup>206</sup>.

Sporządzona tu lista nie jest jednak wyłącznie wynikiem akademickiej analizy fenomenu improwizacji. Wynika również z obserwacji uczestniczącej i oparta jest na osobistym doświadczeniu artystycznym oraz wieloletniej praktyce zawodowej, do której w toku tej pracy wielokrotnie się odwołuję. Co więcej, stanowi ona rezultat refleksji towarzyszących realizacji autorskiego projektu *Improwizje* – serii wywiadów poświęconych rozumieniu improwizacji, przeprowadzonych z przedstawicielami różnych środowisk artystycznych. Projekt ten, zrealizowany w 2020 roku przy wsparciu Ministerstwa Kultury, umożliwił nie tylko zarysowanie spektrum praktyk i poglądów funkcjonujących w środowisk twórczym, ale również skonfrontowanie ich z aktualnym stanem badań akademickich nad tym zjawiskiem.

Choć nie jest celem niniejszego rozdziału prezentacja szczegółowych wyników wspomnianego projektu, to materiały zebrane podczas jego realizacji odegrały znaczącą rolę w doprecyzowaniu listy przypisanych (a niekiedy jedynie domniemanych) atrybutów improwizacji. Jednym z istotnych wniosków, który wyłonił się z tych rozmów, była obserwacja, iż w percepcji wielu twórców szczególnie pożądanymi cechami improwizacji są innowacyjność i dekonstrukcja – kategorie, które nie zawsze miały taki status i nie w każdej epoce były uznawane za konstytutywne dla improwizacji.

I choć w osobnym rozdziale niniejszej pracy omówiona została historia improwizacji w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej, to dla porządku warto w tym miejscu przypomnieć, że „rozumienie sztuki, w tym improwizacji, przez zachodnie społeczeństwo zmieniło się zasadniczo w drugiej połowie XVIII wieku. Przed osiemnastym wiekiem innowacyjność nie była głównym przedmiotem zainteresowania ani dla sztuki w ogóle, ani dla improwizacji w szczególności”<sup>207</sup>. Kojarzone dziś z improwizacją „cechy takie jak innowacyjność czy dekonstrukcja są bezpośrednio związane z nowożytnymi koncepcjami sprawczości i ekspresji, które wywodzą się z XVIII-wiecznych idei podmiotowości i geniuszu artysty”<sup>208</sup>. Nie mają one charakteru uniwersalnego – są kulturowo uwarunkowane i typowe dla zachodniego paradygmatu artystycznego.

Choć niniejsza dysertacja koncentruje się na kulturze Zachodu, to dla ukazania jej swoistości warto przytoczyć przykład spoza tego kręgu. Pozwoli to jeszcze wyraźniej

---

<sup>206</sup> *Atrybut*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*.

<sup>207</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 10.

<sup>208</sup> *Ibid.*, s. 12.

zarysować specyfikę europejskiego rozumienia improwizacji. Jak zauważają badacze, „stopień, w jakim improwizacja kojarzona jest z innowacyjnością, nie tylko jest zjawiskiem nowoczesnym, ale także charakterystycznym wyłącznie dla kultury Zachodu. Można się o tym przekonać, porównując ją z tradycją niezachodnią”<sup>209</sup>. Przykładem może być muzyka indyjska, w której improwizacja uważana jest za formę sztuki najwyższej rangi – jednak jej celem nie jest innowacyjność, lecz raczej doskonalenie formy i głębokie zanurzenie w ustalonym idiomie estetycznym. Analogicznie było w Europie przed XVIII i XIX wiekiem, zanim doszło do wspomnianych wcześniej przemian w postrzeganiu sztuki i twórczości. Szczegółowe omówienie tych przemian zawarte zostało w rozdziale poświęconym historii improwizacji.

Tymczasem, pamiętając o zmienności funkcji i znaczeń improwizacji na przestrzeni epok, przejdźmy do przedstawienia i omówienia poszczególnych atrybutów z nią związanych. Atrybuty te – traktowane jako podstawowe wyznaczniki danego zjawiska – stanowią próbę uchwycenia fenomenu improwizacji w jego konstytutywnych cechach. W tym miejscu konieczne jest jednak ważne zastrzeżenie terminologiczne: brak wypracowanej, interdyscyplinarnej siatki pojęciowej poświęconej improwizacji – zwłaszcza w jej wymiarze kulturowym i performatywnym – sprawia, że w niniejszym tekście posiłkuje się terminami wywodzącymi się z różnych dyscyplin humanistycznych, takich jak performatyka, literaturoznawstwo, filozofia czy estetyka. Proponując ich nowe zastosowanie w kontekście analizy improwizacji, mam nadzieję, że przyczynią się one do wzbogacenia refleksji nad tym zjawiskiem i zostaną na trwałe wprowadzone do dyskursu naukowego jej poświęconego.

Przedstawiona poniżej lista atrybutów ma charakter postulatywny i otwarty. Nie rości sobie prawa do wyłączności ani do uniwersalności, lecz stanowi próbę opisanja improwizacji jako fenomenu o określonej estetyce, epistemologii i dynamice. Kolejność prezentowanych cech nie wyznacza ich hierarchii – przeciwnie, wiele z nich przenika się i współtworzy złożony idiom działania improwizacyjnego. Nie wykluczam więc, że dalsze badania ujawnią potrzebę dołączenia nowych atrybutów lub przeformułowania już zaproponowanych.

## Nażywość

---

<sup>209</sup> Ibid.

Nażywość (*liveness*) to „jedno z kluczowych pojęć w teatrologii i performatyce od ponad dwudziestu lat, często wskazywane jako podstawowa cecha przedstawień teatralnych i projektów realizowanych w ramach sztuk performatywnych. Jedne i drugie odbywają się bowiem tu i teraz, a oferowane przez nie kognitywno-afektywne doświadczenia zależą przede wszystkim od cielesnej współobecności wykonawców i uczestników”<sup>210</sup>. Zgodnie z definicją przyjętą przez wielu badaczy, m.in. Philipa Auslandera, nażywość oznacza wydarzenie odbywające się tu i teraz, którego sens i oddziaływanie wynikają bezpośrednio z cielesnej współobecności wykonawców i uczestników, a także z kognitywno-afektywnego doświadczenia, jakie ta współobecność umożliwia. Improwizacja, jako jedno z działań o charakterze performatywnym, niemal automatycznie wpisuje się w to rozumienie nażywości – jawi się jako sztuka obecności, działanie dokonywane w czasie rzeczywistym, współtworzone z publicznością. W tym sensie nażywość można uznać za jeden z jej konstytutywnych atrybutów – warunkujących zarówno jej przebieg, jak i sposób odbioru.

Jednakże, obraz ten komplikuje się, gdy zdamy sobie sprawę, że improwizacja może mieć także charakter intymny, prywatny lub przygotowawczy – i wówczas odbywa się bez udziału świadków<sup>211</sup>. Pozostaje wtedy działaniem, w którym aspekt obecności świadka przestaje być warunkiem *par excellence*. W takiej sytuacji przestaje spełniać warunek nażywości w sensie performatycznym: działanie nie jest równoczesne z jego prezentacją, a więc brakuje w nim kluczowego elementu – odbiorcy, który mógłby je potwierdzić lub współtworzyć.

Stąd konieczne jest rozróżnienie dwóch wariantów improwizacji:

- Improwizacja performatywna (na żywo) – jako „praktyka jednoczesnego tworzenia i prezentacji działania”<sup>212</sup>; opiera się na obecności widza, który nie tylko poświadcza autentyczność zdarzenia, ale i staje się jego współuczestnikiem, nośnikiem pamięci oraz współtwórcą znaczenia.
- Improwizacja jako proces twórczy (bez publiczności, przygotowawcza) – działanie odbywające się bez udziału świadków, którego celem nie jest prezentacja<sup>213</sup>, lecz eksploracja: generowanie materiału, poszukiwanie rozwiązań, wynajdywanie form. W

---

<sup>210</sup> M. Sugiera, *Nażywość...*, s. 143.

<sup>211</sup> Por.: L. Drabik, A. Stankiewicz (red.), *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2006.

<sup>212</sup> G. Grove, S. Sadie (red.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, London : Washington, D.C 1980.

<sup>213</sup> Por.: L. Drabik, A. Stankiewicz (red.), *Słownik języka polskiego PWN...*

tym sensie staje się ona strategią twórczą<sup>214</sup>, której rezultatem może być dzieło utrwalone – kompozycja, spektakl, tekst (improvizacja jako rezultat działań improwizacyjnych).

Ten drugi wariant często umyka uwadze badaczy, a jednak odgrywa istotną rolę w praktyce artystycznej. Można go uznać za rewers improwizacji performatywnej – jej wewnętrzne przygotowanie, źródłowy impuls lub laboratorium. W tym wariacie staje się kompozycją, dziełem zamkniętym, skończonym, którego ontologiczne cechy (skończoność, doskonałość, etc.) zostają przeciwstawiane cechom improwizacji (doraźność, natychmiastowość, tymczasowość, etc.).

W konsekwencji, nażywość jako atrybut improwizacji może być: 1. warunkiem koniecznym dla jej performatywnej odsłony, 2. opcjonalnym aspektem w przypadku jej strategiczno-twórczej funkcji. To napięcie – między tym, co wydarza się tu i teraz, a tym, co zostało „wynalezione” bez świadka – jest jednym z najbardziej intrygujących paradoksów improwizacji jako sztuki.

## Natychmiastowość<sup>215</sup>

Tymczasem, „natychmiastowość procesu komponowania zawsze budziła obawy co do jakości i oryginalności improwizacji. Wymuszona tymczasowość występu na żywo może być postrzegana albo jako umożliwiająca inwencję, albo, potwierdzając stare podejrzenia, jako zachęcająca do powtarzalności”<sup>216</sup>. Improwizacja jako proces, choć nie opiera się na z góry ustalonym planie, jest jednak działaniem głęboko zakorzenionym w doświadczeniu i powtórzeniu. To właśnie dzięki doświadczeniu możliwe stają się działania doraźne, pozornie podejmowane „na poczekaniu”, które – choć nie do powtórzenia w dokładnej formie – z

---

<sup>214</sup> Por.: A. Rumieź, *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej...*

<sup>215</sup> Zaczepnięty z teorii performatyki termin natychmiastowość performatywna (ang. *performative immediacy*), do którego się tu odwołuję, wydał mi się zbyt rozwlekły na tytuł atrybutu – stąd decyzja o jego skróceniu. Używam jednak tego pojęcia właśnie w znaczeniu zaczepniętym z teorii działania performatywnego. Por. Sara Ramshaw, „The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation”, *Law, Culture and the Humanities* 0(0) 1–12 (2013). Natychmiastowość rozumiem tu nie jako pośpiech czy szybkość działania, lecz jako brak dystansu czasowego między impulsem a odpowiedzią – bezpośredniość reakcji, która konstytuuje działanie improwizowane jako wydarzenie performatywne. W tym sensie kategoria ta wiąże się z obecnością, uważnością i responsywnością, a nie z technicznym „tempem”.

<sup>216</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 19.

powtórzenia właśnie wynikają. Jacques Derrida ujął to następująco: „samo pojęcie improwizacji graniczy z czytaniem, ponieważ to, co często rozumiemy przez improwizację, to tworzenie czegoś nowego, ale czegoś, co nie wyklucza wcześniej napisanych ram, które to umożliwiają”<sup>217</sup>.

Trafiamy tu na kolejne parametry improwizacji, które także odsyłają nas do języka – tym razem mówionego – a więc do tradycji oralności. Mowa tu o formularności (lub: formułowości – oba terminy stosowane są zamiennie) oraz o ekspresji (rozumianej jako wyraz osobisty)<sup>218</sup>. Oba te elementy funkcjonują na poziomie stylu i składają się na zjawisko określane mianem kompozycji formularnej<sup>219</sup>. Jej racja bytu ujawnia się w sytuacji doraźnej, tu i teraz, którą cechuje właśnie natychmiastowość performatywna – działanie realizowane bez uprzedniego planu, wymagające jednocześnie skuteczności i komunikatywności.

To właśnie w takich sytuacjach formularność spełnia rolę zasobu: pozwala improwizatorowi sięgnąć po gotowe struktury, figury i formuły, które zapewniają płynność wypowiedzi oraz spójność formalną. Ekspresja natomiast umożliwia nadanie tym formom indywidualnego charakteru, wyznaczając własny idiom w ramach konwencji. Oba te parametry wspierają natychmiastowość improwizacji – pozwalając działać w czasie rzeczywistym – ale jednocześnie ją ograniczają, narzucając reguły, normy i oczekiwania, których przekroczenie wiąże się z ryzykiem niezrozumiałości lub utraty spójności. Można więc powiedzieć, że formularność i ekspresja tworzą napięcie wewnątrz improwizacyjnego działania: między tym, co zakodowane, a tym, co indywidualne; między tym, co znane, a tym, co nowe. W tym sensie, natychmiastowość performatywna nie jest czystą improwizacją bez podstaw, lecz opiera się na twórczym zarządzaniu zasobami – pamięcią formuł, doświadczeniem ich użycia oraz umiejętnością ich modyfikacji w realnym czasie działania.

Poniżej przyjrzymy się tym parametrom w kontekście improwizacji, kładąc szczególny akcent na ich związek z natychmiastowością jako podstawowym atrybutem działania improwizacyjnego. Jeden z najwybitniejszych badaczy oralności, Walter J. Ong, wskazuje, że

---

<sup>217</sup> J. Derrida, O. Coleman, *The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman, 23 June 1997*, tłum. T. S. Murphy, „Genre” t. 37 nr 2 (2004), DOI: <https://doi.org/10.1215/00166928-37-2-319>, s. 322.

<sup>218</sup> „Po zebraniu wyników «ogólnych cech języka» okazuje się, że najczęściej występującymi cechami są: 1. ekspresja, 2. formułowość”. Zob.: I. Bajerowa, *Swoistość języka religijnego i niektóre problemy jego skuteczności* [w:] *Łódzkie Studia Teologiczne*, t. 3, Łódź 1994, s. 15.

<sup>219</sup> Jak wymienia Walter Ong, formułowość (kompozycja formularna) to: „addycyjne, a nie podporządkowane konstruowanie zdań, nagromadzenie zamiast analizy, powtarzanie, zachowawczość (tradycjonalizm), bliskość do ludzkiego życia, agonistycyzm, empatia i zaangażowanie zamiast obiektywizacji, homeostatyczność (teraźniejszość), sytuacja zamiast abstrakcji”. Dodajmy jeszcze dla porządku, iż formułowość ma funkcję mnemotechniczną. Zob.: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, Op. cit., głównie strony 69-103.

kompozycja formularna charakteryzuje się między innymi: konstrukcją addycyjną (łączy), powtarzalnością formuł, emocjonalnym zaangażowaniem i subiektywizmem wypowiedzi. Formularność pełni przy tym funkcję mnemotechniczną – nie tylko stylotwórczą, ale również funkcjonalną, wspierającą skuteczność i płynność przekazu. Ekspresja zaś – jako nośnik emocji i indywidualności – umożliwia nadanie improwizowanej wypowiedzi cech osobistych, rozpoznawalnych i unikalnych. Improwizowanie polega zatem na sięganiu do pewnego depozytu doświadczeń i ustalonych ram, a – mówiąc wprost – do formuł.

Grecki czasownik *rhapsōidein*, oznaczający „zsywanie pieśni” (*rhaptein* – „zsywać”, *ōide* – „pieśń”), doskonale ilustruje to zjawisko i – w pewnym sensie – potwierdza słowa Derridy. Improwizacja, korzystając z istniejącego depozytu, zsywa dostępne w nim formuły i struktury, działając na zasadach „oralnej noetyki, [która] opierała się na formułowym sposobie [*constitution*] myślenia”<sup>220</sup>. W takim ujęciu, improwizacja ma na celu „tworzenie rozpoznawalnych wzorów, form, dzieł lub innych rzeczy z mniej lub bardziej przypadkowych perturbacji”<sup>221</sup>. Formularność (w) improwizacji wynika zatem z jej charakteru performatywnego i odwołuje się do tego samego mechanizmu, który leży u podstaw retoryki kultur oralnych. Jak zauważa Ong, „stanowi odniesienie do literackich i psychologicznych *miejsz wspólnych*”<sup>222</sup> – swoistych zasobów form i treści dostępnych uczestnikom danego kodu kulturowego.

Formularność łączy się również z Bachtinowskim pojęciem dialogiczności: zakłada obecność drugiego (innego) w akcie wypowiedzi, na zasadzie przywołania, parafrazy czy odsyłacza (w przypadku tekstu mówionego należałoby mówić wręcz o paratekstualności). Tego rodzaju odniesienia nie tylko wspierają samego improwizującego – stanowiąc zasób gotowych do wykorzystania wzorców – ale też ułatwiają komunikację z odbiorcą. Formularność służy więc zarówno przykuwaniu uwagi, jak i tworzeniu relacji z publicznością. Opiera się przy tym na „ekonomii, jaką narzucają metody kompozycji oralnych”<sup>223</sup>, gdzie – jak podkreślają teoretycy – „formułowe, stałe wzorce są istotne dla efektywnego funkcjonowania”<sup>224</sup> tego typu praktyk. Odwoływanie się do wspólnych, znanych form i zwrotów pozwala zarówno nadawcy, jak i odbiorcy, na szybsze uchwycenie sensu przekazu i jego struktury. „Redundancja,

---

<sup>220</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 58.

<sup>221</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 20.

<sup>222</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 201.

<sup>223</sup> *Ibid.*, s. 55.

<sup>224</sup> *Ibid.*, s. 58.

powtarzanie tego, co dopiero powiedziano, gwarantuje nadawcy i odbiorcy porozumienie<sup>225</sup> – staje się więc narzędziem budowania rozpoznawalności i poczucia sensu.

Drugi z kluczowych parametrów kompozycji formularnej – ekspresja osobista – z jednej strony uzupełnia formularność, z drugiej nadaje jej indywidualny wymiar. To właśnie ona sprawia, że improwizacja – mimo oparcia na powtarzalnych wzorcach – może stać się unikalnym wyrazem osobowości twórcy. Improwizator, korzystając z tego samego zestawu formuł, może „stwarzać” własny idiom – rozpoznawalny i charakterystyczny styl. Jak zauważa Irena Bajerowa, „formułowość (a więc powtarzalność, jednostajność) niszczy ekspresję”<sup>226</sup> – a więc, jak można by doprecyzować, ogranicza jej swobodę i oryginalność. Użyty przez badaczkę czasownik „niszczy” warto jednak złagodzić: nie tyle unicestwia on ekspresję, co narzuca jej ramy i wymusza twórczą dyscyplinę.

W tym ujęciu improwizacja staje się nieustannym procesem wyboru i negocjacji między dwiema siłami: powtórzeniem a nowością, wzorcem a odstępstwem, strukturą a ekspresją. To proces, który „ucieleśnia kreatywne podejmowanie decyzji w czasie rzeczywistym”<sup>227</sup> – działanie dynamiczne, zmienne i zakorzenione zarówno w przeszłości (doświadczeniu), jak i w teraźniejszym akcie twórczym.

## Temporalność

Ulotność improwizacji, jej tymczasowość, a zatem działanie w czasie rzeczywistym i nieuchwytność, to nie tylko jedne z jej najbardziej oczywistych i – paradoksalnie – najmniej dyskutowanych atrybutów, ale także takie, które w dużej mierze przyczyniły się do tego, iż improwizacja pozostaje niemal nieobecna w humanistycznym dyskursie akademickim<sup>228</sup>. Tymczasem jednym z kluczowych atrybutów improwizacji jest właśnie temporalność – ścisły związek z czasem, którego nie może ona przekroczyć ani przewyciężyć. Improwizacja nie

---

<sup>225</sup> Ibid., s. 80.

<sup>226</sup> I. Bajerowa, *Swoistość języka religijnego i niektóre problemy jego skuteczności...*, t. 3, s. 15.

<sup>227</sup> Tekst w oryginale brzmi: „Improvisation embodies real-time creative decision-making (risk-taking, and collaboration)”. Zob.: A. Heble, W. Siemerling, *Voicing the Unforeseeable: Improvisation, Social Practice, Collaborative Research* [w:] Kanada 2010, s. 4.

<sup>228</sup> „Podczas gdy w sztuce (muzyka, teatr, taniec, sztuka performansu) i naukach społecznych (antropologia, socjologia, teoria zarządzania, a nawet pedagogika) praktyka improwizacji była badana od dziesięcioleci dość szeroko, improwizacja dopiero niedawno przyciągnęła szerszą uwagę nauk humanistycznych”. E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 14.

istnieje poza czasem: jest całkowicie osadzona w jego przepływie, pojawia się i znika, będąc zawsze w trakcie, nigdy po... To temporalność sprawia, że możemy w improwizacji współuczestniczyć, ale nie możemy poddać jej formalnej analizie tożsamej z analizą dzieła zapisanego. Nie istnieje bowiem żaden trwały artefakt, który można by poddać badaniu *ex post*. Brak tego artefaktu – brak zapisu, który pozwalałby na archiwizację, porównanie, rekonstrukcję – miał jednak swoje kulturowe konsekwencje: przyczynił się do niższego statusu improwizacji w hierarchiach estetycznych i epistemologicznych.

Kultura europejska, będąca kulturą (wysocę) piśmienną, od wieków koncentrowała się na badaniu tekstu – nie działania. To właśnie „pismo sprawia, że «słowa» zdają się przypominać swego rodzaju rzeczy, ponieważ myślimy o nich jako o widzialnych śladach sygnalizujących słowa tym, które dekodują te ślady; w tekstach i książkach możemy oglądać wpisane tam «słowa» i dotknąć ich. Słowa pisane stanowią *residuum* [*residue*]. Tradycja oralna takiego *residuum* lub depozytu nie posiada”<sup>229</sup>.

Konsekwencją tego przywiązania do pisma jako gwaranta utrwalenia i legitymizacji znaczeń jest fakt, że „badanie zjawisk lub wypowiedzanych prawd w abstrakcyjnym porządku wynikania, klasyfikacji, wyjaśniania jest niemożliwe bez pisma i lektury”<sup>230</sup>. To tekst i znak – od momentu upowszechnienia pisma – były głównymi przedmiotami refleksji, analiz i interpretacji. Efemeryczność improwizacji i przemijalność *oratury*<sup>231</sup>, choć równie nośne znaczeniowo, pozostawały poza głównym nurtem akademickiego namysłu. Oba zresztą zjawiska – improwizacja i oratura – wykazują podobny model utrwalania i przekazu: nie opierają się na notacji, lecz na działaniu. Obie realizują się nie poprzez zapis, lecz poprzez wydarzenie.

Wspominam o tym nie bez powodu. Bliskość obu modeli – oralności i improwizacji – pozwala bowiem na posiłkowanie się w analizie improwizacji dorobkiem badań nad kulturami przedpiśmiennymi<sup>232</sup> i piśmiennie-mnemotechnicznymi. Kluczowe znaczenie mają tu

---

<sup>229</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 42.

<sup>230</sup> *Ibid.*, s. 38.

<sup>231</sup> Termin *oratura*, wprowadził afrykański badacz języka Pio Zirimu na określenie treści kultury przekazywanych ustnie i to nim będę posługiwał się w tekście na określenie praktyk niepiśmiennych. Czynnę to mimo tego, że termin literatura ustna wciąż funkcjonuje jako bardziej powszechny zarówno w piśmiennictwie akademickim, jak i popularnym, chociaż jest *de facto* oksymoronem. Termin literatura bowiem znaczy pisma (łac. literatura od litera, litera alfabetu) i obejmuje określony zespół materiałów pisanych. Encyklopedia literatury afrykańskiej, podaje następującą definicję *oratury*: „przekaz oparty o słowo mówione, który ożywa tylko w danej społeczności, w danej kulturze, czyli także w danym języku”. Por.: S. Gikandí (red.), *The Routledge encyclopedia of African literature*, Abingdon 2009.

<sup>232</sup> Termin „przedpiśmienny”, choć użyteczny, a niekiedy niezbędny, używany bezwiednie rodzi te same problemy co termin „literatura oralna”, choć może nie tak jednoznacznie. „Przedpiśmienny” sugeruje, że

zwłaszcza prace Waltera Onga *Oralność i piśmienność*<sup>233</sup>, czy dzieło Marshalla McLuhana *Galaktyka Gutenberga*<sup>234</sup>, a także praca Pawła Gancarczyka *Muzyka wobec rewolucji druku*<sup>235</sup> – by wymienić tylko te najbardziej przydatne w kontekście niniejszego tekstu.

Improwizacja, traktowana co najwyżej jako umiejętność praktyczna, którą należało opanować, doczekała się licznych traktatów w dziedzinach artystycznych – w szczególności w muzyce. Do momentu przełomu estetyczno-społecznego, który nastąpił pod koniec XVIII wieku, każdy szanujący się muzyk nie tylko powinien był umieć improwizować – on musiał to potrafić. Wynikało to nie tylko z charakteru ówczesnych partytur i systemu notacji, ale także z faktu, iż nie istniał wówczas muzyczny kanon w dzisiejszym rozumieniu – repertuar podlegający utrwaleniom, rekonstrukcjom i powtórzeniom. Przeciwnie, liczyła się nowość i umiejętność twórczego reagowania w czasie rzeczywistym.

Większość muzyki tamtego czasu nie doczekała się druku. Odręczne partytury często zawierały zamierzone „luki” – miejsca wymagające uzupełnienia podczas koncertu. Wypełniano je na bieżąco, *ex tempore*, improwizując. Co istotne, jak zostało już wcześniej powiedziane, w tym okresie nie chodziło w improwizacji o innowacyjność w sensie nowatorstwa. Improwizujący muzyk wypełniał owe przestrzenie wariantami uznanymi za stosowne, adekwatne – stylistycznie i funkcjonalnie „możliwe”. Improwizacja była więc nie tyle twórczym przełamaniem konwencji, ile jej aktualizacją w czasie rzeczywistym. Taki stan rzeczy utrzymywał się aż do przełomu oświeceniowego, który wprowadził nowe myślenie o dziele, autorstwie, oryginalności i kanonie.

W tym okresie możemy być świadkami tego, jak praktyka improwizacji na scenie (w ramach *Commedia dell'arte* i pokrewnych tradycji teatralnych) oraz w muzyce została w większości wyrugowana ze „sztuki wysokiej”. Jako ofiara rozróżnienia między sztuką „wysoką” i „niską” - rozróżnienia, które w dużej mierze opiera się na oddzieleniu tego, co wieczne, od tego, co przemijające, tego, co stałe, od tego, co ulotne, tego, co idealne i ogólne, od tego, co rzeczywiste i szczególne - improwizacja jest wypierana z „oficjalnych” rozważań estetycznych<sup>236</sup>.

Ulotność improwizacji, jej efemeryczność i nieuchwytność, sprawiły, że w oczach społeczeństwa ery nowoczesnej – a więc społeczeństwa zorganizowanego wokół logiki

---

oralność – „pierwotny system modelujący” – jest anachronicznym odchyleniem od „wtórnego systemu modelującego”, który po nim nastąpił”. Zob.: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 44.

<sup>233</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*

<sup>234</sup> M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga: tworzenie człowieka druku*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2021.

<sup>235</sup> P. Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku: przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*, Toruń 2011.

<sup>236</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 7.

przemysłu, reprodukowalności, postępu i kontroli – improwizacja stała się bytem niepożądanym, a przynajmniej podejrzanym. Z jednej strony nie dawała się utrwalić ani powtórzyć, z drugiej – wymykała się dominującym modelom estetycznym opartym na trwałości, kompozycyjnej integralności i autorstwie. W porządku symbolicznym modernizmu – opartym na ideałach racjonalności, autonomii dzieła i roli twórcy jako sprawczego podmiotu – improwizacja była anomalią.

Tym, co zajęło jej miejsce – jako figura pożądana i afirmowana – była nowoczesna podmiotowość twórcza. Podmiot ten, wywiedziony z XVIII-wiecznych koncepcji estetycznych i filozoficznych, związany był z ideaми sprawczości, ekspresji i oryginalności, które konstituowały nowoczesne pojęcie *geniuszu*. Improwizacja jako praktyka oparta na reagowaniu, repetycji, konwencji i procesie, jawiła się jako działanie sprzeczne z tym ideałem. O ile twórca-autor miał działać z zamysłem i zgodnie z uprzednim planem, tworząc dzieło wyjątkowe, ukończone i podpisane własnym nazwiskiem, o tyle improwizator działał *in statu nascendi*, w sposób niekoniecznie przewidywalny, niepowtarzalny, niepodpisany.

## Podmiotowość<sup>237</sup>

Podmiotowość – a więc skupienie na tym, *kto* improwizuje – prowadzi nas wprost do XIX wieku, czyli do momentu wykształcenia się modelu improwizacji solowej, znanego z praktyki takich artystów jak Paganini czy Liszt a później także jazzowych wirtuozów. W tym paradygmacie centrum uwagi przesuwana się z samego zjawiska improwizacji na wykonawcę, z tego, *co* jest improwizowane, na to, *kto* improwizuje. Paradoksalnie, choć obecność podmiotu była w improwizacji oczywista „od zawsze” – bo każda improwizacja wymaga podmiotu, który ją inicjuje – to jednak dopiero od drugiej połowy XVIII wieku zaczęto nadawać temu faktowi znaczenie estetyczne, ideologiczne i kulturowe.

Podmiotowość w tym ujęciu staje się kategorią kluczową dla zrozumienia nowoczesnego postrzegania improwizacji – nie tyle jako działania, co jako wyrazu

---

<sup>237</sup> W działaniach o charakterze performatywnym, „ważna staje się podmiotowość performerera. Podmiotowość dekonstruuje jego własną tożsamość, nakłada na nią inne, pokazując, jak nasze tożsamości ulegają ciągłym zmianom, potwierdzając również to, co mówiła Butler o performatywności płci [...]. Podmiotowość performerera zmusza do dialogu ciała, gestów, dotyka materialności performerów na scenie [...]”. Zob.: M. De Marinis, *Performans i teatr : od aktora do performerera i z powrotem?*, tłum. E. Bal [w:] E. Bal, D. Kosiński (red.), E. Bal (tłum.), *Performatyka: terytoria*, Kraków 2017, s. 32.

jednostkowej ekspresji. Ten zwrot był konsekwencją przeobrażeń filozoficznych, społecznych, naukowych, technologicznych i estetycznych epoki Oświecenia, w której zaczęto formułować nowe rozumienie „autonomicznego podmiotu” jako źródła sensu, sprawczości i ekspresji. „Autonomiczny podmiot stał się dla Oświecenia i nowoczesności centrum władzy nie tylko zdolnej zapanować nad światem, lecz faktycznie dokonującym tego dzieła na drodze podporządkowania sobie świata przyrody dzięki nauce i jej wykorzystaniu w technice”<sup>238</sup>.

Bliskość improwizacji z estetyką geniuszu sprawia, że improwizujący solista postrzegany jest jako (s)twórca, a jego improwizacja jako dzieło – wyjątkowe, spektakularne, niepowtarzalne. Na gruncie muzyki improwizacja przestaje być powszechną kompetencją zawodową, a staje się elitarną praktyką zarezerwowaną dla wybranych jednostek obdarzonych szczególnym darem. W praktyce orkiestrowej muzycy przestają improwizować – nie tylko z powodu rosnącej precyzji zapisu nutowego, ale także z racji na postępującą specjalizację i rosnącą rolę dyrygenta jako strażnika partytury<sup>239</sup>. W poezji improwizacja zyskuje cechy niemal boskie – staje się wyróżnikiem najwybitniejszych twórców i twórczyń. Z kolei w teatrze, mimo oficjalnej marginalizacji i wzrostu znaczenia reżyserii jako instytucji kontrolującej sens inscenizacji, pomimo oficjalnego usunięcia jej ze sceny oraz sponsorowanej przez państwo cenzury, „nie straciła na popularności nawet u szczytu epoki oświecenia”<sup>240</sup>.

Co istotne, klasycystyczne odwołanie do antyku wzmocniało jeszcze ten zwrot. „Improwizator mógł być postrzegany jako nowożytny odpowiednik aojda”<sup>241</sup> – starożytnego pieśniarza i wędrownego poety – a sama improwizacja jako przejaw „specyficznej sytuacji artystycznej”, która korespondowała z ideami harmonii, proporcji i autentyzmu wywiedzionymi z tradycji greckiej. Estetyka klasycyzmu, poprzez swoją fascynację antykiem, uznawała improwizację za jedną z praktyk, które nie tylko miały wartość intelektualną, ale i symboliczną – jako ogniwo łączące współczesność z idealizowaną przeszłością.

Tymczasem improwizacja, rozumiana jako „specyficzny sposób tworzenia, jako forma obcowania artysty ze słuchaczami”<sup>242</sup>, jako agonistyczny model<sup>243</sup> prezentacji *individuum*, staje

---

<sup>238</sup> I. Bokwa, *Elementy personalizmu – podmiotowość i indywidualność – w postmodernistycznej dyskusji filozoficznej*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” nr 19 (2012), s. 15.

<sup>239</sup> „Dzieła drukowane wymagają zamknięcia w tym sensie, że muszą zostać doprowadzone do postaci możliwie doskonałej i jednoznacznej, co dotyczy zarówno tekstu, jak i przekazującego go medium”. Zob.: P. Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku...*, s. 231.

<sup>240</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 12.

<sup>241</sup> I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim...*, s. 96.

<sup>242</sup> Ibid., s. 95.

<sup>243</sup> Mam tu na myśli fakt, iż nawet improwizacja solowa przełomu XVIII i XIX w., będąc działaniem mocno intertekstualnym była obciążona nieodzownym ryzykiem niepowodzenia, a nawet porażki. To sprawiało, iż improwizacja taka miała/ma w sobie aspekt agonistycznej rywalizacji z publicznością, z samym sobą, z innym

się rewersem procesu rugowania improwizacji z działań kolektywnych, zapoczątkowanego w epoce oświecenia. Proces ten związany był nie tylko z przemianami estetycznymi – o których szerzej mowa w rozdziale poświęconym improwizacji w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej – ale przede wszystkim z głębokimi przekształceniami strukturalnymi społeczeństw nowoczesnych i mechanizmami ich dyscyplinowania.

Odwołując się do Michela Foucaulta i jego *Nadzorować i karać*<sup>244</sup>, zauważamy, że proces ten miał charakter systemowy i był wpisany w „wielką przemianę lat 1760–1840”<sup>245</sup>. Dyscyplinowanie, o którym pisze Foucault, nie polegało jedynie na narzuceniu reguł, lecz na uruchomieniu całej maszynerii społecznej: „uniwersytetu-machiny”<sup>246</sup> – systemu edukacji opartego na podporządkowaniu, nadzorze i karze – oraz „człowieka-maszyny”<sup>247</sup>, który miał być sprawny, przewidywalny i uległy. „Historyczna chwila dla dyscyplin nadchodzi [bowiem] w momencie, gdy rodzi się wiedza na temat ludzkiego ciała zmierzająca nie tyle do udoskonalenia jego zdolności czy zwiększenia jego podporządkowania, ile do stworzenia układu, który za pomocą jednego wspólnego mechanizmu czyni je tym posłuszniejszym”<sup>248</sup>.

Improwizacja – jako emanacja pierwiastka dionizyjskiego w rozumieniu Nietzschego – nie mieściła się w tym porządku. Jako przeciwieństwo apollinijskiego ładu i harmonii, jako symbol pierwotnych sił natury, ekspresji, szaleństwa i spontaniczności, nie poddawała się ani nadzorowi, ani standaryzacji. Dlatego też, w tym właśnie czasie, „znalazła się po złej stronie historii”<sup>249</sup>. Jej kolektywny, nieliniarny charakter, jej procesualność i nieprzewidywalność pozostawały nie do pogodzenia z nowoczesną logiką efektywności, kontroli i racjonalizacji.

W tym kontekście podmiotowość, o której mowa, związana jest ściśle z indywidualnością i jednostkową sprawczością – z kategorią „geniuszu” i nowoczesną figurą autonomicznego twórcy. Improwizator staje się reprezentantem nowej elity – nie tylko jako estetyczny demiurg, lecz także jako wzorzec nowoczesnego merytokraty, dla którego

---

twórcą. Do legendy przeszły zarówno pojedynki muzyczne wybitnych improwizatorów, jak i podobne działania na gruncie poetyckim, w tym choćby te związane z Mickiewiczem.

<sup>244</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2020.

<sup>245</sup> Ibid., s. 26.

<sup>246</sup> Foucault, tak o tym pisze: „niebawem na terenie szkoły, koszar, szpitala czy fabryki szczegółów precyzja regulaminów, pedantyczny wzrok inspektorów, poddawanie kontroli najdrobniejszych molekuł życia i ciała wypełnią ten mistyczny rachunek różniczkowy i całkowy zlaicyzowaną treścią oraz technicznym i ekonomicznym racjonalizmem”. Zob.: Ibid., s. 209.

<sup>247</sup> J.O. de La Mettrie, *Człowiek - maszyna*, tłum. S. Rudniański, Kraków 2023. Jak pisze Foucault: „Człowiek-maszyna La Mettriego jest zlepkiem materialistycznej redukcji duszy i ogólnej teorii tresury, którego centrum stanowi pojęcie podatności dołączające do ciała dającego się analizować ciało dające się manipulować. Podatne jest ono wtedy, gdy da się je podporządkować, używać, przekształcać i doskonalić”. Zob.: Foucault, *Nadzorować i karać*, 203.

<sup>248</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, s. 205.

<sup>249</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 44.

sprawczość staje się nie tyle celem, co koniecznością wpisaną w społeczny porządek<sup>250</sup>. Jak zauważa Landgraf, to właśnie „konceptja autonomii estetycznej przyjęta na Zachodzie” sprawia, że w interesującej nas tematyce, „estetyka ekspresyjności i powiązana z nim kategoria geniuszu pozostają dominującymi konceptami w popularnym/powszechnym (potocznym?) odbiorze improwizacji”<sup>251</sup> aż do dzisiaj.

## Kolektywność

Improwizacja, postrzegana dziś często jako wysoce indywidualistyczna praktyka – „zuchwały wirtuozerski ekshibicjonizm, który ekscytował zarówno wykonawców, jak i publiczność”<sup>252</sup> – od drugiej połowy XVIII wieku przesunęła akcent z działania na podmiot. Skupienie na jednostce, jej sprawczości, wyjątkowości i ekspresji stało się dominującym modelem rozumienia improwizacji. Nie był to jednak jedyny możliwy ani najbardziej pierwotny jej aspekt. Z perspektywy niniejszej pracy znacznie istotniejszy wydaje się aspekt kolektywnego dialogu – rozumianego jako komunikacja poprzez *współ*-działanie. W przeciwieństwie do wymuszonego przez podmiotowość modelu agonistycznego, w którym jednostka (*individuum*) przeciwstawia się zbiorowości (*contra mundum*), dowodząc własnej sprawczości i genialności, koncepcja dialogu opiera się na założeniu *współ*-działania. Owo *współ*-działanie nie jest performansem zorientowanym na cel jednostkowy, ale „samoorganizującym się procesem, który opiera się na szczególnych ograniczeniach, które zachęcają do wyłonienia się czegoś (nowego)”<sup>253</sup> – czegoś przekraczającego cele jednostkowe.

Improwizacja jako dialog, jako komunikacja poprzez *współ*-działanie, kieruje uwagę nie na improwizującego i jego osobisty wyraz, ale na sam proces. Istotna staje się nie jednostkowa intencja, ale relacja i reakcja – współtworzenie struktury w czasie rzeczywistym. Improwizacja przestaje być (egotycznym) popisem umiejętności, ekskluzywnym darem „natchnionego twórcy”, a staje się – jeśli nie koniecznością – to przynajmniej realną

---

<sup>250</sup> Max Weber w *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej* wykazał, że zasady opartego na kapitalizmie społeczeństwa przemysłowego uwalniają jednostki od tradycyjnego podejścia do życia, przesadzając je w nowe, indywidualnie kształtowane procesy życiowe, za które poszczególne człowiek musi być odpowiedzialny. Por.: M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 2002.

<sup>251</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 20.

<sup>252</sup> Ibid., s. 22.

<sup>253</sup> Ibid., s. 8.

możliwością działania i zmiany. Nie jest już dłużej intertekstualnym nawiązaniem-do – odwołaniem do innych dzieł, stylistyk czy twórców – jak miało to miejsce w improwizacji skupionej na podmiocie<sup>254</sup>, lecz staje się rozwiązaniem-dla: dla wspólnoty, dla przyszłości, dla konkretnej sytuacji. Jest także alternatywą-od: od konfliktu, od niedoboru, od stagnacji. Innymi słowy, improwizacja w trybie kolektywnym staje się potencjalnym narzędziem transformacji – kulturowej, społecznej, a niekiedy także politycznej.

To właśnie taka improwizacja – oparta na *współ-działaniu*, a nie na wirtuozowskim popisie jednostki – stanie się polem badawczym dla potwierdzenia tezy niniejszej dysertacji. Jej kolektywny wymiar stanowi dziś jedno z kluczowych wyzwań performatywności, jak powiedziałby Jon McKenzie. Dzieje się tak dlatego, że współczesny człowiek (artysta) – w ścisłym sensie – „znajduje się w sytuacji *improwizacji* w łacińskim znaczeniu tego terminu: nie może przewidzieć ani w inny sposób poznać dzieła sztuki [efektu swoich działań] przed jego ukończeniem”<sup>255</sup>.

Nie tylko nie może przewidzieć i być pewnym efektu swoich działań, ale nie może być także pewnym ich przebiegu. Łączy nas to z problematyką omówioną wcześniej, a mianowicie „autopojetyczną pętlą feedbacku”<sup>256</sup>. Pętla ta odpowiada za nieprzewidywalność, ale jednocześnie za konieczność i samowytwarzalność (*autopoiesis*)<sup>257</sup> procesu *współ-działania*. Z kolei Judith Butler zwraca uwagę na fakt, iż we współczesnych praktykach społecznych sprawczość nie jest przyczyną działania, lecz jego efektem – i że to sama improwizacja staje się ważniejsza od improwizującego. Butler sugeruje, że zarówno tożsamość płciowa, jak i elastyczność zachowań czy działań stanowią w istocie formy improwizacji – odpowiedzi na konteksty, ograniczenia i okoliczności. Są one tym samym "praktyką (improwizacji) na scenie przymusu”<sup>258</sup>.

---

<sup>254</sup> Jednym z aspektów improwizacji *ex tempore*, tak w muzyce, jak i w poezji czy teatrze jest intertekstualność, czyli nawiązywanie do innych autorów, dzieł, etc. Pozwała ona na nawiązanie performatywnej relacji z publicznością podczas występu improwizowanego.

<sup>255</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 14.

<sup>256</sup> Por.: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*

<sup>257</sup> Autopojetyczny (od gr. *auto-*, samo, i *poiesis*, wytwarzanie) – system samostwarzający się, powstający i odtwarzający się tylko z użyciem własnych elementów. Reprodukuje się on poprzez rekonstrukcję samego siebie w reakcji na bodźce zmieniającego się środowiska.

<sup>258</sup> J. Butler, *Undoing gender*, New York, NY 2009, s. 1.

## Iterowalność

Zgodnie z tym, co mówi Butler: będąc daleka od bycia wyrazem nieokiełznanej wolności, „improvizacja oznacza proces, który zyskuje pewien stopień spójności poprzez łączenie się – powtarzanie i zmienianie – tego, co było wcześniej”<sup>259</sup>. Ujęcie to koresponduje ze stanowiskiem Jacques’a Derridy, który poprzez pojęcie iterowalności opisywał mechanizm funkcjonowania języka jako systemu kodów poddanych nieustannemu powtarzaniu i przekształcaniu. Sam termin „iterowalność” (pochodzący od sanskryckiego *iter*, czyli „inny”) oznacza „powtórzenie niedokładne, nieczyste, zawierające w sobie różnicę. Pozwala ono na zaakcentowanie tożsamości i różnicy tego samego. Prowadzi do wniosku, że to samo staje się innym”<sup>260</sup>.

Co więcej, Derrida głosząc tezę o niemożliwości improvizacji<sup>261</sup> argumentował, że każda improvizacja musi opierać się na „znanym”. Według niego, „wszystkie pojęcia pojedynczości, oryginalności czy natychmiastowości są zawsze związane z powtarzalnością – w przeciwnym razie pojęcia te nie mogą być komunikowane, rozumiane, a nawet rozpoznawane”<sup>262</sup>. Z tej perspektywy, „niemożliwe jest wyobrażenie sobie improvizacji jako działania, które byłoby pomysłowe i oryginalne lub natychmiastowe w jakimkolwiek czystym sensie”<sup>263</sup>. Ich niemożliwość wynika z tego samego, co warunkuje posługiwanie się językiem: z istnienia kodu, który zostaje ustanowiony (lub zanegowany), z nieustannej praktyki i doświadczenia.

Należy więc rozumieć iterowalność w kontekście improvizacji jako praktykę ciągłej zmiany tego samego – powtarzalność, która (jak powiedziała by Gilles Deleuze) prowadzi do różnicy. Improvizacja bowiem, nie mogąc całkowicie zerwać z tym, co znane, stale to przetwarza, zniekształca, reinterpretuje – tworzy inne poprzez to samo. „Improvizacja znajduje się *na krawędzi* – pomiędzy znanym a nieznanym – i należy ciągle popychać ją w kierunku

---

<sup>259</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 18.

<sup>260</sup> Powołuję się tu na interpretację terminu Jacka Wachowskiego, która jest jej wystarczającą eksplikacją w kontakcie niniejszego tekstu. Zob.: J. Wachowski, *Performans...*

<sup>261</sup> W niepublikowanym wywiadzie z 1982 r. Derrida, o którym wiadomo, że lubił jazz, wypowiada się w sposób ambiwalentny: „Nie jest łatwo improvizować. To najtrudniejsza rzecz do zrobienia. Nawet gdy improvizuje się przed kamerą lub mikrofonem, jest się bruchomówcą lub pozostawia się innym, by mówili zamiast nas, działa się schematami i językami, które już tam są. Istnieje wiele recept, które są zapisane w naszej pamięci i kulturze. Wszystkie nazwy są już zaprogramowane. To właśnie nazwy hamują naszą zdolność do improvizacji. Nie można mówić, co się chce; jest się zobowiązanym, mniej lub bardziej, do powielania stereotypowego dyskursu. Wierzę więc w improvizację i walczę o nią, ale zawsze z przekonaniem, że jest ona niemożliwa”. Zob.: E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 19.

<sup>262</sup> *Ibid.*, s. 6–7.

<sup>263</sup> *Ibid.*

nieznanego”<sup>264</sup>. A zatem, iterowalność, o której pisał Derrida, dotyczy nie tylko języka, lecz wszelkich procedur związanych z kodem – w tym także improwizacji, która się na takim kodzie zasadza.

Z perspektywy niniejszej pracy, proces iterowalności – rozumiany jako „powtórzenie niedokładne”, obarczone „błędem” – nie stanowi uchybienia, lecz konstytutywną cechę improwizacji. Błąd nie jest tu elementem negatywnym, lecz sygnałem działania w czasie rzeczywistym, śladem natychmiastowości i obecności. Owa niedoskonałość nie podlega korekcie, lecz zostaje wchłonięta w strukturę zdarzenia – jako jego organiczna część. W tym sensie, iterowalność pozwala skupić się nie na rezultacie, lecz na przebiegu; nie na efekcie końcowym, lecz na *współ*-działaniu, pomiędzy wykonawcą i słuchaczem. Tym samym, ten ostatni nie tylko towarzyszy w procesie, który się toczy – on go poświadcza i staje się współodpowiedzialny za iterowalny kod.

## Jednorazowość

O ile iterowalność można uznać za mechanizm wspierający improwizację – jej element „słowotwórczy” – o tyle jednorazowość stanowi jej parametr jakościowy, sygnalizujący, że działanie rzeczywiście się wydarzyło. Na pozór sprzeczna z derridiańskim ujęciem iterowalności, jednorazowość jawi się jako jeden z najbardziej nieuchwytnych, a zarazem konstytutywnych atrybutów improwizacji – szczególnie wtedy, gdy uznamy ją za działanie głęboko zakorzenione w czasie i kontekście. Improwizacja, która realizuje się zgodnie z logiką *kairosu*, responsywności i uważności, nie może zostać powtórzona w tej samej formie – nie tylko ze względu na proceduralny charakter działania, lecz przede wszystkim z uwagi na niepowtarzalność warunków, obecności, afektów i relacji, które konstytuują akt improwizacyjny jako wydarzenie.

W tym sensie jednorazowość nie stanowi przeciwieństwa iterowalności, lecz jej dopełnienie – akcentujące nieodwracalność doświadczenia. Powtórzenie – nawet jeśli technicznie możliwe – nie przywróci już tej samej sytuacji. Co więcej, dążenie do powtórzenia

---

<sup>264</sup> Słowa wybitnego amerykańskiego saksofonistę jazzowego, Steve’a Lacy’ego. Zob.: D. Bailey, *Improvisation...*, s. 56.

może skutkować powstaniem formy rutynowej, automatycznej, pozbawionej napięcia i uważności – czyli tego, co pierwotnie czyniło ją „żywą”.

W tym sensie jednorazowość jest kategorią jakościową, nie tylko czasową. Mówi nam nie tyle, że coś wydarzyło się (jeden) raz, ile że to było właśnie *to* – akt, który miał znaczenie, intensywność, konieczność. Tak rozumiana niepowtarzalność bywa odczytywana jako znak, że działanie nastąpiło w czasie kairotycznym – w idealnym momencie spotkania, decyzji, odpowiedzi. Nie jest więc cechą techniczną, lecz symptomem obecności – znakiem, że działanie wynikało z konkretnej konfiguracji czasu, miejsca, ciała, intencji i odbioru – i właśnie dlatego nie da się go odtworzyć. Nie dlatego, że było wybitne – ale dlatego, że było obecne. Dlatego też improwizacja, która popada w rutynę, powtarzalność gestów i wyuczonych rozwiązań – nawet jeśli zewnętrznie przypomina działanie improwizacyjne – nie spełnia tego atrybutu. Nie wydarza się naprawdę.

Ten właśnie aspekt był przedmiotem krytyki ze strony niektórych twórców XX wieku – takich jak John Cage czy Pierre Boulez – którzy, mimo fundamentalnych różnic w podejściu do kompozycji, podzielali sceptycyzm wobec improwizacji jako praktyki zbyt często podporządkowanej rutynie, odruchowi i powtarzalności. Negatywnego stosunku do jazzu i improwizacji nie ukrywał również Theodor W. Adorno, dla którego stanowiła ona „mechaniczną reprodukcję rutyny”. Opinie tych intelektualistów, choć dziś mogą wydawać się jednostronne, miały znaczący wpływ na kształtowanie obrazu improwizacji w XX-wiecznej kulturze muzycznej i filozoficznej.

W świetle zaproponowanej tu kategorii jednorazowości ich zarzuty nie są jednak całkowicie bezpodstawne. Przeciwnie – to właśnie jednorazowość jako kategoria jakościowa pozwala odróżnić improwizację rzeczywiście zakorzenioną w kontekście, relacji i czasie od działania powielającego utarte wzorce. Tym samym umożliwia spojrzenie na improwizację nie jako estetykę *decorum*, lecz jako estetykę *verum* – autentyczności, obecności i twórczej niepowtarzalności.

W tym sensie, jednorazowość nie jest dana automatycznie – musi być wypracowana jako etos działania, jako świadoma praktyka przekraczania rutyny i unikania schematów, nawet tych, które wcześniej okazały się skuteczne. To ona sprawia, że improwizacja staje się formą czujnego bycia, a nie mechaniczną produkcją kolejnych wariantów. Jej wartość – estetyczna, afektywna, epistemologiczna – nie polega na tym, że się udała, lecz że się wydarzyła. Brak możliwości powtórzenia nie jest jej wadą ani oznaką niekompetencji improwizatora, lecz cechą, która ujawnia się w geście powrotu do tego, co uprzednio okazało się skuteczne.

## Dekonstrukcyjność<sup>265</sup>

To właśnie z iterowalnością wiąże się wspomniany we wstępie tego rozdziału dekonstrukcyjny walor improwizacji – konotacja, która we współczesnym myśleniu o improwizacji odsyła nie tylko do jej zdolności przetwarzania kodu, ale przede wszystkim do jego podważania. „Dekonstrukcja – zgodnie z ujęciem Jacquesa Derridy – to gra z kodem, chwilowe lub trwałe zanegowanie jego struktur, praktyka wynajdywania inności”<sup>266</sup> – czyli szukania tego, co nie mieści się w porządku zastanym. Dekonstruując, próbujemy uwolnić się od kodu, od ograniczeń. Jak pisał Derrida: „dekonstrukcja jest wynalazcza albo nie jest niczym”<sup>267</sup>. Dekonstrukcja musi zatem „łamać konwencję”; musi „przelewać się, przeoczać, przekraczać, negocować” to, z czego wyrasta. Każdy wynalazek – twierdzi Derrida – „powinien naśmiewać się z tego, co ustawowe”, a zarazem „zawsze zakłada jakąś nielegalność, złamanie ukrytej umowy”<sup>268</sup>.

W kontekście improwizacji pojawia się więc pytanie: na ile rzeczywiście opiera się ona na łamaniu konwencji i ukrytych umów? Na ile musi być wynalazcza – i czy wystarczy jednorazowe ich złamanie, by mogła wciąż trwać w stanie dekonstrukcji? Odwołując się do derridiańskich koncepcji iterowalności i dekonstrukcji, należałoby odpowiedzieć, że jest raczej więcej improwizacji w dekonstrukcji, niż dekonstrukcji w improwizacji. Jeśli bowiem naszym celem jest improwizacja w pełni obdarzona swoimi atrybutami, nie powinniśmy traktować dekonstrukcji inaczej niż jako formy inwencji – lub wręcz innowacyjności. Dekonstrukcja (w) improwizacji to proces nieustannego kwestionowania jej własnych iterowalnych zasad, proces zanegowania własnego doświadczenia i utartych rozwiązań, proces, który faworyzuje sam akt działania – a nie dzieło, ku któremu owo działanie rzekomo zmierza. „Improwizacja potwierdza

---

<sup>265</sup> Termin „dekonstrukcyjność” nie odnosi się tu do dekonstrukcji rozumianej jako redukcja lub rozpad struktury, ani do praktyki filozoficznej w ścisłym sensie tego pojęcia, lecz do immanentnej właściwości działania improwizacyjnego – zdolności do podważania, przekształcania i reorganizowania zastanych układów w toku ich aktualizacji. Dekonstrukcyjność ma zatem charakter operacyjny i potencjalny: nie polega na zniesieniu zastanych porządków, lecz na ich ciągłym przetwarzaniu w obrębie samego zdarzenia.

<sup>266</sup> Por.: P. Sadzik, „Tylko niemożliwe może nadejść”. *Poli(e)tyczność dekonstrukcji* [w:] A. Bielik-Robson, P. Sadzik (red.), *Widma Derridy*, Warszawa 2018.

<sup>267</sup> J. Derrida, *Psyche: inventions of the other*, Stanford, Calif 2007, s. 41–45.

<sup>268</sup> Ibidem.

[bowiem] regułę, gdy się jej wymyka, potrzebuje prawa, które łamie”<sup>269</sup> – i właśnie w tym napięciu pomiędzy prawem a jego przekroczeniem ujawnia się jej dekonstrukcyjna natura.

Jak powszechnie wiadomo, reguła – by pełnić swoją funkcję – musi posiadać charakter trwały i niezmienny. Na tym zasadza się jej siła: działa uniwersalnie, w sposób powtarzalny, weryfikowalny i przewidywalny. Bez tej strukturalnej stabilności, bez oparcia w ustabilizowanym systemie odniesień – nie może zaistnieć ani rzeczywista dekonstrukcja, ani inwencja. Obydwie bowiem – zarówno dekonstrukcja, jak i inwencja – istnieją wyłącznie dzięki możliwości przekroczenia istniejącego porządku. Ich sens bierze się z napięcia między tym, co ustanowione, a tym, co je narusza.

Innymi słowy, jak zauważa Sara Ramshaw w odniesieniu do myśli Derridy, „inwencja istnieje wyłącznie pod warunkiem, że przekracza status, z którym powinna być zgodna”<sup>270</sup> – a więc że działa wbrew temu, co uznane, systemowe, znormalizowane. „Ten status, podobnie jak prawo, jest ukonstytuowany jako stabilny, ustanowiony i legitymizowany przez porządek społeczny lub symboliczny w zinstytucjonalizowanym kodzie, dyskursie lub tekście”<sup>271</sup>. To z tego porządku wyrasta reguła, której złamanie jest warunkiem możliwości aktu inwencji.

W tym sensie, także improwizacja – jeśli ma być czymś więcej niż mechanicznym zestawem reakcji – musi mierzyć się z obowiązującym kodem. Nie istnieje poza systemem, lecz właśnie dzięki niemu: dzięki temu, co narzuca jej ograniczenia i co jednocześnie umożliwia ich przekroczenie. Improwizacja potrzebuje reguły po to, by mogła się jej wymknąć. Potrzebuje stabilności, by móc ją zakwestionować. Dopiero wtedy zyskuje wymiar wynalazczy – czyli taki, który działa *na przekór*, a nie tylko *w ramach*.

## Afiliacyjność

Zaproponowany termin afiliacyjność odnosi się do zdolności jednostki do afiliacji (łac. *affilatio* – „usynowienie”, „włączenie do rodziny”), a zatem „zachowania polegającego na nawiązywaniu i podtrzymywaniu pozytywnych kontaktów i współpracy przez jednostkę,

---

<sup>269</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 24.

<sup>270</sup> S. Ramshaw, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, „Critical Studies in Improvisation” t. 2 nr 1 (2006), s. 7.

<sup>271</sup> Ibidem.

(grupę lub organizację) z innymi jednostkami (grupami lub organizacjami)”<sup>272</sup>. W tym ujęciu afiliacyjność można rozumieć jako kompetencję relacyjną, która pozwala na budowanie więzi opartych na zaufaniu, empatii i wspólnym działaniu<sup>273</sup>. Termin ten, zaczerpnięty z teorii zarządzania, ma swoje podstawy w modelach stylów współpracy zaproponowanych przez Daniela Golemana, który wskazuje, że „styl afiliacyjny zakłada płaską strukturę organizacyjną, budowanie harmonii i zrozumienia w zespole (relacje i komunikacja), wspieranie kooperacji i współdziałania oraz unikanie nadmiernej biurokracji”<sup>274</sup>.

W kontekście improwizacji, szczególnie w ramach praktyk artystycznych, afiliacyjność nabiera dodatkowego znaczenia. Warto tu wyodrębnić trzy podstawowe aspekty: 1. płaską strukturę (sprzyjającą autonomii i wolności twórczej), 2. kooperacyjność (w tym procesy współdziałania, negocjacji i interakcji) oraz 3. aspekty związane z komunikacją (szczególnie w wymiarze interakcyjnym). W kontekście improwizacyjnym afiliacyjność wiąże się z gotowością do spontanicznego nawiązywania relacji, zdolnością do elastycznej kooperacji oraz umiejętnością skutecznego komunikowania się w trakcie działania. Choć bliska antropologicznej koncepcji *communitas*, nie stanowi tu jedynie przejściowego stanu intensywnej wspólnotowości, lecz trwałą postawę uczestnictwa – o charakterze *constans*.

Improwizacja w sztuce, a zwłaszcza w muzyce jazzowej, ujawnia pełnię tych cech. Jazz jako gatunek, charakteryzuje się dużą swobodą twórczą, w której artyści nie tylko tworzą w oparciu o wyuczoną technikę, ale i na bieżąco reagują na zmieniające się okoliczności, zarówno w kontekście muzycznym, jak i społecznym. W środowisku jazzowym styl afiliacyjny stał się nie tylko narzędziem do osiągnięcia artystycznej spójności, ale także kluczowym elementem współpracy. Frank J. Barrett, wskazując na sposób, w jaki „muzycy jazzowi [...] wynajdują nowe rozwiązania bez gotowego planu i bez pewności co do ich wyników”, innymi słowy, „odkrywają przyszłość, którą tworzą ich działania w trakcie ich trwania”<sup>275</sup>. Barrett zauważa,

---

<sup>272</sup> Afiliacja – to potrzeba przebywania z innymi ludźmi. Afiliacja jest jedną z podstawowych i uniwersalnych potrzeb każdego człowieka. Dzięki niej ludzie cechuje duża skłonność do tworzenia i podtrzymywania więzi z innymi ludźmi, nierzadko wbrew ponoszonym przez kosztom. Afiliacja jako potrzeba jest na tyle silna, że większość ludzi ma duży problem ze znośzeniem poczucia osamotnienia. Tworzenie grupy społecznej umożliwia wzajemne udzielanie wsparcia społecznego poszczególnym członkom”. Zob.: B. Wojciszke, *Człowiek wśród ludzi: zarys psychologii społecznej*, Warszawa 2003, s. 376.

<sup>273</sup> Afiliacyjność – choć opisywana tu jako cecha zdarzenia improwizacyjnego – zakłada istnienie kompetencji społecznych i komunikacyjnych uczestników: gotowości do relacji, empatii, uważności i współdziałania. W tym sensie stanowi zarazem atrybut działania i wskaźnik określonego rodzaju sprawczości relacyjnej. W niniejszym ujęciu pozostaje cechą opisową zdarzenia – tego, co dzieje się między wykonawcami i w kontekście działania performatywnego – a nie opisem ich kompetencji. Jest więc cechą emergentną, a nie indywidualną zdolnością: wymiarem performansu, który się wydarza, niekoniecznie opisem dyspozycji, którą ktoś posiada.

<sup>274</sup> Por.: D. Goleman, *Leadership that gets results*, Boston, Massachusetts 2017.

<sup>275</sup> F. Barrett, *Creativity and Improvisation in Jazz and Organization: Implications for Organizational Learning*, „Organization Science” t. 9 (1998), s. 605.

że taki proces twórczy wymaga afiliacyjności w pełnym tego słowa znaczeniu — to znaczy, że musi zachodzić stała współpraca, w której każda decyzja artystyczna zależy od interakcji z innymi członkami zespołu i od ciągłego dostosowywania się do zmieniających się warunków.

Wspomniane przez Barretta siedem cech charakterystycznych improwizacji jazzowej stanowi doskonałą ilustrację afiliacyjności w ramach praktyk improwizacyjnych. Wymienia on takie elementy, jak: „1. kompetencje prowokacyjne – celowe wysiłki mające na celu przerwanie nawyków; 2. przyjmowanie błędów jako źródła uczenia się; 3. wspólna orientacja na minimalne struktury, które pozwalają na maksymalną elastyczność; 4. ciągłe negocjacje i dialog w kierunku dynamicznej synchronizacji; 5. działanie w oparciu o retrospektywne wyczucie; 6. *hanging out*: członkostwo w społeczności praktyków; 7. naprzemienne działanie indywidualne i grupowe (*solo and interplay*)”<sup>276</sup>.

## Spontaniczność

Na zakończenie – niejako z akademickiego obowiązku – warto odwołać się do spontaniczności jako domniemanej cechy improwizacji. Choć często przypisywana improwizatorom, w rzeczywistości ma niewiele wspólnego z codzienną praktyką. Opanowanie języka improwizacji – niezależnie od tego, czy chodzi o muzykę, taniec, czy inne dyscypliny artystyczne – wymaga nie tylko długoletniego przygotowania, ale także długotrwałej i nieustającej praktyki. Zaskakująca jest zatem jej konotacja w kulturze, w której spontaniczność jest często postrzegana jako naturalny atrybut twórcy. Podobnie jak w przypadku supremacji podmiotowości w improwizacji, jej źródła należy szukać w XVIII i XIX wieku. To właśnie wtedy zaczęto utożsamiać improwizację ze spontanicznością, traktując ją jako działanie wyzwolone przez chwile natchnienia, a niejednokrotnie – w kontekście sztuki – jako akt transcendentalny, którego źródłem jest inspiracja wykraczająca poza zwykłe możliwości twórcze.

Improwizacja, zwłaszcza w XVIII i XIX wieku, była często rozumiana jako tworzenie *ex tempore*, co łączyło się z przekonaniem o artystycznym natchnieniu. Koncepcja natchnienia, która w kontekście sztuki wydaje się współcześnie powszechnie akceptowana, swoje

---

<sup>276</sup> Marcin Oleś, „Improwizacje. Od dyscypliny do performansu”, w: *Jazz w Kulturze Polskiej*, tom 6, Musica Iagellonica, Kraków 2026 [in press]

największe znaczenie zyskała właśnie w XIX stuleciu. W tym okresie stała się nie tylko artystyczną koniecznością, ale również elementem, który podkreślał status artysty jako geniusza. Było to wynikiem przekonania, że prawdziwa sztuka nie jest wynikiem wyłącznie racjonalnych i technicznych wysiłków, ale wyjątkowej zdolności twórcy do odbierania boskiego natchnienia<sup>277</sup>.

Słowo natchnienie (łac. *inspiratio*) – „zazwyczaj definiowane jest jako ponadnaturalne oddziaływanie na jednostkę, stymulujące i umożliwiające szczególny rodzaj aktywności, np. ustny bądź pisemny przekaz treści uznawanej za objawienie ukrytej prawdy czy posiadającej boski autorytet”<sup>278</sup> – było pierwotnie zarezerwowana dla „spraw wiecznych”, odnosząc się do objawienia w kontekście pism religijnych, takich jak Biblia. Dopiero w XVIII i XIX wieku zaczęło być adaptowane na potrzeby sztuki, co pozwoliło na nobilitację artysty i jego dzieła. Dzięki tej idei, twórczość artystyczna zaczęła być postrzegana jako wyraz boskiej inspiracji, co z kolei umożliwiło zmianę społecznej pozycji artysty. Artysta, dotychczas traktowany jako sługa lub co najwyżej rzemieślnik, zyskał status twórcy obdarzonego ponadnaturalnymi zdolnościami, a jego praca stała się traktowana jako działanie transcendentalne, godne szacunku i podziwu.

To właśnie natchnienie, pojmowane jako dar nieziemski, miało przekształcić artystę w jednostkę posiadającą dostęp do wyższej rzeczywistości, a jego dzieło – w manifestację tego boskiego działania. W tym kontekście, spontaniczność w improwizacji zyskała swoją głębszą symbolikę, wykraczając poza zwykłą, nieprzygotowaną reakcję, stając się oznaką twórczej siły artysty, który działa „pod wpływem chwili”, ale nie w sensie przypadkowym, a raczej jako wynik działania inspiracji z zewnątrz.

Natchnienie i spontaniczność to jednak nie to samo, aczkolwiek poprzez to, jak się przejawiają, mogą być przez „obserwującego” (widza, publiczność) utożsamiane. Jak bowiem odróżnić jedno od drugiego? Wszak, natchnienie pojawia się niezapowiedzianie, nie

---

<sup>277</sup> Jak ważna i ważka dla epoki była to koncepcja poświadczają słowa Mickiewicza, który powoływał się na natchnienie i do niego często odwoływał. Poeta pojmował ją dwoiście. Z jednej strony jako „zjawisko uwznioślające, wyróżniające tego, kogo dotyczyło, elitarne, a jednocześnie uniwersalne i egalitarne. Jest ono bowiem dla autora *Dziadów* rodzajem bodźca: to wzniosła idea, myśl, uczucie, które może dotknąć każdego, powodując określoną reakcję – działanie lub tylko pewien stan psychiczny. Ów bodziec ma dla pisarza we wczesnym okresie jego twórczości źródło w psychice, we właściwych człowiekowi stanach wewnętrznych. Później Mickiewicz za pewnik przyjmie już inne – zewnętrzne wobec podmiotu, przekraczające sferę sentymentalną i intelektualną źródło inspiracji. To o tym drugim rodzaju badacze piszą jako o autentycznym i spontanicznym kontakcie ze światem ducha”. Zob.: M. Siwiec, *O dwóch Mickiewiczowskich koncepcjach natchnienia*, „Ruch Literacki” nr No 2 (2011), s. 111.

<sup>278</sup> M. Baraniak, *Początki koncepcji natchnienia biblijnego w dyskursie religijnym*, „Colloquia Litteraria” t. 29 nr 2 (2022), DOI: 10.21697/cl.2020.29.2.1, s. 5.

obwieszcza swego przybycia. W kontekście improwizacji, jej performatywnej natychmiastowości i nażywości (*liveness*), nie możemy mieć, jako widzowie jakiegokolwiek pewności czy spontaniczność nie myli nam się z natchnieniem. Co więcej, w warunkach scenicznych to ostatnie może być poddawane manipulacji i to szczególnie wtedy, kiedy jest kategorią pożądaną (także przez widza). A tak właśnie było w czasach, kiedy kształtowały się nasze współczesne wyobrażenia na temat improwizacji, czyli na przełomie XVIII i XIX stulecia. Dodajmy, wyobrażenia te dalekie są jednak od rzeczywistości.

Potwierdzają to obserwacje Derridy, które „zasadniczo kwestionują możliwość czystej wolności i czystej spontaniczności”<sup>279</sup>. Improwizacja nie polega bowiem na nieokiełznanej spontaniczności, wolności czy całkowitym braku reguł, ale na pewnym sposobie angażowania, przywłaszczania i inscenizowania reguł. Pod pozorami spontaniczności improwizacja staje się formą inscenizacji czegoś, co zostało przygotowane i opracowane wcześniej. Co więcej, owa spontaniczność bywa wykorzystywana jako narzędzie stratyfikacyjne, wywołuje bowiem kolejną warstwę konotacji, gdzie spontaniczność oznacza brak przygotowania, a nawet brak profesjonalizmu<sup>280</sup>.

Jak wspomina Paul F. Berliner, autor wpływowej pracy *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, „popularne definicje improwizacji, które podkreślają jedynie jej spontaniczną, intuicyjną naturę – charakteryzując ją jako «tworzenie czegoś z niczego» – są zadziwiająco niekompletne. To uproszczone rozumienie improwizacji przeczy dyscyplinie i doświadczeniu, na których improwizatorzy polegają i przesłania rzeczywiste praktyki i procesy, które ich angażują. Improwizacja zależy w rzeczywistości od myślicieli (*thinkers*), którzy wchłonęli szeroką bazę wiedzy muzycznej, w tym niezliczone konwencje, które przyczyniają się do formułowania pomysłów w sposób logiczny, logiczny i skuteczny”<sup>281</sup>.

Potwierdzają to także moje osobiste doświadczenia – zarówno te zgromadzone na scenie, jak i w pracy studyjnej – i to niezależnie od kontekstu estetycznego. Improwizacja nie jest bowiem aktem całkowitej wolności, lecz raczej procesem, który angażuje kompleksową wiedzę i doświadczenie. W rzeczywistości, odpowiednie reagowanie na bodźce, które nieustannie pojawiają się podczas gry, sprawia, że główną kompetencją improwizatora staje się

---

<sup>279</sup> E. Landgraf, *Improvisation as art...*, s. 20.

<sup>280</sup> S. Ramshaw, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event...*, s. 2.

<sup>281</sup> Berliner pisze dalej w tym miejscu, potwierdzając niejako badawcze intuicje autora pracy: „Ta sama złożona mieszanka elementów i procesów współistnieje zarówno w przypadku improwizatorów, jak i wykwalifikowanych praktyków języka; nauka, przyswajanie i wykorzystanie konwencji językowych współgrają w umyśle pisarza lub mówcy – lub, w przypadku improwizacji jazzowej, muzyka”. P. Berliner, *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, Chicago 1994, s. 492.

zdolność wyboru pomiędzy znanym i sprawdzonym a nowym, ale lepiej pasującym do sytuacji. W kontekście improwizacji, jeśli jest miejsce na spontaniczność, to znajduje się ono w szczelinie czasu, którą w tej pracy określamy mianem *kairos* – idealnym momentem, który jest dostępny tylko wtedy, gdy wszystkie wcześniejsze przygotowania i doświadczenie pozwalają na eksperymentalne działanie w odpowiedniej chwili.

Kończąc temat spontaniczności, warto przytoczyć jeszcze słowa Karla E. Weicka, który zwraca uwagę na dysproporcję między wkładem improwizatora a oczekiwaniami publiczności: „w naszej fascynacji etykietą «spontaniczny» pomijamy ogrom pracy włożony w praktykę, słuchanie i studiowanie, które poprzedzają występ”<sup>282</sup>. To, co dla publiczności może wydawać się spontaniczne i intuicyjne, w rzeczywistości jest wynikiem wielu lat ciężkiej pracy, analizy, nauki i codziennego doskonalenia techniki, co pozwala improwizatorowi działać w sposób spójny i pełen sensu w danej chwili.

---

<sup>282</sup> K.E. Weick, *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis...*, s. 544.

## Typologie organizacji improwizacji

Skoro podjęliśmy już próbę zdefiniowania improwizacji jako zjawiska estetycznego i fenomenu kulturowego, warto teraz skierować uwagę ku jej wewnętrznej organizacji. Innymi słowy: jeśli definicja odpowiada na pytanie *czym* jest improwizacja, to refleksja nad jej poziomami<sup>283</sup> organizacji domaga się odpowiedzi na pytanie *jak* improwizacja jest realizowana – jakie mechanizmy, strategie i układy czynią ją możliwą. W tym kontekście warto zapytać: czy każda improwizacja oznacza to samo pod względem strukturalnej realizacji? Czy różne formy improwizacji są jedynie wariantami tej samej praktyki – czy raczej odrębnymi modelami działania, które, choć powierzchownie podobne, opierają się na odmiennych założeniach dotyczących roli jednostki, materiału, struktury i czasu?

Dla porządku przyjmijmy tu model kontinuum: na jednym jego krańcu lokuje się sytuacja całkowitego braku improwizacji (choć, jak sugerują niektórzy badacze, improwizacyjne elementy występują także w ramach interpretacji ściśle zapisanego materiału muzycznego), na drugim zaś – improwizacja całkowicie swobodna, *ex nihilo*, nieoparta na żadnym założonym materiale czy konwencji. Trzeba jednak zaznaczyć, że współczesna refleksja teoretyczna podaje w wątpliwość istnienie takiego absolutnego bieguna swobody – coraz częściej bowiem przyjmuje się, że nawet najbardziej otwarta improwizacja zakorzeniona jest w kontekstach kulturowych, idiomatycznych i osobistych, które organizują jej przebieg.

W świetle tego napięcia między strukturą a swobodą, użyteczne może być rozpoznanie i zróżnicowanie kilku modeli organizacji improwizacji. Wynika to z faktu, że proponowany tu podział nie ma na celu tworzenia hierarchii wartości ani klasyfikacji estetycznej – nie chodzi o wskazanie, która forma improwizacji jest „bardziej improwizowana” lub „bardziej wartościowa”. Celem jest raczej doprecyzowanie złożoności tego fenomenu, ukazanie jego różnorodności oraz kontekstualnych uwarunkowań. Taka typologia pozwala dostrzec improwizację nie jako jednolitą kategorię, lecz jako spektrum praktyk, które – w zależności od przyjętego poziomu organizacji – inaczej rozkładają ciężar między jednostką a strukturą, intuicją a pamięcią, decyzją a regułą.

---

<sup>283</sup> Choć posługuję się w tym miejscu terminologią zaczerpniętą m.in. z prac Karla E. Weicka i Christophera Della, w dalszej części tekstu staram się używać pojęcia „poziom” z dużą ostrożnością. Po pierwsze dlatego, że niesie ono ze sobą semantyczny cień hierarchii – a więc ryzyko wartościowania improwizacji, którego w niniejszym ujęciu wyraźnie unikam. Po drugie – co istotniejsze – pojęcie to może sugerować zamkniętą, wertykalną strukturę, podczas gdy organizacja improwizacji przybiera częściej formę otwartą, procesualną, opartą na relacyjności i przepływie – bliższą temu, co Victor Turner określił mianem *communitas*.

Zanim przejdziemy do omówienia zapowiedzianego podziału – który stanowi wypadkową badań własnych oraz analiz performatywnych praktyk muzycznych – warto przyrzeć się wcześniejszym próbom klasyfikacji obecnym w literaturze przedmiotu. Nie chodzi wyłącznie o gest sprawozdawczy, ale o próbę zlokalizowania przedstawionej typologii w szerszym kontekście teoretycznym i metodologicznym. Dzięki temu możliwe będzie precyzyjne objaśnienie podstaw przyjętego w niniejszej pracy rozróżnienia.

W literaturze naukowej dotyczącej improwizacji pojawiają się liczne propozycje klasyfikacji, z których wiele opiera się na stopniu swobody wykonawczej, rodzaju ograniczeń formalnych, zakresie materiału wyjściowego lub statusie samego działania twórczego. Najczęściej przywoływanymi typologiami są te, które koncentrują się na różnicy między: 1. kompozycją, a improwizacją; 2. improwizacją idiomatyczną<sup>284</sup> (*idiomatic improvisation*) a improwizacją nieidiomatyczną<sup>285</sup> (*non-idiomatic improvisation*); 3. na relacji między strukturą<sup>286</sup> a procesem twórczym<sup>287</sup>. Poniżej przyjrzymy się dwóm kluczowym podziałom teoretycznym, które wykraczają poza klasyczny podział wyróżniony powyżej.

Pierwszą z nich, interesującą i wpływową propozycję klasyfikacji improwizacji – szczególnie w kontekście organizacyjnym i poznawczym – przedstawił Karl E. Weick. W artykule *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis*<sup>288</sup> autor proponuje kontinuum stopni improwizacji, w którym wyróżnia cztery główne poziomy: 1. interpretację, 2.

---

<sup>284</sup> Improwizacja idiomatyczna (w ramach stylu lub gatunku). To najbardziej powszechny i najczęściej spotykany model improwizacji, zwłaszcza w praktyce muzycznej (np. jazz, flamenco, muzyka hinduska, barokowa ornamentacja). Improwizator porusza się w jasno określonych ramach stylistycznych, często posiadających swoje „idiomy” dźwiękowe, rytmiczne i formalne. Zakres swobody jest tu ściśle powiązany z kompetencją wykonawcy w obrębie danego stylu. Improwizacja idiomatyczna zakłada dużą zależność od kodów kulturowych, edukacyjnych i środowiskowych. Z tego powodu niektóre jej formy mogą być jednocześnie głęboko twórcze i paradoksalnie – silnie sformatowane.

<sup>285</sup> Improwizacja nieidiomatyczna. Ten model – często utożsamiany z tzw. *free improvisation* – odsyła nas do nomenklatury Dereka Baileya i zakłada brak uprzednio przyjętych idiomów, tematów czy reguł. Jest to improwizacja, która tworzy zarówno swój materiał, jak i swoją formę w czasie rzeczywistym. Z perspektywy ontologicznej to improwizacja „czysta”, choć – jak pokazują badania – także i ona nigdy nie jest całkowicie wolna od doświadczeń, nawyków i kontekstów. To najbardziej ryzykowny, ale też najbardziej utopijny model improwizacji: akt twórczy jako nieprzewidywalne wydarzenie, będące odpowiedzią na tu i teraz w jego radykalnej formie.

<sup>286</sup> Improwizacja strukturalna (z ograniczeniami wewnętrznymi). Na tym poziomie wykonawca podejmuje decyzje w czasie rzeczywistym, ale w ramach pewnych ograniczeń – formalnych, czasowych, emocjonalnych, przestrzennych lub technologicznych. Może to być np. grafika jako partytura, zestaw instrukcji performatywnych, improwizacja na określonym zestawie dźwięków lub działań cielesnych. Ograniczenia w tym modelu pełnią funkcję generatywną – to nie formy gotowe, lecz ramy dla działań, które mają się dopiero wydarzyć. Improwizator sam odkrywa reguły gry, często w toku działania.

<sup>287</sup> Tu przykładem może być improwizacja kolektywna, której istotą jest relacja – z partnerami, publicznością, przestrzenią. Kluczowe znaczenie mają zdolności komunikacyjne, responsywność i dialogiczność. Improwizacja kolektywna nie może być powtórzona, ponieważ jej kształt zależy od konfiguracji relacyjnej. To model bliski performatyce, szczególnie w muzyce improwizowanej i sztuce działania.

<sup>288</sup> K.E. Weick, *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis*, „Organization Science” t. 9 (1998).

upiększanie (*embellishment*), 3. wariację (*variation*) oraz 4. improwizację właściwą (*improvisation proper*). Każdy z tych stopni odzwierciedla różny zakres wolności działania, ryzyka i twórczej odpowiedzialności, jaką podejmuje podmiot w momencie działania.

Na najniższym poziomie kontinuum znajduje się interpretacja, która polega na wykonywaniu zaplanowanego działania w sposób wierny i zgodny z przyjętym wzorcem, ale z subtelnym marginesem ekspresji. Następnym poziomem jest upiększanie, czyli wprowadzanie ozdobników czy osobistych akcentów do wcześniej ustalonego materiału. Dalej pojawia się wariacja, a więc celowa modyfikacja istniejącej struktury, przy zachowaniu jej podstawowej tożsamości. Najwyższym poziomem – najbardziej otwartym i wymagającym – jest improwizacja właściwa, rozumiana jako działanie *in statu nascendi*, bez wcześniejszego planu, wymagające od jednostki pełnej obecności, czujności i gotowości do twórczej reakcji w czasie rzeczywistym.

Weick zauważa, że przechodzenie od interpretacji do pełnej improwizacji wiąże się z „coraz większymi wymaganiami wobec wyobraźni i koncentracji”<sup>289</sup> (*imagination and attentiveness*). Wskazuje też, że poszczególne poziomy nie wykluczają się wzajemnie – mogą współistnieć lub nakładać się na siebie w jednym akcie działania. Tym samym, jego propozycja nie tyle wartościuje te modele, ile ukazuje spektrum praktyk związanych z podejmowaniem decyzji i działaniem w warunkach niepewności – zarówno w muzyce, jak i w organizacji.

W kontekście niniejszej pracy propozycja Weicka okazuje się szczególnie cenna, ponieważ dostarcza narzędzi do myślenia o improwizacji nie jako binarnym „tak/nie”, ale jako o procesie dynamicznego zarządzania stopniem twórczej wolności, wpisanym w konkretne sytuacje działania. Tego rodzaju podejście doskonale współbrzmi z performatywnym ujęciem improwizacji jako praktyki osadzonej w czasie, relacji i kontekście.

Drugie, nieco inne, ale równie znaczące zestawienie typów improwizacji proponuje Christopher Dell – muzyk, teoretyk kultury i badacz organizacji – w swojej pracy *Technologie der Improvisation*<sup>290</sup>, opublikowanej w tomie *Improvisation und Organisation* (2017). W przeciwieństwie do klasyfikacji Karla E. Weicka, koncentrującej się na stopniowaniu intensywności twórczej ingerencji, propozycja Della ma bardziej strukturalno-funkcjonalny charakter. Autor przedstawia czteropoziomowy model organizacji działania, w którym

---

<sup>289</sup> Ibid., s. 545.

<sup>290</sup> C. Dell, *Technologie der Improvisation* [w:] W. Stark, D. Vossebrecher, H. Schmidhuber (red.), *Improvisation und Organisation*, transcript Verlag 2017.

każdy poziom pełni odmienną funkcję w kontekście działania – zarówno artystycznego, jak i organizacyjnego. Stanowi on zarazem próbę teoretycznego uchwycenia miejsca i roli improwizacji w warunkach złożoności i nieprzewidywalności.

Na pierwszym, najniższym poziomie, Della umieszcza „tryb improwizacji pierwszego rzędu” – rozumiany jako reakcja naprawcza, doraźna i pozbawiona planu. Improwizacja pełni tu funkcję bufora – służy stabilizacji w sytuacji zakłócenia, ale nie prowadzi do trwałej zmiany ani rozwoju struktury. Nie jest to jeszcze działanie twórcze, lecz minimalna odpowiedź na nieoczekiwane zdarzenia.

Nieco wyżej pojawia się model organizacji planowej. „Jest to podejście epistemologiczne, które próbuje przekroczyć kontyngencję, wyeliminować ją. Parametry «funkcja», «forma» i «struktura» są tutaj statyczne”<sup>291</sup> – mają bowiem zapewnić stabilność w zmiennym otoczeniu. Na tym poziomie improwizacja przekracza funkcję adaptacyjną i staje się źródłem nowych rozwiązań.

Trzeci poziom to organizacja cybernetyczna<sup>292</sup> i performatywna, która uznaje kontyngencję i formalną otwartość, ale stara się ją kontrolować. „Dąży [bowiem] do przekształcenia kontyngencji w obiekt i zredukowania procesu do zmiennych wejścia/wyjścia”<sup>293</sup>. Oznacza to, że kontyngencja zostaje tu potraktowana jako zmienna wejściowa, którą należy przetworzyć zgodnie z ustalonymi procedurami. Improwizacja w tym modelu pełni rolę regulacyjną, a twórcze działanie zostaje ujęte w ramy systemowego przetwarzania danych.

Czwarty poziom – określony jako „improwizacja drugiego rzędu” – przynosi jakościowy przełom. W tym modelu improwizacja staje się technologią<sup>294</sup> organizacyjną: struktura, forma i funkcja są traktowane jako zmienne, negocjowalne i emergentne. Działanie

---

<sup>291</sup> Ibid., s. 131–132.

<sup>292</sup> Użycie terminu „cybernetyczna” może budzić skojarzenia z technologią cyfrową lub informatyką, jednak w ujęciu Della odnosi się on do wcześniejszego, klasycznego znaczenia cybernetyki jako nauki o systemach sterowania i regulacji. W tym sensie, cybernetyka zajmuje się analizą mechanizmów kontroli, sprzężenia zwrotnego i przepływu informacji w złożonych układach – zarówno biologicznych, technicznych, jak i społecznych – ze szczególnym uwzględnieniem relacji przyczynowo-skutkowych i pętli decyzyjnych. U Della „organizacja cybernetyczna” oznacza zatem model działania, który dopuszcza kontyngencję, ale próbuje ją przekształcić w przewidywalny ciąg danych wejściowych i wyjściowych, poddany analizie oraz proceduralnemu przetwarzaniu. Por. definicja terminu „cybernetyczny”: <https://dobryslownik.pl/slowo/cybernetyczny/7035/>

<sup>293</sup> Ibidem, 132.

<sup>294</sup> Użycie terminu „technologia” w tym kontekście może budzić skojarzenia z nowoczesnymi rozwiązaniami technicznymi lub cyfrowymi, jednak w ujęciu Della ma ono charakter znacznie szerszy i bardziej abstrakcyjny. Della operuje pojęciem technologii analogicznie do Michela Foucaulta czy Bruna Latoura – jako układu praktyk, narzędzi i strategii działania, które organizują rzeczywistość społeczną, poznawczą i estetyczną. „Technologia improwizacji” nie odnosi się zatem do narzędzi w sensie materialnym, lecz do sposobu funkcjonowania improwizacji jako metody organizacji działania w warunkach niepewności i złożoności.

rozwija się w polu potencjałów, a jego celem nie jest stabilizacja, lecz dynamiczne współtworzenie rzeczywistości. Jak pisze Dell, „improvizacja oznacza pracę z materiałami rzeczywistości i jednocześnie współtworzenie tej rzeczywistości”<sup>295</sup>. Taki sposób działania staje się kluczowy w kontekście narastającej złożoności i niestabilności środowisk działania, gdzie tradycyjne modele planowania okazują się niewystarczające.

Dell postuluje wręcz konieczność przejścia od „trybu 1” (improvizacji jako naprawy) do „trybu 2” (improvizacji jako konstruktywnego zarządzania nieporządkiem), podkreślając, że tylko ten drugi tryb pozwala jednostkom i organizacjom zachować realną sprawczość. Z perspektywy niniejszej pracy jego propozycja pozwala nie tylko lepiej uchwycić złożoność zjawiska improvizacji, ale także spojrzeć na nią jako na dynamiczny proces, którego organizacja zależna jest nie tylko od celu, kontekstu i intencji, ale także od konieczności zmiany trybu działania. Tego rodzaju podział może stanowić fundament do dalszych analiz porównawczych różnych modeli improvizacji – zarówno w sztuce, jak i poza nią.

Proponowana w niniejszym rozdziale typologia nie jest jednak jedynie wariacją na temat wcześniejszych klasyfikacji – stanowi raczej próbę uchwycenia improvizacji w perspektywie operacyjnej, z uwzględnieniem jej konstytutywnej roli w organizacji działania. Jej fundamentem jest bowiem performacyjna<sup>296</sup> głębokość ingerencji improvizacji w dane zdarzenie artystyczne – innymi słowy: to, jak głęboko improvizacja penetruje strukturę aktu twórczego oraz w którym momencie staje się konstytutywna dla jego znaczenia i formy.

Zaproponowany tu model operuje kategorią intensywności obecności improvizacji w ramach danego performansu. Inaczej mówiąc, jego podstawową osią rozróżnienia nie jest klasyfikacja stylistyczna, historyczna ani organizacyjna, lecz metoda operacyjna – to, w jakim stopniu i na jakim poziomie improvizacja konstytuuje przebieg i formę działania. Pytanie nie brzmi już „czy jest improvizacja?”, lecz jak działa, jak głęboko ingeruje w strukturę działania twórczego i jakim mechanizmom – estetycznym, poznawczym, społecznym – podlega. W tym

---

<sup>295</sup> Idem.

<sup>296</sup> Użycie terminu „performacyjna” zamiast częściej spotykanego „performatywna” jest tu zabiegiem celowym. Choć w polskiej terminologii naukowej dominuje przymiotnik „performatywny” (np. akt, gest, struktura), to w tym konkretnym przypadku chodzi o wskazanie stopnia nasycenia działania improvizowanego cechami performatyki jako praktyki organizującej doświadczenie – a nie tylko o jego sprawczość. Termin „głębokość performacyjna” służy zatem jako metafora intensywności ingerencji improvizacji w strukturę działania – i odnosi się do warstwy operacyjnej, nie tylko językowej czy symbolicznej. Przymiotnik „performacyjny” bywa sporadycznie używany w literaturze jako pojemniejszy opis praktyk z pogranicza performansu, organizacji i działania w czasie rzeczywistym.

ujęciu improwizacja nie jest dodatkiem do formy, ornamentem ani sposobem „ożywienia” zapisanego materiału, lecz „strukturą wpływu” – dynamicznym układem, który może funkcjonować na różnych poziomach: od gestów mikrodecyzyjnych po pełną decentralizację procesu kompozycyjnego.

Z tej perspektywy omawiane poniżej modele organizacji improwizacji nie pełnią wyłącznie funkcji klasyfikacyjnej – stanowią raczej narzędzia diagnozy performatywnej, pozwalające uchwycić gęstość, zakres i charakter twórczej nieprzewidywalności w ramach danego działania artystycznego. Zaproponowany tu podział czerpie zarówno z hierarchicznej typologii Weicka – określającej zakres działania i twórczej odpowiedzialności podejmowanej przez podmiot w momencie działania – jak i ze struktury Della, w której funkcja przeważa nad strukturą. Nomenklatura przyjęta w niniejszej pracy jest jednak odmienna: nie koncentruje się wyłącznie na zakresie działania czy typie aktywności, lecz wprowadza szersze uogólnienie metodologiczno-epistemologiczne, mające na celu uchwycenie improwizacji jako ramy organizującej proces poznawczy i artystyczny.

Przejdźmy zatem do omówienia modeli improwizacji, które stanowią ramę interpretacyjną niniejszej pracy. W proponowanej typologii wyróżniam cztery podstawowe modele: 1. improwizacja jako ADAPTACJA, 2. improwizacja jako DECORUM, 3. improwizacja jako INNOWACJA, 4. improwizacja jako METODA. Wieloznaczność samego pojęcia „improwizacja” sprawia, że – w zależności od dziedziny jej zastosowania – mamy do czynienia z odmiennymi praktykami, które legitymizują ten sposób działania. Praktyki te są na tyle zróżnicowane, że wymagają nie tylko omówienia, ale także precyzyjnego opisu, ponieważ brak jednoznaczności w rozumieniu terminu „improwizacja” może prowadzić do nieporozumień i błędnych interpretacji.

1. Improwizacja jako adaptacja pełni przede wszystkim funkcję naprawczą i tymczasową. Nie jest planowana, lecz wynika z potrzeby chwili, ograniczeń czasowych, ekonomicznych lub materiałowych. Działa na tym, co dostępne – służy doraźnemu przystosowaniu, naprawie lub obejściu przeszkody.

2. Improwizacja jako decorum spełnia funkcję ornamentacyjną – wypełnia luki w zastanej strukturze, nie naruszając jej integralności. Może przyjmować postać ozdobnika lub wariacji, jak w praktykach muzyki barokowej czy jazzu, gdzie improwizacja służy jako środek wzbogacający istniejącą formę.

3. Improwizacja jako innowacja to strategia twórcza, w której działanie nie tylko odpowiada na sytuację, ale tworzy nową jakość. Improwizacja staje się tu narzędziem

generowania formy, poszukiwaniem struktury lub próbą ustanowienia nowego dzieła – w opozycji do stagnacji, w reakcji na napięcie lub z intencją twórczego przełomu.

4. Improwizacja jako metoda to najbardziej złożony model – proces performatywny, w którym wszystkie elementy: struktura, forma i funkcja – są negocjowalne. Nie jest to już wyłącznie działanie twórcze, ale świadoma praktyka epistemologiczna, zakorzeniona w relacyjności, niepewności i otwartości. W tym znaczeniu, „improwizacja jest procesem społecznym, który ze względu na swój relacyjny charakter nie ukrywa konfliktów, ale wykorzystuje je jako materiał”<sup>297</sup>.

W dalszej części przyjrzymy się po kolei każdemu z wyróżnionych modeli, wraz z ich funkcjonalnymi i kulturowymi desygnatami, osadzając je w kontekście praktyk artystycznych i performatywnych.

## Improwizacja jako ADAPTACJA

To najprostszy i najbardziej podstawowy model improwizacji, rozumiany jako reakcja na nieprzewidywalne zdarzenie, konieczność działania lub doraźne przystosowanie się do sytuacji. Działanie improwizowane wynika tu z ograniczonej dostępności zasobów, deficytów strukturalnych, materiałowych, czasowych czy instytucjonalnych, które wymuszają decyzję twórczą. Improwizacja pełni w tym ujęciu funkcję bufora bezpieczeństwa – jest strategią elastyczności stosowaną w warunkach zakłóceń i braku stabilności. To swoiste „twórcze minimum”, mające na celu przywrócenie równowagi lub tymczasową kontynuację działania.

W kontekście akademickiego dyskursu postawę tę często kojarzy się z pojęciem *bricolage*, wprowadzonym przez Claude’a Lévi-Straussa. Choć sam autor odnosił tę kategorię przede wszystkim do procesu mitotwórczego – mówiąc o „intelektualnym *bricolage*”<sup>298</sup> jako sposobie myślenia i konstruowania znaczeń na podstawie dostępnych elementów – nośność tego terminu sprawiła, że przeniknął on także do refleksji nad improwizacją jako praktyką działania prowizorycznego, reaktywnego i sytuacyjnego. W konsekwencji, *bricolage* i

---

<sup>297</sup> C. Dell, *Technologie der Improvisation...*, s. 135.

<sup>298</sup> W tym kontekście, „*bricolage* rozumiany jest jako proces konstruowania dyskursów lub tekstów kultury na zasadzie zapożyczenia z już dostępnych wytworów i wyobrażeń, a w przypadku sztuki – tworzenia dzieł z różnych zastanych materiałów i znaczeń. Często polega na łączeniu elementów przynależących do różnych porządków kultury, na przykład kultury popularnej i sztuki, albo starego z nowym, lub też przechwytywaniu treści kulturowych poprzez przenoszenie ich w inny kontekst i nadawanie im nowego znaczenia”. Zob.: K. Niziołek, *Sztuka społeczna. Koncepcje - dyskursy - praktyki*, t. I, Universitas Bialostocensis 2015, s. 75.

improvizacja adaptacyjna bywają niekiedy utożsamiane lub używane zamiennie – jako modele działania oparte na zasobach dostępnych tu i teraz, bez planu, lecz z zachowaniem sprawczości. Słuszność takiego założenia podważa jednak Dell, pisząc, że „próba zrównania *bricolage* i improvizacji oznaczałaby, że ta ostatnia nosiłaby wyłącznie znamiona tego pierwszego. Tymczasem, *bricolage* kładzie nacisk przede wszystkim na strukturalno-materialny sposób radzenia sobie z sytuacjami. Improvizacja natomiast implikuje zdolność do wywołania uważności na chwilę, subiektywną spontaniczność i szybkość działania”<sup>299</sup>. Innymi słowy, *bricolage* jest przede wszystkim strategią reakcji na ograniczony dostęp do zasobów – działaniem wymuszonym przez niedobór. Improvizacja natomiast zakłada względną wolność wyboru i swobodę operowania środkami – nawet w warunkach pełnej dostępności.

Jak zauważa Bożena Filas w artykule *Sztuka bricolage w przedsiębiorczości społecznej*, „w *bricolage* istotną rolę odgrywa sposób wykorzystania dostępnych zasobów, prowadzący w efekcie do tworzenia wartości. Proces *bricolage* stanowi rzeczywistą aktywność dotyczącą empirycznego (opartego na doświadczeniu) uczenia się zasobów (*resource-learning*), które kreuje subiektywna wiedza o dostępnych od ręki zasobach. Uważany jest za unikatowy behawioralny proces na rzecz subiektywnej rekonstrukcji dostępnych zasobów”<sup>300</sup>.

W kontekście działań artystycznych zasobami [tymi są nie tylko formalne rozwiązania zapożyczane od innych twórców – konwencje, strategie, teksty kultury – ale także struktury intelektualnie zakorzenione. Struktury te pozwalają na rekonfigurację istniejących elementów w sposób kulturowo akceptowany, a zarazem twórczy – umożliwiają powstanie nowego poprzez reinterpretację znanego. Innymi słowy: skoro coś zadziało wcześniej, istnieje prawdopodobieństwo, że zadziała ponownie – jeśli zostanie użyte inaczej. Przeszłość staje się więc magazynem zasobów<sup>301</sup> – a akt twórczy polega nie tyle na generowaniu zupełnej nowości, ile na innej aranżacji i reinterpretacji już istniejącego.

Improvizacja rozumiana jako *bricolage* to system działania oparty na dostępności, adaptacji i ponownym użyciu. To praktyka rekonstrukcji i reinterpretacji materiału, który znajduje się w zasięgu ręki – zarówno dosłownie (instrumenty, dźwięki, formy), jak i metaforycznie (idee, schematy, doświadczenia). W tym ujęciu improvizacja nie tyle znosi

---

<sup>299</sup> C. Dell, *Technologie der Improvisation...*, s. 133.

<sup>300</sup> B. Filas, *Sztuka bricolage w przedsiębiorczości społecznej* [w:] M. Pisz, R. Chęciński (red.), *Implementacja zasady zrównoważonego rozwoju do gospodarki i sektora instytucji publicznych*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2020, s. 122.

<sup>301</sup> Zasoby, o których mowa dzielą się na dwie kategorie: wewnętrzne - związane z potencjałem osobowości i wykształcenia (nas odsyła to do rozdziału poświęconego kompetencjom improvizatora) i zewnętrzne - odnoszące się do kombinacji zasobów obecnych w środowisku zewnętrznym. Ibid.

strukturę, ile tworzy ją na nowo – z fragmentów, w odpowiedzi na doraźne potrzeby. Jest to działanie sytuacyjne, ale nie chaotyczne – posiada swoją logikę, zakorzoną w zasobach jednostki oraz w jej zdolności do twórczej selekcji i łączenia.

Choć pojęcie *bricolage* bywa powszechnie stosowane w kontekście pozaartystycznym – i tam też często bywa używane niemalże wymiennie z terminem improwizacji – jego obecność w praktykach artystycznych ma zdecydowanie mniejsze znaczenie. W przestrzeni sztuki częściej traktowane jest jako model działania prowizorycznego lub tymczasowego, niż jako strategia twórcza *sensu stricto*. Z drugiej strony, coraz częściej podkreśla się, że „w procesie twórczym ważniejszą rolę niż umiejętności wytwarzania, mogą pełnić umiejętności wybierania, a sukces twórczy zależy od sekwencji właściwych wyborów”<sup>302</sup>. Synteza pomysłowości i krytycyzmu, umiejętność selekcji i konfiguracji dostępnych zasobów – to cechy wspólne zarówno dla *bricolage*, jak i improwizacji.

To, co jednak zasadniczo odróżnia oba te procesy, to – po pierwsze – ich czasowość, a po drugie – intensywność działania. Improwizacja, w przeciwieństwie do *bricolage*, charakteryzuje się natychmiastowością i silnym komponentem subiektywnej spontaniczności. Jak zauważa Dell, różnica ta sprowadza się przede wszystkim do „szybkości działania i subiektywnej spontaniczności”<sup>303</sup> improwizacji, która znacząco osłabia aspekt zaradczy *bricolage*. O ile ten ostatni operuje w horyzoncie rekonstrukcji i adaptacji<sup>304</sup>, o tyle improwizacja – zwłaszcza ta rozumiana jako działanie artystyczne – sięga po rozwiązania bardziej ryzykowne, intuicyjne, mniej nastawione na efektywność czy przetrwanie, a bardziej na jakość obecności i twórczy rezonans chwili.

Dobrym przykładem ilustrującym ten poziom improwizacji w muzyce – rozumianej jako *decorum* – jest tzw. *cadenza* (wł. „kadencja”). Kadencja definiowana jest jako „odcinek utworu muzycznego o charakterze wirtuozowskim, improwizacyjnym, najczęściej w zakończeniu pierwszej części koncertu instrumentalnego. Początkowo improwizowana przez

---

<sup>302</sup> Ibid., s. 128.

<sup>303</sup> Dell, op. cit.

<sup>304</sup> Ekstremalnym przykładem wykorzystania *bricolage*'u był włoski ruch artystyczny *arte povera*. Wraz z jego powstaniem, *bricolage* nabrało charakteru politycznego i zostało wykorzystane przez artystów do obejścia komercjalizacji świata sztuki. Artyści *arte povera* tworzyli rzeźby ze śmieci, próbując zdewaluować wartość dzieła sztuki i podkreślić wartość rzeczy zwyczajnych i codziennych. Przypadek ten jest przykładem potwierdzającym założenie zaproponowane przez Della, że *bricolage* i improwizacja to nie to samo. Obie kategorie, choć podobne, nie są tożsame. Improwizacja jest tu zatem pojęciem parasolowym, które może objąć techniki *bricolage*, jako organizację strukturalną. Por.: C. Dell, *Technologie der Improvisation...*; J.A. Walker, *A Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, München 1992.

solistę, od czasów Ludwiga van Beethovena stała się integralną (zapisaną przez kompozytora) częścią partytury<sup>305</sup>. Współczesna praktyka wykonawcza pokazuje, że tego rodzaju fragmenty są najczęściej starannie opracowanymi przez wykonawcę, quasi-improwizowanymi strukturami, które mieszczą się w ramach tzw. „kadencji dokomponowanych” (*hinzukomponiert*) – odmiennych zarówno od improwizowanych wstawek typowych dla klasycyzmu, jak i od wirtuozowskich popisów romantyków<sup>306</sup>.

W pierwotnej formie – kiedy sztuka improwizacji była powszechną umiejętnością zarówno wykonawców, jak i kompozytorów – kadencje faktycznie miały charakter improwizowany i nie były zapisywane<sup>307</sup>. Z biegiem czasu jednak, wraz z rozwojem estetyki dzieła jako formy zamkniętej oraz wzrostem znaczenia autora jako gwaranta treści, praktyka ta uległa transformacji. Bliskość kadencji z wcześniej opisaną techniką *bricolage* opiera się zarówno na zastosowanej metodzie, jak i na intertekstualnym charakterze samej „kadencyjności”<sup>308</sup>. Skoro *bricolage* – zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami – to system oparty na wykorzystaniu dostępnych zasobów, ich rekonstrukcji i reinterpretacji, to kadencja jako forma muzyczna stanowi jego bliski odpowiednik. W ramach kadencji wykonawca odwołuje się do zasobów dźwiękowych i motywiczych danego utworu, który stanowi dla niej kontekst, tło i punkt odniesienia. Jej improwizacyjność nie polega zatem na tworzeniu „z niczego”, lecz na świadomym komponowaniu w *obrębie* – z elementów już obecnych, na zasadzie ich intensyfikacji, transformacji lub ornamentalnego rozwinięcia.

## Improwizacja jako DECORUM

To model organizacji działania, który – mówiąc obrazowo – unika przypadku, a eliminacja nieprzewidywalności stanowi zarówno jego cel, jak i metodę. Z tego względu – w ujęciu

---

<sup>305</sup> *Kadencja* [na:] „Encyklopedia PWN”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kadencja;4008633.html>, dostęp 29 maja 2025 r.

<sup>306</sup> Por.: K. Babulewicz, *Wanda Landowska's cadenzas for W.A. Mozart's „Piano concerto in d minor KV 466” from a comparative perspective*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” t. 10 (2015), DOI: 10.16926/em.2015.10.01, s. 13.

<sup>307</sup> Taką praktykę stosował chociażby Wolfgang Amadeusz Mozart, który sporadycznie zapisywał kadencje, np. dla swoich uczniów. Z czasem, coraz więcej kadencji było zapisywanych, a więc komponowanych i taka praktyka przetrwała do naszych czasów.

<sup>308</sup> Kadencję uznać wszak należy za gatunek, który już w samej swej istocie pozostaje intertekstualny – przecież i w tym przypadku do czynienia mamy z „tekstem pisanym na tekście”. Por.: K. Babulewicz, *Wanda Landowska's cadenzas for W.A. Mozart's „Piano concerto in d minor KV 466” from a comparative perspective...*, s. 13.

opartym na kontinuum kompozycja–improwizacja – odpowiada on temu, co zwykle się określać mianem improwizacji idiomatycznej. Improwizacja idiomatyczna – realizowana w ramach określonego stylu lub gatunku – to najczęściej spotykana forma improwizacji, zwłaszcza w kontekście praktyki muzycznej (np. jazz, flamenco, muzyka hinduska, ornamentyka barokowa). Improwizator działa tu w ramach jasno zdefiniowanych konwencji stylistycznych, zawierających określone „idiomy” dźwiękowe, rytmiczne czy formalne. Zakres swobody twórczej jest w tym modelu ściśle powiązany z kompetencją wykonawcy w obrębie danego idiomu. Tym samym improwizacja idiomatyczna jest głęboko osadzona w kodach kulturowych, edukacyjnych i środowiskowych, co sprawia, że może być zarazem twórcza i mocno sformatowana.

W tym modelu improwizator nie działa *ex nihilo* – dysponuje materiałem wyjściowym: tematem, schematem formalnym, sekwencją akordów, tekstem lub ustaloną instrukcją. Punkt startowy jest z góry określony, a akt improwizacji rozgrywa się w napięciu między pamięcią a nowością. Często przyjmuje on formę eksploracji wariacyjnych danego materiału, testowania jego granic formalnych i estetycznych. Improwizacja jako *decorum* funkcjonuje w obrębie wyraźnie zakreślonych ograniczeń – czasowych, przestrzennych, emocjonalnych lub technologicznych – które jednak nie są tu przeszkodą, lecz źródłem inspiracji. Ograniczenia te pełnią funkcję generatywną: stanowią ramę, w której możliwe jest twórcze działanie. Tym samym, w przeciwieństwie do improwizacji rozumianej jako reakcja na kontyngencję, *decorum* jest modelem zorientowanym na porządek – działaniem zgodnym z zasadą stylu, dobrego smaku i kulturowo określonej adekwatności.

Jeśli – jak pisze Paula Lopez Zambrano – „pojęcie kontyngencji oznacza dziś zwykle *przyszłe* nieprzewidziane zdarzenia, na które należy być przygotowanym”, to sytuuje się ono „pomiędzy tym, co faktyczne, i tym, co możliwe, lecz również pomiędzy tym-co-ma-się-wydarzyć i tym-co-nie-ma-się-wydarzyć [...], wywołując niejednoznaczność przy przejściu od możliwego do faktycznego”<sup>309</sup>. Improwizacja jako *decorum* lokuje się po przeciwnej stronie tego spektrum – po stronie porządku, przewidywalności i estetyzacji działania. Organizacja tego typu wykazuje wyraźne przesunięcie w stronę tego, co znane i pewne, neutralizując potencjał nieprzewidywalności. Najprościej mówiąc: to model działania oparty na sprawdzonych metodach, które mają gwarantować bezpieczeństwo estetyczne i semantyczne.

---

<sup>309</sup> P. Lopez Zambrano, *Narzędzia kontyngencji*, „Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski” (2017), <https://obieg.pl/-narzedzia-kontyngencji>.

Pozostając w bliskiej relacji z kodem danego systemu – stylistycznego, kulturowego, gatunkowego – improwizacja ta staje się jego estetyzującym uzupełnieniem. Jej zadaniem nie jest naruszenie czy przekształcenie formy, lecz jej upiększenie – poprzez ornament, wariację, idiomatyczne przekształcenie. Można tu przywołać barokowe figuracje i ornamenty, jazzowe improwizacje oparte na schematach harmonicznym standardów, czy improwizację w muzyce hinduskiej, ściśle zakorzenioną w ramach ragi. Wszystkie te przypadki łączy jeden zasadniczy element: parametry takie jak funkcja, forma i struktura pozostają nienaruszone. To, co zostaje „improwizowane”, pełni wyłącznie funkcję estetyczną – służy udekorowaniu już istniejącego porządku. Cechą nadrzędną tej formy improwizacji jest zatem jej zamiennosc: właściwie każda wariacja, ornament czy fraza może zostać zastąpiona inną, bez naruszenia tożsamości dzieła. Z punktu widzenia procesu twórczego jest to działanie, które operuje wewnątrz systemu, a nie wobec niego. Improwizacja jako decorum nie destabilizuje, nie redefiniuje, nie kwestionuje. Jest gestem powtórzenia – tyle że upiększonego, stylowego, zgodnego z regułą smaku i normą estetyczną.

Nie oznacza to jednak, że w obrębie tej formy nie istnieją improwizacje kanoniczne lub stanowiące punkt odniesienia – szczególnie istotnym w kontekście kultury fonograficznej i reprodukcji mechanicznej<sup>310</sup>. Przeciwnie, historia nagrań muzycznych dostarcza licznych przykładów improwizacji uznawanych za wzorcowe, często przywoływanych jako modele wykonawcze. Najważniejsze jednak, że każda z takich improwizacji – nawet najbardziej rozpoznawalna – może zostać zastąpiona kolejną, inną wersją, która nie zaburzy struktury całości<sup>311</sup>. Innymi słowy, w tym modelu improwizacji możliwa jest wielokrotna zmiana treści bez naruszenia funkcji.

Nie znaczy to bynajmniej, że jakość wykonania pozostaje bez znaczenia. Wręcz przeciwnie – to właśnie w tym modelu improwizacji najbardziej odczuwalna staje się rola oczekiwań odbiorcy i porównawczej oceny. Zbyt duża powtarzalność może zostać odebrana jako schematyczność, wyraz braku inwencji. Z kolei zbyt dalekie odejście od idiomu – od kodu stylistycznego – może zostać zinterpretowane jako błąd lub brak kompetencji. W rezultacie, improwizacja jako decorum opiera się na napięciu między konwencją a ekspresją: balansuje

---

<sup>310</sup> To nagrania mechaniczne i możliwość ponownego odtworzenia improwizacji sprawiły, że możemy po raz kolejny wysłuchać improwizacji i ją porównać z inną. Czy mówić będziemy o barokowej ornamentyce czy o jazzowym improwizowanym solo, zasada pozostaje ta sama.

<sup>311</sup> Konstrukcyjnie, muzyka, która pozwala na tego typu improwizowanie, opiera się na rozpoznawanej formie i powtarzalnej formule. W pewnym sensie, wystarczy poznać obie, aby móc improwizować. Swoboda z jaką będzie to czynione, zależeć już będzie zarówno od doświadczenia, poprzez dopasowanie repertuaru, aż na kwalifikacjach osobowościowych kończąc.

między przewidywalnością a subtelną innowacją, między estetycznym porządkiem a osobistym znakiem wykonawcy.

W takim ujęciu nie chodzi o kreowanie nowych światów czy radykalne przekraczanie formy. Przeciwnie – oczekiwania kulturowe i estetyczne są tu zgoła odmienne: chodzi o wytworzenie efektu afektywnego, estetycznego rezonansu, swoistego „zachwytu”, jakiego oczekiwano zarówno w retoryce barokowej, jak i w jazzowych solo na tle znanych standardów. Chodzi także – pośrednio – o zaznaczenie obecności podmiotu: jego gestu, stylu, idiomu. Ten akt zaznaczenia podmiotowości wpisuje się w szerszy paradygmat funkcjonowania muzyki w kulturze Zachodu, gdzie twórcza indywidualność – nawet wewnątrz ścisłego kodu – pozostaje istotnym wymiarem wartości estetycznej.

Co w kontekście niniejszych rozważań znaczące, muzyka – w przeciwieństwie do sztuk plastycznych, literatury, poezji, a nawet filozofii – nosi w kulturze europejskiej znamiona sztuki dwuetapowej. Owa dwuetapowość związana jest z jednej strony z historycznym rozdzieleniem ról twórcy i wykonawcy, z drugiej – z wykształceniem się modelu percepcji opartego na biernej obecności publiczności<sup>312</sup>. To właśnie w tym przewartościowaniu sytuacji wykonawczej „muzyka jest sztuką dwuetapową, ponieważ praca kompozytora jest skończona, wraz z ukończeniem partytury, nawet jeśli uznamy, że to wykonania są produktami końcowymi”<sup>313</sup>

W tym kontekście interesujące rozróżnienie proponuje Nelson Goodman w swojej klasycznej pracy *Languages of Art*<sup>314</sup>. Autor wprowadza podział na sztuki „autograficzne”, takie jak malarstwo czy rzeźba, w których „rozdzielenie pomiędzy oryginałem a falsyfikatem jest znaczące”<sup>315</sup> oraz sztuki „allograficzne”, do których zalicza przede wszystkim muzykę, opartą na systemie zapisu i otwartą na interpretację wykonawczą. I choć nie będziemy tu wchodzić w szczegółową dyskusję na temat zasadności tego rozróżnienia<sup>316</sup>, warto zauważyć,

---

<sup>312</sup> „Wraz z sekularyzacją muzyki i coraz silniejszym przejawianiem się form świeckich, takich jak madrygał, głównie zaś wraz z rozwojem muzyki instrumentalnej obok form wokalnych, następuje coraz wyraźniejszy i konsekwentny rozdział między wykonawcą i słuchaczem. Muzykę tworzy się wówczas myślą o odbiorcy, który de facto jest równocześnie zleceniodawcą. [...] Podczas gdy w śpiewie gregoriańskim element chóralny oraz uniesienie religijny odczuwane zbiorowo wystarczały do podtrzymania zainteresowania grupy, w nowej muzyce, zwracającej się nie jako pojedyncze do poszczególnych słuchaczy, tj. do publiczności z założenia biernej, kompozytor musi znaleźć środki dotarcia do odbiorcy i wzruszenia go, aby włączyć go następnie w toku dyskursu muzycznego”. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 119.

<sup>313</sup> P. Alperson, *On Musical Improvisation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” t. No. 1 nr Vol. 43 (1984), s. 18.

<sup>314</sup> N. Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Ind. 1968.

<sup>315</sup> Ibid., s. 113.

<sup>316</sup> Sam Goodman pisze, iż terminy autograficzny i allograficzny „zostały wprowadzone wyłącznie dla wygody; nie sugerują one niczego na temat względnej indywidualności wyrazu wymaganej lub osiągalnej w tych

że z perspektywy niniejszej pracy oferuje ono wyjątkowo cenną ramę pojęciową. Improwizacja bowiem – nawet ta mieszcząca się w ramach *decorum* – przybliży dzieło muzyczne do natury sztuk autograficznych. Sprawia, że kwestia autorstwa, autentyczności i jednorazowości wykonania staje się kluczowa.

To właśnie jeden z powodów, dla których improwizacja posiada tak silny wymiar performatywny i sceniczny: w jej ramach wykonawca i twórca to ta sama osoba. Improwizacja daje odbiorcy poczucie, że ma do czynienia z aktem twórczym *in statu nascendi*, że doświadcza obecności podmiotu w momencie stwarzania – nie jego rekonstrukcji, interpretacji czy powtórzenia. W tym sensie, nawet jeśli dana improwizacja mieści się w granicach *decorum*, to sam fakt, że nie może zostać wykonana przez nikogo innego w dokładnie taki sam sposób, nadaje jej status autograficznego gestu artystycznego.

Dobrym przykładem ilustrującym model improwizacji jako *decorum* są jazzowe „solo” oparte na znanych i utrwalonych schematach formalnych. Od początków istnienia tego gatunku muzycy reinterpretowali popularne tematy poprzez improwizowane wstawki, które z biegiem czasu stawały się coraz dłuższe, bardziej rozbudowane i ekspresyjne. Działając w obrębie stosunkowo prostych struktur harmonicznym i formalnym, korzystając z dobrze rozpoznawalnego idiomu stylistycznego jazzu, twórcy tego nurtu rozwijali strategie improwizacyjne oparte na ciągłym modyfikowaniu dostępnych elementów – tworząc swoiste „muzyczne peryfrazy”<sup>317</sup>.

Jazzowe improwizacje – podobnie jak literackie peryfrazy – opierają się na grze z tematem, frazą, harmonią czy rytmem, budując wypowiedź poprzez aluzje, parafrazy i wariacje. Poprzez nieustanne granie „wokół” (z gr. *περι*, *peri*) – tematu, frazy, harmonii, rytmu (synkopy), etc. – jazzowe improwizacje stanowią swoisty „sposób wyrażania” (z gr. *π-ράσις*, *phrasis*) poprzez muzykę. Polegają one na zastąpieniu „określenia powszechnego” – w naszym przypadku: motywu tematu, harmonii, etc. – improwizacją, czyli „wielowyzrazowym opisem, charakteryzującym typowe cechy danego przedmiotu”<sup>318</sup> (motywu, frazy, tematu, harmonii, etc.). W tej eksplikacji nie chodzi bynajmniej o udowodnienie antycznego

---

dziedzinach sztuki”. Jego intencją było wyjaśnienie, dlaczego niektóre dziedziny sztuki są autograficzne, a inne nie. Ibid.

<sup>317</sup> Peryfrazą (z gr. *peri* „wokół” i *phrasis* „mowa; wyrażenie, zwrot”; inaczej: omówienie) – figura stylistyczna, która polega na zastąpieniu określenia powszechnego wielowyzrazowym opisem, charakteryzującym typowe cechy danego przedmiotu, czynności, osoby itp. Może być stosowana w celu urozmaicenia stylistycznego, wyeliminowania powtórzeń tego samego określenia.

<sup>318</sup> Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa 1970.

powinowactwa jazzowej improwizacji, lecz o wskazanie słowa, które najtrafniej przybliży nas do tego fenomenu.

Nie chodzi zatem o ornamentykę<sup>319</sup> w sensie klasycznym – która trafnie charakteryzuje improwizację barokową czy niektóre formy muzyki ludowej – lecz o przekształcenie materiału źródłowego w sposób, który podkreśla indywidualność wykonawcy. Owszem, ornament może być jednym z elementów improwizacji jazzowej, lecz nie stanowi jej istoty. Jak zauważa Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, ornament powstaje zwykle „w wyniku silnej stylizacji realnie istniejącej formy, która dzięki zwielokrotnieniu i odpowiedniemu uszeregowaniu traci swój indywidualny charakter”<sup>320</sup> – tymczasem w jazzie właśnie na indywidualnym charakterze ekspresji opiera się cała praktyka improwizacyjna.

W tym sensie, niezależnie od tego, czy mówimy o improwizacji w jazzie, baroku czy muzyce tradycyjnej, możemy zaklasyfikować ją jako improwizację typu *decorum* – to znaczy taką, która nie narusza zasadniczych parametrów struktury, ale służy estetycznemu rozbudowaniu formy, zaznaczeniu obecności podmiotu i wytworzeniu afektywnego rezonansu z odbiorcą. Jej funkcją nie jest ani dekonstrukcja, ani innowacja, lecz interpretacyjna ekspansja – podporządkowana określonego idiomowi, lecz niepozbawiona indywidualnej siły wyrazu.

## Improwizacja jako INNOWACJA

Ten poziom organizacji improwizacji jest trudniejszy do uchwycenia, ponieważ przejawia się w różnych dziedzinach kultury i aspektach życia, nie ograniczając się wyłącznie do sztuki. W przeciwieństwie do poziomu *decorum*, który opiera się na przewidywalności i utrwalonych schematach, improwizacja jako *innowacja* otwiera się na kontyngencję – uznaje jej istnienie i reaguje na nią aktywnie – choć jej celem jest często przekształcenie lub przewyciężenie tej nieprzewidywalności. Model ten opiera się na logice kryzysu<sup>321</sup> i rozwiązania: sytuacja

---

<sup>319</sup> To słowo bywa powszechnie wykorzystywane do opisu czy też scharakteryzowania improwizacji. Niemniej jednak, w niniejszej pracy sugerujemy, że nie jest ono adekwatne do opisu zjawiska improwizacji jazzowej, która wykazuje się większą złożonością i narracyjnością w stosunku do innych improwizacji, np. improwizacji w muzyce barokowej.

<sup>320</sup> K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997, s. 272.

<sup>321</sup> Kryzys rozumiany jako: „decydujący, punkt, w którym musi nastąpić zmiana, na lepsze lub gorsze”, od łacińskiej formy greckiego słowa *krisis* (stgr. κρίσις)

problematyczna staje się impulsem do działania, a forma, zamiast stanowić ramę stabilizującą, zostaje poddana renegocjacji lub wręcz zakwestionowaniu.

W tym sensie, struktura działania jest zorientowana nie na odtworzenie, lecz na powołanie nowego – zarówno w wymiarze estetycznym, jak i epistemologicznym. Improwizacja na tym poziomie staje się strategią twórczą zorientowaną na cel: *rozwiązanie* – realizowaną jednak nie poprzez reprodukcję znanych wzorców, lecz poprzez ich przekroczenie. Cechuje ją brak zgody na to, co dane oraz krytyczna postawa wobec konwencji, norm i utrwalonych procedur. Owa *niezgoda* staje się źródłem jej twórczego potencjału – nie w znaczeniu destrukcji, lecz aktywnej transformacji. Improwizacja jako innowacja nie tylko jest odpowiedzią na sytuację, ale ją przekształca, otwierając przestrzeń dla nowych rozwiązań, modeli myślenia, form działania. Negując *decorum* skłania się ku *verum* – nie tyle w rozumieniu obiektywnej prawdy, ile „prawdy sytuacyjnej”, ujawniającej się w momencie twórczej decyzji. Oznacza to, że choć ukierunkowana na cel, na rozwiązanie, improwizacja jako strategia szuka raczej wyjścia z impasu, szuka nowego/innego – nawet kosztem zanegowania starego<sup>322</sup>. To działanie, które nie tylko odpowiada na kryzys, ale poprzez swoją odwagę i uważność wskazuje drogę wyjścia.

Improwizacja jako innowacja funkcjonuje zatem na styku działania i refleksji, destabilizacji i rekonstrukcji. Jej cechą konstytutywną jest gotowość do odrzucenia starego na rzecz nowego – nawet jeśli nowość ta jeszcze nie posiada własnego języka, a jej sens dopiero się wyłania. Z tego powodu innowacja nie jest tu celem samym w sobie, lecz skutkiem ubocznym *uczciwego* mierzenia się z tym, co nieznanne i nieoswojone. Improwizacja tego typu wymaga odwagi, samoświadomości i gotowości na ryzyko – nie tylko artystyczne, ale i egzystencjalne.

Ponieważ improwizacja jako innowacja jest zorientowana na cel, ma z natury charakter jednorazowy. Cykl kryzys–rozwiązanie kończy się wraz ze znalezieniem owego rozwiązania, a cały proces zawiesza zarówno strukturę wewnętrzną, jak i czas – obie te kategorie zostają podporządkowane funkcji osiągnięcia celu, czyli wyjścia z impasu. W tym przypadku, mówić możemy o improwizacji jako systemie w kryzysie. Aby kryzys zażegnać potrzebna jest nie tyle sama improwizacja, ile improwizacja jako kreacja. To właśnie na tym poziomie organizacji improwizacja ujawnia swój najwyższy potencjał twórczy.

---

<sup>322</sup> Dla przykładu: jak pokonać ograniczenia systemu (np. dur-moll)? jak uwolnić się od powtarzalności prowadzącej do zastoju (cykliczności formy)? jak wyjść z impasu?

I choć pojęcia improwizacji i kreatywności nie są tożsame – a automatyzm i natychmiastowość nie są kluczowe dla drugiej z tych kategorii – to jednak, „z natury swej improwizacja jest strategią podejmowaną w celu wytworzenia wartości nowej, czyli z definicji zazwyczaj jest kreatywna”<sup>323</sup>. Co ważne, nie chodzi tu o wywołanie afektu czy zaimponowanie publiczności – jak ma to miejsce na poziomie *decorum* – lecz o znalezienie wyjścia z sytuacji granicznej, często bez świadków. Tego rodzaju improwizacja nie potrzebuje sceny – jej przestrzenią jest próba, samotność, moment wewnętrznego przełomu. W takich przypadkach twórca improwizacji staje się jednocześnie jej odbiorcą<sup>324</sup>. W takich momentach – jak zauważa Agnieszka Rumieź – „artysta aktywuje w sobie uważnego odbiorcę, który bacznie obserwuje powstające powiązania i kompozycję – i ewaluje ich jakość lub zgodność z całościową narracją. Stanowi to pakiet nowych informacji dla decyzji o nowych artystycznych gestach, które mają prowadzić do rozwoju powstającego [nowego] dzieła”<sup>325</sup>. Zakres działania ulega zawężeniu, ale właśnie to zawężenie umożliwia intensyfikację procesu. Forma i struktura przestają odgrywać kluczową rolę – nadawca i odbiorca zlewają się w jedno, a komunikacja zachodzi bez potrzeby odwoływania się do zewnętrznego kodu. Proces twórczy staje się natychmiastowy, organiczny i absolutnie wewnętrzny.

Z tej perspektywy, „improwizacja staje się centralną metodą dla znalezienia innowacyjnych rozwiązań w przekazie artystycznym”<sup>326</sup>. Co znaczące, ten typ organizacji działania nie ogranicza się wyłącznie do wymiaru indywidualnego. Możemy z łatwością wyobrazić sobie zespół ekspercki – grupę muzyków, artystów, badaczy – która w trybie wspólnego działania poszukuje rozwiązania sytuacji kryzysowej, aż do jej przezwyciężenia. Tak rozumiana improwizacja pełni funkcję projektującą, staje się prototypem rozwiązania. I właśnie owa celowość – wpisana w logikę kryzys–rozwiązanie – równocześnie stanowi jej ograniczenie: improwizacja działa tylko tak długo, jak długo trwa impas. Gdy cel zostaje osiągnięty, jej funkcja wygasa – do momentu pojawienia się nowego kryzysu.

---

<sup>323</sup> A. Rumieź, *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej...*, s. 49.

<sup>324</sup> Przywołanie przykładów na potwierdzenie tego modelu organizacji nie nastęrcza problemów. Wystarczy sięgnąć do biografii wielkich kompozytorów. Bach, Haendel, Beethoven, Mozart, Chopin, Liszt to zaledwie czubek góry lodowej twórców, którzy korzystali z improwizacji jako strategii twórczej. Co ciekawe, ślady ich zmagañ widać wyraźnie w ich rękopiśmiennych partyturach, a część z ich kompozycji posiada znamienne ślady „preludiowania” czy improwizowania, które potem wykorzystywane były przez nich jako struktura czy forma kolejnych kompozycji.

<sup>325</sup> Ibidem, 109.

<sup>326</sup> Ibidem, 101.

Tymczasem rosyjski malarz i teoretyk sztuki, Wassily Kandinsky, dla którego improwizacja stanowiła istotny aspekt twórczości, wskazuje na jeszcze inny, niemal egzystencjalny wymiar tego zjawiska – nazywa go „cnotą improwizatora”<sup>327</sup>. W takim rozumieniu, „obszar kompetencji nie ogranicza się do umiejętności dziedzinowej, znajomości materiału, wykształcenia. Rzeczywistym twórczym jego działań jest stan wiedzy zinternalizowanej, reaktywność, wrażliwość, umiejętność «wysłuchania się» w sobie lub pozostałych improwizatorów. Improwizacja to domena wirtuozów: rodzi się nie tyle z umiejętności, co z szeroko pojętej dojrzałości”<sup>328</sup>. To dojrzałość pozwala twórcy zdecydować, kiedy wykorzystać owe improwizacyjne kompetencje, a kiedy ich zaniechać.

To właśnie dojrzałość twórcza – rozumiana jako zdolność do adekwatnego rozpoznania sytuacji i wycucia momentu działania – pozwala improwizatorowi zdecydować, kiedy wykorzystać improwizacyjne kompetencje, a kiedy świadomie ich zaniechać. Tego rodzaju świadome zarządzanie własną twórczością nie opiera się na schemacie, lecz na zintegrowanej relacji między wiedzą, intuicją, doświadczeniem a uważnością. W tym sensie, improwizacja jako innowacja staje się nie tylko środkiem do celu, ale także testem artystycznej i egzystencjalnej gotowości do działania.

Czytelny przykładami ilustrującymi niniejszy poziom improwizacji są biograficzne zapiski i świadectwa kompozytorów, którzy wykorzystywali ją jako strategię twórczą. W wielu przypadkach to właśnie improwizacja pozwalała przełamać impas, wydobyć się z twórczego zastoju, a niekiedy – doprowadzić do wyłonienia nowej formy lub formuły muzycznej. Niezależnie od tego, czy chodziło o chwilowy impuls, szkic, czy o intuicyjne rozpoznanie rozwiązania formalnego, improwizacja funkcjonowała tu nie jako końcowy rezultat, ale dynamiczne narzędzie generatywne w procesie kompozycyjnym.

Zazwyczaj jednak improwizacja – jako umiejętność potwierdzająca muzyczny kunszt wykonawcy – była przede wszystkim powszechną praktyką muzykowania solowego, aż do przełomu XIX wieku. W jej ramach kształtowały się niektóre z muzycznych form – preludium czy toccata – które z czasem uległy skodyfikowaniu, tracąc swój improwizacyjny rodowód. W odróżnieniu od dzieł sztuk plastycznych – jak choćby malarstwa Kandinsky’ego – muzyczna improwizacja nie zastyga na płótnie, nie przyjmuje ostatecznej formy materialnej. Nie daje się

---

<sup>327</sup> *Wassily Kandinsky - Improvisations* [na:] <https://www.wassilykandinsky.net/improvisations.php>, dostęp 8 maja 2025 r.

<sup>328</sup> A. Rumieź, *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej...*, s. 102–103.

też w pełni uchwycić, zatrzymać. Jej charakter jest ulotny, nieoczekiwany, impulsywny. Dlatego też jej „biograficzna” obecność w twórczości kompozytorów ma charakter raczej opisowy, rekonstruowany. Możemy ją prześledzić na podstawie „odcisków”, które zostawiała w późniejszych zapisach nutowych – w formie motywów, rozwiązań harmonicznym, sekwencji formalnych. Jej ślady obecne są również w relacjach świadków – współczesnych wykonawców, uczniów czy słuchaczy.

Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Fryderyk Chopin czy Ferenc Liszt – to bynajmniej nie wyjątki, lecz najbardziej znane przykłady tej praktyki. Improwizacja była dla nich integralną częścią procesu twórczego, a nie osobnym aktem scenicznym. Nie zawsze jednak miała służyć prezentacji umiejętności – często stanowiła moment rozpoznania nowej idei, prototypu, który dopiero później przybierał formę utworu. W tym sensie, interesuje nas tu improwizacja nie jako dzieło, lecz jako strategia – jako etap projektowania, środek prowadzący do celu, a nie cel sam w sobie.

Dobrym przykładem improwizacji jako strategii innowacyjnej – choć zakorzenionej w tradycji – jest barokowy proces *inventio*. Pojęcie to, wywodzące się z klasycznej retoryki, oznaczało „wynalezienie” – akt odkrycia lub wygenerowania idei, który w systemie pięciu kanonicznych części retoryki (obok *dispositio*, *elocutio*, *memoria* i *pronuntiatio*) stanowił jej pierwszy i fundamentalny etap<sup>329</sup>. W kontekście muzyki – szczególnie w epoce baroku – *inventio* uzyskało zarówno status epistemologiczny, jak i praktyczny: oznaczało moment zaistnienia pomysłu muzycznego, który mógł, lecz nie musiał zostać utrwalony w notacji. Ów „moment twórczy” – swoiste *kairos* – był często bezpośrednio związany z aktem improwizacji, stanowiąc punkt styczny pomiędzy cielesnym gestem wykonawczym a intelektualnym potencjałem kompozytora.

W traktatach z XVII i XVIII wieku *inventio* niejednokrotnie utożsamiano z naturalną dyspozycją do tworzenia – impulsem poprzedzającym techniczne opracowanie materiału tematycznego. Johann Mattheson, jeden z głównych teoretyków niemieckiego baroku, pisał, że *inventio* to „zdolność do znalezienia pięknych myśli”<sup>330</sup>, które stają się podstawą dalszej pracy kompozytorskiej. Co istotne, *inventio* nie było pojmowane jako mechanizm ani zbiór

---

<sup>329</sup> Podział ten odsyła nas do zasad retoryki wygłoszonych m.in. przez Kwintyliana. Kwintylianus jest zwolennikiem tradycyjnego podziału wykładu retoryki na *inventio* (wynalezienie tematu), *dispositio* (rozplanowanie treści mowy), *elocutio* (język i styl), *memoria* (ćwiczenie pamięci), *pronuntiatio* albo *actio* (sposób wygłoszenia mowy). M.F. Kwintylianus, *Kształcenie mówcy...*, s. 8.

<sup>330</sup> W traktacie *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Mattheson opisuje *inventio* jako zdolność do wyszukiwania „wspaniałych myśli”, które stanowią podstawę procesu kompozytorskiego (*gute Einfälle und Gedanken*). Por.: J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel Basel London New York, NY Prag 2020.

reguł – wręcz przeciwnie: Mattheson łączy je z talentem, intuicją i rodzajem wewnętrznego olśnienia, które manifestuje się często właśnie w akcie improwizacji. W tym sensie, *inventio* można traktować jako kulturowy i teoretyczny poprzednik improwizacji rozumianej jako innowacja – działanie twórcze ukierunkowane na odkrycie, przekroczenie formy, znalezienie rozwiązania, którego wcześniej nie było. Improwizacja, która nie tyle wypełnia brak, co projektuje możliwość.

Jednym z najczęściej przywoływanych historycznych przykładów *inventio* urzeczywistnionego poprzez improwizację jest postać Johanna Sebastiana Bacha. Liczne dokumenty biograficzne, listy oraz relacje współczesnych wskazują na jego niezwykle zdolności improwizatorskie, które traktował nie jako coś odrębnego od kompozycji, lecz jako jej fundament. W książce *A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, pozwalającej spojrzeć na Bacha oczami jego epoki, czytamy: „W pamięci wszystkich, którzy mieli szczęście go słuchać, wciąż pozostaje wspomnienie jego zadziwiającej łatwości w tworzeniu i improwizacji, a jego gra, równie doskonała we wszystkich tonacjach, w najtrudniejszych fragmentach i figurach, zawsze budziła zazdrość największych mistrzów klawiatury”<sup>331</sup>.

Najbardziej znanym epizodem dokumentującym tę umiejętność jest spotkanie Bacha z królem Fryderykiem II w Poczdamie w 1747 roku. Król, znany z zamiłowania do muzyki, podał mu temat muzyczny, na podstawie którego Bach improwizował fugę sześciogłosową – pomysł ten został później rozwinięty w *Das Musikalisches Opfer*<sup>332</sup>. Wydarzenie to nie tylko

---

<sup>331</sup> H.T. David, C. Wolff, A. Mendel (red.), *The new Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*, New York 1998, s. 267.

<sup>332</sup> „Carl Philipp Emanuel, drugi syn Bacha, wstąpił do służby Fryderyka Wielkiego w Prusach w 1740 roku. Umiejętności Bacha były już wtedy tak powszechnie znane, że król, który często słyszał pochwały na jego temat, był ciekawy spotkania z tak wielkim artystą. Nieraz dawał Carlowi Philippowi Emmanuelowi do zrozumienia, że z przyjemnością powitałby jego ojca w Poczdamie”. [...] Stało się to pod koniec 1747 roku, kiedy to wyruszył do Poczdamu w towarzystwie swojego najstarszego syna, Wilhelma Friedemanna. Dnia, w którym się to stało król zrezygnował ze zwyczajowego wieczornego koncertu (sam grał na flecie) i zaprosił Bacha, znanego już jako „Stary Bach”, do wypróbowania fortepianów Silbermanna, które stały w różnych częściach pałacu. „W towarzystwie króla i muzyków Bach przechodził z pokoju do pokoju, wypróbowując instrumenty i improwizując na nich przed swoim znamienitym towarzyszem. Po pewnym czasie poprosił króla, aby podał mu temat do fugi, którą mógłby improwizować. Król spełnił prośbę i wyraził zdumienie głębokim kunsztem Bacha w rozwijaniu tematu. Chcąc przekonać się, jak daleko można posunąć tę sztukę, król poprosił Bacha, aby improwizował sześciogłosową fugę. Jednak, ponieważ każdy temat nie nadaje się do opracowania polifonicznego, Bach sam wybrał temat i ku zdumieniu wszystkich obecnych rozwinął go z taką samą biegłością i klasą, jaką wykazał się przy opracowaniu tematu królewskiego. Jego Wysokość wyraził życzenie, aby posłuchać go również na organach. Następnego dnia Bach obejrzał wszystkie organy w Poczdamie, ponieważ poprzedniego wieczoru wypróbowował fortepiany Silbermanna. Po powrocie do Lipska rozwinął temat króla w trzech i sześciu częściach, dodał do niego *Canones diversi*, wygrawerował całość pod tytułem *Musikalisches Opfer* i zadedykował ją królewskiemu autorowi tematu”. Ibidem, 305–6.

dokumentuje moment *inventio*, ale także pozwala spojrzeć na improwizację jako formę kulturowego performansu – gest retoryczny, dialogiczny, a nawet polityczny. Improwizując dla monarchy, Bach nie tylko demonstrował mistrzostwo, lecz również ustanawiał siebie jako twórczy podmiot zdolny do natychmiastowej transformacji idei w strukturę dzieła.

W kontekście niniejszej rozprawy, improwizacja jako innowacja – rozumiana również historycznie jako *inventio* – jawi się nie tylko jako strategia, ale przede wszystkim jako praktyka twórcza wpisująca się w model performatyki, zwłaszcza w odniesieniu do iterowalności i skuteczności działania. Improwizacja staje się tu nie tyle efektem (czy zdobieniem) działania, ile jego warunkiem zaistnienia. W przypadku Bacha – ale też innych twórców – można mówić o płynnej ciągłości między aktem kompozytorskim a wykonawczym, która kwestionuje nowożytny podział na kompozytora i wykonawcę, stanowiący fundament klasycznego paradygmatu muzyki.

## Improwizacja jako METODA<sup>333</sup>

Ten model stanowi najbardziej złożoną i zaawansowaną formę improwizacji, w której nie jest ona już reakcją ani strategią interwencyjną, lecz świadomie przyjętym i zaplanowanym narzędziem działania. Improwizacja staje się tu trwałym sposobem organizowania aktywności w warunkach braku danych, wysokiej niepewności oraz złożoności – zarówno poznawczej, jak i sytuacyjnej. Na tym poziomie nie jest już wyjątkiem od reguły, lecz samą regułą – szczególnie w kontekstach nowoczesnego działania artystycznego, społecznego, a nawet instytucjonalnego.

W przeciwieństwie do improwizacji jako innowacji, której celem było przezwyciężenie impasu czy wyjście z kryzysu, improwizacja jako metoda traktuje kontyngencję jako integralną część działania. Nie tyle dąży do eliminacji niepewności, co uczy się z nią współistnieć – traktując ją jako źródło potencjału i dynamiki. Improwizacja jako metoda „rozpoznaje nieporządek i próbuje działać z potencjałem obecnym w sytuacji, czyli rzeczywistym doświadczeniem braku bezpieczeństwa”<sup>334</sup>. Innymi słowy, „konflikt nie jest końcem sytuacji [...], ale jest interpretowany jako motywacja do poszukiwania dalszych możliwości połączenia w samej improwizacji”<sup>335</sup>. W tym sensie zarówno konflikt, jak i niepewność nie są w tym modelu przeszkodą, lecz siłą napędową. Improwizacja nie tyle odpowiada na dane warunki, ile generuje nowe możliwości, pracując z polem wektorowym sił obecnych w danej sytuacji – z napięciem, oporem, potencjałem. Improwizacja jako metoda nie mieści się więc w modelu działania opartym na założonej formie, celu czy strukturze. Zakłada możliwość ich transformacji, redefinicji, a nawet chwilowego zawieszenia. Otwiera przestrzeń nie tylko na twórcze decyzje, ale także na redefinicję samej definicji działania. W tym sensie, można mówić o improwizacji jako formie ucieleśnionego poznania – narzędziu organizacyjnym, które zamiast kontrolować niepewność, uczy się z nią rezonować.

Wraz ze wzrostem tempa życia i wzrastającą złożonością otaczającej nas rzeczywistości, kultura współczesna znalazła się w stanie liminalnym – zawieszenia pomiędzy

---

<sup>333</sup> Christopher Dell, pisząc o improwizacji w kontekście struktur organizacyjnych, posługuje się terminem „technologia”. W niniejszej pracy – również ze względu na specyfikę języka polskiego, w którym terminy „technologia” i „technika” bywają używane wymiennie, często nieprecyzyjnie – bardziej adekwatnym pojęciem wydaje się „metoda”. Termin ten nie tylko lepiej oddaje operacyjny charakter improwizacji, ale również jest mniej enigmatyczny i mniej obciążony konotacjami technologicznymi, które mogłyby przesłonić jej fenomenologiczny i epistemiczny wymiar. Por.: C. Dell, *Technologie der Improvisation...*

<sup>334</sup> Op. cit.

<sup>335</sup> Ibidem, 135.

tym, co już znane, a tym, co dopiero się wyłoni. Jest to stan, w którym dotychczasowe struktury nie nadążają za dynamiką przemian, a tradycyjny model działania, oparty na cyklu kryzys–rozwiązanie, okazuje się niewystarczający. W sensie organizacyjnym oznacza to, że kolejny kryzys może nadejść zanim możliwe stanie się wypracowanie i wdrożenie skutecznego rozwiązania poprzedniego. Mówiąc inaczej, rytm świata przyspieszył do tego stopnia, że logika przyczynowo-skutkowa została rozregulowana, a działania oparte na linearnych procedurach stają się coraz mniej efektywne. „Coraz częściej stawia to [uczestników kultury i] organizacje przed pytaniem, w jaki sposób zachować zdolność do działania w chaotycznych, nieprzewidywalnych sytuacjach oraz jak rozbudować zdolność do działania w sposób strukturalny i oparty na doświadczeniu”<sup>336</sup>. Logika podpowiada, że jedynym wyjściem z tego impasu jest uznanie, iż „zamiast rzutowania porządku na nieporządek, potrzebne jest odpowiednie działanie w czasie rzeczywistym, [...] ucieleśnienie sytuacji jako struktury”<sup>337</sup>. Należy przez to rozumieć, że podjęte odpowiednie działania – improwizacja jako metoda – mogą aktualizować nieustannie zmieniającą się strukturę. Innymi słowy, to wybór praktyki pomiędzy eksploracją, a eksploatacją. „Pierwsza oznacza poszukiwanie nowej wiedzy, druga – coraz większe udoskonalanie wiedzy istniejącej, co [częstokroć] wiąże się ze znacznymi kosztami utopionymi”<sup>338</sup>.

Tymczasem, jak zauważają John Seely Brown i Paul Duguid, „rutyna nieuchronnie zmienia charakter aktywności z praktyki będącej przede wszystkim adaptacyjną, improwizowaną tendencją do zdobywania wiedzy na praktykę będącą głównie powtarzalnym, mechanicznym zachowaniem”<sup>339</sup>. Innymi słowy – każda praktyka, nawet najbardziej twórcza, podlega procesowi utrwalania, w którym gest eksploracyjny zostaje zastąpiony przez eksploatację, a dynamiczny akt poznawczy – przez reprodukcję i powtórzenie. Aby przeciwdziałać temu mechanizmowi – tak silnie obecnemu w administracji, edukacji i sztuce – potrzeba nie tylko kompetentnej kadry i odpowiednich narzędzi, ale przede wszystkim wytworzenia kultury improwizacji. Nie jest to jednak kultura rozumiana jako zbiór reguł, lecz jako konstelacja postaw, nawyków, wrażliwości i relacyjnych kompetencji, które umożliwiają działanie w czasie rzeczywistym, w warunkach zmienności i niepewności.

---

<sup>336</sup> Ibidem, 132.

<sup>337</sup> Ibidem, 134.

<sup>338</sup> J.S. Brown, P. Duguid, *Knowledge and Organization: A Social-Practice Perspective*, „Organization Science” t. 12 nr 2 (2001), DOI: 10.1287/orsc.12.2.198.10116, s. 208.

<sup>339</sup> Op. cit.

Wytworzenie takiej kultury „wymaga jednak zespołu, który opanował technikę improwizacji i jest dobrze do siebie nastawiony. Technika improwizacji jest warunkiem wstępnym umożliwiającym aktorom wzięcie odpowiedzialności za formy i dramaturgię. Wykracza to daleko poza interpretację planu czy partytury. W procesie formy wyłaniają się z przedstawienia i w jego trakcie – niejako w czasie rzeczywistym. Techniki improwizacji są do tego narzędziami nawigacyjnymi. Przejęcie odpowiedzialności umożliwia uczestnikom niezależną interwencję w wydarzenia”<sup>340</sup>. Zatem mówiąc o kulturze improwizacji, mówimy nie tylko o wyszkolonej kadrze, ale również o uczestnikach – artystach, odbiorcach, partnerach działania – których nastawienie i umiejętności pozwalają im nawigować i poruszać się w zmieniających się warunkach zewnętrznych i nieustannie redefiniowanych zasadach gry. Z tej perspektywy, improwizacja nie jest już tylko techniką czy narzędziem, ale staje się kulturowym habitusem, czyli sposobem bycia i działania, który może pełnić funkcję orientacyjną w świecie pozbawionym stałych punktów odniesienia.

W kontekście niniejszych badań, właśnie owo nastawienie – gotowość na nieoczekiwane, otwartość na relacyjność, akceptacja ryzyka – wydaje się być kluczowym elementem definiującym improwizację jako kulturowy drogowskaz. Kluczowym dlatego, że bez niego improwizacja – nawet jeśli formalnie obecna – może zostać odrzucona jako nieczytelna, nieoswojona lub nieakceptowalna z punktu widzenia obowiązujących norm estetycznych, do których jesteśmy przyzwyczajeni.

Przykładem dobrze ilustrującym ten model improwizacji – rozumianej jako metoda – jest album *Transgression*, nagrany przez niemieckiego klarncistę Theo Jörgensmanna oraz braci Bertłomieja i Marcina Olesiów. Tytułowy akt „transgresji” (przekroczenia) funkcjonuje tu na wielu poziomach: estetycznym, formalnym i komunikacyjnym, ale również organizacyjnym – jako model działania w warunkach złożoności i nieprzewidywalności. Jak wspomina Lange – odwołując się do tytułu płyty – to „rodzaj transgresji nie w pejoratywnym sensie łamania ustalonych zasad porządku, ale w pozytywnym sensie wykraczania poza ograniczenia przeszłych doświadczeń”<sup>341</sup>. Improwizacja nie oznacza tu spontaniczności rozumianej jako dowolność, lecz złożony system mikrodecyzji, wynikających z rozpoznania wewnętrznych dynamik zespołu, z relacyjnej czujności i gotowości do twórczego przejęcia odpowiedzialności za formę, dramaturgię i kierunek działania. Jest to model komunikacyjny o

---

<sup>340</sup> C. Dell, *Technologie der Improvisation...*, s. 134.

<sup>341</sup> O.B.& Theo Jörgensmann, *Transgression...*

wysokim stopniu transparentności – nieoparty na semantyce, ale na strukturze obecności i współdziałania.

Z perspektywy niniejszego modelu – improwizacji jako metody – album ten stanowi przykład sytuacji, w której improwizacja nie jest reakcją na kryzys, ornamentem ani punktem wyjścia dla kompozycji, lecz metodą organizacji wspólnego działania w czasie. Improwizacja nie dąży tu do rozwiązania z góry określonego problemu, lecz umożliwia rozwój dynamicznej struktury, która powstaje w wyniku ciągłej „negocjacji wektorów siły”, afektywności i wrażliwości na to, co przyniesie kolejna chwila. Każdy z muzyków przejmuje odpowiedzialność za dramaturgię wydarzenia, a wspólne „ucieleśnienie sytuacji” staje się możliwe właśnie dzięki wypracowanej praktyce improwizacyjnej – traktowanej nie jako dodatek, lecz jako podstawowa metoda działania. W tym kontekście, improwizacja jako metoda staje się konstytutywnym elementem konstrukcji dzieła.

Uogólniając, niezależnie od modelu improwizacji, jej podstawowe zasady pozostają niezmiennie. To, co ulega zmianie, to głębokość ich zastosowania – czyli zakres, w jakim zostają uruchomione i zinternalizowane. W uproszczeniu można powiedzieć, że w bardziej powierzchownych przypadkach improwizacja dotyczy przede wszystkim aspektów estetycznych oraz funkcji doraźnych, naprawczych czy dekoracyjnych. W ujęciach głębszych obejmuje kwestie strukturalne: organizację formy, relacje pomiędzy wykonawcami, a przede wszystkim funkcję działania jako takiego. Owa funkcja – początkowo estetyczna, podporządkowana z góry określönemu celowi – w kolejnych modelach przekształca się w funkcję operacyjną: działanie samo w sobie zyskujące rangę celu. Innymi słowy, nie chodzi już o osiągnięcie konkretnego rezultatu, lecz o „ucieleśnienie działania jako struktury” – praktykę, która sama konstytuuje porządek, w którym się realizuje.

To właśnie do tego najwyższego poziomu organizacji będziemy odwoływać się w dalszej części pracy, rozpatrując improwizację jako kulturowy drogowskaz. Improwizacja jako metoda umożliwia bowiem funkcjonowanie w warunkach płynnej nowoczesności – w rzeczywistości naznaczonej permanentnym stanem liminalnym, w którym dotychczasowe reguły przestają obowiązywać, a nowe jeszcze się nie wykształciły. Zamiast opierać się zmianie, walczyć z niepewnością czy próbować odtworzyć utracony porządek, improwizacja jako metoda pozwala na reinterpretację tej niestabilności jako potencjału. Chaos, kontyngencja, brak ustalonych reguł – nie są tu przeszkodą, lecz zasobem: źródłem możliwości, które można twórczo rozpoznać i wykorzystać.

### III. Interpretacje kulturowo-filozoficzne

## Improwizacja w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej

Pełne zrozumienie improwizacji w kulturze europejskiej – jej znaczenia i funkcji – nie jest możliwe bez odwołania się do europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej, zwłaszcza tej poświęconej muzyce. Choć w niniejszej pracy nie utożsamiamy improwizacji z muzyką (ani też z samą improwizacją w muzyce), to właśnie muzyka stanowi dla nas główną dziedzinę kultury, która umożliwia refleksję nad improwizacją. Dzieje się tak dlatego, że tradycji muzyki europejskiej towarzyszy wielowiekowa refleksja intelektualna, która pozwala nie tylko opowiadać o improwizacji, lecz także ją badać. Jak zauważa Alina Mądry w artykule *Wprowadzenie do europejskiej myśli teoretycznej w muzyce. Od starożytności do końca XVIII wieku*, „najtrudniej owej refleksji poddawał się zawsze moment wykonania dzieła muzycznego i związane z tym kwestie praktyczne, jak na przykład ornamentacja czy improwizacja”<sup>342</sup> – niemniej właśnie ta refleksja umożliwia rozpoznanie mechanizmów kulturowych, które ukształtowały określony status improwizacji w muzyce Zachodu.

Dzięki identyfikacji podstawowych mechanizmów, których korzenie sięgają starożytności, możliwe staje się pogłębione rozumienie improwizacji – jej znaczenia i funkcji w kulturze europejskiej. Warto bowiem zauważyć, że improwizacja, będąca głównym przedmiotem niniejszej dysertacji, nie doczekała się rozwiniętej refleksji ani w antyku, ani w epokach późniejszych. Wzmianki, które się pojawiały, miały najczęściej charakter kronikarski i były dalekie od rozważań estetycznych czy filozoficznych. Taki stan rzeczy sprawił, że improwizacja przez stulecia pozostawała wielkim nieobecnym europejskiej myśli o muzyce. Paradoksalnie jednak to właśnie ta nieobecność pozwala – w oparciu o rozproszone źródła i kulturowe tropy – zrekonstruować jej miejsce jako zjawiska przez długi czas uznawanego za „niegodne” pogłębionej analizy.

W dalszej części tego rozdziału wyodrębnimy i omówimy te mechanizmy, które były – i w pewnym sensie nadal są – odpowiedzialne za marginalizację improwizacji w europejskiej refleksji teoretycznej. Ponieważ w ramach niniejszego opracowania nie sposób dokonać pełnego przeglądu piśmiennictwa o muzyce od starożytności po czasy współczesne,

---

<sup>342</sup> A. Mądry, *An Introduction to European Theoretical Thought in Music. From Antiquity to the End of the Eighteenth Century* [w:] *Between Chopin and Tellefsen. European Music Treatises Universality and National Identity*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2022.

skoncentrujemy się na tych zjawiskach, które mogły przyczynić się do zanegowania improwizacji jako tematu „godnego” namysłu filozoficznego czy estetycznego. To właśnie te wybrane wątki – obecne niemal wyłącznie w tradycji europejskiej – odpowiadają za wykształcenie się opozycji między muzyką uznawaną za wartą teoretycznej refleksji a tą, która takiego statusu została pozbawiona. W dalszej części prowadzić nas to będzie do odtworzenia opozycji kompozycja vs improwizacja, która zachowuje aktualność aż po współczesność.

Oprócz nakreślenia przyczyn zaniku improwizacji w myśli europejskiej, przyjrzymy się również tym momentom w historii świata zachodniego, w których improwizacja – mimo wszystko – pojawiała się jako forma praktyki kulturowej. Będziemy analizować jej różnorodne konteksty społeczne oraz próbować uchwycić przyczyny chwilowego wzrostu zainteresowania nią, a także powtarzających się momentów jej zaniku. Warto bowiem pamiętać, że brak refleksji teoretycznej nad improwizacją nie oznacza jej nieobecności – jako praktyka kulturowa w tym muzyczna, choć nie tylko, improwizacja nigdy całkowicie z europejskiej sceny nie zniknęła.

Zamiast tradycyjnego podziału na epoki historyczne, w niniejszym rozdziale zastosowano autorską strukturę narracyjną, w której kolejne części opatrzone są łacińskimi tytułami i metaforycznymi podtytułami. Układ ten inspirowany jest m.in. koncepcją Normana Daviesa, który w książce *Europa. Rozprawa historyka z historią (Europe: A History)* oznaczał kluczowe momenty dziejów Europy łacińskimi nazwami o symbolicznym charakterze (*Hellas, Renatio, Revolutio* etc.). W mojej interpretacji każdy z tych tytułów pełni funkcję nie tyle periodyzacyjną, co znaczeniową – staje się symboliczną stacją na mapie kulturowej, punktem kondensacji określonych przemian ideowych, artystycznych i epistemologicznych.

Taki zabieg pozwala potraktować historię Europy nie jako zestaw kolejnych okresów, lecz jako opowieść o zmieniających się formach działania – o narodzinach figury artysty, rozumu, nowoczesności. Przyjęty porządek ma charakter narracyjno-symboliczny, a nie systematyzujący: jego celem jest uchwycenie duchowych i estetycznych napięć, które kształtowały (bądź destabilizowały) przestrzeń możliwego działania – także w kontekście improwizacji jako formy obecności, uczestnictwa i oporu.

## HELLAS: narodziny tragedii<sup>343</sup>

Zgodnie z zapowiedzią zawartą we wstępie do tego rozdziału, sięgniemy do genezy europejskiej refleksji filozoficznej nad muzyką, a więc do starożytnej Grecji. To właśnie tam powstały trwałe fundamenty nie tylko pod późniejszy system teorii muzyki, ale – co w tym miejscu interesuje nas szczególnie – pod system wartości przypisywanych różnym formom działalności muzycznej. Właśnie w antycznej Grecji pojawiły się po raz pierwszy koncepcje, które będą kontynuowane przez późniejszą myśl filozoficzną i estetyczną. To tam również dokonano pierwszego podziału muzyki na kategorie jakościowe, z których ta związana z samym jej wykonywaniem (czyli, jak powiedzielibyśmy dziś – z jej aspektami performatywnymi) została uznana za najmniej wartościową. Już wówczas wyraźnie zarysowało się „rozdzielenie między pracą badaczy dźwięku muzycznego (*mousikoi*, «eksperci od muzyki»), później zwani także *harmonikoi*, «eksperci od harmonii») a jego praktyczną realizacją przez śpiewaków, instrumentalistów i chórmistrzów. Podczas gdy muzyczna kompozycja i wykonanie nadal podążały za własną praktyczną logiką, «harmonia» miała rozwijać się własną ścieżką, ostatecznie stając się (jako muzyka w zmatematyzowanej formie) jedną z dyscyplin w *quadrivium* renesansowego programu nauczania<sup>344</sup>. Paradoksalnie to właśnie ten podział utrwalił się w kulturze muzycznej Europy na długie stulecia – i pozostaje zjawiskiem idiosynkratycznym dla naszego kręgu kulturowego<sup>345</sup>. Nie chodzi tu wyłącznie o rozdzielenie na muzykę sakralną i świecką, dworską i ludową, lecz przede wszystkim o podział na muzykę, która zasługuje na filozoficzną refleksję – i taką, którą uznaje się za niegodną wzmianki.

Paradoksalnie, znaczna część świadectw dotyczących muzyki starożytnej Grecji ma charakter niemal wyłącznie pośredni. Jak zauważa Armand D'Angour w rozdziale *Ancient Greece* oksfordzkiego kompendium *Western Music and Philosophy*, „żadne starożytne źródło

---

<sup>343</sup> Podtytuły rozdziałów mają wyłącznie charakter eseistyczno-interpretacyjny i pełnią funkcję symbolicznych etykiet, wskazujących na wybrane idee, napięcia lub przełomy kluczowe dla przemian form artystycznych, twórczości i podmiotowości. Nie są to hasła historyczne ani pojęcia techniczne. Ich sformułowania nawiązują m.in. do dzieł filozoficznych, literackich i kulturowych – jak w przypadku tytułu „narodziny tragedii”, będącego bezpośrednim odniesieniem do pracy Fryderyka Nietzschego (*Die Geburt der Tragödie*) – których rola w formowaniu nowoczesnego rozumienia sztuki i kultury ma istotne znaczenie dla kontekstu niniejszej pracy. Zabieg ten wzmacnia interpretacyjną strukturę narracji i odzwierciedla autorską koncepcję historii jako pola gry idei i form kulturowych – nie zaś chronologicznej progresji.

<sup>344</sup> T. McAuley et al. (red.), *The Oxford handbook of western music and philosophy*, New York, NY 2021, s. 121.

<sup>345</sup> „Tradycja zachodu jest w porównaniu z tradycjami pozaeuropejskimi prądem odizolowanym i niemal pozbawionym kontaktów z praktyką i myślą muzyczną innych cywilizacji. [...] Wszystko to wynika zasadniczo z faktu, iż myślenie zachodnie po doświadczeniach greckich odizolowało się od innych cywilizacji i kultury, wypracowując i wzbogacając w sposób autonomiczny pierwotne obszary własnych doświadczeń.” E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 13.

nie wprowadza rozróżnienia między słowami pieśni a muzyką jako taką<sup>346</sup>. Co więcej, „w wielu przypadkach melodia nie była uznawana za stałą – i pozostawała teoretycznie drugorzędna wobec rytmu”<sup>347</sup>. Źródłem tego stanu rzeczy może być fakt, że „pojęcie *mousike* mieściło w sobie kompleks różnych aktywności zintegrowanych w jednym przejawie: termin «muzyka» obejmował przede wszystkim poezję, lecz również taniec i gimnastykę”<sup>348</sup>. Dodatkowo, muzyka pełniła w świecie greckim również funkcję ideału edukacyjnego – postrzegano ją jako narzędzie kształtowania cnót i charakterów, co wiązało się z narodzinami pierwszych muzycznych zasad, a właściwie „praw” (*nómoi, νόμοι*). Aby muzyka mogła służyć ludziom jak najlepiej, „należało ją zdefiniować i ująć w określony system zasad, a więc – stworzyć teorię muzyki. Słowo «teoria» ma greckie korzenie, gdyż czasownik *theōreō* nie oznacza nic innego, jak sprawdzać, patrzeć, obserwować, rozważać”<sup>349</sup>. Od ustanowienia tych zasad był już tylko krok do stworzenia systemu nauczania, który wykorzystywałby etyczny potencjał muzyki. „Rozwój muzyki w ramach powszechnej edukacji szkolnej, połączonej często z uroczystościami świeckimi i religijnymi, zawodami gimnastycznymi lub z innymi przejawami życia publicznego, reprezentuje pierwszy etap formowania się teorii etyki muzycznej, która pozostawiła swój ślad we wszystkich starożytnych koncepcjach muzyki – od Damona aż po średniowiecze”<sup>350</sup>.

Jak zauważa cytowany już wcześniej Enrico Fubini w ważnej dla muzykologii pozycji, *Historia estetyki muzycznej* „walor etyczno-pedagogiczny muzyki stale się pogłębiał i – przed wszystkim – schematyzował w coraz subtelniejszej kazuistyce: każdy modus, rytm czy instrument stawał się bardziej lub mniej aprobowany zależnie od stanu moralnego z jakim miał korespondować”<sup>351</sup>. Co więcej, „technicznemu rozwojowi muzyki w tamtych stuleciach towarzyszy nie tylko teoria, którą moglibyśmy nazwać etyką muzyczną, lecz także rozprzestrzenienie się i coraz silniejsze ugruntowanie zespół doktryn, które rozwijają się pod nazwą pitagoreizmu i ustanawiają, jak można sądzić, najważniejszy nurt całej cywilizacji greckiej, a także – w szerszej perspektywie – zachodniego myślenia muzycznego”<sup>352</sup>. Dokonania tego nurtu staną się osią filozoficzną myślenia o muzyce aż do końca XVIII wieku, a jego pośrednie oddziaływanie daje się odczuć również we współczesności. Oś ta wyznaczy

---

<sup>346</sup> T. McAuley et al. (red.), *The Oxford handbook of western music and philosophy...*, s. 126.

<sup>347</sup> Ibidem.

<sup>348</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 17.

<sup>349</sup> A. Mądry, *An Introduction to European Theoretical Thought in Music. From Antiquity to the End of the Eighteenth Century...*

<sup>350</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 25.

<sup>351</sup> Ibidem, 29.

<sup>352</sup> Ibidem, 30.

dwa główne, dominujące podejścia w muzyce kultury europejskiej: „to wywodzące się od Arystoksenosa z Tarentu, eksponujące głównie zmysłowe i przyjemnościowe jej ujmowanie, często ujmowane łącznie wraz z arystotelesowskim rozumieniem muzyki jako sztuki naśladowania ludzkich uczuć, oraz to pitagorejskie, które sprowadza muzykę do liczb”<sup>353</sup>.

Choć to Pitagorasowi z Samos (ok. 570–495 p.n.e.) Grecy przypisywali odkrycie prawidłowości, zgodnie z którą interwały muzyczne można analizować w kategoriach stosunków liczbowych – czego dowodem jest sposób, w jaki wibrująca struna wytwarza różne wysokości dźwięku w zależności od proporcji jej skrócenia<sup>354</sup> – to dla pitagorejczyków „muzyka stanowi w gruncie rzeczy pojęcie abstrakcyjne, który nie pokrywa się w sposób konieczny z muzyką w potocznym sensie tego terminu. Dla nich muzyka bądź harmonia może istnieć nie tylko jako wytwór dźwięków instrumentalnych, lecz także – tym bardziej – jako teoria interwałów muzycznych lub też jako muzyka powstająca z ruchu gwiazd w kosmosie, zgodnie z prawami liczbowymi i harmonicznymi proporcjami”<sup>355</sup>. Tymczasem, jak zauważa Fubini, „relacja między harmonią gwiazd a harmonią muzyczną ma walor czysto ideowy i nie znajduje żadnej podstawy w jakimkolwiek typie obserwacji empirycznych”<sup>356</sup>. Od czasów Pitagorasa istnieje zatem „muzyka słyszalna i niesłyszalna. Jedyne ta druga godna jest uwagi filozofa, co więcej – medytacja nad muzyką oderwaną od swego brzmienia staje się filozofowaniem i to – być może – w najwyższym stopniu”<sup>357</sup>.

Do tej linii myślenia nawiązuje Platon, który w *Gorgiaszu* stwierdza, że „muzyka nie posiada w żadnej mierze godności nauki; może co najwyżej być uznana za technikę (*techne*), za działanie, którego użyteczności łączy się niewątpliwie ze sprawianiem przyjemności, lecz

---

<sup>353</sup> A. Karpowicz-Zbińkowska, *Rozbite zwierciadło: o muzyce w czasach ponowoczesnych*, Kraków 2021, s. 17.

<sup>354</sup> Podział struny monochordu w proporcji 2:1 daje dźwięk o oktawę wyższy. Kwincie czystej odpowiada stosunek 3:2, kwartcie – 4:3, wielkiej tercji – 5:4, małej tercji – 6:5, całemu tonowi – 9:8, a półtonowi – 10:9. „Uważa się, że przewaga interwałów oktawy, kwinty i kwarty czystej oraz wielkiej i małej tercji (wszystkich należących do początkowej części szeregu harmonicznego) przyczyniła się do ukształtowania naszego poczucia harmonii – stanowią one bowiem podstawowe składniki akordów. Akordy w zachodniej, czyli europejskiej, tradycji muzycznej nie są zatem arbitralnym wytworem kultury ani systemu, lecz raczej zjawiskiem naturalnym.” Odkrycie Pitagorasa – a także wynikający z niego fakt, że „dwanaście akustycznie czystych kwint nie daje się domknąć”, ponieważ prowadzi do rozbieżności (mówiąc wprost – nie stroi) – stanowiło impuls do późniejszych poszukiwań temperowanych systemów strojenia, które kształtowały dzieje europejskiej muzyki i finalnie utrwaliły podział na muzykę dworską (w tym kościelną) oraz ludową, w której temperacja nie była powszechnie obecna. Fakt, że w muzyce ludowej nigdy nie zaniechano improwizowania, przyczynił się pośrednio do postrzegania improwizacji jako umiejętności „gorszego sortu”. Por.: R.W. Duffin, *Jak system równomiernie temperowany popsul harmonię i dlaczego powinno cię to obchodzić*, tłum. T. Wierzbowski, Wrocław 2016, s. 24–28.

<sup>355</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 32.

<sup>356</sup> Ibidem, 34.

<sup>357</sup> Ibidem, 47.

którego prawomocność należałoby uważnie rozpatrzyć<sup>358</sup>. Jak czytamy w komentarzu do Platońskiej tezy zaczerpniętym z *Historii estetyki muzycznej*:

Platon wydaje się najbardziej odpowiedzialny za ten głęboki rozłam w myśleniu muzycznym: za wyodrębnienie muzyki czysto intelektualnej, związanej z matematyką jaką nauką o harmonii bądź z filozofią, i – z drugiej strony – muzyki realnie słyszanej i wykonywanej, spokrewnione silniej z rzemiosłem i zawodami technicznymi. Rozziew ten pogłębiał się coraz bardziej, aż między obydwoma rodzajami muzyki nie istniała już żadna zależność. Fakt, iż wiemy tak dużo o teorii muzyki greckiej i tak mało samej muzyce, wynika prawdopodobnie z małego uznania dla muzyki jako sztuki praktycznej oraz wielkiego jej do wartościowania jako dyscypliny matematycznej i filozoficznej. Ów konflikt między muzyką a kulturą, nawet do dziś nie całkiem złagodzony, ma prawdopodobnie odległe źródła – właśnie w greckim myśleniu post platońskim o rodowodzie pitagorejskim<sup>359</sup>.

Rozdzielenie tych dwóch porządków, które dokonało się za sprawą Platona będzie miało niebagatelny wpływ na całą doktrynę średniowiecza, a jego konsekwencje stanowić będą punkt odniesienia dla refleksji nad muzyką w Europie przez kolejne stulecia. Co więcej, i tu znowu odwołamy się do Fubiniego, „rozłam między muzyką jako faktem empirycznym a metafizyczną teorią muzyki choć zanika w myśli Arystotelesa, to równocześnie wyłania się z niej inny, znaczący rozdźwięk między korzystaniem z muzyki a jej wykonywaniem. Podczas gdy to pierwsze pojęte jest jako sposób spędzania wolnego czasu, godne człowieka wolnego, to drugie stanowi – jako praca – «zajęcie niewolnicze»<sup>360</sup>.

Nieco odmienne podejście do muzyki prezentuje Arystoksenos z Tarentu, przesuując centrum zainteresowania w stronę zmysłowego doświadczenia muzycznego. „O ile tradycja pitagorejska rozwinęła wyłącznie aspekt matematyczny konstrukcji muzycznej, dając zresztą silny impuls do rozwoju teorii muzyki, o tyle Arystoksenos stworzył podstawy dla nowego typu badań, biorących pod uwagę psychologiczną reakcję człowieka, a zatem subiektywny aspekt obcowania z muzyką<sup>361</sup>. Innymi słowy, słuch i intelekt to zdolności, które powinny w równym stopniu uczestniczyć w praktyce muzycznej. Studiowanie muzyki ma więc nie tylko wymiar teoretyczny (nauka harmonii), lecz także praktyczny (nauka rytmiki, metrów i kompozycji). „Świat Grecki przekazuje te zagadnienia chrześcijańskiemu średniowieczu, które podejmie myśl antyczną, nasycając ją nową problematyką religijną<sup>362</sup>.

---

<sup>358</sup> Ibidem, 43.

<sup>359</sup> Ibidem, 51.

<sup>360</sup> Ibid., s. 60.

<sup>361</sup> Ibidem, 61.

<sup>362</sup> Ibidem, 67.

Zanim przejdziemy dalej, zatrzymajmy się na chwilę, by powrócić do zasadniczego wątku – improwizacji. Jak jednak, na tle antycznej refleksji nad muzyką, przedstawia się kwestia improwizacji? Czy praktyka o zbliżonym charakterze w ogóle istniała w starożytnej Grecji lub Rzymie? W popularnych opracowaniach, takich jak *History of Western Music*, można znaleźć informację, że większość występów muzycznych w klasycznej Grecji wydaje się być improwizowana<sup>363</sup>. Nawet jeśli tak było, to nie dysponujemy źródłami, które potwierdzałyby to w sposób jednoznaczny<sup>364</sup>. Owszem, z dzisiejszej perspektywy – traktując improwizację jako przeciwieństwo kompozycji – można byłoby uznać wiele praktyk muzycznych starożytności za improwizowane. Pytanie jednak, czy sami Grecy tak je rozumieli?

Wiemy z całą pewnością, że muzyka była elementem trójjedynnej *choreii*<sup>365</sup>, co należy rozumieć, że nie funkcjonowała jako byt autonomiczny<sup>366</sup>. Nierozzerwalnie związana z tańcem i poezją, miała odzwierciedlać – za pomocą odpowiednio dobranych skal – określony *ethos*<sup>367</sup>. Nie chodzi więc o to, by zidentyfikować improwizację jako wyodrębniony element w ramach muzyki starożytnej – ta bowiem stanowiła część większej całości. Chodzi raczej o uchwycenie praktyki, która nosi cechy improwizacji, nawet jeśli brak jeszcze jej pojęciowego ujęcia. Innymi

---

<sup>363</sup> „Pomimo wynalezienia notacji, większość muzyki była albo wykonywana z pamięci, albo improwizowana. Muzycy najprawdopodobniej nie grali ani nie śpiewali z notacji – tak jak robią to współcześni wykonawcy – lecz traktowali ją jako zapis, na podstawie którego można było odtworzyć melodię, podobnie jak kucharze korzystają z przepisu. [...] Grecy, mimo iż już w IV wieku p.n.e. posługiwali się dobrze rozwiniętym systemem notacji muzycznej, uczyli się muzyki głównie ze słuchu; grali i śpiewali z pamięci lub improwizowali, korzystając z ustalonych konwencji i formuł”. Zob.: J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music*, New York London 2014, s. 7–10.

<sup>364</sup> Istniały formy twórczości, które można uznać za improwizowane, w tym: skolion (σκόλιον) – pieśni wykonywane z towarzyszeniem liry podczas uczt, które często były improwizowane, czy działalność rapsodów, którzy wykonywali pieśni epickie, takie jak te Homera, często w sposób improwizowany, dostosowując je do aktualnej sytuacji czy publiczności, które można uznać za początki pośrednio udokumentowanej improwizacji.

<sup>365</sup> To pojęcie stworzył w polskojęzycznej literaturze przedmiotu Tadeusz Zieliński. Najogólniej ujmując, muzyka jako *mousikē* funkcjonowała nierozzerwalnie w połączeniu z tańcem i śpiewem (także poezją) i utożsamiano ją z występami chóru w ramach przedstawienia tragedii. Zob.: Tadeusz Zieliński, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, t. I, Warszawa 1923; za: Mirosław Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 85 i n.

<sup>366</sup> „Starożytni preferowali głównie te dziedziny sztuki, które nie tylko miały swoje źródło w naturze i ją odtwarzały, jak malarstwo, rzeźba i architektura, ale przede wszystkim coś wyrażały. Były to zatem sztuki czysto ludzkie: taniec, czyli sztuka ciała, muzyka, czyli sztuka uczucia i poezja, jako sztuka rozumu. Muzyka jako trójjedyna choreja odgrywała istotną rolę w tym kontekście”. Zob.: A. Mądry, *An Introduction to European Theoretical Thought in Music. From Antiquity to the End of the Eighteenth Century...*

<sup>367</sup> Grecy nadawali skalom nie tylko określony charakter oddziaływania, ale i określone zadania: „miksolidyjski ma charakter żałobny, lidyjski jest bez wigoru, dorycki jest stosowny dla mądrych i walecznych mężów”. Tymczasem, „Arystoksenos utrzymywał, że przypisanie określonego etosu pewnej skali stanowi rezultat tego, co można by nazwać konwencją historyczną. Jest skądinąd prawdą, iż skalę lidyjską, potępioną przez Platona była używana przez poetów tragicznych, podczas gdy skala Dorycka, uznawana również przez Platona za zamężną i wychowawczą, była stosowana w innych czasach w pieśniach miłosnych”. Por.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 63.

słowy: zanim pojawi się definicja, może istnieć działanie, którego ślady jesteśmy w stanie rozpoznać i udokumentować.

Co znamienne, działania te nie dotyczą wyłącznie – ani nawet w pierwszym rzędzie – muzyki. I choć ich źródeł należałoby szukać w starożytnej Grecji, to nie tylko zajmowały one odmienne miejsce w kulturowej hierarchii, ale także zostawiły po sobie zupełnie inny typ śladów. Improwizacja jako praktyka oralna – obecna w retoryce, filozofii, a zwłaszcza w agonistycznej sztuce przemawiania – odgrywała rolę znacznie bardziej doniosłą i udokumentowaną niż jakakolwiek forma muzyki pozbawionej zapisu. W starożytnej Grecji mowa improwizowana zajmowała istotne miejsce w praktykach społecznych, politycznych i edukacyjnych – szczególnie w kontekście życia publicznego *polis*, gdzie słowo mówione stanowiło podstawowy środek działania. Improwizacja, rozumiana jako umiejętność elokwentnego, błyskotliwego i przekonującego reagowania *in situ*, była wysoko cenioną kompetencją, zwłaszcza w środowisku agonistycznym – zorganizowanym wokół rywalizacji, sporów i publicznych wystąpień.

Odsyła nas to zarówno do tradycji retorycznej, jak i do działalności sofistów oraz ich najzagorzalszych krytyków – z Platonem na czele. I choć zakres niniejszej pracy nie obejmuje szczegółowej analizy tego obszaru, warto przywołać go przynajmniej skrótowo, ponieważ to właśnie tam pojawiają się pierwsze ślady intelektualnej refleksji nad tym, co dziś nazwalibyśmy improwizacją. *Extemporalis oratio* – mowa improwizowana<sup>368</sup> będąca istotnym elementem retoryki, stanowiła nie tylko jej narzędzie, lecz także konstrukcyjny komponent. Już w V wieku p.n.e. sofisci nauczali sztuki mówienia – *rhēsis* – nie jako recytacji wyuczonego tekstu, lecz jako umiejętności spontanicznej argumentacji i perswazji retorycznej<sup>369</sup>. Formy wypowiedzi improwizowanej były głęboko osadzone w agonistycznej strukturze życia publicznego starożytnych Greków, zwłaszcza Ateńczyków. Zgromadzenia ludowe (*ekklēsia*), sądy przysięgłych (*dikastēria*), sympozjony czy igrzyska panhelleńskie – wszystkie te instytucje

---

<sup>368</sup> Określenie „mowa improwizowana” znajduje swoje uzasadnienie zarówno w łacińskim oryginale (*extemporalis oratio*), jak i w nowożytnych przekładach i opracowaniach. Polski tłumacz dzieła Kwintyliana, Stanisław Świeżewski, posługuje się terminem „mowa improwizowana” na oznaczenie praktyki *ex tempore*, natomiast H. Ll. Hudson-Williams w artykule *Impromptu Speaking* tłumaczy to pojęcie jako *impromptu speaking* właśnie, co wskazuje na ciągłość interpretacyjną tej praktyki od starożytności po czasy współczesne. Por.: H. Ll. Hudson-Williams, *Impromptu Speaking*, „Greece and Rome” t. 18, DOI: 10.1017/S0017383500010378; M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy: księgi VIII 6 - XII*, Kraków 2012, s. 224.

<sup>369</sup> Gorący sprzeciw Platona (ok. 429–347 p.n.e.) wobec popularności retoryki sofistycznej – wyrażony ustami Sokratesa (469–399 p.n.e.), protagonisty jego dialogów *Gorgiasz* i *Fajdros* – był zarazem protestem przeciwko jej wpływowi na edukację oraz roszczeniu do miana *paideia*, czyli cnoty prowadzącej ku doskonałości intelektualnej. Por.: M. van der Poel, M. Edwards, J.J. Murphy (red.), *The Oxford handbook of Quintilian*, Oxford; New York, NY 2021, s. 183–184.

opierały się na umiejętności improwizowanego przemawiania. Wystąpienie nie polegało wyłącznie na wygłoszeniu wcześniej przygotowanego tekstu, lecz było reakcją na daną sytuację, mową tu i teraz. Obywatel–mówca stawał się jednocześnie uczestnikiem gry politycznej i estetycznej, a sztuka retoryczna była podstawowym narzędziem jego działania.

Retoryka sofistyczna nie była jednak pozbawiona przeciwników. Platon odnosił się do niej krytycznie – zwłaszcza do praktyk sofistów – zarzucając im skupienie na formie i skuteczności oddziaływania, a nie na prawdzie i treści<sup>370</sup>. W jego ujęciu improwizowana mowa ustna przeciwstawiana była mowie pisanej – jako ulotna, nietrwała, pozbawiona zdolności do prowadzenia ku poznaniu, służąca raczej wywieraniu wpływu niż poszukiwaniu prawdy. Biorąc pod uwagę, jak ogromny wpływ na kształt europejskiej filozofii i nauki wywarł Platon, jego krytyczne opinie na temat improwizacji mogły mieć znaczący udział w ugruntowaniu jej negatywnego postrzegania w kulturze Zachodu – jako formy niestabilnej, niepełnowartościowej, podporządkowanej efektowi, a nie prawdzie.

W nieco innym świetle i w innym kontekście historycznym aspekt improwizacyjny ukazuje Kwintyliian (Marcus Fabius Quintilianus), który – w przeciwieństwie do Platona – traktuje go jako integralny i pożądany element kompetencji retora. W *Institutio oratoria*<sup>371</sup>, Kwintyliian poświęca improwizacji *ex tempore* osobny fragment Księgi X, czyniąc z niej nie tylko element praktyki retorycznej, ale także przedmiot refleksji teoretycznej. To właśnie dzięki jego pracy możemy mówić o jednym z pierwszych systematycznych ujęć improwizacji w ramy naukowego dyskursu – jako umiejętności wymagającej ćwiczenia, refleksji i samoświadomości. Píše w niej między innymi: „największym owocem naszych studiów jest umiejętność improwizacji (*ex tempore dicere*), którą należy podtrzymywać poprzez codzienne mówienie i pisanie”<sup>372</sup> (*Institutio oratoria*, X, 7). Warto zwrócić uwagę na sam zwrot *ex tempore*, który pojawia się w miejsce współczesnego terminu „improwizacja”. Według polskiego tłumacza, termin ten przyjmuje w tekście Kwintyliana różne formy – nie tylko *ex tempore dicere* (mówienie „z głowy”), ale także *ex tempore scribere* (pisanie „z głowy”, czyli bez wcześniejszego planu). Ta rozróżniona terminologia wskazuje na szerokie ujęcie

---

<sup>370</sup> „Wybitni sofistyści wywodzący się z tradycji Korax i Tisias – tacy jak Gorgiasz z Leontini (ok. 483–376 p.n.e.) i Lysias (ok. 459–ok. 380 p.n.e.) – założyli szkoły retoryki kładące nacisk na naukę kompozycji mowy i logografii w celu poprawy skuteczności deliberacji”. *Ibidem*, 183–84.

<sup>371</sup> Polskie wydanie tej książki nosi tytuł *Kształcenie mówcy* i zawiera księgi od VIII do XII. Por.: M.F. Kwintyliian, *Kształcenie mówcy*...

<sup>372</sup> M. van der Poel, M. Edwards, J.J. Murphy (red.), *The Oxford handbook of Quintilian...*, s. 66.

improwizacji jako kompetencji retorycznej, obejmującej zarówno mowę, jak i myśl kształtowaną w czasie rzeczywistym.

## ROMA: narodziny sceny<sup>373</sup>

Kwintyliian postrzega improwizację jako praktykę polegającą na najpełniejszym wykorzystaniu umiejętności retorycznych – *maximus studiorum fructus*, czyli największe osiągnięcie studiów mówcy. W jego ujęciu improwizacja stanowi dowód na to, że mówca „posiada umiejętności techniczne pozwalające mu dostrzec istotę sprawy i punkty, które należy poruszyć w każdej części przemówienia [...], że potrafi spontanicznie wyrażać swoje myśli z odpowiednimi emocjami [...] i ma motywację, aby dobrze wypaść w obliczu nagłego wyzwania”<sup>374</sup> (*Institutio oratoria*, X, 7). Autor podkreśla jednak trudność improwizacji i przestrzega przed zbytnią pewnością siebie w zakresie *facilitas* – czyli swobody wypowiedzi.

Kwintyliian – pierwszy w historii nauczyciel retoryki opłacany z kasy państwowej, dla którego *Institutio oratoria* stanowiło życiowe zwieńczenie kariery – dostrzegał w improwizacji zarówno potencjał, jak i ryzyko. Wymaga ona, jego zdaniem, nie tylko intensywnych ćwiczeń i przygotowania, lecz także głębokiej refleksji i samoświadomości. To dzięki jego dziełu otrzymujemy jedno z pierwszych teoretycznych opracowań improwizacji jako świadomej i złożonej praktyki kulturowej. Warto dodać, że praktyka mowy improwizowanej – zarówno w retoryce sofistycznej, jak i w refleksji Kwintyliiana – osadzona była w greckiej kategorii *kairos*, rozumianej jako właściwy moment, odpowiedni czas na działanie. Dla Greków skuteczność wypowiedzi nie wynikała wyłącznie z jej treści, lecz przede wszystkim z trafności wyboru chwili – umiejętności uchwycenia momentu, w którym słowo nabiera sprawczości. W tym sensie *kairos* był nie tylko techniczną dyspozycją, lecz także egzystencjalną czujnością, czyniącą improwizację formą pełnej obecności w czasie i sytuacji.

---

<sup>373</sup> Określenie narodziny sceny odnosi się do rzymskiej kultury publicznej, w której wyraźnie i instytucjonalnie ukształtowały się przestrzenie występowania wobec innych – takie jak forum czy senat. Można w tym dostrzec symboliczny moment narodzin sceny publicznej – rozumianej nie tyle jako konkretna przestrzeń architektoniczna, ile jako kulturowy model działania, w którym kluczowe stają się: widownia, reakcja, reprezentacja i gra znaczeń. To także właśnie wtedy utrwalają się praktyki improwizowanego mówienia, a w łacinie pojawiają się – zdaje się po raz pierwszy w historii, co staramy się tu wykazać – terminy *improvisus* i *improvisatio*, odnoszące się do działań nagłych, nieprzewidywanych, dokonywanych bez przygotowania. Pojawia się słowo improwizacja.

<sup>374</sup> *Ibidem*, 98.

Druga z owych praktyk pojawia się w IV wieku p.n.e. na terenie Wielkiej Hellady (*Magna Graecia*) w ramach praktyk niejakich *phlyakes* (φλύακες)<sup>375</sup> oraz Kampanii (*Campania*) w ramach praktyk *Fabula Atellana*<sup>376</sup>. Choć formy te wywodzą się z różnych tradycji kulturowych, łączy je komediowy, improwizowany charakter. W obu przypadkach brak zachowanych pełnych tekstów sugeruje, że przedstawienia miały charakter improwizowany. Łącząc elementy komedii i tragedii, tworząc groteskowe parodie mitów, legend i codziennego życia, *phlyakes* i *fabulae Atellanae* uchodzą za zjawiska unikatowe w starożytnej literaturze teatralnej. Co więcej, to właśnie one przyczynią się do wykształcenia specyfiki rzymskiej teatralności – odmiennej od greckiej. Rzymski teatr, jak pisze Mirosław Kocur w książce *We władzy teatru*, „nie była praktyką literacką nastawioną na budowanie monumentalnych dzieł poetyckich, które mogłyby określać kulturę rzymską tak, jak grecką wyrażały dramaty Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, Arystofanesa czy Menandra. Teatralność rzymska różniła się od greckiej zasadniczo: sztuka rzymskich aktorów zakorzeniona była w tradycji italskiego teatru improwizowanego, nie była sztuką mimetyczną, naśladowczą”<sup>377</sup>. Jak dodaje Kocur, nastąpiło tu wyraźne przejście od *mimesis* do *ludus* – od naśladowania do zabawy.

Na czym zatem polegała improwizacja w owych farsach? Czy można wskazać wspólne elementy definiujące ich improwizacyjny potencjał? Najogólniej rzecz biorąc, zarówno *phlyakes*, jak i *fabulae Atellanae* opierały się na stałym repertuarze, który podlegał różnego rodzaju modyfikacjom. Zakres tych modyfikacji zależał od sytuacji scenicznej, reakcji publiczności czy wybranego tematu. Jednym z kluczowych elementów była umiejętność ripostowania i reagowania na bieżące zmiany czy zastane okoliczności. Łącząc komediowe ujęcie tematów tragicznych (hilarotragedia, *ἰλαροτραγωδία*), elementy teatru ludowego oraz strukturę dramatyczną, twórcy tych form budowali prostą, ale ekspresyjną i żywą formę scenicznej zabawy – silnie wspartą improwizacją. W przypadku tych praktyk improwizacja nie tylko niosła cechy spontaniczności i dynamicznej reaktywności, ale także stawała się przestrzenią transgresji. Jeśli dodamy do tego niski status społeczny aktorów występujących w improwizowanych przedstawieniach, nie będzie zaskoczeniem, że tego rodzaju praktyki –

---

<sup>375</sup> *Phlyakes* to forma teatralna, a zarazem nazwa wykonawcy, która rozwinęła się w *Magna Graecia* w IV wieku p.n.e., szczególnie w miastach takich jak Tarent i Syrakuzy. *Phlyakes* pojawiły się około IV wieku p.n.e. w koloniach greckich w południowej Italii. Istnieją liczne malowidła na wazach (tzw. *wazophlyakes*) przedstawiające sceny z przedstawień *phlyax*.

<sup>376</sup> *Fabula Atellana* to rodzaj farsy, który pochodzi z Atelli, małego miasta w Kampanii (w południowych Włoszech). Jest to forma teatru, która zyskała popularność w Rzymie i miała wpływ na rozwój rzymskiego teatru, w tym na późniejszy *comedia dell'arte*.

<sup>377</sup> M. Kocur, *We władzy teatru: aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 190.

kontynuowane na terenie starożytnego Rzymu niemal do jego upadku – trwale ukształtowały jej marginalny status w refleksji estetycznej i instytucjonalnej kolejnych epok.

## MEDIUM: narodziny boga

Tymczasem średniowiecze nie tylko podejmuje antyczną myśl Greków, lecz również w znaczący sposób przyczynia się do utrwalenia podziału muzyki – nadając mu zarazem wymiar teologiczny, tzn. wpisując go w porządek boski. Od tego momentu muzyka, którą uznaje filozof, zyskuje również status muzyki godnej Boga. To, co znajduje się poza jego zainteresowaniem, zostaje wykluczone także z porządku boskiego. W ten sposób powstaje określona hierarchia uprawiania sztuki muzycznej, która kształtować będzie status muzyki i jej gatunków przez kolejne wieki. „Najniżej sytuuje się muzyka instynktowna, jak w przypadku śpiewu słowika; na nieco wyższym poziomie znajdują się grające na instrumentach, bowiem działają oni według reguł sztuki, których się nauczyli, podczas gdy słowik – tylko według praw natury”<sup>378</sup>. Zatrzymajmy się na chwilę, aby umieścić słowa św. Augustyna w odpowiednim kontekście improwizacji – nawet jeśli nie dotyczą jej bezpośrednio. Filozof wyraźnie zaznacza, iż „sprawność palców grającego na instrumencie przynależy jedynie do ciała, a nie do ducha; aby zostać dobrym wykonawcą, niekoniecznie trzeba posiadać wiedzę o muzyce”<sup>379</sup> Koncepcja Augustiańska odziedziczona po cywilizacji greckiej stanowi, że „sztuka we właściwym sensie tego słowa, a tym bardziej – muzyka, jest jedynie wiedzą i nie ma nic wspólnego ani ze zmysłami, ani z pamięcią, to jest ze zdolnościami, które posiadają zarówno zwierzęta, jak i ludzie”<sup>380</sup>.

Myśl św. Augustyna zostanie podjęta przez kolejne generacje filozofów – przede wszystkim przez Boecjusza, którego podział na *musica mundana*, *musica humana* i *musica*

---

<sup>378</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 73.

<sup>379</sup> Augustyn, *Soliloquia: O nieśmiertelności duszy; O wielkości duszy*, tłum. A. Świderkówna i L. Kuc, Warszawa 2010. Za: Fubini, ibidem

<sup>380</sup> Ibidem

*instrumentalis* na trwałe wejdzie do średniowiecznej doktryny muzycznej<sup>381</sup>. Sam Boecjusz z kolei stanie się najczęściej cytowanym autorytetem w dziedzinie filozofii muzyki<sup>382</sup>.

Celem niniejszych rozważań nie jest jednak przegląd literatury muzycznej średniowiecza, lecz wskazanie tych zjawisk i doktryn, które pośrednio lub bezpośrednio wpłynęły – bądź mogły wpłynąć – na kształtowanie się fenomenu improwizacji. Głęboki podział muzyki, obecny w tym okresie, oddzielał z jednej strony muzykę jako „wiedzę teoretyczną, niesłyszalną harmonię sfer, uprzywilejowany abstrakcyjny byt”, a z drugiej – muzykę jako „zmysłowy powab, cielesny dźwięk, narzędzie przywodzące do zguby”. Ta dychotomia „odsyła nas zarówno do pitagorejskiej estetyki liczb, jak i do arystotelesowskiej teorii *mimesis* oraz koncepcji muzyki jako naśladowania uczuć – muzyki pojmowanej jako dźwięk i źródło przyjemności zmysłowej”<sup>383</sup>. Tymczasem ta ostatnia nie była nawet aprobowana aż do przełomu XIII i XIV wieku, kiedy to *Polityka* Arystotelesa została przetłumaczona na łacinę, a następnie na język francuski. Jeszcze sam św. Augustyn martwił się, że „przyjemność, jaką czerpie ze słuchania śpiewu liturgicznego w kościele, jest grzechem cielesnym”<sup>384</sup>.

Pierwszą rzeczą, którą należy wyraźnie zaznaczyć, by zrozumieć potencjalną pozycję improwizacji w średniowieczu, jest fakt, że „średniowieczna dyscyplina *musica* zajmuje pole pojęciowe, które pokrywa się, ale różni się od współczesnego terminu «muzyka», będąc w szczególności spekulatywną nauką o teorii muzyki, która stanowi znaczący podzbiór dociekań filozoficznych”<sup>385</sup>. W takim pejzażu intelektualnym samo wykonawstwo muzyki zostało zepchnięte na plan dalszy. Z drugiej strony, co zauważa Elizabeth Eva Leach, „ontologiczny

---

<sup>381</sup> „*Musica mundana* jest jedyną prawdziwą muzyką, zaś pozostałe rodzaje zbliżają się do niej tylko przez jej odzwierciedlenie lub zależnie od stopnia, w jakim uczestniczą w harmonii kosmosu bądź ją przypominają. *Musica humana* odzwierciedla przeto harmonijną jedność różnych części duszy oraz – w jedności duszy i ciała – muzykę sfer. *Musica humana* staje się zrozumiała poprzez akt introspekcji”. *Musica instrumentalis*, przynależąc do sztuki muzycznej, podzielić możemy na trzy rodzaje: „pierwszy urzeczywistnia się za pomocą instrumentów, drugi stwarza poezja, trzeci polega na wydawaniu sądów o u twórcach instrumentalnych oraz o poezji. W tym hierarchicznym trójpodziale najniższe miejsce zajmuje aktywność, którą deprecjonuje niejako praca manualna, podczas gdy na biegunie przeciwnym odnajdujemy aktywność czysto intelektualną, to jest wydawanie sądów”. Zob.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 81–82.

<sup>382</sup> „Boecjusz jawi się jako swego rodzaju bóstwo opiekuńcze średniowiecznej nauki o muzyce, jak niekwestionowany autorytet, na który należy się powołać, aby dowartościować własnej tezy. Nic więc dziwnego, iż nazwisko Boecjusza powraca we wszystkich traktatach muzycznych, zaś jego trójpodział muzyki *mundana*, *humana* oraz *instrumentalis* powtarzany jest aż do przesytu. To jednak, co u Boecjusza miało precyzyjne znaczenie i było podstawą złożonej i wyraźnie zarysowanej filozofii muzyki oraz jego kosmologii, traci coraz bardziej swój pierwotny sens do tego stopnia, iż staje się mechanicznym i bezwolnym powtarzaniem schematu.” Zob.: Ibid., s. 86. Nie zmienia to jednak faktu, że myśl Boecjusza odegrała fundamentalną rolę w kształtowaniu średniowiecznej – a pośrednio także nowożytnej – refleksji muzycznej.

<sup>383</sup> Ibid., s. 79.

<sup>384</sup> T. McAuley et al. (red.), *The Oxford handbook of western music and philosophy...*, s. 142.

<sup>385</sup> Ibid., s. 137.

status muzyki jako muzyki zostaje umieszczony w domenie produkcji: ani jej immanentne właściwości dźwiękowe, ani opinie słuchaczy nie mają ostatecznego znaczenia, a wiele energii poświęca się na nakłanianie słuchaczy do ustalenia źródła muzyki w celu jej prawidłowej oceny<sup>386</sup>. Co więcej – jak dodaje Leach – „wiele muzykowania było wspólną praktyką [wykonawców i słuchaczy], czy to w różnych przestrzeniach kościelnych, czy w tańcach dworskich<sup>387</sup>, a więc kategoria „słuchacza” w sensie nowożytnym w gruncie rzeczy nie istniała. W kontekście niniejszej pracy warto także przypomnieć, że powtarzana za Boecjuszem formuła: „muzykiem przeto jest nie tyle ten, kto gra na instrumencie, ile ten, kto zdobył wiedzę o śpiewie ze znajomością rzeczy, bez popadania w niewolę praktyki, lecz w zgodzie z zasadami metody spekulatywnej<sup>388</sup> – pozostawała obowiązującym modelem aż do XVI wieku. Owa metoda spekulatywna stanie się podstawą średniowiecznej praktyki intelektualnej – *musica speculativa*<sup>389</sup> – i przyczyni się do „głębokiego rozziwmu między teorią oderwaną od praktyki a pedantycznymi roztrząsaniem kwestii wykonawczych<sup>390</sup>. Średniowiecze to również okres, w którym muzyczna notacja zaczyna się formować i nabierać wyrazistego kształtu. Jej krystalizacja – zbiegająca się w czasie z wynalezieniem druku – przyczyni się do ustanowienia supremacji kompozycji w kolejnych epokach. Wszystkie te czynniki wpłyną w istotny sposób na status praktycznych umiejętności muzycznych, a pośrednio także na postrzeganie improwizacji w kulturze.

Gdzie zatem, w kontekście średniowiecznej doktryny *musica speculativa* oraz negacji aspektów wykonawczych, umieścić improwizację? Co właściwie wiemy o tych praktykach, skoro znajdowały się one poza głównym nurtem intelektualnej refleksji epoki? Czy istnieją ślady i źródła, które potwierdzałyby jej obecność w tym długim i niejednorodnym wszak okresie historii? Po pierwsze, podobnie jak w przypadku kultury antycznej, należy założyć, że ze względu na całkowity lub częściowy brak notacji, praktyki, które dziś określilibyśmy mianem improwizacji, prawdopodobnie istniały. Ich ślady odnajdujemy zarówno w kontekście utrwalania się kanonu chorału gregoriańskiego, jak i późniejszych polifonicznych praktyk

---

<sup>386</sup> Ibid., s. 139.

<sup>387</sup> Ibid.

<sup>388</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 82.

<sup>389</sup> „*Musica speculativa* (od łac. *speculum* – zwierciadło), muzyka będąca przedmiotem oglądu intelektualnego i spekulacji umysłowych. [...] To zmysłem wzroku bowiem uczony *musicus* wyglądał zapis muzyczny i widział w nim niezmiennie prawa rządzące wszechświatem. Efekt słyszalności i idącej ewentualnie z nim przyjemności wywołanej dźwiękiem, był ubocznym, a nie najważniejszym celem muzyki”. Por.: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Rozbite zwierciadło...*, s. 19.

<sup>390</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 87.

wokalnych<sup>391</sup>. Pomocnym pomostem może być tu także stosowana niemal przez całe średniowiecze mnemotechnika<sup>392</sup> – wykształcona właśnie w odpowiedzi na brak zapisu – która zakładała twórczą aktywność wykonawczą opartą na pamięci, schemacie (wzorcach melodycznych) oraz możliwości ich dowolnego przekształcania. W niniejszych rozważaniach skoncentrujemy się jednak przede wszystkim na procesie kształtowania i utrwalania się kanonu chorału gregoriańskiego na terenie łacińsko-chrześcijańskiej Europy.

W przeciwieństwie do okresu antycznego, w średniowieczu dochodzi do niemal całkowitego rozdzielenia muzyki instytucjonalnie uznanej – przede wszystkim tej tworzonej na potrzeby rodzącego się Kościoła i jego liturgii<sup>393</sup> – od tej, która ze względów kulturowych została z instytucji wykluczona. Już u początków tego okresu obserwujemy wyraźny podział na „muzykę pogańską, to jest muzykę rozpowszechnianą przed nadejściem chrześcijaństwa oraz na nową muzykę chrześcijańską, «pieśń nową», będącą narzędziem zbawienia”<sup>394</sup>. Ta wykluczona nie została objęta żadną refleksją intelektualną i na długie stulecia zniknęła z horyzontu zainteresowań humanistycznych. Paradoksalnie, to prawdopodobnie właśnie w niej improwizacja nigdy nie przestała być praktykowana. Ze względów opisanych powyżej, nie zachowały się jednak żadne bezpośrednie świadectwa tych praktyk<sup>395</sup>. Pozostaje nam zatem

---

<sup>391</sup> „Większość polifonii była improwizowana z wykorzystaniem konwencji i formuł opracowanych przez śpiewaków i zapisanych w ówczesnych traktatach [np. *Ad organum faciendum* („O tworzeniu organum”), ok. 1100 r.]. Nawet utwory, które skrybowie utralili w notacji, najprawdopodobniej powstawały ustnie i były zapamiętywane, a nie komponowane na papierze. [...] Wraz z pojawieniem się coraz liczniejszych sposobów dodawania głosu *organum*, muzycy musieli dostrzec możliwość ozdabiania śpiewów liturgicznych – w taki sam sposób, w jaki rzeźbiarze, malarze czy twórcy gobelinów zdobili mury kościołów. Pod koniec XI wieku śpiewacy zaczęli improwizować, a skrybowie zapisywać nowy styl organum, znany dziś jako organum *nota contra notam* (nuta przeciw nucie), w którym głos organum jest bardziej niezależny i wyrazisty”. Zob.: J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music...*, s. 88–89.

<sup>392</sup> „Powszechnie uważa się, że cała muzyka była śpiewana z pamięci przed wynalezieniem tabulatury, a pogorszenie jakości wykonania z pamięci nastąpiło wraz z pojawieniem się precyzyjnego zapisu wysokości dźwięku na tabulaturze, a nawet więcej, z precyzyjnie odmierzoną zapisem rytmicznym”. Zob.: A.M.B. Berger, *Medieval music and the art of memory*, Berkeley 2005, s. 45.

<sup>393</sup> Warto w tym miejscu wspomnieć o materiale muzycznym, jakim posługiwano się w tym okresie. „Teoretycy dzielili przekonanie, że skale modalne ich epoki były wiernym odbiciem skal greckich, i opierali prawomocność ośmiu modusów – czterech autentycznych i czterech plagalnych – właśnie na autorytecie pisarzy starożytnych. [...] Tymczasem skale liturgiczne nie odpowiadały de facto skalom greckim. U podstaw tego zjawiska – interesującego nas nie tyle z muzykologicznego punktu widzenia, ile ze względu na jego kulturowe konsekwencje – leży seria błędów i nieporozumień, powtarzanych od czasów Boecjusza. Taka transformacja struktur muzycznych jest częścią szerszego procesu, w którym średniowiecze, stale odwołując się do świata antycznego – do jego teoretyków i filozofów – oraz przejmując jego język i terminologię muzyczną, głęboko przekształca samą ośnowę kulturową, do której sięga. Konstruuje ono stopniowo – być może nie pragnąc tego świadomie – świat, nie mający już nic wspólnego (poza pustą powłoką zewnętrzną) z tym, do którego ciągle się odwołuje.” Zob.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 88.

<sup>394</sup> *Ibid.*, s. 68.

<sup>395</sup> Choć wydaje się to oczywiste, warto wesprzeć tę intuicję źródłowym komentarzem: „Dyskurs o muzyce w wioskach i na wsi jest znacznie trudniejszy do udokumentowania. Trzeba o nim wnioskować, a nie go czytać. [...] Jeśli chcemy zrozumieć idee dotyczące muzyki we wczesnonowożytnej Europie wykraczające poza elity społeczne w książkach takich autorów jak Ficino, Galilei, Zarlino, Bacon i Mersenne, musimy rozszerzyć naszą

prześledzić losy improwizacji w średniowieczu wyłącznie na podstawie muzyki instytucjonalnie uznanej – czyli tej, która została objęta komentarzem epoki.

W kontekście chorału gregoriańskiego cennym źródłem okazują się badania Christophera Page'a, a w szczególności jego książka *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*<sup>396</sup>. Page starannie dokumentuje, jak proces szkolenia i standaryzacji śpiewu chorałowego postępował stopniowo na terenie całego ówczesnego świata chrześcijańskiego. Jego komentarz okazuje się szczególnie znaczący w kontekście niniejszych rozważań – stanowi bowiem potwierdzenie zasadniczej intuicji badawczej. Jak pisze Page: „historia muzyki chrześcijańskiej od Nowego Testamentu po gotyckie katedry to w dużej mierze powolna podróż od improwizacji do kompozycji”<sup>397</sup>. Przejście to było możliwe dzięki dwóm kluczowym czynnikom. Po pierwsze – powołano do życia funkcję kantora, czyli nauczyciela śpiewu oraz posługę śpiewu, do której rekrutowano wyłącznie chłopców, najczęściej sieroty<sup>398</sup>. Po drugie – około XI wieku pojawiła się pięciolinia, która pozwalała na precyzyjniejsze określenie wysokości dźwięku. Oddajmy ponownie głos Page'owi:

Pięciolinia była wynalazkiem łacińsko-chrześcijańskim i przez wiele wieków ograniczała się do ziem Zachodnich, gdzie łacina była wyłącznym językiem śpiewu liturgicznego. Stanowiła narzędzie dla cywilizacji o agresywnie ekspansjonistycznym charakterze, by stosunkowo szybko szkolić śpiewaków, tak aby «flaga łacińskiej liturgii» mogła powiewać w Hiszpanii, w Inflantach, w Ziemi Świętej oraz w wielu większych szpitalach i kaplicach, często w wiejskich lub wręcz dzikich miejscach. [...] Świat ma Pasje J. S. Bacha i późne kwartety Beethovena, ponieważ mnisi, duchowni

---

uwagę na bardziej pośrednie dowody. W przypadku Anglii przykładem może być książka Christophera Marsha *Muzyka i społeczeństwo we wczesnonowożytnej Anglii*, zawierająca rozdziały poświęcone profesjonalnym muzykom, muzykom amatorom, popularnym balladom, tańcom, śpiewaniu psalmów i dzwonieniu. Marsh, historyk społeczny, który gra na violi da gamba, zajmuje się nie tylko tym, jak ludzie tworzyli muzykę, ale także tym, co o niej myśleli”. Zob.: T. McAuley et al. (red.), *The Oxford handbook of western music and philosophy*..., s. 177.

<sup>396</sup> C. Page, *The Christian west and its singers: the first thousand years*, New Haven 2010.

<sup>397</sup> C. Page, *Schooling Singers in the Cathedrals* [na:] „Gresham College”, <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/schooling-singers-cathedrals>, dostęp 1 lipca 2025 r.

<sup>398</sup> „W średniowieczu wykonawcami byli wyłącznie kantorzy, zważywszy na niewielki rozwój muzyki instrumentalnej. *Cantores* oraz *musicus* stanowią dwie wyraźnie rozróżnione kategorie, ze względu na ich jakościowo różne funkcje. Gwidon z Arezzo w swych *Regulae rithimicae* z roku 1000 definiuje lapidarnie różnicę między tym, kto uprawia muzykę, a tym, kto ją zna: «Istnieje wielki dystans między kantorami [*cantorum*] i muzykami [*musicorum*]; pierwszy śpiewają, drudzy znają to z czego składa się muzyka. Kto jednak czyni to, czego nie zna, może być porównany do zwierzęcia». Powyższe zdanie, powtarzane w wielu traktatach aż do renesansu, wyraża przede wszystkim lekceważenie wykonawcy muzyki, jako że uprawia on działalność czysto praktyczną. Admiracja średniowiecznego filozofa kieruje się przede wszystkim ku teoretykowi: muzykiem jest ten, kto zna rzeczy dotyczące muzyki i właśnie to stawia go znacznie wyżej niż wykonawcę”. Zob.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*..., s. 94.

i rycerze średniowiecza osuszali bagna, płynęli łodziami po nieznanach rzekach i próbowali odzyskać, kosztem ogromnym dla siebie i innych, najświętsze sanktuaria swojej wiary.<sup>399</sup>

To właśnie dzięki pięciolinii – dodajmy, że także przez nią – Europa zaczęła sukcesywnie przemieszczać się w stronę kompozycji, spychając improwizację w muzyce niejako poza nawias kultury.

To bynajmniej nie jedyna innowacja, która przyczyniła się do marginalizacji improwizacji, choć warto podkreślić, że praktyka ta nie tyle zanikła, co nie stała się przedmiotem refleksji humanistycznej. W praktyce śpiewów polifonicznych improwizacja – poprzez dodawanie dodatkowych głosów do głównego tematu, czyli tzw. kontrapunkt – odgrywała rolę nie mniej istotną niż techniki pamięciowe i metody twórczego łączenia materiału dźwiękowego. To właśnie te ostatnie zdominują muzyczny pejzaż Europy kolejnych stuleci, a polifonia na dobre zagości jako intelektualna rozrywka warstw wykształconych i uprzywilejowanych nowego milenium. Jak czytamy w *A History of Western Music*, „złożone powiązania między warstwą słowną a muzyczną [w muzyce polifonicznej] były skierowane do wykształconych odbiorców, którzy cenili sobie poszukiwanie sensu – niezależnie od tego, czy chodziło o motety, alegorie, czy interpretacje samej Biblii”<sup>400</sup>. Niezależnie jednak od tego, czy kontrapunkt dodawany do głównego głosu był improwizowany, wykonywany z pamięci, czy wsparty notacją – wnosił do muzyki średniowiecznej fundamentalne zmiany. Jego rozwój przyczynił się nie tylko do „przemyslenia tradycyjnych koncepcji, spetryfikowanych schematów służących upraszczającemu i abstrakcyjnemu definiowaniu natury i funkcji muzyki”<sup>401</sup> przez teoretyków, ale również „zapoczątkował powolny, lecz stabilny proces uwalniania się muzyki jako takiej od reguł i dogmatów, których korzenie tkwiły w obszarach pozamuzycznych”<sup>402</sup>. Polifonia była zatem z jednej strony odpowiedzią na przemiany intelektualne i kulturowe nowego tysiąclecia, z drugiej – sama stała się ich nośnikiem, przekształcając te zmiany na język muzyki.

Pierwsze wieki drugiego milenium przynoszą zmiany – zarówno w samej muzyce, jak i w myśli filozoficznej – które powoli, lecz konsekwentnie, odmienią oblicze muzyki i status samych muzyków. W niniejszym tekście skupimy się wyłącznie na tych zjawiskach, które

---

<sup>399</sup> C. Page, *Singers in the Making of Europe* [na:] „Gresham College”, <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/singers-making-europe>, dostęp 1 lipca 2025 r.

<sup>400</sup> J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music...*, s. 119.

<sup>401</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 96.

<sup>402</sup> Ibid., s. 106.

umożliwiają odniesienie do interesującego nas zagadnienia improwizacji, pomijając – z konieczności – inne istotne procesy i doktryny wykraczające poza zakres tej pracy<sup>403</sup>.

Wraz z rosnącą autonomią muzyki jako tekstu kultury, w wiekach XIII–XIV dochodzi do szeregu zjawisk, które – choć nie dotyczą bezpośrednio improwizacji – w sposób znaczący ograniczają jej obecność i przyszłe możliwości rozwoju. Po pierwsze, wyłania się pojęcie autorstwa – rozumianego już nie jako anonimowe świadectwo wspólnotowego dziedziczenia, lecz jako wyraz jednostkowego aktu twórczego<sup>404</sup>. Ten wzrost znaczenia jednostki twórczej możliwy jest m.in. dzięki rozwojowi mecenatu, który przenosi muzykę z przestrzeni wspólnotowej do salonów władzy i elit intelektualnych. Twórca zaczyna funkcjonować jako podmiot zależny od zleceniodawcy, ale też zyskuje nową pozycję społeczną – jako autor dzieła, a nie tylko jego wykonawca. W tym samym czasie obserwujemy także stopniowy wzrost statusu kompozycji jako aktu porządkującego – nie tyle zapisu przeszłości, ile organizującego przyszłość. Kompozycja, począwszy od tego okresu, zaczyna zyskiwać rangę dzieła, które należy utrwalić, przekazać i chronić, stając się tekstem w sensie niemal literackim. W kontekście kultury wysokiej oznacza to przejście od muzyki jako dziania się ku muzyce jako rzeczy.

Równolegle rośnie znaczenie wykonawcy, którego zadaniem nie jest już jedynie odtworzenie pamięciowego wzorca, ale też reprezentacja kompozytora oraz oddanie jego intencji. „Średniowiecznego minstrela – lekceważonego muzyka-wykonawcę, sprawnego ignoranta tego, który działa, lecz nie posiada wiedzy zastępuje teraz muzyk bardziej odpowiedzialny, który komponuje, wykonuje i myśli, a także ujmuje teoretycznie przedmiot swego działania”<sup>405</sup>. Choć wykonawstwo nadal nierzadko bazuje na pamięci lub schematach improwizacyjnych, to coraz częściej jego wartość zaczyna mierzyć się wiernością wobec zapisanego tekstu – co w dłuższej perspektywie ogranicza przestrzeń dla swobodnej twórczości. W tej nowej strukturze funkcjonowania muzyki pojawia się także odbiorca, a wraz z nim –

---

<sup>403</sup> Pominięte zostają dalsze zagadnienia związane z rozwojem notacji i praktyki muzycznej późnego średniowiecza, w tym odejście od wyłącznego metrum trójdzielnego na rzecz rytmiki dwudzielnej (charakterystyczne dla nurtu *Ars Nova*), rozwój form izorytmicznych (zwłaszcza w twórczości Guillaume’a de Machaut), czy pojawienie się nowych traktatów teoretycznych, takich jak *Ars Nova* Filipa de Vitry oraz *Ars musicae* Johanna de Muris. Choć elementy te miały istotne znaczenie dla dalszych przemian kultury muzycznej Zachodu, ich szczegółowa analiza wykracza poza zakres niniejszej pracy, której celem nie jest rekonstrukcja historii form i systemów muzycznych, lecz identyfikacja kulturowych uwarunkowań pominięcia improwizacji w refleksji intelektualnej epoki.

<sup>404</sup> Postaci takie jak Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut czy Francesco Landino nie tylko sygnują swoje dzieła, ale aktywnie uczestniczą w ich organizacji, przepisywaniu, porządkowaniu, a niekiedy nawet kuratorowaniu recepcji. Por.: Machaut, *Messe de Nostre Dame*; Vitry, *Ars Nova*; Landino, *Ballate*.

<sup>405</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 123.

pojęcie publiczności. Nie jest to jeszcze publiczność koncertowa w nowoczesnym sensie, ale raczej odbiorca usytuowany kulturowo i społecznie – członek klasy wykształconej lub przedstawiciel dworu, który uczestnicząc w wydarzeniu muzycznym potwierdza istnienie hierarchii społecznej oraz zastanego porządku symbolicznego. Odbiorca nie współuczestniczy już w muzyce (jak w praktykach wcześniejszych<sup>406</sup>), lecz ją kontempluje – traktując ją jako nośnik znaczeń i estetycznych kodów. W tym sensie pojawienie się odbiorcy jest nierozdzielnie związane z systemem mecenatu, który wyznacza warunki produkcji, recepcji i przechowywania dzieła<sup>407</sup>.

Wszystkie te przemiany – zarówno społeczne, jak i estetyczne – były jednak nie tylko wynikiem rozwoju technik kompozytorskich czy reorganizacji praktyk muzycznych, ale także rezultatem głębszej zmiany paradygmatu poznawczego i filozoficznego. Kluczowym momentem w tym procesie było przetłumaczenie na łacinę i języki wernakularne<sup>408</sup> pism Arystotelesa<sup>409</sup> – zwłaszcza *Polityki* – co umożliwiło ponowne odkrycie i reinterpretację jego teorii *mimesis* oraz idei muzyki jako medium emocji i uczuć. O ile muzyka w średniowieczu była przede wszystkim domeną spekulacji i matematycznego porządku, o tyle teoria *mimesis* stopniowo przywracała muzyce jej zmysłowość, cielesność i retoryczną funkcję oddziaływania. „W momencie, w którym zmysłu słuchu (pojęty również jako ogniwo pośrednie wiodący ku psychice ludzkiej) zaczyna być uznawany za obiekt oddziaływania muzyki, zaś przyjemność (*delectatio*) – za jej cel, zmienia się radykalnie perspektywa sądenia o muzyce: od racjonalistycznej i moralistycznej abstrakcyjności średniowiecza otwiera się droga ku koncepcji psychologicznej oraz ku nowemu, racjonalistycznemu podejściu do harmonii,

---

<sup>406</sup> „Przez całe średniowiecze funkcje wykonywania i słuchania zmierzały do utożsamienia się w szerszej funkcji liturgicznej, łączącej w jednej i tej samej osobie interpretatora i adresata muzyki. Płynna struktura śpiewu gregoriańskiego oraz sporej części polifonii aż do renesansu jest charakterystyczną cechą muzyki niemającą innych adresatów poza wspólnotą, która śpiewa dla uwznioślenia religijnego. Przyjemność wspólnego śpiewu i teksty liturgiczne, stanowiące swoistą nić przewodnią, wystarczają, by zapewnić minimum spójności i stosowności samemu dziełu”. Zob.: Ibid., s. 119.

<sup>407</sup> „Wraz sekularyzacją muzyki i coraz silniejszym przejawianiem się w form świeckich, takich jak madrygał, głównie zaś wraz z rozwojem muzyki instrumentalnej obok form wokalnych, następuje coraz wyraźniejszy i konsekwentny rozdział między wykonawcą i słuchaczem. Muzykę tworzy się wówczas z myślą odbiorcy, który de facto jest równocześnie zleceniodawcą. Wymaganie struktury prostej, racjonalnej, krótkiej, zwartej, zrozumiałej we wszystkich szczegółach współistnieje z wymogiem pełnego usatysfakcjonowania słuchaczy”. Zob.: Ibid.

<sup>408</sup> Język wernakularny (łac. *vernacularum*) – język (lub dialekt), który służy do komunikacji codziennej w obrębie jakiejś społeczności; rodzimy język lub dialekt pewnej grupy ludności, pewnego regionu lub kraju. Język wernakularny w naukach humanistycznych to taki, który związany jest z językiem rodzimym, najbliższym codzienności jakiejś populacji, w odróżnieniu od języka ogólnego lub wspólnego.

<sup>409</sup> Przetłumaczenie dzieł Arystotelesa na łacinę dokonywało się od XII wieku, głównie za sprawą uczonych z ośrodków arabskich w Hiszpanii, takich jak Toledo. Gerard z Cremony (zm. 1187) oraz Wilhelm z Moerbeke (ok. 1215–1286) należeli do najważniejszych tłumaczy pism Arystotelesa i komentatorów neoplatoników.

opartemu na zasadach naturalistycznych”<sup>410</sup>. Tym samym, muzyka zyskiwała nową pozycję w obrębie arystotelesowskiej *paidei* – nie jako obraz kosmicznej harmonii, lecz jako narzędzie wychowawcze i afektywne, mogące kształtować emocje, postawy i tożsamość słuchacza.

## RENATIO: narodziny człowieka

Z opisanych powyżej zmian – filozoficznych, społecznych i estetycznych – wyłoni się z czasem renesansowa fascynacja muzyką jako źródłem przyjemności, a następnie barokowa teoria afektów. Zanim jednak Europa wkroczy w epokę nowożytną, potrzeba zracjonalizowania i uproszczenia języka muzycznego – tak, aby mógł skutecznie docierać do odbiorcy i kształtować jego emocje, postawę i tożsamość – doprowadzi do wykrystalizowania się systemu bimodalnego, który zdominuje muzykę Zachodu na kolejne stulecia. Od tego momentu, „nowa harmonia oparta na dwóch skalach – majorowej i minorowej – zastępuje modalny system gregoriański ze wszystkimi jego zagmatwanymi kwestiami praktycznymi i teoretycznymi”<sup>411</sup>.

Transformacja ta wpisuje się w szerszą reorganizację praktyk muzycznych epoki, powiązaną z narodzinami biernej publiczności – odbiorcy usytuowanego poza wspólnotowym doświadczeniem muzyki, oczekującego wyraźnych komunikatów emocjonalnych i estetycznej jednoznaczności. To właśnie na tej drodze wykształci się nowy model kompozytora, który „nie może już sobie pozwolić na niedopowiedzenia, chwiejność, brak spójności językowej, lecz musi komponować tak, aby móc zostać łatwo i wyraźnie odebrany”<sup>412</sup>. Podczas gdy śpiew gregoriański opierał się na uniesieniu religijnym i kolektywnym zaangażowaniu, nowa muzyka zwraca się „publiczności z założenia biernej, którą należy poruszyć, wzruszyć, a dopiero następnie włączyć w tok muzycznego dyskursu”<sup>413</sup> – ku pojedynczemu słuchaczowi.

Nie oznacza to jednak, że mamy do czynienia z prostym procesem sekularyzacji. Zmiany te są raczej efektem głębokich przemian społecznych, takich jak wzrost znaczenia mieszczaństwa i mobilność warstw kupieckich. Jeśli zatem szukać genezy nowego języka muzyki, należałoby kierować uwagę nie tyle ku wytworom kultury oficjalnej, ile ku repertuariowi świeckiemu niższych warstw, gdzie wyłania się tonalny schemat harmoniczny –

---

<sup>410</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 112.

<sup>411</sup> Ibid., s. 116.

<sup>412</sup> Ibid., s. 119.

<sup>413</sup> Ibidem

z wyraźnie odczuwalną dominantą, dźwiękiem prowadzącym oraz bardziej zwartą, logiczną i przystępną formą muzyczną<sup>414</sup>. Wszystkie te zmiany torują drogę dla epoki nowożytnej – nie tylko jako nowej fazy historii muzyki, ale także jako nowej koncepcji odbioru, komunikacji i funkcji sztuki w kulturze Zachodu.

Wraz z początkiem XVI wieku Europa wchodzi w okres intensywnych przemian kulturowych, filozoficznych i technologicznych, których konsekwencje w sposób radykalny przekształcają nie tylko status dzieła sztuki, lecz także sposoby jego produkcji, dystrybucji i odbioru. W perspektywie długiego trwania<sup>415</sup> najważniejszą z tych innowacji wydaje się wynalezienie druku (ok. 1450), które – w połączeniu z rozwojem nowożytnych języków narodowych oraz rosnącą dostępnością edukacji – doprowadzi do bezprecedensowej standaryzacji wiedzy, normatywizacji dyskursów i redefinicji roli pisma w przekazywaniu treści. Europa wkroczy w nową epokę wyposażona w rewolucyjne narzędzie komunikacyjne, które nie tylko umożliwi wiele z późniejszych zmian, lecz także samo stanie się ich katalizatorem. Nie inaczej będzie na gruncie muzyki. Od momentu, gdy w 1501 roku Ottaviano Petrucci opublikuje *Harmonice musices odhecaton A* – pierwszą wydrukowaną antologię wielogłosowych utworów wokalnych w ruchomej czcionce<sup>416</sup> – druk muzyczny nie tylko znacząco zwiększy dostępność repertuaru, lecz także przyczyni się do rozwoju praktyki amatorskiego muzykowania. Szczególnie widoczne stanie się to w środowiskach mieszczańskich, gdzie upowszechnianie zapisu nutowego wesprze ideę muzyki jako aktywności domowej, prywatnej i rekreacyjnej. W miarę jak muzyka przestaje być domeną wyłącznie dworu i Kościoła, a dostęp do notacji zyskują także przedstawiciele klas średnich, zaczyna się krystalizować nowy model praktyki wykonawczej – oparty na samodzielnym odczycie i wykonaniu repertuaru, często w ramach niewielkich zespołów rodzinnych lub kameralnych.

W konsekwencji prowadzi to do powstania pierwszego w historii rynku muzycznego – wraz z jego logiką obrotu: popytem, podażą oraz rosnącym uzależnieniem muzyki od gustów epoki<sup>417</sup>. O ile, „wcześniej muzyka była przede wszystkim usługą świadczoną przez muzyków – teraz po raz pierwszy mogła być sprzedawana jako towar – w postaci drukowanej”<sup>418</sup>. Wraz

---

<sup>414</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 118.

<sup>415</sup> F. Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 55.

<sup>416</sup> J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music...*, s. 162.

<sup>417</sup> „Kompozytor, który pragnął wydać swoje dzieła drukiem, musiał dostosować się do rządzących nim praw i obyczajów przeciwnym razie był narażony na porażkę”. Por.: P. Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku...*, s. 259.

<sup>418</sup> J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music...*, s. 242.

z tym procesem zaczęła krystalizować się nowożytna forma autorstwa, a kompozytorzy – niezależnie od swojego statusu społecznego – stali się siłą rzeczy niezbędnym elementem kształtującego się rynku muzycznego. „Wydawanie muzyki przynosiło konkretne korzyści, dając im, jeśli nie przyływ gotówki, to przynajmniej sławę i renomę, która mogła pomóc w dalszej karierze. Dla anonimowego twórcy dobra te byłyby trudno dostępne”<sup>419</sup>. Autorstwo stało się kapitałem – zarówno dla samego twórcy, jak i dla jego wydawcy. Dzięki drukowi muzycznemu, powielanie muzyki „odegrało w historii relacji twórca-dzieło rolę kluczową, stało się kamieniem milowym na drodze do nowożytnego pojmowania autorstwa i kształtowania się poczucia własności intelektualnej”<sup>420</sup>.

Druk muzyczny przyczynił się nie tylko do ukształtowania się nowego modelu autorstwa, ale również doprowadził do istotnych przewartościowań w praktyce muzycznej i kulturowej. „Najważniejszą zmianą była stworzona przez druk możliwość wpływania twórców na ostateczny kształt rozpowszechnionych kompozycji. W kulturze rękopiśmiennej zapis utworu ulegał ustawicznym przeobrażeniom w toku transmisji, ciągłym zniekształceniom, oddalającym kolejne przekazy dzieła od pierwszego zamysłu autora. Dzięki typografii kompozytor miał szansę kontrolowania tekstu, a kierunek przeobrażeń nie był już tak oczywisty”<sup>421</sup>. Niemniej znaczące zmiany – wynikające z rosnącego zapotrzebowania na muzykę w ramach rozwijającego się amatorskiego ruchu wykonawczego – wiązały się z wyłonieniem prostszych form muzycznych oraz popularyzacją repertuaru wokalnego w językach wernakularnych. W tym przypadku wpływ rynku i gustu epoki na samą muzykę był szczególnie czytelny. „Szczególnie dobrze sprzedawała się muzyka, która była dostosowana do potrzeb amatorów – i to właśnie pod ich kątem komponowano wiele utworów. W muzyce wokalne amatorzy najchętniej śpiewali w swoim rodzimym języku, co dodatkowo wzmacniało już widoczną tendencję do kształtowania się odmiennych gatunków i stylów narodowych”<sup>422</sup>.

W konsekwencji, druk muzyczny nie tylko umożliwił szerszy dostęp do materiałów muzycznych różnym grupom społecznym – zwłaszcza rosnącej klasie mieszczańskiej – lecz także zapoczątkował długofalowy proces, który w konsekwencji doprowadził do postrzegania dzieła muzycznego jako zamkniętej, nienegocjowalnej całości. Kompozycja utrwalona na papierze przestaje być propozycją wykonawczą czy punktem wyjścia dla twórczej interpretacji – staje się tekstem przeznaczonym do wiernego odczytania – z przypisaną mu intencją,

---

<sup>419</sup> P. Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku...*, s. 233.

<sup>420</sup> Ibidem, 230.

<sup>421</sup> Ibid., s. 257.

<sup>422</sup> J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music...*, s. 243.

autorem, wydawcą i publicznością, wcielającą się w rolę depozytariusza pamięci o „oryginale”. Tendencja ta koresponduje z racjonalistycznym nurtem w filozofii nowożytnej, reprezentowanym m.in. przez Kartezjusza czy Leibniza, dla których muzyka „polega jedynie na proporcji liczb oraz na liczeniu, którego nie jesteśmy świadomi, a które jednak dusza przeprowadza, na wibracji ciał dźwiękowych powstających wraz z pewnym interwałami”<sup>423</sup>. Zanim jednak ten proces zostanie w pełni zinstytucjonalizowany – co nastąpi ostatecznie dopiero w drugiej połowie XIX wieku – warto przyjrzeć się praktykom kulturowym epoki nowożytnej, których znaczenie polegać będzie na ciągłym negocjowaniu i redefiniowaniu pozycji wykonawcy w relacji do dzieła muzycznego.

W centrum zainteresowania twórców i teoretyków XVI i XVII stulecia pojawia się zagadnienie oddziaływania sztuki na odbiorcę: to, co jeszcze chwilę temu pozostawało w sferze idei *mimesis*, z czasem zostaje przełożone na konkretne strategie kompozytorskie i wykonawcze. Jedną z nich staje się ornamentacja – rozbudowany system ozdobników, kadencji i figuracji, których zadaniem jest nie tylko upiększenie linii melodycznej, lecz także jej dookreślenie emocjonalne i retoryczne.

Improwizacja poprzez ornamentację – której rozkwit przypada na okres baroku – funkcjonuje nie w opozycji do zapisu, ale jako jego rozszerzenie – integralna część wykonawczej praktyki epoki. Warto podkreślić, że wiele traktatów muzycznych XVI-XVIII wieku – m.in. *Trattado de Glosas* Diega Ortiza (1553), *Il vero modo di diminuire* Girolama Dalla Casy (1584) czy także późniejsze, jak *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Carla Philippa Emanuela Bacha (1753) – poświęcało osobne rozdziały zasadom improwizowanej ornamentacji, traktując ją jako wymaganą kompetencję profesjonalnego muzyka<sup>424</sup>. Jak zauważa Bruce Haynes, w epoce baroku „relacja muzyka barokowego do partytury przypomina relację aktora do roli. Publiczność wie, że aktor nie jest postacią, którą odgrywa. Podobnie partytura opisuje pewną postać – i w momencie wykonania muzyk

---

<sup>423</sup> G.W. Leibniz „Principles de la nature et de la grace fondes en raison”, w: *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*. Za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 146.

<sup>424</sup> Por. Diego Ortiz, *Trattado de Glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (Roma: Valerio Dorico, 1553); Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di strumenti di fiato e corda* (Venezia: Angelo Gardano, 1584); Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I (Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753). Wszystkie trzy traktaty – mimo różnic czasowych i stylistycznych – dokumentują obecność improwizacji ornamentacyjnej jako nieodzownego elementu praktyki wykonawczej. Co więcej, traktują ją nie jako ozdobnik *sensu stricto*, lecz jako środek ekspresji i interpretacji, wymagający wykształcenia, smaku i doświadczenia. W ujęciu kulturowym ornamentyka ta nie stanowi więc odstępstwa od tekstu, lecz jego użyteczne dopełnienie – stanowiąc jedno z ostatnich ogniw historycznych, w których improwizacja była uznawana za normę, nie wyjątek.

«odgrywa» dane *afekty* lub uczucie z możliwie największym przekonaniem»<sup>425</sup>. Takie podejście sprawia, że pojawia się przestrzeń dla indywidualnego gestu i interpretacji. Notacja muzyczna w baroku nie była więc modelem zamkniętym ani nienaruszalnym – przeciwnie, zakładała aktywną współobecność wykonawcy jako współautora brzmienia. Umiejętność ornamentowania (tzw. *diminution*) uważana była za wyraz smaku, wykształcenia i osobowości artystycznej. Co więcej, improwizacja ornamentacyjna była zjawiskiem silnie zinstytucjonalizowanym – nauczaniem, opisywanym w traktatach, ale też głęboko zinternalizowanym przez praktykę – zwłaszcza w kręgach muzyki wokalne, instrumentalnej i klawiszowej. W tym sensie, praktyka wykonawcza związana z ornamentyką stanowi jeden z ostatnich momentów w historii muzyki Zachodu, w którym improwizacja pozostaje normą kulturową – nie tyle odchyleniem od tekstu, co jego konstytutywnym komponentem. To właśnie ta logika – tekst jako szkic, wykonanie jako dopełnienie – pozwalała zachować równowagę między ustalonym porządkiem kompozycyjnym a prawomocnym wymiarem indywidualnej ekspresji.

Tymczasem ornamentyka w muzyce, wspierająca indywidualny wymiar ekspresji, nie była jedyną formą, z którą mamy do czynienia w tym okresie i w której element wykonawczy związany z improwizacją odgrywa znamienne rolę. Inna pojawia się w zupełnie pozamuzycznym kontekście, choć wzmianka o niej wydaje się w tym miejscu nieodzowna. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z praktyką, w której element improwizacyjny jest nie tylko wyraźnie obecny, ale i stosunkowo dobrze udokumentowany. Po drugie – co z punktu widzenia niniejszej rozprawy wydaje się nawet istotniejsze – odsyła nas ona do wykonawczych aspektów dzieła, a zatem do jego wymiarów performatywnych: *commedia dell'arte*. Aby w pełni zrozumieć jej oddziaływanie, warto odtworzyć kulturowy kontekst, w którym się ona pojawia.

Od późnego średniowiecza, a z intensyfikacją na początku epoki nowożytnej obserwujemy dynamiczny rozwój miast, które z czasem stają się nie tylko centrami handlu i administracji, ale także ośrodkami życia intelektualnego, artystycznego i społecznego. Odrodzenie aktywności miejskiej, zainicjowane jeszcze w późnym średniowieczu, w XVI wieku przybiera nowy wymiar – nie tylko liczebny, ale i jakościowy. Miasta stają się miejscem intensywnego przepływu idei, ludzi i towarów, co prowadzi do wykrystalizowania się nowych warstw społecznych oraz przemian w strukturze życia publicznego. Wzrastająca rola klasy mieszczańskiej – kupców, rzemieślników, uczonych i urzędników – przesuwają punkt ciężkości

---

<sup>425</sup> B. Haynes, *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*, Oxford ; New York 2007, s. 176.

życia społecznego z modelu feudalnego na bardziej dynamiczne i otwarte formy uczestnictwa. Mieszczanin epoki nowożytnej coraz częściej nie tylko nabywa dobra kultury, ale także staje się ich producentem – z własnymi gustami, ambicjami i oczekiwaniami. To w tych warunkach zaczyna krystalizować się nowoczesna opinia publiczna, choć początkowo nadal ograniczona do elit miejskich<sup>426</sup>.

Miasto sprzyja także narodzinom nowych form widowisk i przestrzeni teatralnych. Place targowe, dziedzińce pałacowe, a nawet ulice i karczmy zaczynają pełnić funkcję prowizorycznych scen, na których prezentowane są formy rozrywki o różnym stopniu formalizacji. W tych przestrzeniach krzyżują się rytuały religijne, festyny ludowe, satyryczne formy komentarza społecznego oraz improwizowane wystąpienia aktorów, muzyków czy mimów – czyli coś, co dziś moglibyśmy uznać za działania o charakterze performatywnym. Intensyfikacja miejskiego życia społecznego tworzy warunki dla wykształcenia się nowych form ekspresji zbiorowej – z jednej strony podporządkowanych zasadom dworskiego *decorum*, z drugiej zaś – kultywujących ludowy charakter bezpośredniości, transgresji i śmiechu. Rozwój druku, rosnący poziom alfabetyzacji i nowe modele edukacji, popularyzacja pism humanistycznych, w tym satyry społecznej i refleksji moralnej, wspierają potrzebę krytycznego przyglądania się rzeczywistości. To właśnie na takim gruncie zaczyna kiełkować *commedia dell'arte*<sup>427</sup>.

O tym, jak istotny był pierwiastek improwizacji w tym gatunku, świadczy chociażby jego alternatywna nazwa – *commedia all'improvviso*. „Improwizację uznawano za nieodłączny element każdego przedstawienia, prowadzący do przewagi gestu nad słowem i stanowiący swoistą tajemnicę włoskich aktorów, która miała im pozwalać na przygotowanie przedstawienia w niespełną godzinę”<sup>428</sup>. Wybór takiej formuły teatralnej nie był przypadkowy. Po pierwsze, „teatr XVI-wieczny miał charakter wybitnie elitarny; zarówno jego twórcy, jak i odbiorcy należeli do środowiska dworskiego, lub do równie wąskiego i hermetycznego grona intelektualistów skupionych wokół licznych akademii. [...] Inscenizacje teatralne, zwłaszcza te organizowane na dworach, były wydarzeniami niezwykle kosztownymi”<sup>429</sup>. Zastosowanie formuły teatru satyrycznego, położenie nacisku na cielesność – w tym taniec, akrobację i

---

<sup>426</sup> J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik i M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 55–142.

<sup>427</sup> Obszernym kompendium dotyczącym *commedia dell'arte* na polskim gruncie językowym opracowała Monika Surma-Gawłowska. W pracy znajdują się szczegółowe opisy technik teatralnych, w tym przede wszystkim improwizacji, które na potrzeby niniejszego tekstu zostają ograniczone do niezbędnego minimum. Por.: M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.

<sup>428</sup> Ibidem, 12.

<sup>429</sup> Ibidem, 29.

improvizację<sup>430</sup> – oraz wykorzystanie placu targowego jako przestrzeni gry przyczyniło się do popularyzacji tej świeckiej formy rozrywki. Wraz z tym jednak naraziło ją na kontrolę i krytykę ze strony Kościoła, który nie ustawał w wysiłkach wyeliminowania tego zjawiska z życia wiernych. Jak podaje Surma-Gawłowska: „przez kolejne stulecia pojawiały się coraz to nowe edykty i dekry zabraniające przyglądania się tego rodzaju przedstawieniom i przyrównując zawód mimów-histrionów do prostytucji”<sup>431</sup>. Wyjściem z tej sytuacji okazała się mobilność, brak stałych tekstów oraz schlebianie gustom widzów zgromadzonych na placach targowych. Szybko okazało się, że „wędrowny charakter teatru utrudniał wywieranie nacisków na aktorów, improvizacja uniemożliwiała cenzurę, a rosnący zapal widzów sprawiał, że zjawisko tej świeckiej rozrywki scenicznej zataczało coraz szersze kręgi”<sup>432</sup>.

To właśnie wpływ kościelnej cenzury oraz krytyki ze strony elit społecznych przyczynił się do popularyzacji i utrwalenia tej praktyki – wraz ze wszystkimi jej atrybutami, w tym z improvizacją – jako społecznie niepożądaną. Dla improvizacji oznaczało to początek długotrwałego procesu marginalizacji, którego konsekwencje okażą się brzemiennie w dalszych fazach rozwoju kultury muzycznej. Proces ten zostanie dodatkowo spotęgowany przez postępującą racjonalizację kompozycji – coraz częściej postrzeganej nie tylko jako wyraz indywidualnej intencji twórczej, ale również jako narzędzie epistemicznej kontroli nad dziełem: jego formalną strukturą, estetyką oraz zakładanym sensem kulturowym, metafizycznym czy religijnym.

Zanim jednak ten proces się dopełni, w rozwoju europejskiej kultury muzycznej pojawiają się okoliczności, które – choćby chwilowo – wesprą improvizację w jej publicznych manifestacjach. Do najważniejszych z nich należeć będą: po pierwsze, pojawienie się zjawiska koncertu publicznego; po drugie, autonomizacja figury artysty jako jednostki społecznie adorowanej – związana z narodzinami kategorii geniuszu; i wreszcie po trzecie, rywalizacja mecenatu jako czynnika stymulującego twórczość, w tym także improvizowane pojedynki,

---

<sup>430</sup> Improvizacja w *commedia dell'arte* opierała się na ustalonej formule, którą dzieliły wszystkie trupy teatralne. Składała się ona z elementów stałych – reprezentowanych przez rozpoznawalne postaci sceniczne, ich charakterystyczne cechy, statusy społeczne i funkcje dramatyczne – oraz elementów zmiennych, improvizowanych, które każdorazowo dostosowywano do kontekstu prezentacji. Elementy stałe ograniczały konieczność wprowadzania widza w świat przedstawiony, podczas gdy komponenty zmienne gwarantowały świeżość przekazu, zależną od aktualnych uwarunkowań – miejsca, sytuacji, publiczności czy nawet nastroju aktorów. Jak zauważa M. A. Katritzky, *commedia dell'arte* była „zjawiskiem o silnie ustrukturyzowanym szkieletie narracyjnym, którego wypełnienie – gestyczne, słowne i muzyczne – pozostawało otwarte na improvizację”. Por.: M.A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Leiden Boston 2006, s. 42.

<sup>431</sup> M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte...*, s. 32–33.

<sup>432</sup> *Ibid.*, s. 90.

których ślady znajdziemy zarówno w biografjach samych muzyków, jak i zapiskach kronikarskich epoki.

## LUMEN: narodziny rozumu

Oświecenie w kontekście improwizacji to z jednej strony kontynuacja wcześniej rozpoczętych prądów intelektualnych – zwłaszcza narzucenia nauce epistemologicznych rygorów – z drugiej zaś czas istotnych zmian w strukturze społecznej, których konsekwencje doprowadzą do Rewolucji Francuskiej i rewolucji przemysłowej w Anglii. To one symbolicznie pożegnają starą epokę i zapoczątkują nowoczesność. Także z tego powodu Europa wkroczy w XIX wiek pełna nowych nadziei na lepszy porządek społeczny, w którym to jednostka – a nie jej urodzenie czy przynależność stanowa – zdecyduje o własnym losie. Dla artystów – w tym także, a może przede wszystkim dla muzyków – oznaczać to będzie wyzwolenie z dotychczasowej hierarchii społecznej, w której status artystyczny symbolizowała choćby noszona liberia. Pierwsze oznaki zrzucenia tego „kostiumu” pojawiają się już w XVIII wieku – przede wszystkim dzięki nowym możliwościom (na razie jeszcze raczkującym) uniezależnienia się od bezpośredniego mecenatu. Ten ostatni, choć zapewniał materialne bezpieczeństwo, utrzymywał jednocześnie porządek społeczny, w którym role były nie tylko jasno określone, ale również rygorystycznie przestrzegane.

Na mapie Europy pojawia się wówczas nowa „instytucja” – koncert publiczny – która po raz pierwszy w historii oferuje alternatywę wobec prywatnego patronatu. Dziś wydaje się ona czymś oczywistym, lecz jej narodziny wyznaczają nowy etap w historii relacji między muzyką a społeczeństwem. Sięgnijmy ponownie do *A History of Western Music*, gdzie autorzy zauważają: „koncert publiczny to wynalazek angielski, zainspirowany obecnością w Londynie znakomitych muzyków otrzymujących niewystarczające wynagrodzenia oraz przedstawicieli klasy średniej, chętnych do słuchania muzyki, lecz nieposiadających środków, by zatrudnić własnych wykonawców. Pierwszy cykl koncertów ogłoszono w *London Gazette* w grudniu 1672 roku”<sup>433</sup>. Niemal do końca XVII wieku koncerty miały charakter prywatny. Organizowane były dla zamkniętej, zaproszonej publiczności – najczęściej w ramach obowiązkowych zajęć muzyków zatrudnionych na dworze mecenasa, towarzyszyły ceremoniom dworskim lub

---

<sup>433</sup> J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A history of western music...*, s. 373.

stanowiły rozrywkę dla najzamożniejszych, których stać było na utrzymanie własnego zespołu wykonawców. Przełom następuje wraz z narodzinami koncertów biletowanych, które – zarówno w wydaniu publicznym, jak i prywatnym – oferowały nową formę kontaktu z muzyką. „Koncerty osiemnastego i wczesnego dziewiętnastego wieku – zarówno publiczne, jak i prywatne – zazwyczaj prezentowały różnorodne gatunki wokalne i instrumentalne w ramach jednego, zazwyczaj trzygodzinnego wieczoru. I choć współcześnie jesteśmy przyzwyczajeni do koncertów poświęconych wyłącznie jednemu rodzajowi muzyki – np. utworom orkiestrowym, muzyce fortepianowej czy pieśniom – ówczesne koncerty prezentowały mieszankę różnych form i formuł: od arii i koncertów solowych, przez fragmenty symfonii, aż po oratoria”<sup>434</sup>. Wkrótce powstały pierwsze komercyjne sale koncertowe – i tak narodziło się nowoczesne życie koncertowe. „Koncerty publiczne stopniowo rozprzestrzeniały się na kontynencie – dotarły do Paryża w 1725 roku, a do głównych miast niemieckich w latach 40. XVIII wieku – oraz do kolonii brytyjskich w Ameryce Północnej, gdzie od lat 30. XVIII wieku odbywały się publiczne koncerty w miastach wzdłuż całego wschodniego wybrzeża”<sup>435</sup>. Wielu muzykom dawało to możliwość wyjścia poza ograniczenia społecznej hierarchii oraz do zaprezentowania swojej muzycznej maestrii poza zamkniętym obiegiem arystokratycznych salonów.

Równolegle jednak to właśnie w tych salonach miały miejsce wydarzenia, które rozpałały wyobraźnię epoki – w tym także pojedynki improwizacyjne, które, udokumentowane w źródłach historycznych, ujawniają znaczenie improwizacji jako sztuki publicznej, emocjonalnej i prestiżowej. Wątek pojedynków improwizacyjnych między sławnymi muzykami XVIII i początku XIX wieku stanowi niezwykle barwny i zarazem znaczący epizod w historii muzyki europejskiej – nie tylko jako dowód kunsztu artystycznego, ale także jako świadectwo społecznego znaczenia improwizacji w kulturze przedfonograficznej. Pojedynki te, często relacjonowane przez świadków epoki, miały charakter zarówno artystycznego współzawodnictwa, jak i – dziś powiedzielibyśmy: performatywnego – spektaklu, w którym improwizacja stanowiła najważniejszy sprawdzian mistrzostwa. Bach vs Marchand<sup>436</sup>, Mozart

---

<sup>434</sup> Ibidem, 467.

<sup>435</sup> Nieco inny wymiar miało publiczne koncertowanie na terenie Niemiec, gdzie „amatorskie muzykowanie stanowiło istotny element życia towarzyskiego. W wielu niemieckich miastach istniało *collegium musicum* – stowarzyszenie amatorów wywodzących się z wykształconej klasy średniej, którzy spotykali się, by wspólnie grać i śpiewać dla własnej przyjemności lub słuchać występów profesjonalnych muzyków podczas prywatnych koncertów. Podobne grupy działały również przy szkołach, a niektóre z nich składały się głównie ze studentów uniwersytetów. W XVIII wieku niektóre collegia zaczęły organizować także koncerty publiczne”. Ibidem, 398

<sup>436</sup> Jednym z najsłynniejszych pojedynków improwizacyjnych baroku był planowany konkurs między Johannem Sebastianem Bachem a francuskim klawesynistą Louisem Marchandem. Do spotkania miało dojść w Dreźnie w

vs Clementi<sup>437</sup>, Beethoven vs Wölfl<sup>438</sup>, czy Beethoven vs Hummel<sup>439</sup> – by wymienić tylko te najsławniejsze i najlepiej udokumentowane wydarzenia – były nie tylko świadectwem geniuszu biorących w nim udział wirtuozów, ale również demonstracją prestiżu organizujących owe pojedynki mecenasów: monarchów, arystokratów, książąt.

Wiele z tych starć odbywało się w salonach dworskich lub rezydencjach arystokratycznych, gdzie obecność muzyków – często pochodzących z różnych krajów – stawała się pretekstem do towarzyskich spotkań i dworskich rywalizacji. Udostępnienie sceny największym talentom Europy stanowiło oznakę kulturalnej potęgi i wyrafinowanego gustu gospodarza. W tym sensie mecenat nie tyle biernie wspierał improwizację, co aktywnie ją teatralizował – czyniąc z niej widowisko osadzone w określonym porządku społecznym. Artysta, choć wciąż pełnił funkcję wykonawcy „na dworze”, coraz częściej stawał się zarazem bohaterem spektaklu, który wyrastał z potrzeby rywalizacji i publicznej prezentacji władzy poprzez kulturę. Rywalizacja między dworami (np. francuskim i habsburskim) obejmowała nie tylko politykę, ale i sferę sztuki: to, który dwór „posiadał” lepszego muzyka-improwizatora, miało wymiar prestiżowy i symboliczny.

Warto wreszcie zaznaczyć, że sama idea improwizacyjnego pojedynku – jako aktu zarazem spontanicznego i podporządkowanego dworskiemu rytuałowi – znakomicie oddaje napięcie między wolnością twórczą a społecznym uwarunkowaniem, jakie towarzyszyło

---

1717 r., jednak Marchand – po wysłuchaniu prób Bacha – podobno opuścił miasto dzień wcześniej, rezygnując ze starcia. Wydarzenie to przeszło do legendy, umacniając mit Bacha jako muzyka nie do pokonania.

<sup>437</sup> Do najsłynniejszego z takich pojedynków doszło 24 grudnia 1781 roku w obecności cesarza Józefa II w Hofburgu. Naprzeciw siebie stanęli: młody Wolfgang Amadeusz Mozart oraz włoski wirtuoz Muzio Clementi, obaj u szczytu swoich pianistycznych możliwości. Cesarz, znany z sympatii do muzyki, zaaranżował ten „muzyczny pojedynek”, by skonfrontować dwie szkoły wykonawcze – wiedeńską i włoską. Choć relacje różnią się co do przebiegu spotkania, Mozart miał później napisać w liście do ojca, że Clementi był „dobrym technikiem, ale bez smaku”. Tymczasem Clementi z uznaniem wspominał o talencie Mozarta. Obaj improwizowali na zadane tematy, grali utwory z pamięci i odpowiadali sobie w formie muzycznego dialogu. Sam cesarz miał orzec „remis”, co w tamtych okolicznościach oznaczało raczej kurtuazyjne rozwiązanie niż rzeczywistą ocenę. Niemniej, wydarzenie to pokazuje, jak improwizacja stanowiła istotny element „rywalizacji prestiżowej”, w której chodziło nie tylko o technikę, ale o błyskotliwość, ekspresję i twórczą odpowiedź na wyzwanie drugiego muzyka.

<sup>438</sup> Innym słynnym przypadkiem był pojedynek Ludwiga van Beethovena z Josephem Wölffem – znakomitym pianistą, uczniem Mozarta. Do konfrontacji doszło prawdopodobnie w 1799 roku w Wiedniu. Wölfl był ceniony za technikę i elegancję gry, a jego repertuar był bardzo popularny wśród wiedeńskiej publiczności. Beethoven – już wówczas postrzegany jako buntownik i oryginał – miał w czasie pojedynku całkowicie przyćmić swojego rywala dzięki nie tylko improwizacyjnej swobodzie, ale i wybuchowej ekspresji. Relacje z tego wydarzenia podkreślają siłę jego osobowości scenicznej i zdolność do kreowania formy „w locie”, co stawiało go ponad akademicką biegłość jego oponenta.

<sup>439</sup> Zarówno Johann Nepomuk Hummel, jak i Beethoven cieszyli się opinią wybitnych improwizatorów i wirtuozów. Ich pojedynki (Wiedeń, 1800–1801) – odbywające się raczej w formie wzajemnego prezentowania umiejętności niż formalnej rywalizacji – przyciągały śmietankę towarzyską Wiednia. Hummel, uczeń Mozarta, prezentował styl bardziej elegancki i ozdobny, podczas gdy Beethoven improwizował z większym dramatyzmem i formalną oryginalnością. Ich spotkania ukazują, jak ważna była umiejętność tworzenia in statu nascendi – często na tematy zadawane przez słuchaczy – jako dowód autentycznego geniuszu twórczego.

improwizacji w epoce przednowoczesnej. Improwizacja była tu nie tylko narzędziem ekspresji – była również dowodem lojalności, brawury, geniuszu i „natychmiastowego talentu”, jak ją określano, który wysoko cenili mecenasi poszukujący w tych starciach nie tylko rozrywki, lecz także potwierdzenia własnej wyjątkowości.

## INGENIUM: narodziny artysty

W XVIII wieku ścierają się dwie tendencje, które doprowadzą finalnie do wykrystalizowania się kategorii geniuszu w muzyce. Z jednej strony to epoka, w której kompozycja podlega zestawowi reguł – praktycznych zasad i rzemieślniczych formuł<sup>440</sup>. Z drugiej, na gruncie filozofii zaczyna kiełkować nowa doktryna sztuki, w której geniuszem nazywa się tego, kto potrafi tworzyć rzeczy nowe – wykraczać poza owe reguły, a czasem wręcz z nich zrezygnować. Począwszy od Kanta, dla którego geniusz to zdolność tworzenia dzieł zgodnych z naturą, a zarazem wykraczających poza zwyczajne reguły<sup>441</sup>, poprzez Hegla, według którego artystyczny geniusz pozwala wyrazić te aspekty ducha, które są niedostępne dla ludzi przeciętnych<sup>442</sup>, aż po Schopenhauera, który uważał muzykę za najwyższą formę sztuki – wymagającą geniuszu, by oddać to, co nieuchwytnie i niewyraźne językiem pojęć<sup>443</sup> – europejska myśl estetyczna przechodzi od figury twórcy-rzemieślnika ku postaci twórcy-

---

<sup>440</sup> „Muzycy epoki retorycznej komponowali i wykonywali muzykę, posługując się praktycznymi zasadami i rzemieślniczymi formułami. Podczas gdy romantyczny kompozytor ukazywał swoje geniusz poprzez przekraczanie lub reinterpretowanie samych reguł, barokowy muzyk dowodził swojej pomysłowości nie przez ich łamanie, lecz przez ich doskonałe wypełnianie. Kompozycja – w osiemnastowiecznym znaczeniu tego słowa – była umiejętnością działania opartą na sprawdzonych technikach i zasadach. Uważano, że w muzyce nic nie może być dziełem przypadku; wszystko musi być dokonane z zamysłem lub wynikać z utrwalonego nawyku, w sposób należycie ustalony; a główny wysiłek polega na osiągnięciu różnorodności”. Zob.: B. Haynes, *The end of early music...*, s. 79.

<sup>441</sup> Kant w swojej *Krytyce władzy sądenia* przedstawia pojęcie geniuszu jako zdolność do twórczego wytwarzania dzieł sztuki, które są zarówno piękne, jak i nowatorskie. Używa terminu geniusz w kontekście sztuk wizualnych, literackich, a także muzycznych. U Kanta geniusz to zdolność do tworzenia dzieł, które są zgodne z naturą i jednocześnie wykraczają poza zwyczajne reguły. Por.: I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki i A. Landman, Warszawa 2004.

<sup>442</sup> Hegel traktuje sztukę jako manifestację ducha na zmysłowo-cieleśnym etapie rozwoju dziejów. Zgodnie z jego teorią muzyka jest najbliższa duchowi, gdyż jest formą abstrakcyjną, porównywalną z ideami i emocjami. Por.: G.W.F. Hegel, *Filozofia sztuki albo Estetyka: wykłady z semestru letniego 1826 roku w transkrypcji Friedricha Carla Hermanna Victora von Kehlera*, tłum. M. Pańków, Warszawa 2021.

<sup>443</sup> W swojej filozofii Schopenhauer uznaje muzykę za najwyższą formę sztuki, ponieważ nie jest ona związana z przedstawianiem ludzkich potrzeb i pragnień, ale odzwierciedla samą istotę rzeczywistości, czyli wolę, która jest podstawą wszystkiego. Inne sztuki, takie jak malarstwo czy poezja, są dla niego jedynie reprezentacjami zewnętrznych zjawisk, natomiast muzyka wyraża najgłębszy, metafizyczny aspekt rzeczywistości. Por.: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie. T. I*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2012.

artysty. Artysty, którego wyjątkowe zdolności umożliwiają tworzenie dzieł przekraczających granice jednostkowego doświadczenia, zdolnych dotknąć uniwersalnych prawd. Improwizacja – jako gest suwerenny, natychmiastowy, niepodlegający zapisowi ani powtórzeniu – idealnie wpisuje się w tę nową figurę geniuszu: nie jako wyjątek, ale jako manifestacja wolności twórczej w jej najczystszej postaci. „Wierząc w geniusz, romantycy zachłannie tropili ślady jego działania. Nie wahali się przy tym – jeśli tych śladów było zbyt mało lub nie były satysfakcjonujące – dopatrywać się jego objawień w zjawiskach, które przedstawiciele innych formacji estetycznych i światopoglądowych uznawali za zupełnie naturalne. Ów fenomen «wiary kreatywnej» rysuje się bardzo wyraźnie w romantycznych przekonaniach dotyczących improwizacji”<sup>444</sup>.

Manifestacje tej wolności i utrwalenie figury geniusza jako medium boskich idei zdominują europejski pejzaż kulturowy na kolejne dekady – czy to pod postacią organizowanych pojedynków improwizacyjnych, czy w postaci podróżujących po kontynencie improwizujących *wunderkinder*<sup>445</sup>. To właśnie te ostatnie przyczynią się do stopniowego odrotu elit intelektualnych – w tym również środowisk muzycznych – od improwizacji. Przesyt tego typu rozrywką – a przede wszystkim mechanizmy jej upowszechniania, prowadzące do komercjalizacji i sprowadzenia improwizacji do efektownej wirtuozerii balansującej na granicy cyrkowego pokazu – przyczyniły się do utraty jej kulturowego znaczenia. Właśnie dlatego, na potrzeby niniejszej pracy, po raz kolejny opuścimy terytorium muzyki, by przyjrzeć się innym przejawom improwizacyjnych praktyk tamtej epoki. Tym razem będzie to poezja, która w romantyzmie odkryła na nowo swój oralny charakter, dając początek figurze poety-improwizatora. Co istotne, w przeciwieństwie do zbanalizowanych muzycznych popisów, praktyki te zyskały uznanie elit intelektualnych, przyczyniając się do ugruntowania improwizacji jako formy ekspresji geniuszu – szlachetnej, natchnionej, opartej na duchowym wglądzie, a nie wyłącznie technicznej brawurze.

---

<sup>444</sup> I. Puchalska, *Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach*, „Wielogłos” nr 7–8 (2010), s. 119.

<sup>445</sup> Obszerne i wyczerpujące opracowanie fenomenu koncertujących na przełomie XVIII i XIX wieku „cudownych dzieci” przygotowała Yvonne Amthor z Uniwersytetu w Leeds. Autorka analizuje zarówno przyczyny popularności tego zjawiska, jak i jego konsekwencje – w tym rosnący przesyt elit intelektualnych Europy, wobec tego typu koncertów. Praktyka publicznego eksponowania dziecięcej wirtuozerii, często opartej na improwizacji, prowadziła bowiem do jej uproszczenia i komercjalizacji, rozbijając związek między improwizacją a ideą muzycznego geniuszu na rzecz epatowania czysto technicznym efektem. Por.: Y. Amthor, *Wunderkinder. Musical Prodigies in European Concert Life between 1791 and 1860* [w:] The University of Leeds 2012.

Jak zauważa znawczyni tematyki improwizacji poetyckiej, Iwona Puchalska, „improwizacja poetycka to jedno z najciekawszych i zarazem najbardziej kontrowersyjnych zjawisk kulturowych. Mimo że w naturalny sposób wiąże się z domeną literacką, przekracza ramy literatury *sensu stricto*, zarówno ze względu na swój performatywny charakter, jak i silne interakcje z innymi sferami twórczości artystycznej - teatrem, muzyką, sztukami plastycznymi”<sup>446</sup>. Tymczasem, to właśnie performatyczny, a nie literaturoznawczy wymiar tego zjawiska uzasadnia jego wybór jako przedmiotu porównań, których warto dokonać na kartach niniejszej pracy.

Rozkwit improwizacji poetyckiej przypadł na czas rozwoju formacji romantycznej i jest z nią pod wieloma względami głęboko związany. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt: „improwizacja poetycka była zjawiskiem rzadszym niż improwizacja muzyczna; poza tym zazwyczaj pozostawała domeną zawodowych improwizatorów, którzy wprawdzie umieli składać wiersze na poczekaniu, ale z reguły nie cieszyli się estymą jako wybitni «poeci pióra», dlatego też często postrzegano improwizacje jako szczególny, jedynie mówiony rodzaj twórczości, wymagający specyficznego talentu”<sup>447</sup>. To kluczowe rozróżnienie: o ile improwizacja muzyczna była wówczas traktowana jako jedna z podstawowych kompetencji artysty, o tyle w sferze poetyckiej improwizacja stanowiła raczej osobliwość – efemeryczną formę ekspresji, często odrębną od uznanej „poezji właściwej”. W związku z tym podlegała też znacznie silniejszej mitologizacji. Co więcej, „na początku XIX wieku nastąpiła jednak swoista reinterpretacja tego fenomenu w duchu romantycznym i pojawiły się tendencje do uznawania go za bezpośredni wyraz natchnienia, a co za tym idzie – za odmianę twórczości doskonalszą niż tradycyjna kompozycja czy wiersz”<sup>448</sup>.

Mimo że na gruncie poetyckim marginalizowana, improwizacja poetycka jawi się jako jedna z węzłowych kwestii estetycznych przełomu XVIII i XIX wieku. W kontekście poezji polskiej związana przede wszystkim z postacią Adama Mickiewicza oraz ze – znacznie mniej znaną – działalnością Jadwigi Łuszczewskiej, zwanej Deotymą, w rzeczywistości angażowała szerokie kręgi intelektualne i artystyczne<sup>449</sup>. Wynikało to poniekąd z faktu, że ważnym

---

<sup>446</sup> I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim...*, s. 9.

<sup>447</sup> I. Puchalska, *Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach...*, s. 124.

<sup>448</sup> *Ibid.*, s. 122.

<sup>449</sup> Opisy improwizowanych spotkań, spektakli czy pojedynków poetyckich bywają równie barwne jak ich muzyczne odpowiedniki, jednak wykraczają poza zakres niniejszej pracy. Choć zarówno w muzyce, jak i w poezji improwizacja zdaje się opierać na zbliżonych zasadach działania – spontaniczności, obecności, relacyjności – to różnice w ich praktycznym wymiarze są na tyle istotne, że nie sposób ich ująć w jednej

elementem improwizacyjnej praktyki była intertekstualność – wplatanie do improwizacji fragmentów cudzych poezji. Ówczesnie nie tylko nie było to postrzegane jako plagiat, lecz stanowiło powód do dumy – dowód kulturowej erudycji i zręczności performatywnej. „W kontekście zasadniczych przeformułowań estetycznych, które nastąpiły w drugiej połowie XVIII wieku, zwłaszcza zaś reinterpretacji kategorii geniuszu i natchnienia, zaczęto uwzględniać w refleksji nad improwizacją elementy pozaliterackie, w tym uwarunkowania sytuacyjne, zwracając baczną uwagę na status i funkcję odbiorców oraz na łączącą improwizatora i jego słuchacza «energię», którą opisywano najczęściej z użyciem pojęcia entuzjazmu”<sup>450</sup>. Słowo to pojawia się jednak wyłącznie w kontekście poetyckim i zdaje się odsyłać nas do współczesnej koncepcji Judith Butler oraz autopojetycznej pętli feedbacku. Można przypuszczać, że zjawisko to było możliwe do uchwycenia dzięki semantycznej charakterystyce języka, opartej na wspólnej matrycy znaczeń i pamięci. W kontekście muzyki znaczenie intertekstualności ma zdecydowanie mniejsze oddziaływanie.

Niemniej jednak, mimo żywego odzewu ze strony kręgów intelektualnych, improwizacja – która na początku XIX wieku uchodziła jeszcze za umiejętność techniczną, świadcząca o opanowaniu stylu i, co najwyżej, o bogatej inwencji twórczej, a która w latach trzydziestych i czterdziestych została wywyższona do rangi czystej manifestacji natchnienia – od lat pięćdziesiątych zaczęła być ponownie postrzegana przede wszystkim jako popis techniczny, a nawet jako czynnik ograniczający autonomię twórczą. W tym kontekście słowa polskiego poety Józefa Krasińskiego, który określił ją wręcz mianem „prostytucji ducha”<sup>451</sup>, zdają się wyrażać głos nowego pokolenia.

Dewaluacja tego fenomenu, szczególnie w oczach elit artystycznych i intelektualnych, doprowadziła do jego stopniowego zaniku. Jeszcze niedawno utożsamiana z boskim natchnieniem, improwizacja zaczęła tracić autorytet i znaczenie kulturowe. Jeśli dodać do tego powstawanie – wraz ze zmieniającą się strukturą społeczną – coraz liczniejszych ośrodków akademickich i kulturalnych, a wraz z nimi postępującą instytucjonalizację kultury i sztuki, nie dziwi fakt, że właśnie XIX wiek przynosi zmierzch improwizacji jako powszechnej praktyki muzycznej. Jej kulturowy status ulega osłabieniu – na kolejne sto lat.

---

perspektywie analitycznej. Zainteresowanych tą tematyką odsyłam do literatury przedmiotu, w szczególności do pracy Iwony Puchalskiej.

<sup>450</sup> I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim...*, s. 79.

<sup>451</sup> I. Puchalska, *Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach...*, s. 132.

O ile powstanie koncertu publicznego na przełomie XVII i XVIII wieku przyczyniło się do uwolnienia muzyków z zamkniętego kręgu mecenatu elit, o tyle postępująca instytucjonalizacja przestrzeni akademickiej, koncertowej i kuratorskiej przyniosła skutek odwrotny. Rodząca się wówczas nowoczesna Europa postawiła na pełne zracjonalizowanie sfery publicznej – zarówno poprzez powoływanie akademii, budowę sal koncertowych, filharmonii i teatrów operowych, jak i poprzez tworzenie innych gmachów użyteczności publicznej: od muzeów, przez sądy, aż po szkoły i urzędy<sup>452</sup>. W tak gęsto utkanej nowoczesnej strukturze społecznej – zdominowanej przez instytucje, reguły i hierarchie – było coraz mniej przestrzeni na improwizację, różnicę i przypadek. To, co nieprzewidywalne, efemeryczne czy niereplikowalne, zaczęło postrzegać jako zagrożenie dla ładu, a nie jako jego nieodzowny składnik. Improwizacja – jeszcze niedawno utożsamiana z gestem twórczego natchnienia, z żywym przejawem geniuszu i wolności – zaczęła być eliminowana z obszarów, w których zaczęła dominować instytucja. W sferze edukacji – zastąpiona przez standaryzację i system egzaminacyjny. W sferze twórczości – podporządkowana ideałowi dzieła zamkniętego, wyrażającego „intencję autora”. W sferze wykonawczej – podporządkowana zapisanemu tekstowi i jego „wierności”.

W efekcie, owa racjonalizacja życia publicznego, której symbolem stały się nowoczesne instytucje kultury (filharmonie, muzea, akademie), przyczyniła się do marginalizacji improwizacji nie tylko jako praktyki muzycznej, ale także jako formy myślenia, działania i „bycia w świecie”. Kultura – uporządkowana, przewidywalna, kontrolowana – przestała widzieć w improwizacji potencjalne narzędzie poznania, reakcji czy twórczej obecności. Na gruncie muzyki proces ten doprowadzi do kilku przełomowych zmian, które – choć nie dotyczyły bezpośrednio samej improwizacji – w radykalny sposób wpłynęły na jej dalsze losy. Po pierwsze, improwizacja traci społeczne poparcie i zainteresowanie. Przestaje być traktowana jako niezbędna kompetencja muzyczna – znika z programów nauczania, ustępując miejsca dokładnie zapisywanemu repertuarowi. Z jednej strony zmiany te są konsekwencją coraz precyzyjniejszej notacji muzycznej, z drugiej – kolejnego etapu rozwoju druku muzycznego, który upowszechnia nie tylko same kompozycje, ale także ideę dzieła zamkniętego, skończonego i opatrzonego autorytetem nazwiska.

---

<sup>452</sup> Więcej na ten rodzącej się nowoczesności pisze Michel Foucault w swojej książce *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*. Choć Foucault gros swojej uwagi poświęca kategorii kary, jego analiza instytucjonalna pozwala dostrzec mechanizmy modernizacji i reorganizacji życia społecznego, które w XVIII i XIX wieku doprowadziły do głębokich przeobrażeń struktur wiedzy, władzy i codzienności – w tym także relacji między kulturą a instytucją. Por.: M. Foucault, *Nadzorować i karać...*

W rezultacie, improwizacja przestanie być integralnym, choć niezapisanym elementem partytury – stanie się czymś zbędnym, a nawet podejrzanym w oczach nowo kształtujących się instytucji muzycznych. To właśnie w tym czasie, w świecie nowo powstałych filharmonii, sal koncertowych, akademii i konserwatoriów, zacznie się kształtować współczesny kanon muzyczny – obejmujący dzieła twórców uznanych, „wielkich”, wpisanych w określoną narrację kulturową<sup>453</sup>.

Jednocześnie, całkowitej marginalizacji ulegną miejsca i praktyki niewchodzące w zasięg instytucjonalnej opieki i kuratorstwa. Muzyka tracąca kontakt z kanonem i instytucją zostanie zepchnięta na margines: do przestrzeni prywatnych, nieformalnych, lokalnych – a tym samym pozbawiona statusu, prestiżu i wpływu na główny nurt kultury.

## DYNAMO: narodziny nowoczesności

O ile u progu nowoczesności mamy do czynienia z głębokimi przemianami w sferze kultury, sztuki i społeczeństwa, o tyle kolejna epoka przynosi swoistą stagnację – stan zawieszenia, którego konsekwencje Europa odczuwać będzie przez kolejne dekady. Choć nowoczesność w radykalny sposób przewartościowuje istniejące hierarchie – zmieniając świadomość praw, obowiązków i zasad funkcjonowania jednostki – to równocześnie w miejsce dawnych struktur powołuje nowe. Te z kolei, choć deklaratorywnie obiecują emancypację i równość, w praktyce prowadzą do zawężenia pola jednostkowej wolności i do ustanowienia nowych form przymusu – subtelniejszych, lecz równie skutecznych<sup>454</sup>.

Nowoczesne społeczeństwa, oparte na racjonalizacji, instytucjonalizacji i standaryzacji, otwierają się na nowe możliwości – ale jednocześnie ograniczają horyzont możliwych wyborów. To właśnie w tej sprzeczności – między obietnicą a strukturą – rodzi się napięcie, które stanie się jednym z fundamentów XX-wiecznych kryzysów tożsamości, a zarazem punktem wyjścia dla poszukiwań nowych form ekspresji, działania i obecności – w tym także dla ponownego odkrycia improwizacji jako narzędzia odzyskiwania sprawczości w świecie. Będzie to jednak możliwe dopiero poza europejskim kontekstem. Choć improwizacja odrodzi się w kręgu szeroko rozumianej kultury zachodniej, to jej renesans dokona się poza granicami

---

<sup>453</sup> Por.: K. Golinowska, *Muzyczne kanony współczesności w dobie globalnych przemian* [w:] M. Kaminska, P. Kedziora, E. Stachowska (red.), *Kultury muzyczne, kultury słuchania*, Poznań 2020.

<sup>454</sup> Por.: M. Foucault, *Nadzorować i karać...*

Europy – zarówno geograficznie, jak i symbolicznie. To właśnie poza kontynentem, który ją zinstytucjonalizował i porzucił, improwizacja znajdzie nowe źródła sensu – zakorzenione w innych doświadczeniach, innych historiach i innych systemach opresji. Tam też, na nowo nabierze znaczenia jako narzędzie ekspresji, oporu i duchowego przetrwania.

Improwizacja powoli staje się kategorią odnoszącą się do mniej rozwiniętej, przedliterackiej formy muzyki, która zostaje wyparta przez racjonalny porządek zachodniej formy kompozycyjnej. Takie rozumienie pokrywa się z dominacją zachodniego sposobu myślenia o kulturze – nastawionego na cel, mierzalność, uporządkowanie i racjonalność – kosztem tego, co subiektywne, jakościowe, emocjonalne i nieprzewidywalne. Wyraża się to również w narastającym podziale ról: na kompozytorów, dyrygentów, wykonawców i słuchaczy. Niemniej jednak, jeszcze pod koniec XIX w. umiejętność ta – mimo że już nie tak powszechna – była postrzegana pozytywnie. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*<sup>455</sup> z 1879 definiuje improwizację jako: „sztukę grania bez uprzedniego zastanawiania się, gdzie koncepcja muzyki i jej wykonywania jest jednoczesna. Siła grania *extempore* wymusza bardzo wysoki stopień muzycznej dojrzałości, jak również posiadanie wielkich talentów wrodzonych. (...) Ale praktyka publicznego improwizowania, jeśli nie wymarła, jest obecnie bardzo rzadka”<sup>456</sup>. Zaledwie pół wieku później, w tym samym *Grove's Dictionary of Music and Musicians* z 1927 r. to samo hasło przynosi już jednak zupełnie odmienną definicję. Czytamy tamże, że: „improwizacja to sztuka jednoczesnego tworzenia i wykonywania muzyki. Jest to więc prymitywny akt tworzenia muzyki, istniejący od momentu, w którym jednostka nieprzystosowana posługuje się impulsem, by ulżyć swoim uczuciom poprzez pogrążenie się w muzyce. (...) W ten sposób powstała muzyka ludowa wszystkich krajów, która istnieje bez zapisu”<sup>457</sup>. Ta zmiana leksykalna i semantyczna dobrze ilustruje kulturowy zwrot: od postrzegania improwizacji jako umiejętności wybitnej i wyspecjalizowanej – ku jej redukcji do aktu „prymitywnego”, nienależącego do sfery muzyki wysokiej.

---

<sup>455</sup> *Grove's Dictionary of Music and Musicians* to angielskojęzyczna encyklopedia muzyki. W 1873 roku George Grove - brytyjski inżynier budownictwa cywilnego, leksykograf biblijny, organizator koncertów muzycznych, autor not programowych, krytyk muzyczny i redaktor *Macmillan's Magazine* - przyjął zaproszenie od Macmillan Publishers do stworzenia *A Dictionary of Music and Musicians*, który służyłby profesjonalistom muzycznym i rosnącej rzeszy czytelników dobrze wykształconych miłośników sztuki, literatury "amatorów" uprawiających muzykę jako rozrywkę.

<sup>456</sup> George Grove, J. A. Fuller-Maitland, and Edmund R. Wodehouse, *A Dictionary of Music and Musicians*: (A.D. 1450-1880), 1<sup>st</sup> ed., 5 vols. (London: Macmillan, 1879).

<sup>457</sup> George Grove and H. C. Colles, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 3rd ed., 5 vols. (London: Macmillan, 1927).

Do tak głębokiej zmiany przyczyni się nie tylko zanik improwizacji wewnątrz instytucjonalnych struktur muzycznych drugiej połowy XIX wieku, lecz także – a być może przede wszystkim – pojawienie się nowego gatunku muzycznego, który improwizację nie tylko zachowa, ale uczyni z niej jeden ze swoich fundamentów. Gatunkiem tym stał się jazz. To właśnie jazz, wyłaniający się z afroamerykańskich tradycji muzycznych w Nowym Orleanie na przełomie XIX i XX wieku, zaoferuje dla improwizacji nowy dom – dom, który nie znajdzie miejsca w europejskiej strukturze instytucjonalnej akceptacji, lecz będzie funkcjonował na obrzeżach kultury wysokiej: w przestrzeniach uznawanych za peryferyjne, cielesne, trywialne, a niekiedy wręcz zagrażające porządkowi społecznemu.

Z perspektywy kulturowej, oznaczało to dla improwizacji nie tylko przemieszczenie geograficzne, ale i semantyczne: z centrum akademickiego uznania – w stronę rozrywki, cielesności, ekspresji emocjonalnej i performansu. Jazz stał się zatem jednocześnie przestrzenią zachowania tradycji improwizacji, jak i pretekstem do jej dalszego marginalizowania przez instytucje kultury wysokiej. Improwizacja została bowiem wpisana w kategorię „muzyki ludowej”, „nienaukowej”, „prymitywnej” – co przez dekady uniemożliwiało jej pełnoprawne uczestnictwo w muzycznym kanonie akademickim. Afroamerykanie – pozbawieni dostępu do edukacji, instytucji i rynku – tworzyli muzykę z i w przestrzeniach niekontrolowanych. Ich twórczość rodziła się w domach publicznych, spelunach i na ulicach – a więc w miejscach społecznie nieakceptowanych. Jazz był muzyką klas niższych, a przez to stygmatyzowany był jako „rozrywka dla marginesu” – bliska rozwiązłości, przemocy, transgresji. Owa ambiwalencja – ocalenie poprzez wykluczenie – miała fundamentalne znaczenie dla dalszego rozwoju i znaczenia improwizacji. Jazz, wykluczony z tradycyjnych modeli nauczania i refleksji estetycznej, stał się żywym laboratorium form, idiomów, technik i wspólnotowych praktyk, które nie tylko przywracały znaczenie gestowi twórczemu dokonywanemu tu i teraz, lecz także kwestionowały modernistyczny podział na kompozycję i wykonanie, twórcę i odbiorcę, zapis i działanie.

W tym sensie, pojawienie się jazzu oznacza nie tylko narodziny nowego stylu muzycznego, lecz także początek nowej epoki dla improwizacji – epoki, w której nie funkcjonuje ona już w ramach europejskiej kultury jako kompetencja uniwersalna, lecz jako idiom społecznie nacechowany, zakorzeniony w praktykach czarnoskórej społeczności amerykańskiej i skonfliktowany z instytucjonalnym reżimem kultury artystycznej. To przesunięcie zaważy na dalszych losach improwizacji – stanie się punktem wyjścia dla jej powrotu w XX wieku, ale już w zupełnie innych warunkach i w zmienionym pejzażu kulturowym. Później, gdy jazz zacznie zdobywać popularność, stanie się dla elit muzyką

transgresji. Zanim jednak do tego dojdzie, improwizacja będzie musiała przejść przez dekady marginalizacji, kolonialnych uprzedzeń i społecznej pogardy. Jej nowa rola – jako języka wolności i ekspresji – rozpocznie się dopiero wtedy, gdy zostanie „odczytana” na nowo: już nie jako brak formy, lecz jako forma działania, jako kategoria performatywna.

Co do samej improwizacji jazzowej, należy zauważyć, że przynosi ona zupełnie nową jakość w stosunku do znanych wcześniej form muzykowania opartych na improwizowaniu. Nie chodzi tu wyłącznie o różnice stylistyczne czy estetyczne, związane z odmiennością idiomu, rytmu, harmonii czy artykulacji. O wiele ważniejsze są przesunięcia znaczeniowe i afektywne, jakie improwizacja uzyskuje w kontekście kultury – w tym, kultury jazzowej. Improwizacja jazzowa staje się bowiem nośnikiem emocji, tożsamości i protestu – a jednocześnie przestrzenią indywidualnej ekspresji i artystycznej wolności. W odróżnieniu od wcześniejszych epok, w których improwizacja miała charakter funkcjonalny (była częścią praktyki wykonawczej, służyła ornamentyce, kadencjom, przejściom), w jazzie zyskuje ona status osobistego głosu – solo, które nie tylko „zdobi” utwór, ale staje się jego centralnym momentem, kulminacją i punktem identyfikacji. To właśnie poprzez improwizację muzyk „mówi” – nie jako wykonawca dzieła, ale jako twórca, komentator, świadek i uczestnik rzeczywistości<sup>458</sup>.

W tym sensie jazzowa improwizacja jawi się nie tylko jako akt artystyczny, lecz również gest polityczny – o wyraźnym charakterze performatywnym, szczególnie w kontekście afroamerykańskiej historii i walki o uznanie<sup>459</sup>. W strukturze jazzowego solo zakodowane są zarówno indywidualność, jak i wspólnota; brawura, ale i opowieść. Każdy dźwięk niesie ze sobą ciężar doświadczenia, biografii i kontekstu. Improwizacja staje się zatem nie tylko

---

<sup>458</sup> Jednym z autorów, którzy analizują improwizację jazzową jako dialogiczny akt społeczny, podkreślając jej rolę jako języka tożsamości i interakcji międzyludzkiej, szczególnie w afroamerykańskim kontekście historycznym jest Ingrid Monson. Pisze ona: „To, w jaki sposób muzycy «mówią» poprzez muzykę i o muzyce – a także poprzez muzykę i o tożsamości, polityce i rasie – obejmuje interakcję na kilku poziomach analitycznych: (1) tworzenie muzyki poprzez improwizacyjną interakcję dźwięków; (2) kształtowanie społecznych sieci i wspólnot towarzyszących uczestnictwu w muzyce; oraz (3) rozwój kulturowo zmiennych znaczeń i ideologii, które wpływają na interpretację jazzu w społeczeństwie amerykańskim”. Por.: I. Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press 2009, s. 2.

<sup>459</sup> Autorzy pracy *The Fierce Urgency of Now: Improvisation, Rights, and the Ethics of Cocreation* zauważają, że improwizacja stanowi etyczny i polityczny gest współtworzenia, a jazzowe solo może być rozumiane jako akt sprzeciwu wobec opresji. Piszą oni, że „praktyki społeczne, choć zakorzenione w muzyce, wskazują na szersze cele ruchu praw obywatelskich. Publiczne ukazywanie dyscypliny prowadzącej do niezwykłych osiągnięć – co miało miejsce w przypadku najwybitniejszych form improwizowanej muzyki powstałych w okresie związanym z ruchem praw obywatelskich – miało znaczenie symboliczne w szerszym wymiarze. Skoro marginalizowani muzycy byli w stanie osiągnąć tak niezwykłe rezultaty, mimo wszelkich przeciwności, czyż nie było to dowodem na to, że inne formy działania społecznego również mogą przynieść podobne efekty? Wyobrażanie sobie praw, konceptualizowanie i rekonceptualizowanie improwizacji – wszystko to wymaga działania, upodmiotowienia, dyscypliny, osiągnięć i woli eksperymentowania z nowymi sposobami porządkowania świata”. Zob.: D. Fischlin, A. Heble, G. Lipsitz, *The fierce urgency of now: improvisation, rights, and the ethics of cocreation*, Durham 2013, s. 77–78.

techniką muzyczną, lecz także językiem podmiotowości – środkiem ekspresji, który jednocześnie pełni funkcję komentarza, manifestu i znaku obecności.

To właśnie w jazzie – po raz pierwszy na taką skalę – dochodzi do połączenia tego, co indywidualne, z tym, co kolektywne, tego, co afektywne, z tym, co strukturalne. Improwizacja nie jest już dodatkiem do kompozycji – staje się kompozycją w działaniu. Dzięki temu jazz nie tylko przynosi improwizacji nowe życie, ale też zmienia jej kulturowe znaczenie – przesuwa ją z obszaru umiejętności technicznej do sfery wyrazu egzystencjalnego. To jednak tylko jedna strona jazzu. Druga – ukształtowana w dużej mierze przez rozwijający się przemysł fonograficzny, którego pojawienie się zbiegło w czasie z narodzinami jazzu – pozbawiona była już cech utopijnych. Jazz, poddany procesowi standaryzacji wymuszonej logiką produkcji masowej, stopniowo tracił swój awangardowy potencjał, stając się produktem konsumpcyjnym, podporządkowanym wymogom rynku i oczekiwaniom szerokiej publiczności. W efekcie, muzyka ta zaczęła być postrzegana jako przewidywalna i schematyczna – zwłaszcza w ujęciu niektórych wpływowych krytyków kultury, wśród których szczególne miejsce zajmuje Theodor W. Adorno.

Choć Adorno koncentrował się przede wszystkim na jazzie epoki swingu i komercyjnej formule *Tin Pan Alley*, jego głos miał ogromny wpływ na intelektualny pejzaż epoki. Krytykując jazz za jego rzekomą powtarzalność, ograniczoną strukturę formalną i brak wartości estetycznych, nie tylko wpisywał się w istniejący już podział na muzykę „wysoką” i „niską” – ale aktywnie ten podział pogłębiał i legitymizował<sup>460</sup>. W rezultacie, jazz – a wraz z nim improwizacja – pomimo swojej złożonej genealogii, bogactwa idiomów i znaczącej roli kulturowej, przez długie dekady pozostawał poza głównym nurtem refleksji akademickiej. Wynikało to między innymi z dominującego we współczesnej myśli zachodniej modelu racjonalizacji, który – jak zauważa Max Weber w *Racjonalnych i socjologicznych podstawach muzyki* – doprowadził do uprzywilejowania muzyki opartej na pisemnej notacji, strukturze i formalnym porządku, marginalizując tym samym to, co nie mieściło się w piśmiennym i racjonalistycznym paradygmacie muzyki<sup>461</sup>.

---

<sup>460</sup> Adorno krytykuje jazz za jego powtarzalność, schematyczność, podporządkowanie masowym mechanizmom odbioru i pozorną wolność wykonawczą. Właśnie te ujęcia miały ogromny wpływ na marginalizację jazzu w europejskiej refleksji humanistycznej. Por.: „O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania” w: T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki: wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak i K. Sauerland, Warszawa 1990.

<sup>461</sup> Max Weber, wybitny niemiecki socjolog, analizował muzykę przez pryzmat procesu racjonalizacji – czyli przejścia od nasyconego emocjami, spontanicznego tworzenia ku uporządkowanemu, mierzalnemu, zinstytucjonalizowanym formom działań muzycznych. W eseju *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (wyd. 1921) wykazuje, że zachodnia muzyka tonalna jest przykładem tej racjonalizacji – że jej struktury, techniki wykonawcze, a także organizacja instytucjonalna (akademie, filharmonie, wydawnictwa

W świetle socjologicznej analizy Maxa Webera, rozwój muzyki europejskiej od średniowiecza po czasy nowoczesne należy rozpatrywać w kategoriach postępującej racjonalizacji. W *Racjonalnych i socjologicznych podstawach muzyki* Weber głosi, że o wyjątkowości europejskiej tradycji muzycznej zadecydowało jej oparcie na systematyzacji, regule i notacji. Muzyka Zachodu miała zatem wyróżniać się nie tyle wyrafinowaniem estetycznym czy emocjonalną siłą wyrazu, ile właśnie rosnącym stopniem formalnego uporządkowania – czyli tym, co Weber określa mianem „racjonalności strukturalnej”. W tym ujęciu improwizacja staje się działaniem ulotnym, niezapisanym, opartym na pamięci, cielesności i wspólnotowości. Nie pasuje do logiki instytucjonalnej muzyki akademickiej, która – zwłaszcza od XIX wieku – coraz mocniej wiązała wartość artystyczną z trwałością zapisu, możliwością analizy i replikacji. Dominujący w nowoczesności etos kompozytora-autora, wyrażający się w autonomii dzieła muzycznego, wymagał jasno określonego tekstu i dystansu wobec wykonania. Tymczasem improwizacja burzyła ten porządek: jej wartość tkwiła w akcji, w obecności, w niemożliwości pełnej kontroli.

W rezultacie, jak zauważa Weber, to właśnie notacja – jako nośnik racjonalizacji – staje się narzędziem porządkowania praktyk muzycznych, a zarazem filtrem wykluczającym inne sposoby tworzenia muzyki. Muzyka pozbawiona zapisu – czy to ludowa, oralna, czy jazzowa – nie mieści się w tej formule i pozostaje poza kanonem muzyki „poważnej” czy „artystycznej”. Improwizacja nie zostaje tu odrzucona jako nieestetyczna, lecz jako nienaukowa – co w kontekście nowoczesnej legitymizacji instytucjonalnej oznacza de facto jej kulturową deprecjację. Tym samym, spojrzenie Webera pozwala dostrzec, że marginalizacja improwizacji w muzyce Zachodu nie była wyłącznie kwestią estetyczną, ale głęboko wpisująca się w dominujące struktury myślenia i organizowania wiedzy – i jako taka wpisuje się w szerszą trajektorię wykluczania praktyk cielesnych, oralnych, efemerycznych na rzecz racjonalnych, „męskich” i skodyfikowanych modeli kultury.

Nie dziwi więc, że tradycyjna muzykologia – ugruntowana w kategoriach analizy formy, struktury i zapisu – przez dekady nie dysponowała narzędziami pozwalającymi na adekwatne ujęcie jazzu w jego kulturowym i performatywnym wymiarze. Interpretacje tego nurtu skupiały

---

nutowe) podporządkowane są logice efektywności, precyzji i kontroli. Weber wskazuje, iż muzyka przestaje być twórczą emanacją ducha – stając się działaniem technicznym, zgodnym z przedmiotową strukturą instytucji i rynku. Muzyka przesuwa się od sfery emocjonalno-tradycyjnej (ekspresyjnej i improwizowanej) w stronę działania racjonalnego – przemyślanego, planowanego i kontrolowanego. Ten proces – według Webera – nie jest jedynie aspektem historii muzyki, ale częścią ogólnej modernizacyjnej tendencji: „procesu racjonalizacji” charakterystycznego dla XIX/XX-wiecznej Europy, który obejmuje każdą sferę życia – od ekonomii, edukacji, prawa po sztukę” Por.: M. Weber, *The rational and social foundations of music*, tłum. D. Martindale i G. Neuwirth, Southern Illinois University Press 1958.

się na jego rzekomych ograniczeniach: schematyczności formy, konwencjonalności harmonii, przewidywalności narracji muzycznej. Improwizacja – jako żywa praktyka twórcza – uchodziła za niedoskonałą, niepełną, niespełniającą standardów sztuki wysokiej. Dopiero rozwój refleksji performatywnej – z jej akcentem położonym na działanie, relacyjność i podmiotowość – otworzył przestrzeń, w której jazz mógł zostać rozpoznany nie jako ułomna wersja muzyki klasycznej, lecz jako odrębna praktyka kulturowa. Zmiana ta nie nastąpiła jednak wyłącznie w obrębie muzyki. Przyczyniły się do niej również działania artystów funkcjonujących na pograniczu sztuk – w szczególności twórców związanych z amerykańskim ekspresjonizmem abstrakcyjnym i koncepcją *action painting*.

## SIMULACRUM: narodziny ciała

Dla takich postaci jak Jackson Pollock czy Willem de Kooning akt twórczy nie polegał na realizacji wcześniej założonego planu, lecz był rodzajem cielesnej, dynamicznej obecności – zdarzenia w czasie, które samo w sobie stawało się dziełem. Tworzenie było procesem, a nie rezultatem; gestem, nie reprezentacją. Obraz nie stanowił ilustracji idei, lecz był zapisem fizycznego aktu, jego śladem i materialną emanacją. Tego rodzaju podejście przyczyniło się do przeformułowania rozumienia sztuki jako działania – i na gruncie tej samej logiki improwizacja mogła zostać rozpoznana jako forma pełnoprawnego gestu artystycznego, a nie techniczna wprawka czy ślad „prymitywnej” kultury dźwięku.

Ruch zmierzający do uwolnienia sztuki spod okowów racjonalności rozpoczyna się jednak nie na terytorium dźwięku – choć i tam miało to swoje miejsce – lecz w sztukach wizualnych, które coraz śmielej migrowały w stronę teatralności: poprzez gest, obecność, współdziałanie. Malarstwo stawało się akcją, zdarzeniem, performansem. Formuła *action painting*, rozwinięta przez Harolda Rosenberga jako konceptualne zaplecze dla nowojorskiej szkoły ekspresjonizmu, wskazywała na odejście od dzieła jako produktu i przesunięcie akcentu na sam proces – moment decyzji, niekontrolowany gest, fizyczną ekspresję ciała<sup>462</sup>. Zarówno

---

<sup>462</sup> Rosenberg – jako jeden z najbardziej opiniotwórczych i wpływowych amerykańskich krytyków sztuki XX wieku – reinterpretuje malarstwo jako akt działania, nie reprezentacji. Płótno staje się „areną” – miejscem zdarzenia, w którym artysta nie tyle tworzy obraz, ile wykonuje gest. Por.: w: Harold Rosenberg, „The American Action Painters”, Art News, vol. 51, nr 8, grudzień 1952, s. 22–23, 48–50. Esej ten, uważany za manifest nowojorskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego, po raz pierwszy wprowadza pojęcie *action painting*, interpretując proces twórczy jako gest cielesny i wydarzenie w czasie – zbliżone do performansu. Zob. też: Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York: Horizon Press, 1959.

Pollock, jak i de Kooning nie byli pierwszymi artystami, którzy starali się wyzwolić swoją twórczość spod hegemonii rozumu. Już wcześniej dadaiści i surrealiści eksplorowali przypadek, automatyzm psychiczny i działania irracjonalne jako strategie podważające porządek modernistycznego dzieła<sup>463</sup>. Jednak to właśnie *action painting* na trwałe przekształciło sposób, w jaki postrzegano relację między artystą, medium i dziełem: nie jako hierarchię, lecz jako dynamiczny układ napięć, obecności i wpływów. *Action painting* przyczynił się nie tylko do obalenia hegemonii racjonalności w sztuce, ale przesunął punkt ciężkości z dzieła jako reprezentacji – efektu zaplanowanego działania – na dzieło jako działanie samo w sobie. Wpływowość tego nurtu, a także jego silne zaplecze intelektualne, wyniosły te – z pozoru marginalne – praktyki na poziom akademickiego dyskursu i uczyniły je rozpoznawalnymi dla szerszej publiczności. Sztuka powoli przestawała być dziełem – stawała się działaniem.

Zaledwie niespełna dekadę po opublikowaniu manifestu nowojorskiego ekspresjonizmu autorstwa Harolda Rosenberga, obraz jednej z jego czołowych postaci – Jacksona Pollocka – pojawił się na okładce albumu-manifestu *Free Jazz* Ornette'a Colemana. W tym sensie improwizacja – zwłaszcza w swojej awangardowej odmianie – nie zyskała nowego statusu dzięki wewnętrznej transformacji, lecz w wyniku zmiany paradygmatu „odbioru” sztuki jako takiej. Nie stało się jednak tak z całym jazzem – mimo jego nierozzerwalnego związku z improwizacją. Wpływowi twórcy, tacy jak John Cage – prorok współczesnej awangardy muzycznej – powielali sądy Theodora Adorno, zgodnie z którymi jazz to muzyka oparta na schemacie, powtarzalności i rutynie<sup>464</sup>. Także wielu samych twórców – jak chociażby sam Coleman – dostrzegało w utowarowieniu jazzu zagrożenie dla twórczej wolności. Od tego już tylko krok do estetycznego przełomu, który dokonał się w latach 60. XX wieku i dał początek takim nurtom jak free jazz – jawnie kontestującym zasady formy, harmonii, rytmu i narracji.

To właśnie dzięki tej kontestacji – oraz wspólnocie doświadczeń z malarstwem performatywnym, teatrem eksperymentalnym i ruchem Fluxus – improwizacja zaczęła być

---

<sup>463</sup> Analiza roli przypadku w kształtowaniu XX-wiecznej tożsamości artystycznej, oraz jego wpływ na działania z zakresu sztuk plastycznych oraz muzyki została przybliżona w: M. Oleś, *Dyscyplina przypadku...*

<sup>464</sup> John Cage wielokrotnie wypowiadał się z niechęcią o jazzie, który – podobnie jak Theodor W. Adorno – postrzegał jako muzykę opartą na schematach i konwencji. Dla niego podstawą jazzu jest powtarzalność i estetyczna rozpoznawalność, a nie eksploracja samego brzmienia czy otwartość na przypadek. Jedną z najczęściej cytowanych wypowiedzi Cage'a pochodzi z jego tekstu *History of Experimental Music in the United States* opublikowanego w *The Kenyon Review* w 1959 roku: „Jazz nie jest muzyką eksperymentalną. Wywodzi się z muzyki poważnej i pozostaje daleko w tyle za tym, co dzieje się w Europie. Jego rozwój jest ograniczony gustem odbiorców i wykorzystywanym materiałem. Większość muzyków jazzowych w ogóle nie zastanawia się nad brzmieniem”. Por.: Cage, John. “History of Experimental Music in the United States.” *The Kenyon Review*, vol. 21, no. 4, 1959, pp. 517–526.

odczytywana na nowo: nie jako brak formy, lecz jako forma działania. Jako gest obecności i narzędzie oporu – zarówno politycznego, jak i estetycznego. Od lat 60. jazz otwiera się na ekspresję performatywną i działania kolektywne: *free jazz* burzy struktury formalne i nawiązuje do afrykańskich tradycji, AACM podważa porządek oparty na rasowej hierarchii – ład, w którym rasa wyznacza role: biali jako „plantatorzy” (właściciele wytwórni, dystrybutorzy, krytycy), czarni jako „niewolnicy” (twórcy, wykonawcy, ciała w ruchu)<sup>465</sup>. Działania AACM wprowadzają również w jazz elementy rytuału i liminalności – widoczne choćby w użyciu masek i kostiumów – przywracając muzyce wymiar symboliczny i wspólnotowy. Improwizacja w tej nowej odsłonie staje się językiem kontestacji i emancypacji – sztuką jako działaniem sprawczym, aktem woli, ucieczką od hegemonii przemysłu kulturalnego – a tym samym jednym z narzędzi performatyki.

Na przełomie XX i XXI wieku improwizacja – szczególnie w jej kolektywnym wydaniu – ponownie zaczęła odgrywać znaczącą rolę, choć tym razem już poza kontekstem artystyczno-muzycznym. Została dostrzeżona i zaadaptowana przez liderów zarządzania, przywództwa i nowoczesnego biznesu, które w warunkach późnej nowoczesności i przyspieszonej zmienności świata potrzebowały nowych modeli działania. Improwizacja – dotąd kojarzona głównie z artystyczną wolnością, wyrazem indywidualności lub ekspresji – zaczęła funkcjonować jako metafora, a z czasem również jako konkretna strategia organizacyjna. Stała się narzędziem adaptacyjności, responsywności i twórczej elastyczności w warunkach nieprzewidywalnych, które dla współczesnych organizacji są raczej normą niż wyjątkiem.

Diagnozy kulturowe takich badaczy jak Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman czy Richard Rorty potwierdzają te intuicje. Lyotard w swojej przełomowej pracy *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*<sup>466</sup> stwierdza, że ponowoczesność to czas zaniku wielkich narracji, rozkładu uniwersalnych zasad i wartości, które do tej pory legitymizowały

---

<sup>465</sup> W kontekście jazzowej improwizacji warto zwrócić uwagę również na społeczny wymiar jej odrodzenia w kręgach afroamerykańskiej tradycji eksperymentalnej. George E. Lewis – improwizator, akademik i członek AACM – w *A Power Stronger Than Itself* głosi, że improwizacja w tym środowisku nie była jedynie techniką muzyczną, lecz działała na zasadzie „symulacji nowych modeli organizacji społecznych, które podkreślały podmiotowość, historię, pamięć, tożsamość, wolność, ucieleśnienie i samostanowienie”. To podejście wykracza poza ekspresję jednostkową – improwizacja staje się narzędziem tworzenia wspólnoty, przeciwstawiając się strukturalnym ograniczeniom i przeciwieństwu społecznym, takim jak podziały rasowe, hierarchie ekonomiczne czy ograniczenia instytucjonalne. Por.: G. Lewis, *A power stronger than itself: the AACM and American experimental music*, Chicago 2009.

<sup>466</sup> Choć Lyotard nie pisał o improwizacji to można domyślić się, że w jego ujęciu w obliczu braku stabilnego fundamentu (poznawczego, instytucjonalnego, estetycznego), jednostka i zbiorowość muszą działać w oparciu o zdolność reagowania, redefiniowania, łączenia heterogenicznych elementów w czasie rzeczywistym. Improwizacja staje się więc nie tyle alternatywą wobec ustalonego porządku, co strategią działania w świecie, który z definicji nie ma już jednego porządku. Por.: J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna...*

wiedzę, sztukę i władzę. Zamiast jednego dominującego modelu uczenia w kulturze oraz w życiu społecznym, mamy do czynienia z wielogłosością, fragmentaryzacją i lokalnością języków gry – a więc sytuacją radykalnie otwartą i wielowariantową. Jego obserwacje rozwija Zygmunt Bauman, który zauważa, że świat ponowoczesny przestał być przestrzenią stabilnych struktur i przewidywalnych trajektorii. Nowa rzeczywistość jest „płynna” – w sensie społecznym, zawodowym, tożsamościowym – co wymaga od jednostek i instytucji elastyczności i gotowości do działania w stanie permanentnej zmienności. W *Ponowoczesności jako źródle cierpień*<sup>467</sup> diagnozuje świat „płynnej nowoczesności” jako rzeczywistość, w której stałość została zastąpiona nieustanną zmianą, a tożsamość oraz działanie muszą być konstruowane na nowo – sytuacyjnie i kontekstowo. Z kolei zgodnie z diagnozą Richarda Rorty’ego, współczesna kultura porzuca wielkie narracje i metafizyczne podstawy wiedzy na rzecz solidarności oraz ironii kulturowej, lokalnych uzgodnień czy pragmatycznego działania<sup>468</sup>.

W świecie niepewnym, dynamicznym i pozbawionym ostatecznych gwarancji, działanie staje się formą interpretacji i praktyki – elastyczną, doraźną, reagującą, a nie normatywną. W ten sposób, myśl filozoficzna Lyotarda, Baumana czy Rorty’ego tworzy ramy dla współczesnych zastosowań teorii improwizacji – szczególnie w kontekście kulturowym i organizacyjnym. Dają one improwizacji filozoficzne zaplecze i legitymizację: w epoce niepewności i niedomkniętych systemów, twórcze reagowanie zastępuje projektowanie, a działanie okazuje się ważniejsze niż jego z góry ustalona struktura.

W tym kontekście zainteresowanie kategorią improwizacji wyłoniło się przede wszystkim w badaniach nad elastycznością organizacyjną, kreatywnością zespołową i działaniem w warunkach niepewności. Współczesne organizacje – zarówno korporacje, jak i instytucje publiczne czy organizacje pozarządowe – funkcjonują w środowisku, którego nie da się już opisać w kategoriach planu, kontroli i przewidywalności. Długofalowe strategie oparte na założeniu stabilności otoczenia stopniowo utraciły swoją skuteczność. W ich miejsce pojawiły się koncepcje tzw. strategii emergentnych<sup>469</sup> – strategii, które nie są projektowane

---

<sup>467</sup> Pozycje książkowe, w których Bauman sięga do metafory płynności obejmują znacznie więcej, niż jedną pozycję, jednakże jego *Ponowoczesność jako źródło cierpień* możemy tu wskazać jako jego *opus magnum* w tym kontekście. Por.: Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013.

<sup>468</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 107–134.

<sup>469</sup> „Strategia emergentna jest rozumiana jako ciąg decyzji podejmowanych przez pracowników przedsiębiorstwa w związku ze zmieniającymi się uwarunkowaniami jego działalności. Za J. Quinnem przyjmuje się, że strategie kształtują się ewolucyjnie i wynikają z przesłanek intuicyjnych. Efektywne strategie powstają inkrementalnie i oportunistycznie w podsystemach organizacyjnej działalności. W odniesieniu do strategii przedsiębiorstwa można powiedzieć, że wyłania się ona z organizacyjnego uczenia się przede wszystkim przez uczestników

z góry, lecz wyłaniają się w czasie działania, jako odpowiedź na nieprzewidywalne zmiany w otoczeniu.

Henry Mintzberg – jeden z najważniejszych teoretyków zarządzania – w klasycznej pracy *The Strategy Process* pisał wręcz o „zarządzaniu przez improwizację”<sup>470</sup>, uznając, że strategia nie jest planem w sensie linearnym, lecz zbiorem decyzji i zachowań podejmowanych *in situ*, w bezpośredniej odpowiedzi na zmienne warunki środowiskowe. Tego typu działania mają charakter improwizowany – nie w znaczeniu braku struktury, lecz jako zdolność do działania w czasie rzeczywistym, w sytuacjach wymagających elastyczności, uważności i reaktywności. W tym sensie, kluczowe staje się nie to, co zaplanowane, ale to, co możliwe do wykonania w danym momencie – z dostępnymi zasobami, wiedzą i zespołem. Improwizacja, dotąd postrzegana jako odchylenie od normy lub działanie awaryjne, zaczyna być traktowana jako kompetencja krytyczna – bądź jako zdolność strategiczna, bez której organizacja może utracić zdolność adaptacyjną i przegrać w dynamicznym środowisku konkurencyjnym.

Szczególnie inspirującym źródłem w tym kontekście stała się metafora zespołu jazzowego. W przeciwieństwie do orkiestry symfonicznej, która funkcjonuje w oparciu o precyzyjny zapis partytury i silnie zhierarchizowaną strukturę, zespół jazzowy działa na zasadach słuchania, współdziałania, rotacyjnej wymiany ról i podejmowania decyzji w czasie rzeczywistym. Każdy z muzyków wnosi do improwizacji własną tożsamość i wiedzę, lecz to, co najważniejsze, dzieje się na poziomie relacyjnym. Lider nie tyle narzuca kierunek, co stymuluje proces: inicjuje, inspiruje, daje impuls. Improwizacja nie jest tu przejawem chaosu, lecz formą zorganizowanego działania, w którym porządek i sens konstytuują się poprzez współtworzenie i wzajemne dostrajanie w toku współtworzenia.

Frank J. Barrett – muzyk jazzowy i teoretyk organizacji – zaproponował w tym kontekście koncepcję „jazzowego przywództwa”, opartą na analogii do zespołu jazzowego: elastycznego, responsywnego, pozbawionego sztywnej hierarchii, opartego na słuchaniu, uważności i twórczej współpracy. W książce *Yes to the Mess: Surprising Leadership Lessons from Jazz* jazzowa improwizacja staje się dla niego modelem działania w złożonych, nieprzewidywalnych środowiskach organizacyjnych<sup>471</sup>. Barrett zauważa, że „menadżerowie

---

aparatu kierowniczego.” Zob. abstrakt w: P. Banaszyk, *Strategia emergentna jako źródło przewagi konkurencyjnej przedsiębiorstwa*, „Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej” t. Vol. 76 nr 18/1 (2005).

<sup>470</sup> H. Mintzberg, *The strategy process: concepts, contexts, cases*, Upper Saddle River, NJ 2003, s. 63.

<sup>471</sup> Barrett zauważa: „Przez dziesięciolecia uważano, że zarządzanie to sztuka planowania, organizowania, podejmowania decyzji i kontrolowania. Jednak planowanie staje się niewiarygodne, gdy otoczenie staje się nieprzewidywalne i niestabilne; organizowanie wygląda zupełnie inaczej z perspektywy innowacji open source; podejmowanie decyzji nie jest tak bardzo racjonalnym, dedukcyjnym wnioskiem, ile wynikiem ciągłych relacji międzyludzkich; a kontrolowanie wydaje się niemożliwe w świecie sieci. Do listy umiejętności menedżerskich

robią to, co muzycy jazzowi: wynajdują nowe rozwiązania bez gotowego planu i bez pewności co do ich wyników”, innymi słowy, „odkrywają przyszłość, którą tworzą ich działania w trakcie ich trwania”<sup>472</sup>.

Z kolei Karl Weick, jeden z najważniejszych teoretyków organizacji, sugeruje, że organizacja nie jest bytem statycznym, lecz dynamiczną, nieustannie rekonstruowaną strukturą zdarzeń – bliską procesowi improwizacji<sup>473</sup>. Weick podkreśla, że działanie często poprzedza wiedzę, a decyzje podejmowane są w toku działania, nie zaś na podstawie uprzedniej analizy. To przesunięcie semantyczne – od ekspresji artystycznej do kompetencji organizacyjnej – ma głęboko kulturowe znaczenie. Świadczy o tym, że improwizacja przestaje być rozumiana jako coś zewnętrznego wobec systemów zarządzania i działania, a staje się ich wewnętrznym komponentem. W tym sensie – co szczególnie interesujące w kontekście tej pracy – improwizacja zyskuje status uniwersalnej praktyki kulturowej, nie ograniczającej do sfery estetyki. Można wręcz mówić o swoistej translacji wartości związanych z improwizacją na język kompetencji miękkich: uważności, responsywności, elastyczności, odwagi działania w niepewności, zarządzania przez dialog, a nie przez kontrolę.

Tym samym – paradoksalnie – improwizacja, która przez stulecia była marginalizowana jako forma „nieregularna”, „niemierzalna” czy „prymitywna”, staje się u progu XXI wieku wzorcowym modelem działania dla struktur nowoczesnego świata. To, co jeszcze sto lat wcześniej wykluczane było z kanonu jako nienaukowe i niekontrolowalne, dziś uznawane jest

---

należy dodać improwizację – sztukę dostosowywania się, elastycznego adaptowania, uczenia się poprzez próby i błędy, wymyślenia doraźnych rozwiązań i odkrywania w trakcie działania”. Zob.: F.J. Barrett, *Yes to the Mess: Surprising Leadership Lessons from Jazz*, Boston 2012, s. 17. (eBook)

<sup>472</sup> Frank Barrett, „Creativity and Improvisation in Jazz and Organization: Implications for Organizational Learning”, *Organization Science* 9 (styczeń 1998): 605. Podobne refleksje znajdziemy w pracach Joana Cunha, David Kamoche i Eric Eisenberg (np. *Organizational Improvisation; Creativity and Innovation Management*), którzy zauważają, jak organizacje uczą się improwizować poprzez uważność, decentralizację decyzji, przyzwolenie na błędy i wspólne rozwiązywanie problemów w czasie rzeczywistym. Mary Jo Hatch w eseju *Jazzing Around: Improvisation in Organization and Management* (1999) opisuje jazz jako metaforę działania organizacyjnego: strukturę elastyczną, opartą na wspólnej przestrzeni, ale umożliwiającą ciągłą redefinicję roli, funkcji i relacji. W tym sensie, improwizacja – niegdyś zepchnięta na margines jako nieprzewidywalna i „niepoważna” – odzyskuje swoje znaczenie jako uniwersalna kompetencja kulturowa, będąca odpowiedzią na świat bez jednej partytury. Staje się nie tylko sposobem działania w muzyce, ale modelem myślenia o świecie – jako przestrzeni relacyjnej, otwartej, pełnej możliwości. Tak jak w zespole jazzowym, przyszłość nie jest zapisana – trzeba ją wspólnie wygrać.

<sup>473</sup> Weick pisze dosłownie: „Jeśli zdarzenia są improwizowane, a intencja jest luźno powiązana z wykonaniem, muzyk nie ma innego wyjścia, jak tylko wkroczyć do akcji i zobaczyć, co się stanie. To, co faktycznie się wydarzy, będzie wiadome dopiero wtedy, gdy będzie już za późno, aby podjąć jakiegokolwiek bezpośrednie działania. Wszystko, co pozostaje, to próba uzasadnienia i nadania sensu – post factum – temu, co widoczne z perspektywy czasu. Ponieważ ten „osad” jest nieodwracalny, a całe to nadawanie sensu odbywa się publicznie, i ponieważ jednostka ma ciągły wybór, co zrobić z tym, co pozostało, cały ten scenariusz wydaje się zawierać mikrokosmos sił, które wpływają na twórcze radzenie sobie z kondycją ludzką”. Por.: Karl E. Weick, „Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis”, *Organization Science* 9 (10 1998): 548.

za niezbędne do skutecznego funkcjonowania, przetrwania w złożonych systemach i rozwoju. W tym sensie współczesne zastosowania improwizacji jako modelu zarządzania pozwalają dostrzec nie tylko jej wartość praktyczną, ale i kulturową: jako narzędzia myślenia o świecie, który nie daje się już objąć jednym planem, jedną formą, jedną „partyturą”<sup>474</sup>. W świecie zmienności, nieciągłości i wielości – to właśnie improwizacja, ze swoją otwartością i gotowością do bycia „w kontakcie” – okazuje się najtrafniejszą odpowiedzią. Niegdyś zepchnięta na margines jako nieprzewidywalna i „niepoważna” – improwizacja odzyskuje swoje znaczenie jako uniwersalna kompetencja kulturowa, będąca odpowiedzią na świat bez „partyтуры”. Improwizacja staje się nie tylko sposobem działania w muzyce, ale modelem myślenia o świecie – jako przestrzeni relacyjnej, otwartej, pełnej możliwości. Tak jak w zespole jazzowym – przyszłość nie jest zapisana. Trzeba ją wspólnie *wygrać*.

---

<sup>474</sup> W niniejszej pracy termin partytura stosowany jest w dwóch rejestrach: dosłownym – odnoszącym się do zapisu muzycznego – oraz metaforycznym, oznaczającym każdą formę z góry zaprojektowanej struktury, modelu działania lub wzorca organizującego. Tam, gdzie użycie ma charakter metaforyczny, słowo ujmowane jest w cudzysłów. Zabieg ten pozwala zachować czytelność wyводу i uniknąć nieporozumień terminologicznych, sygnalizując jednocześnie, że chodzi o „partyturę” w sensie przenośnym – jako symbol porządku, centralnego planu lub systemu koordynacji, któremu przeciwstawiona zostaje logika działania opartego na improwizacji. Logika ta opiera się na responsywności, uważności i decyzyjności *in situ* – to sposób działania bez partyтуры, a zarazem sposób istnienia w świecie bez partyтуры.

## Improwizacja a władza formy. Dzieło i działanie w świetle myśli Nietzschego

Punktem wyjścia tej refleksji była analiza dziejów kultury europejskiej, w której niemiecki filozof dostrzegł charakterystyczną tendencję: stopniowe odchodzenie od ludyczności i afirmacji doczesności – ku dyscyplinie, harmonii i doskonałości formalnej. Nietzsche jako filolog klasyczny ujął te dwie przeciwstawne siły w kategoriach żywiołów, odwołując się do postaci greckich bogów: Dionizosa i Apolla. Zestawienie tych postaw pozwala z jednej strony uchwycić podstawowe napięcia konstytuujące rozwój sztuki w kulturze europejskiej (a zarazem ujawnia, które z prądów artystycznych zyskały dominację, a które zostały zmarginalizowane), z drugiej zaś – co kluczowe z perspektywy niniejszej rozprawy – otwiera przestrzeń interpretacyjną dla fenomenu improwizacji, ujmowanego jako pole ścierania się dionizyjskiego i apollińskiego żywiołu<sup>475</sup>. Nietzsche dostrzegał bowiem, że relacja między tymi siłami nie ma charakteru harmonijnej syntezy, lecz pozostaje dynamicznym konfliktem. Nadmierna przewaga żywiołu apollińskiego – utożsamianego z porządkiem, formą i kontrolą – prowadziła jego zdaniem do wyjałowienia duchowego, dekadencji i kulturowego nihilizmu, a zatem do stanu, w którym twórczość traci swą energię, a kultura ulega stagnacji.

W jego ujęciu opozycja między dionizyjskim a apollińskim pierwiastkiem sztuki nie jest tylko estetyczną metaforą, lecz fundamentalnym konfliktem, który przenika całą historię kultury europejskiej – w tym także historię muzyki. To właśnie ten konflikt – a nie jego rozwiązanie – otwiera przestrzeń, w której improwizacja może zostać rozpoznana jako gest krytyczny wobec władzy formy, a zarazem jako afirmacja działania, ruchu i przemijalności. Właśnie w tym kontekście sięgamy po koncepcję Nietzschego – filozofa, który zdiagnozował to źródłowe napięcie.

Były epoki, w których z niewzruszoną ufnością, wręcz religijną żarliwością wierzone, że jest się predestynowanym do tego a nie innego zajęcia, to tego a nie innego sposobu zarabiania na chleb, i wobec tego nie chciano uznawać w tej sprawie jakiegokolwiek udziału elementu przypadku, odgrywanej roli czy samowoli: z pomocą tej wiary, stany, cechy, dziedziczne przywileje różnych

---

<sup>475</sup> Przybliżenie koncepcji Nietzschego ogranicza się w przypadku niniejszej pracy do opisu głównych cech owych postaw i wskazania konstytutywnych różnic pomiędzy nimi. Na temat filozoficznej interpretacji nietzscheańskiej koncepcji. Por. np: M. Rolka, *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014.

rzemiosł zdołały stworzyć kolosalne piramidy systemów społecznych o szerokich podstawach, które są tak charakterystyczne dla średniowiecza i którym z pewnością nie można odmówić jednego: trwałość (– a trwanie jest na tym świecie wartością pierwszorzędną!).<sup>476</sup>

W tym przytoczonym z *La gaya scienza*, czyli *Nauka radująca duszę* fragmencie, Nietzsche – komentując stan kultury europejskiej – zauważa, iż kategoria trwałości zdominowała nie tylko zbiorowe wyobrażenia, ale i struktury myślenia Europejczyków na wiele stuleci. Przekonanie o predestynacji do określonych ról społecznych, zawodów i sposobów życia – nienaruszalne niczym dogmat – legitymizowało wielowiekowy porządek oparty na dziedzicznych przywilejach i stanowym podziale pracy. Stosunki dominacji, ustanawiane w imię trwałości lub wiecznego porządku, przenikały cały europejski system filozoficzno-religijny, ekonomiczno-polityczny oraz społeczno-gospodarczy od średniowiecza aż po wiek XIX.

Nietzsche nie kryje jednak satysfakcji, dostrzegając symptomy zmiany: są bowiem – pisze – także „inne epoki, prawdziwie demokratyczne, w których tego rodzaju wiara coraz bardziej słabnie i odchodzi w zapomnienie, a na pierwszy plan wysuwa się inna, bezczelna wiara oraz przekonanie całkiem przeciwnego rodzaju”<sup>477</sup>. Bezczelna wiara oraz przekonanie całkiem przeciwnego rodzaju – jak pisze Nietzsche – sugerują przeciwieństwo trwałości i wieczności. W ich miejsce pojawiają się wartości nietrwałości, ulotności, doczesności i przemijalności. W tym nowym porządku – o którym wspomina z wyraźnym entuzjazmem – „każda jednostka przekonana jest o tym, że potrafi w zasadzie wszystko, dorasta do odgrywania każdej roli, kiedy każdy chce się sprawdzić, improwizuje, próbuje na nowo, próbuje z większym zapalem, kiedy wszystko przestaje być naturą i staje się sztuką”<sup>478</sup>. To właśnie w tej „wierze” Nietzsche odnajduje siłę napędową twórczości – siłę, która ma swe korzenie w duchowości starożytnej Grecji. Odwołuje się do niej zarówno wtedy, gdy poszukuje źródeł działań artystycznych, jak i gdy próbuje wyznaczyć granicę między tym, co trwałe, a tym, co ulotne.

W swoim pierwszym opublikowanym dziele – *Narodziny tragedii z ducha muzyki* – Nietzsche „wskazał na Apollina i Dionizosa jako «moce artystyczne samej przyrody»”<sup>479</sup>. W jego ujęciu żywioły „apolliniński i dionizyjski, wypływają z samej natury «bez pośrednictwa

---

<sup>476</sup> F. Nietzsche, *La gaya scienza, czyli Nauka radująca duszę*, tłum. J. Korpanty i M. L. Kalinowski, Kraków 2022, s. 309.

<sup>477</sup> Ibidem

<sup>478</sup> Ibidem

<sup>479</sup> Por.: M. Kostyszak, *Nietzscheańska koncepcja źródeł twórczości artystycznej...*

ludzkiego artysty», zaspokajają «impulsy artystyczne natury w najbardziej gwałtowny i bezpośredni sposób»<sup>480</sup>, przybierając formy dwóch odmiennych modeli ekspresji: obrazowej sztuki apollińskiej (obejmującej malarstwo, rzeźbę i epos) oraz nieobrazowej, afektywnej sztuki dionizyjskiej – muzyki. Pomimo tego, że „autor *Narodzin tragedii* z czasem odżegnuje się od swoich młodzieńczych inspiracji, Dionizosa nie porzuca nigdy, czyniąc z jego postaci swoisty sztandar dla swojej myśli”<sup>481</sup>. Dla Nietzschego bowiem „rzeczywistość nie jest statyczna, ale jej osnowę stanowi ruch”<sup>482</sup>, którego źródłem (bogiem) jest Dionizos<sup>483</sup>.

W jednym z najtrafniejszych opracowań tego zagadnienia, Maria Kostyszak – w artykule *Nietzscheańska koncepcja źródeł twórczości artystycznej* – proponuje krótką, lecz treściwą definicję podstawowych żywiołów obecnych w myśli niemieckiego filozofa. Jak pisze:

Żywioł apolliński wiąże się ze sztukami plastycznymi, natomiast dionizyjski z geniuszem muzycznym. O ile Apollo włada onirycznym światem pozoru, wewnętrznym światem fantazji, fikcji osławiających z grozą natury, o tyle Dionizos w ekstatycznym natchnieniu zderza się z chaosem, nie maskując grozy. Apolliński żywioł gwarantuje mądry spokój boga artystów, ograniczenie wedle miary, a nade wszystko wyzwolenie od dzikich podniet. Te atuty nie umożliwiają jednak utożsamienia z tajemniczą prajednią, prabólem i prasprecznością, a dopiero te rysy żywiołu dionizyjskiego napawają człowieka, zdaniem Nietzschego, rozkoszą istnienia. Żywioł muzyczny – tonów, dźwięków, melodii, połączony z ruchem, głównie tańcem (ponieważ taniec jest siłą potencjalną, daje o sobie znać gibkością i żywością ruchu) – Nietzsche rozpoznaje jako dźwignię twórczości artystycznej.<sup>484</sup>

To właśnie żywioł dionizyjski – poprzez ruch, muzykę, taniec i afektywną obecność – okazuje się dla Nietzschego tym, co otwiera przestrzeń doświadczenia artystycznego. Jego intensywność nie oswaja, lecz wytrąca z równowagi; nie oddziela od świata, lecz wciąga w jego

---

<sup>480</sup> F. Ulfers, *Introduction*, tłum. I. J. Allen [w:] F. Ulfers (red.), I. J. Allen (tłum.), *The Dionysian vision of the world*, Minneapolis, MN 2013, s. 3.

<sup>481</sup> M. Rolka, *Fryderyk Nietzsche: dionizyjskość stylu*, „Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris” t. 14 (2011), s. 33. W innym źródle autorka pisze: „Dionizos patronuje [myśli Nietzschego] od samego początku i pomimo metamorfoz oraz przewartościowań, dokonujących się wraz z ewolucją jego filozofii, nie opuszcza jej aż do końca, naświetlając kluczowe konteksty namysłu”. Zob.: M. Rolka, *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego...*, s. 7.

<sup>482</sup> M. Rolka, *HYBRIS...*, s. 34.

<sup>483</sup> Głównym źródłem, do którego tekst się odnosi jest esej Nietzschego *Światopogląd dionizyjski*, który poprzedził *Narodzin tragedii*. Autor wyłożył w niej główne podstawy i założenia koncepcji, którą później wykorzystał w *Narodzinach tragedii*. Por.: F. Nietzsche, *The Dionysian vision of the world*, tłum. I. J. Allen, Minneapolis, MN 2013, s. 42.

<sup>484</sup> Ibidem

rytm. W tym sensie – i tu pojawia się jedno z kluczowych odniesień do niniejszej rozprawy – żywioł ten wyznacza ramy improwizacji jako działania, które nie dąży do reprezentacji, lecz do przekroczenia, do spotkania z tym, co nierozpoznane, nieuformowane, pozasłowne. Innymi słowy, „apolliniński pęd do sztuki ukrywa świat stawania się poprzez nacisk na wygląd [formę]. Tworząc świat pięknych pozorów, Apollo odwraca swoją uwagę właśnie od tego, co jest głównym przedmiotem zainteresowania Dionizosa: tymczasowości świata natury”<sup>485</sup>.

Nietzsche przypisuje tym dwóm żywiołom odmienne atrybuty: Apollinowi – sen, Dionizosowi – upojenie. Według niego tym, co „charakteryzuje apolliniński świat snów, jest «pozór», *Schein*, który ma szereg znaczeń, od świetlistości po zasłonięcie lub zakrycie. A więc istnieje poczucie piękna w znaczeniu blasku, połysku lub lśnienia”<sup>486</sup>. Z kolei, dionizyjskie prowadzi nas ku temu, co niesubstancjalne, przemijające, rozedrgane – ku temu, co Nietzsche rozpoznaje jako rzeczywisty puls świata. „Dionizyjskie upojenie jest najbliższe uchwyceniu niesubstancjalnego pierwotnego wyglądu, który jest wszystkim, czym jest ten świat”<sup>487</sup>. Apollinińska "forma, «piękno samo w sobie», jest wolna od wszelkich domieszek i zanieczyszczeń, [pozostaje] «absolutna, czysta, niezmięszana, nieskażona ludzkim ciałem ani kolorami, ani żadnym innym wielkim nonsensem śmiertelności». W przeciwieństwie do tego, dionizyjski popycha nas bezpośrednio do stawania się i przemijania, śmiertelności, do tego, co Platon nazywa «nonsensem»”<sup>488</sup>.

Mamy zatem do czynienia z dwiema postawami, które – towarzysząc europejskiej sztuce i filozofii od czasów Antyku – doprowadziły do wyłonienia się kulturowych wzorców oraz dychotomii kształtujących ich przedstawicieli. W przekonaniu Nietzschego, który pisał, że „trwałość jest na ziemi wartością najcenniejszą”, kulturę europejską formowała w przeważającej mierze apollinińska doktryna pozoru i formy. Nie chodzi tu wyłącznie o działania artystyczne: doktryna ta wpłynęła również na kształt europejskiego systemu filozoficzno-religijnego, na jego model ekonomiczno-polityczny, a w konsekwencji – na struktury społeczne i porządek gospodarczy. Oddajmy głos Nietzschemu: „apollinińskie bałwochwalstwo, czy to wyrażone w świątyniach, posągach, [...] miało etyczny wymóg miary jako swój wzniosły cel, który był równoległy do estetycznego wymogu piękna. Żądanie miary jest możliwe tylko tam,

---

<sup>485</sup> Ibidem

<sup>486</sup> F. Ulfers, *Introduction...*, s. 4.

<sup>487</sup> Ibidem

<sup>488</sup> F. Ulfers, *Introduction...*, s. 6.

gdzie istnieje miara, gdzie istnieje granica. Aby móc utrzymać swoje granice, trzeba je znać: stąd apollinijskie *dictum*”<sup>489</sup>.

Miarą dla Europejczyka przez długie stulecia była pobożność. Przekonanie o wszechobecności Boga – w filozofii, sztuce, muzyce, a także w porządku społecznym – uzasadniało potrzebę wytyczania granic – granic etycznych, estetycznych, epistemologicznych. Tymczasem dla Nietzschego „pobożność to najwspanialsza maska popędu żywota! Poświęcenie dla udoskonalonego świata snów, nagrodzone najwyższą etyczną mądrością! Ucieczka od prawdy, by czcić ją z daleka, spowitą chmurami!”<sup>490</sup>. Według niego, powiązane z pobożnością „chrześcijańska asceza i uduchowienie wraz z towarzyszącą im deprecjacją zmysłowości, czyli ciała, tamują głębokie odczucia tragizmu i rozkoszy istnienia zarazem”<sup>491</sup>. To właśnie kult jednego Boga staje się dla Nietzschego świadectwem europejskiego nihilizmu i dekadencji – bowiem dionizyjski żywioł twórczości zakłada miejsce dla wielu bogów<sup>492</sup>, mnogość form, obecność chaosu i pierwotnej siły życia.

Analiza stanu kultury doprowadziła go do wniosku, iż „nihilizm i dekadencja kultury współczesnej wywodzą się ze zwycięstwa żywiołu apollinijskiego (racjonalnego, dążącego do ładu, struktur i symetrii) nad żywiołem dionizyjskim (ekstazyjno-muzycznym, lirycznym). Klęska żywiołu dionizyjskiego, zdaniem Nietzschego, wyjąłowiła urodzajne źródła artystycznego [...]. Twórczość bowiem, jego zdaniem, wymaga odwagi wkroczenia w sferę tajemnych jedni i różnic – wobec tego, co naturalne, i tego, co jeszcze się naturalnym ani kulturalnym nie zdążyło stać”<sup>493</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem, do czego – w świetle koncepcji Nietzschego – doprowadziła owa „klęska żywiołu dionizyjskiego” i odwrotnie: do czego doprowadził kulturę europejską triumf żywiołu apollinijskiego. Czy w wyniku ścierania się obu tych sił pewne dziedziny kultury bądź praktyki społeczne zyskiwały, a inne traciły? I wreszcie – pytanie kluczowe z perspektywy niniejszej pracy – jaki wpływ miały te oddziaływania na fenomen improwizacji?

Odpowiedzi na te pytania pozwolą oprzeć historyczną analizę zjawiska improwizacji na solidnych podstawach filozoficznych – zakorzenionych w myśli antycznej, zaktualizowanych przez Nietzschego. Z uwagi na temat pracy, odpowiedzi te odnosić się będą przede wszystkim

---

<sup>489</sup> F. Nietzsche, *The Dionysian vision of the world...*, s. 42.

<sup>490</sup> Por.: M. Kostyszak, *Nietzscheańska koncepcja źródeł twórczości artystycznej...*

<sup>491</sup> Ibidem

<sup>492</sup> „Motto do Antychrysta brzmi: «Dwa tysiące lat i ani jednego nowego boga?!». Tak fundamentalnie i pierwotnie Nietzsche rozumiał twórczość: chodzi także o tworzenie bogów, tylko, że nie należy tej «mocy artystycznej samej przyrody» mylić z bałwochwalstwem”. Zob.: M. Kostyszak, *Nietzscheańska koncepcja źródeł twórczości artystycznej...*

<sup>493</sup> Ibidem

do sfery sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki. Zanim jednak podejmiemy próbę ich udzielenia, doprecyzujmy raz jeszcze znaczenie obu żywiołów – w kontekście sztuki dźwięku. Po pierwsze: jeśli – jak pisze Maria Kostyszak – „żywioł apolliniński wiąże się ze sztukami plastycznymi, a dionizyjski z geniuszem muzycznym”, to sam ten podział sytuowałby muzykę po stronie dionizyjskości. Po drugie: skoro „Apollo włada onirycznym światem pozoru, fantazji i fikcji osławiających z grozą natury, a Dionizos – w ekstatycznym natchnieniu – zderza się z chaosem, nie maskując owej grozy”; skoro „żywioł apolliniński gwarantuje mądry spokój boga artystów, ograniczenie wedle miary, a nade wszystko wyzwolenie od dzikich podniet”, a dionizyjski – przeciwnie – „łączy nas z tajemniczą prajednią, prabólem i prasprzeczością”, to można przyjąć, że muzyka jako sztuka intensywnego doświadczenia – raczej łączy je ze sobą niż oddziela. Po trzecie: jeżeli – jak pisze Nietzsche – „w dziedzinie sztuki imiona Apolla i Dionizosa reprezentują przeciwstawne style; prawie zawsze uwikłane i wchodzące ze sobą w walkę”<sup>494</sup>, to pytanie, jakie cechy swoich patronów uosabiają one w sztuce dźwięku, nabiera szczególnego znaczenia.

W kontekście niniejszej pracy, której przedmiotem jest fenomen improwizacji, nasuwa się oczywiście rozróżnienie: to, co apollinińskie, odnosi się do kompozycji – rozumianej jako dzieło zapisane, domknięte, trwałe i niezmienne; to, co dionizyjskie – do improwizacji, czyli dzieła otwartego, nietrwałego, nieprzewidywalnego i niemożliwego do pełnego zapisu. Z perspektywy współczesnej takie rozróżnienie wydaje się niemal pewne. Zanim jednak uznamy je za oczywiste, przyjrzyjmy się bliżej dynamice tych przeciwstawnych nietzscheańskich żywiołów – także w okresie historycznym, w którym pojęcie „kompozycji” w dzisiejszym sensie jeszcze nie istniało. Chodzi bowiem o czas, gdy pierwiastek apolliniński nie dominował jeszcze nad dionizyjskim, lecz pozostawał z nim w napięciu – w ścieraniu się sił, które dopiero z czasem doprowadziło do trwałego przesunięcia: do triumfu *form*<sup>495</sup> nad *per-form*<sup>496</sup>, kompozycji nad improwizacją, zapisu nad procesem. Innymi słowy – do zwycięstwa Apollina nad Dionizosem.

Oczywiście, przekształcenia te nie dokonywały się w oderwaniu od zmian estetycznych, filozoficznych, społecznych czy technologicznych poszczególnych epok. Przeciwnie – to właśnie one stanowiły główne przyczyny transformacji, jakie zaszły w muzyce. Niezależnie od tego, czy mówimy o przemianach estetycznych (np. związanych z pojmowaniem perspektywy),

---

<sup>494</sup> F. Nietzsche, *The Dionysian vision of the world...*, s. 29.

<sup>495</sup> („pozór”, „obraz”, „podobieństwo”, „kształt”)

<sup>496</sup> („robić”, „wykonywać”, „formować”, „osiągać”)

historycznych (takich jak wyprawy krzyżowe), odkryciach naukowych (np. rewolucyjne dzieło Kopernika), zmianach społeczno-religijnych (reformacja), czy o rozwoju technologii (udoskonaleniu notacji muzycznej, wynalezieniu druku – w tym druku nutowego), wszystkie te zjawiska przyczyniły się do utrwalenia pierwiastka apollinijskiego w kulturze europejskiej.

Zakres i objętość niniejszej rozprawy nie pozwalają na pełną analizę interesującego nas zjawiska z uwzględnieniem każdego z wymienionych kontekstów. Dlatego też ich omówienie zostanie tu ograniczone do absolutnego minimum. Celem nie jest rekonstrukcja historii poszczególnych przemian, lecz wytypowanie i odtworzenie – na podstawie reprezentatywnych przykładów – podstawowych mechanizmów odpowiedzialnych za kierunek tych zmian.

Ponieważ apollinijski pierwiastek, który – według Nietzschego – zdominował nowożytną Europę, odsyła do tego, co zapisane, trwałe i sformalizowane, skupimy się na przykładach dotyczących kompozycji muzycznej: jej nowożytnych początków, czynników, które ją ukształtowały i utwaliły, oraz tych, które doprowadziły do jej supremacji nad innymi praktykami muzycznymi<sup>497</sup>. Tym samym, nie tylko wskazywane przez Nietzschego przemiany kulturowe doprowadziły do binarnego podziału na to, co komponowane, i to, co improwizowane, lecz także sam rozwój kompozycji jako odrębnej praktyki artystycznej – wraz z ewolucją technik kompozytorskich i systemów notacji – proces ten znacząco pogłębił.

Choć niniejsza praca nie jest rozprawą o muzyce jako takiej, to właśnie muzyka — ze względu na swoją relację z czasem, formą, pamięcią i działaniem — stanowi tu dominującą ramę interpretacyjną. Nie chodzi przy tym o powielanie analiz zawartych w rozdziale *Improwizacja w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej*, lecz o uchwycenie konkretnych mechanizmów historycznych, dzięki którym procesy zapisu i utrwalania zyskały status dominujących modeli kulturowych. Przykłady muzyczne potraktujemy zatem jako reprezentatywne studia przypadku – nie jako cel sam w sobie, lecz jako narzędzie znajdujące zastosowanie w analizie improwizacji w jej szerszym, kulturowym wymiarze.

---

<sup>497</sup> Kompozycja uchodzi za najdonioślejsze osiągnięcie europejskiej kultury muzycznej, a tworzący ją kompozytorzy zajmują w muzycznej hierarchii pozycje najwyższe. To dokumentacja ich działań składa się na historię muzyki nowożytnej, w której tworzenie muzyki stało się tożsame z komponowaniem. Więcej: B. Haynes, *The end of early music...*

## Kompozycja i zapis jako wzory kultury

W związku z powyższym, w dalszej części pracy odwołamy się do wybranych procesów historycznych, w których zbiegają się trzy zjawiska kluczowe z punktu widzenia niniejszej rozprawy: 1. pojawienie się technik wielogłosowej kompozycji (od organum do praktyk szkoły Notre-Dame), 2. stopniowe krystalizowanie się notacji muzycznej (ze szczególnym uwzględnieniem przełomu menzuralnego XIII–XIV wieku) oraz 3. wynalezienie i upowszechnienie druku muzycznego (poczynając od XV wieku). Choć rozciągnięte w czasie, procesy te składają się na długofalowy ruch kulturowy, którego wspólnym mianownikiem – z perspektywy niniejszej pracy – jest utrwalanie pierwiastka apollińskiego w kulturze europejskiej: jako idei formy, zapisu, porządku i trwania. Ponadto zauważyć należy, że znaczenie przypisywane dokonującym się zmianom ewoluowało wraz z kulturą. Współczesna ocena tego, co składa się na historię muzyki, nie jest więc neutralnym opisem, lecz obrazem utwalonym w myśleniu zbiorowym przez pryzmat XIX-wiecznego korpusu wartości<sup>498</sup>.

Powołując się na najnowsze badania<sup>499</sup> należy zauważyć, że „utwory polifoniczne XIV–XVI wieku nie były opracowywane w partyturze, ale komponowane w umyśle”<sup>500</sup>. Opierały się one na sztuce pamięci, które notacja muzyczna niejako uzupełniała<sup>501</sup>. Jak pisze Anna Maria Busse Berger w książce *Medieval Music and the Art of Memory*, „archiwum pamięci średniowiecznego muzyka składało się z trzech elementów: chorału, elementarnej teorii muzyki i kontrapunktu. Podczas gdy dwa pierwsze obszary były ważne od czasów karolińskich, kontrapunkt zyskał na znaczeniu od XII wieku”<sup>502</sup>. Wynika z tego, że „duża część wczesnej

---

<sup>498</sup> Jak zauważa Berger w *Medieval music and the art of memory*, „«beethovenowskie» koncepcje sztuki stosowane były nie tylko do muzyki XIX wieku, ale i do polifonii z Notre Dame. Zgodnie z tą koncepcją uważano, że wielkie i oryginalne kompozycje muszą być kojarzone z konkretnym artystą. Polifonia Notre Dame mogła być traktowana poważnie, ponieważ można było do niej dołączyć nazwiska Leonina i Perotina, wspomniane przez teoretyka Anonymousa. Tymczasem, żaden z utworów *Magnus liber* nie jest przypisywany Leoninowi i Perotinowi w źródłach”. Por.: A.M.B. Berger, *Medieval music and the art of memory*...

<sup>499</sup> Na uwagę zasługuje: M.J. Carruthers, *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge 2009.

<sup>500</sup> A.M.B. Berger, *Medieval music and the art of memory*..., s. 2.

<sup>501</sup> Do czasu pojawienia się notacji cały repertuar chorałowy był przechowywany w pamięci i przekazywany drogą ustną. Notacja, która pojawiła się jako pierwsza, nie może być traktowana w sposób w jaki dziś traktujemy współczesne notacje. Służyła ona bardziej do przypomnienia melodii i jej studiowania, niż do czytania. To, że notacja w ogóle się pojawia, jest zwiastunem krystalizowania się nowej praktyki wielogłosowej, która zrodziła potrzebę zapisu muzyki w odmienny sposób.

<sup>502</sup> A.M.B. Berger, *Medieval music and the art of memory*..., s. 5.

polifonii była improwizowana lub wykonywana na pamięć<sup>503</sup>, oraz że „notacja i pismo nie są konieczne do tworzenia wielkiej muzyki, a wysoki poziom kultury muzycznej może istnieć bez pisma”<sup>504</sup>. Co więcej, w interesującym nas okresie „sam termin «kontrapunkt» odnosił się do improwizacji”<sup>505</sup> (*contrapunctum ex tempore canere*). Nie powinno zatem dziwić, że:

W średniowieczu podziwiano nie tylko zdolność do zachowania czegoś w pamięci, ale także umiejętność manipulowania materiałem. Jeśli średniowieczni pisarze mogli wykorzystywać techniki mnemotechniczne do konstruowania swoich traktatów i kazań, nie powinno dziwić, że muzycy stosowali podobne techniki podczas komponowania muzyki. Podczas gdy średniowieczny uczyony mógł zademonstrować, że naprawdę «nauczył się» lub «opanovał» tekst, gdy mógł go recytować wstecz, średniowieczny muzyk mógł być podziwiany za stosowanie inwersji i ruchu wstecznego w swoich tenorach.<sup>506</sup>

Ówczesny kompozytor nie był zatem skrybą, który – jak stanowi współczesny uzus – tworzył muzyczne traktaty polifoniczne na wzór strzelistych katedr. Przeciwnie, był praktykiem, dla którego notacja stanowiła zaledwie jedno z wielu narzędzi mnemotechnicznych. Nie był też kimś, kto „tworzy nowe” w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia. Jego praktyka polegała raczej na parafrazowaniu znanego materiału, jego cytowaniu, transformowaniu i przetwarzaniu<sup>507</sup>. W tym kontekście warto zadać pytanie: czy mówienie o „kompozytorach” w odniesieniu do pierwszych twórców polifonii nie stanowi projekcji współczesnej koncepcji twórczości na praktykę o zupełnie odmiennym charakterze? Utrwalone w zbiorowej świadomości obrazy dawnych praktyk kompozytorskich zdają się pomijać społeczny kontekst epoki, w której powstawały – a który znacząco różnił się od kontekstu nowożytnego.

Odnosząc te rozważania do nietzscheańskiej koncepcji źródeł twórczości artystycznej, można uznać, że owa projekcja (czyli dzisiejsze rozumienie kompozytora jako autonomicznego twórcy dzieła) jest kolejnym dowodem na kulturową dominację postawy apollinińskiej – nie tylko

---

<sup>503</sup> Ibid., s. 29.

<sup>504</sup> Ibid., s. 16.

<sup>505</sup> R.C. Wegman, J. Menke, P. Schubert, *Improvising early music: the history of musical improvisation from the late Middle Ages to the early Baroque*, Leuven 2014, s. 95.

<sup>506</sup> A.M.B. Berger, *Medieval music and the art of memory...*, s. 7.

<sup>507</sup> „VIII- i IX-wieczny graduał zawierał około 560 śpiewów: 70 introitów, 118 graduałów, 100 allelui, 18 traktatów, 107 ofertoriów i 150 komunii. Kenneth Levy obliczył, że jeśli dodamy do tego *Office Propers*, «możemy dojść do siedemdziesięciu pięciu lub osiemdziesięciu godzin zapamiętanego materiału muzycznego. Odpowiadałoby to wyborowi utworów instrumentalnych Beethovena oraz pełnego kanonu wagnerowskiego». Ibid., s. 49.

w dziedzinie samej twórczości, lecz także w refleksji teoretycznej i humanistycznej. Tymczasem, jak pokazuje przytoczona wcześniej analiza, w pierwszych wiekach nowego milenium oba twórcze pierwiastki – apolliniński i dionizyjski – współistniały, uzupełniając się nawzajem. Warto jednak podkreślić, że przyjęcie tezy o „czysto improwizującym” charakterze działań pierwszych kompozytorów byłoby uproszczeniem. Mimo że wiele z tych praktyk miało charakter oralny i opierało się na pamięci, nie sposób odmówić im strukturalnej dyscypliny, wewnętrznych reguł oraz estetycznego wyrafinowania – a zatem również aspektów apollinińskich.

Na przełomie XV-XVI stulecia „«kompozytor», zwłaszcza polifonii wokalne, profesjonalizował się i zyskiwał coraz większy status kulturowy”<sup>508</sup>. Zmiana ta dotyczyła nie tylko samych muzyków, którzy zaczęli się tak określać, lecz także szerszej świadomości społecznej, w której kompozytor zaczął funkcjonować jako odrębna figura kulturowa – osoba ciesząca się prestiżem z racji wykonywanego zawodu. Profesjonalizacja ta, podobnie jak kulturowe uznanie dla autorstwa (nie tylko muzycznego), były znamienne dla epoki renesansu. Tym, co jednak najbardziej przyczyniło się do wzrostu znaczenia sztuki kompozycji, była nie tylko potrzeba opanowania jej zasad przez profesjonalnych śpiewaków i muzyków, lecz także fakt, że biegłość w kompozycji stała się czynnikiem promującym społecznie – wyróżnikiem statusu i kompetencji<sup>509</sup>. Wiek XV był bowiem pod wieloma względami „wiekiem popularyzacji kontrapunktu, jego rozpowszechnienia poza światem duchownych i intelektualistów”<sup>510</sup>.

W tym też okresie obserwujemy gwałtowny wzrost liczby traktatów poświęconych technikom polifonicznym, coraz częściej pisanych w językach wernakularnych. Kompozycja – jako wiedza i praktyka – zaczęła być demokratyzowana i szerzej dostępna, co miało ogromny wpływ na dalsze dzieje muzyki europejskiej. Od XIII wieku mamy do czynienia z wynalezieniem notacji menzuralnej – będącej kolejnym (by nie rzec: rewolucyjnym) etapem w rozwoju zapisu muzycznego. I choć – jak zauważa Anna Maria Busse Berger – „nie powinniśmy już zakładać, że wynalezienie pięciolinii przez Guido z Arezzo (ok. 1030 r.), które umożliwiło jednoznaczny zapis wysokości dźwięku, wyeliminowało lub ograniczyło

---

<sup>508</sup> Rob.C. Wegman, *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500.*, „Journal of the American Musicological Society” t. 49 nr 3 (1996), DOI: <https://doi.org/10.2307/831769>, s. 411.

<sup>509</sup> Por.: Rob.C. Wegman, *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500.*

<sup>510</sup> Ibid., s. 417.

wykonywanie z pamięci”<sup>511</sup>, to jednak rozwój notacji menzuralnej sukcesywnie prowadził do profesjonalizacji techniki zapisu jako kompetencji teoretycznej i spekulatywnej.

Jak pisze Rob C. Wegman w *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500*, „teoria mensuralna była zasadniczo intelektualna w swojej koncepcji, obejmując specjalistyczną łacińską terminologię i sposoby myślenia, których podstawowe uzasadnienie nie mogło być w pełni zrozumiane, chyba że poprzez uniwersyteckie szkolenie w zakresie sztuk wyzwolonych”<sup>512</sup>. Uzupełnia on tę myśl następującą uwagą: „na niższych szczeblach profesjonalnej skali wiedza mensuralna była prawdopodobnie szczątkowa, a w wielu przypadkach nawet nieistniejąca. [...] Przeniesienie nieuchwytniej złożoności polifonicznego dźwięku na papier, uchwycenie go i manipulowanie nim jako obiektem, refleksja nad nim jako skończonym «dziełem», było przeniesieniem go ze sfery rzeczywistego tworzenia muzyki do świata duchownych i intelektualistów”<sup>513</sup>.

To właśnie w tym momencie muzyka wkracza w sferę nauki – staje się przedmiotem spekulacji i refleksji, a filozofia i teologia – jako dominujące w średniowieczu formy poznania – zaczynają odgrywać znaczącą rolę w definiowaniu jej sensu i funkcji. Z punktu widzenia niniejszej rozprawy jest to moment przesilenia: dominacja pierwiastka apollińskiego, który afirmuje formę, porządek i abstrakcyjną strukturę, zaczyna być nie tylko kategorią estetyczną, lecz także epistemologiczną i ontologiczną. Jednakże pogląd, iż kontrapunkt może funkcjonować jako zapisany traktat muzyczny, pojawia się stosunkowo późno – dopiero w pierwszej połowie XV wieku. Wówczas to teoretycy, tacy jak Johannes Tinctoris<sup>514</sup>, zaczynają po raz pierwszy używać terminów rozróżniających to, co zapisane, od tego, co tworzone w czasie rzeczywistym.

Od tego momentu pojęcie kontrapunktu ekstemporalnego (a więc improwizowanego) zaczyna być świadomie oddzielane od kontrapunktu zapisanego (a więc skomponowanego), i dookreślane terminami podkreślającymi jego doraźny charakter, takimi jak: „brak pisma (*mentaliter, alla mente*), natychmiastowość (*ex tempore, subita, abrupta, repens*), przypadkowość (*ad cortex*), nieprzewidziane (*improvinis*), a ostatecznie jako aspekt tradycji

---

<sup>511</sup> A.M.B. Berger, *Medieval music and the art of memory...*, s. 48.

<sup>512</sup> Rob.C. Wegman, *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500.*, s. 428–429.

<sup>513</sup> Ibidem

<sup>514</sup> Jako kompozytor, Tinctoris był również czołowym teoretykiem muzyki okresu renesansu (opublikował 12 traktatów z zakresu teorii muzyki). Doprowadził do skodyfikowania zasad kontrapunktu i w znaczący sposób przyczynił się do zmiany statusu kompozytora.

ustnej (*usualis*)”<sup>515</sup>. Tego rodzaju rozróżnienia świadczą o głębokiej przemianie w rozumieniu praktyk kontrapunktycznych. W efekcie, na początku XVI wieku kompozycja – traktowana jako ekskluzywna umiejętność – ulega procesowi profesjonalizacji, co prowadzi do stopniowego zaniku praktyk kontrapunktu improwizowanego wśród muzyków amatorów<sup>516</sup>.

Nie zmienia to jednak faktu, że sam termin kompozytor wciąż pozostawał „terminem technicznym”, odnoszącym się bardziej do kompetencji niż do statusu twórcy w dzisiejszym rozumieniu. W przeciwieństwie do okresu nowożytnego, w średniowieczu status społeczny twórcy muzyki nie był jednoznacznie określony. Rzadko spotykamy w źródłach termin kompozytor ani *compositio* – i to nawet w obrębie wyspecjalizowanej sfery traktatów muzycznych. Co więcej, nawet tam pojawiają się one stosunkowo późno. Jak pisze Rob Wegman: „nie oznacza to oczywiście, że teoretycy przed piętnastym wiekiem nigdy nie używali słów *componere*, *compositor* lub *compositio* w związku z muzyką, tylko że takie wczesne wystąpienia są zbyt przypadkowe, aby złożyć się na ustalone użycie, i że słowa te są zwykle używane w ich najbardziej dosłownym znaczeniu, bez społecznego i kulturowego wydźwięku, który nabyły później”<sup>517</sup>.

Nie oznacza to także, że nowe utwory nie powstawały – przeciwnie – lecz sama umiejętność „komponowania” nie była jeszcze traktowana przez mecenasów sztuki (głównie instytucje kościelne) jako kompetencja nobilitująca. Najwyższy status przypisywano wówczas kategorii *musicus*, implikującej akademicką dystynkcję i związanej z wykształceniem w zakresie teorii muzyki. *Musicus* cieszył się nie tylko poważaniem, ale i rozgłosem<sup>518</sup>. Jak zauważa Wegman, „podczas gdy słowo *musicus* oznaczało pozycję społeczną i szacunek publiczny, czysto techniczny termin *compositor* był pozbawiony takich podtekstów. Każdy mógł zostać kompozytorem na mocy samego faktu przelania nowej muzyki na papier, niezależnie od kategorii społecznej czy rangi”<sup>519</sup>.

Wynikało to także z faktu, że średniowieczne postrzeganie muzyki opierało się na arystotelesowskim rozróżnieniu *poiesis* (w pewnym uproszczeniu: tworzenie) i *praxis*

---

<sup>515</sup> Rob.C. Wegman, *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500.*, s. 432.

<sup>516</sup> Patrz przypisy w Wegman, 433

<sup>517</sup> Ibidem, 434

<sup>518</sup> Niech za przykłady posłużą nazwiska najwybitniejszych twórców Szkoły Niderlandzkiej, Ockeghema i Obrechta. „Kanonicy St. Donatian w Brugii gościli Johannesa Ockeghema w 1484 roku, w protokole kapituły określili go jako «*musicus excellentissimus*». Szesnaście lat później nadali Jacobowi Obrechtowi tytuł «*bene famosus musicus*». Zob.: Rob.C. Wegman, *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500.*, s. 437.

<sup>519</sup> Ibid., s. 438.

(działanie). Muzyka – zaliczana do tej drugiej kategorii – nie mogła być zatem tworzona, gdyż dźwięk nie jest przedmiotem, lecz zjawiskiem ulotnym, fizycznym i efemerycznym. „Dźwięk jest ulotny, przemijający, niematerialny: dźwięku nie można wytworzyć (*cactus*), a jedynie wypowiedzieć (*prolatus*). Myślenie o muzyce jako o «rzeczy» jest paradoksem: rzeczy mają trwałość i rozszerzenie przestrzenne, a dla dźwięku jest to nie do pomyślenia, chyba że jest reprezentowany przez atrament na papierze, przyjmując w ten sposób materię i formę”<sup>520</sup>.

Rozstrzygający okazał się zatem status pisma – to ono przeniosło muzykę z wymiaru czysto dźwiękowego w wymiar społeczny, kulturowy i filozoficzny. To właśnie zapis – a nie sama praktyka – pozwolił muzyce przyjąć cechy dzieła, trwania i autorstwa. Ten moment zbiegł się w czasie z wynalezieniem prasy drukarskiej, a wkrótce potem także druku muzycznego. Proces profesjonalizacji kompozytora oraz krystalizowania się jego statusu kulturowego i funkcji społecznych ulega znacznemu przyspieszeniu wraz z wynalezieniem druku, zastąpieniem pergaminu papierem<sup>521</sup> oraz rosnącą dostępnością publikacji muzycznych w kolejnych dziesięcioleciach. Pojawienie się druku zbiegło się w czasie z doskonaleniem notacji muzycznej – która od czasów Guido z Arezzo uległa dalszemu rozwojowi<sup>522</sup> – co stworzyło nowe warunki zarówno dla utrwalania, jak i rozpowszechniania muzyki.

Pierwsze druki muzyczne, które pojawiły się na początku XVI wieku, nie tylko przyczyniły się do popularyzacji materiału nutowego, ale również stały się istotnym bodźcem przyczyniającym się do promocji autorów. Jak zauważa Paweł Gancarczyk: „w pierwszej

---

<sup>520</sup> Ibid., s. 439.

<sup>521</sup> „Wynalazek Gutenberga w połowie XV wieku został poprzedzony przez zaadoptowanie papieru jako nowego materiału pisarskiego. Fakt ten miał tyle doniosłe znaczenie dla produkcji książek, że niektórzy badacze nadali mu miano «rewolucji papieru». Nowy materiał pisarski pojawił się w Europie ze sprawą Arabów zapewne już w XI wieku, aczkolwiek jego zasięg występowania ograniczał się do Półwyspu Iberyjskiego i Sycylii. Papier był znacznie tańszy od pergaminu. Pod koniec XIV wieku w Paryżu za pergaminową skórę o powierzchni 0,5 m<sup>2</sup> należało zapłacić 24 do 26 denarów (arkusz papieru kosztował zaledwie półtorej denara). Koszt jednego manuskryptu liczącego około 1000 stron to od 250 do 300 zabitych owiec lub kóz”. Zob.: Gancarczyk, Muzyka wobec rewolucji druku, 19–23.

<sup>522</sup> Długi proces rozwoju, który doprowadził do powstania współczesnej notacji muzycznej, można wywodzić od bezliniowej notacji cheironomicznej (gr. *cheir* - ręka, *nomos* - prawo), która powstała prawdopodobnie jeszcze przed VIII w. Około r. 1000 notację cheironomiczną zastąpiła notacja diastematyczna, która określała wysokość dźwięków przez zróżnicowane wertykalnie rozmieszczenie neum *in campo aperto* (na polu bez linii). To wtedy pojawia się koncepcja linii (w XI w. Guido d’Arezzo wprowadził do pisma nutowego 4 linie) i notacja mensuralna, która jednak nie określała ona stosunków rytmicznych. Na przełomie XII i XIII wieku w kręgu paryskiej katedry Notre Dame powstała służąca do zapisu muzyki polifonicznej notacja modalna. Na pierwszy rzut oka podobna była do rzymskiej notacji chorałowej, ale w przeciwieństwie do niej zawierała informację o rytmie. Stosowano ligatury, czyli kilka nut połączonych ze sobą oraz modusy, czyli schematy rytmiczne. Z notacji modalnej wykształciła się z kolei notacja menzuralna (ok. 1250–1600). Notacja menzuralna określa dokładnie nie tylko interwały, ale też, za pomocą odpowiedniej formy graficznej nut, rytm, czyli wzajemny stosunek czasu trwania dźwięków w ramach modus, tempus i prolatio. Wiek XV to czas rozwoju pierwszych oznaczeń metrum – dwudzielných (2/4, 4/4) i trójdzielných (odpowiednik 3/4). Na przełomie XVI i XVII w. zaczęto coraz częściej korzystać z zaokrąglonego kształtu nut zamalowywanych na czarno. Taki model notacji zachował się do dzisiaj.

połowie szesnastego wieku muzyka stała się towarem, co miało wielki wpływ na jej tworzenie, rozpowszechnianie i wykonywanie aż do czasów współczesnych<sup>523</sup>. Jednym z najbardziej widocznych zjawisk zachodzących na tym polu było rosnące znaczenie twórcy – znanego z imienia i nazwiska – zarówno dla wydawcy, jak i dla odbiorców druków zawierających jego kompozycje. Zjawisko to wiąże się z kolejnym aspektem, możliwym dzięki pierwszemu masowemu medium w dziejach ludzkości, jakim był druk.

Medium to nie tylko odegrało kluczową rolę w kształtowaniu relacji twórca–dzieło, lecz także w znaczący sposób przyczyniło się do ugruntowania poczucia własności intelektualnej oraz narodzin nowożytnego rozumienia autorstwa. W rezultacie, „kompozytorzy stali się siłą rzeczy niezbędnym elementem kształtującego się rynku muzycznego. Wydawanie muzyki przyniosło konkretne korzyści, dając im, jeśli nie przyływ gotówki, to przynajmniej sławę i renomę, która mogła pomóc w dalszej karierze. Dla anonimowego twórcy dobra te byłyby trudno dostępne<sup>524</sup>. W tym kontekście warto przywołać również uwagi Waltera Onga, który zauważa, że „druk wzmacnia poczucie zamknięcia [*closure*], poczucie, że to, co znalazło się w tekście, jest ostateczne, osiągnęło stan ukończenia<sup>525</sup>”.

Podsumowując rozważania prowadzone z perspektywy przyjętego tu nietzscheańskiego klucza interpretacyjnego, należy zauważyć, że proces ścierania się obu pierwiastków prowadził ku apollińskiej formie – zamkniętej, skończonej i doskonałej. Dzięki wynalazkowi druku twórca zyskał nie tylko nazwisko, lecz także narzędzie, za pomocą którego mógł doprowadzić pracę nad dziełem do ostatecznej, ustalonej i niezmiennej postaci. Proces ten – faworyzując jeden model działania, oparty na pierwiastku apollińskim – wypierał drugi, związany z pierwiastkiem dionizyjskim jako rzekomo „mniej profesjonalny” lub „niewystarczająco akademicki”. Oprócz samych praktyk muzycznych, nie bez znaczenia był również ciągły rozwój myśli humanistycznej, która w coraz większym stopniu faworyzowała to, co umysłowe, kosztem tego, co zmysłowe; to, co racjonalne – kosztem tego, co emocjonalne; to, co zamknięte (dokończone) – kosztem tego, co otwarte, efemeryczne, powstające tu i teraz.

Dionizyjska wizja świata musiała ustąpić pola wizji apollińskiej na całe stulecie. Gdy Nietzsche poszukiwał zapomnianych źródeł twórczości artystycznej, pierwiastek dionizyjski wciąż czekał na ponowne odkrycie i towarzyszącą temu rehabilitację. Stało się to jednak

---

<sup>523</sup> P. Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku...*, s. 13.

<sup>524</sup> *Ibid.*, s. 233.

<sup>525</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 199.

dopiero w drugiej połowie XX wieku, w związku z przełomem, jaki dokonał się najpierw w sztukach plastycznych – gdzie dionizyjski impuls odnalazł swą nową formę w performansie.

## IV. Improwizacja jako model kulturowy

## Muzyka improwizowana jako pole badawcze

Związki muzyki z improwizacją sięgają czasów „przed-kompozycyjnych” – a więc epok, które wyprzedzają nowożytną koncepcję dzieła muzycznego jako tekstu zapisanego i utrwalonego. Ich początki giną w mroku dziejów, lecz paradoksalnie właśnie brak „muzealnych eksponatów” – materialnych śladów, zapisów, partytur – zdaje się potwierdzać, że w istocie improwizowano zawsze. Można zatem założyć, że improwizacja była pierwotną formą uprawiania muzyki – nie jako estetyczna strategia, lecz jako naturalny sposób artykulacji dźwiękowej obecności.

Jednocześnie, dziedzictwo starożytności, a szczególnie podział ukształtowany na gruncie europejskiej kultury muzycznej<sup>526</sup>, skutkowało marginalizacją improwizacji. Uporządkowanie muzycznego uniwersum wedle kategorii trwałości, zapisu i spekulatywności ulokowało improwizację na najniższym szczeblu hierarchii praktyk muzycznych w kolejnych wiekach<sup>527</sup>. Przyczyniły się do tego „liczne elementy kulturowe, przede wszystkim zaś – tradycja platońsko-arystotelesowska, która sankcjonowała wyższość teoretyka nad praktykiem, pracy intelektualnej nad manualną, niegodną człowieka wolnego”<sup>528</sup>. W tym kontekście wykonawca, utożsamiany z cielesnością, działaniem i zmiennością, stawał się figurą niższego rzędu – podporządkowaną porządkowi idei i konstrukcji. W średniowiecznych traktatach

---

<sup>526</sup> „W dziejach muzyki przez wieki dominujące były dwa podejścia: to wywodzące się od Arystoksenosa z Tarentu, eksponujące głównie zmysłowe i przyjemnościowe jej ujmowanie, często ujmowane łącznie wraz z arystotelesowskim rozumieniem muzyki jako sztuki naśladowania ludzkich uczuć, oraz to pitagorejskie, które sprowadza muzykę do liczb. Właśnie to drugie ujęcie ukształtowało rozumienie muzyki w całym średniowieczu, [kiedy to] Boecjusz, zebrawszy całą tradycję antyczną na temat muzyki, skodyfikował ją w spójny system, jak gdyby trzech wzajemnie odbijających się w sobie zwierciadeł: harmonii kosmicznej (*musica mundana*), harmonii duszy ludzkiej (*musica humana*) oraz harmonii w muzyce będącej dziełem człowieka (*musica instrumentalis*). Od tego filozofa wywodzi się również późniejsze, średniowieczne postrzeganie muzyki jako sztuki przeznaczonej wcale nie dla uszu, ale dla oczu. To zmysłem wzroku bowiem uczony *musicus* wglądał w zapis muzyczny i widział w nim niezmiennie prawa rządzące wszechświatem. Efekt słyszalności i idącej ewentualnie za nim przyjemności wywołanej dźwiękiem, był ubocznym, a nie najważniejszym celem muzyki”. Zob.: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Rozbite zwierciadło...*, s. 17–19.

<sup>527</sup> Improwizacja w muzyce była związana z wykonawstwem muzyki, a zatem z *musica instrumentalis* i jako taka, nigdy nie była przedmiotem refleksji teoretycznej. „Istnieje zatem muzyka słyszalna i niesłyszalna. Jedyne ta druga godna jest uwagi filozofa, co więcej – medytacja nad muzyką oderwaną od swego brzmienia staje się filozofowaniem i to – być może – w najwyższym stopniu. Taka koncepcja muzyki wprowadza nas z powrotem w atmosferę pitagorejską, nawet jeśli wychodzi poza samą doktrynę, i może być zrozumiana tylko wtedy, gdy łączy się z koncepcją harmonii. Harmonia muzyki odzwierciedla harmonię duszy i zarazem – kosmosu. Jej znajomość stanowi przeto narzędzie wychowawcze w najlepszym sensie tego słowa, jako że może wprowadzić harmonię do zachwianej równowagi duszy, bądź też narzędzie poznania najgłębsze istoty uniwersum, jako że tak pojęta harmonia reprezentuje porządek panujący w kosmosie. Muzyka staje się zatem symbolem jedności boskiego ładu, w którym współuczestniczy dusza i kosmos. Nie jest to jednak muzyka instrumentów ani zawodowych muzyków, lecz ta pomyślana wyłącznie jako harmonia”. Zob.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 47.

<sup>528</sup> *Ibid.*, s. 94.

wielokrotnie przywoływano tę hierarchię<sup>529</sup>: „admiracja średniowiecznego filozofa kieruje się przede wszystkim ku teoretykowi: muzykiem jest ten, kto zna rzeczy dotyczące muzyki i właśnie to stawia go znacznie wyżej niż wykonawcę”<sup>530</sup>. Ten status – ugruntowany historycznie, filozoficznie i instytucjonalnie – na wiele stuleci zepchnął improwizację poza główny nurt refleksji teoretycznej i praktyki kompozytorskiej.

Głęboki rozłam w myśleniu o muzyce nie jest bynajmniej wynalazkiem średniowiecza – jego źródła należy szukać znacznie wcześniej, tzn. w antyku. To właśnie wtedy, głównie za sprawą Platona, pojawia się „wyodrębnienie muzyki czysto intelektualnej, związanej z matematyką jako nauką o harmonii bądź z filozofią, i – z drugiej strony – muzyki realnie słyszalnej i wykonywanej, spokrewnionej silniej z rzemiosłem i zawodami technicznymi”<sup>531</sup>. Dochodzi tu do wyraźnego rozdzielenia dwóch porządków: muzyki intelektualnej – związanej z matematyką jako nauką o harmonii, a pośrednio również z filozofią – oraz muzyki słyszalnej, wykonywanej, praktykowanej, a więc bliższej rzemiosłu i techné. To antyczne dziedzictwo prowadzi do tego, iż w „hierarchii uprawiania sztuki muzycznej najniżej sytuuje się muzyka instynktowna [...]; na nieco wyższym poziomie znajdują się grający na instrumentach, bowiem «działają oni według reguł sztuki, których się nauczyli» [aczkolwiek] sprawność palców grającego na instrumencie przynależy jedynie do ciała, a nie do ducha; [i] aby zostać dobrym wykonawcą, niekoniecznie trzeba posiadać wiedzę o muzyce”<sup>532</sup>. Trudno nie zauważyć, że opisana tu „muzyka instynktowna” nosi znamiona tego, co współcześnie nazwalibyśmy improwizacją – rozumianą jako tworzenie tu i teraz, pod wpływem chwili. Gdyby nie świadomość, że słowa te pochodzą od Świętego Augustyna, łatwo byłoby uznać je za komentarz do współczesnych debat o statusie improwizacji w kulturze zachodniej. Już w antyku widoczna jest więc tendencja do deprecjonowania działań twórczych o charakterze

---

<sup>529</sup> Jednym z autorów takiego traktatu był Guido d'Arezzo, który przyczynił się do wprowadzenia notacji diastematycznej, a zatem, opartej na liniach. Jego pogląd, zacytowany poniżej, wywarł znaczący wpływ na teoretyków muzyki następnych wieków przyczyniając się do pogłębienia podziału pomiędzy teoretykiem-kompozytorem, a praktykiem-wykonawcą. „Gwidon Arezzo w swych *Regulae rithimicae* z roku 1000 definiuje lapidarnie różnicę między tym, kto uprawia muzykę, a tym kto ją zna: istnieje wielki dystans między kantorami i muzykami pierwsi śpiewają, drudzy znają to, z czego składa się muzyka. Kto jednak czyni to, czego nie zna, może być porównywany do zwierzęcia”. Ibid.

<sup>530</sup> Op.cit.

<sup>531</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 51.

<sup>532</sup> Fubini w tym fragmencie odwołuje się do Augustiańskiej koncepcji: *musica est scientia bene modulandi*. „Wedle tej koncepcji – odziedziczonej po cywilizacji greckiej – między pracą o charakterze ćwiczeń praktycznych a wiedzą jako umiejętnością samego ćwiczenia istnieje spory rozróż: histrioni «nie znają muzyki», jej znajomość jest przede wszystkim wiedzą o «dobrym modulowaniu»”. Ibid., s. 73.

efemerycznym, cielesnym i nieutralnym – a przecież to one właśnie, paradoksalnie, stanowią jedną z najstarszych i najbardziej pierwotnych form aktywności muzycznej<sup>533</sup>.

Jak wynika z powyższego, teza mówiąca o ambiwalentnej roli improwizacji w kulturze zachodniej – w tym również w muzyce – nie jest przypadkowa. Ma ona głębokie zakorzenienie w historii myśli europejskiej, a jej miejsce w hierarchiach kulturowych było przez stulecia konsekwentnie umniejszane. W tym kontekście należy dokonać ważnego rozróżnienia: czym innym jest improwizacja w muzyce, a czym innym – muzyka improwizowana jako taka. Mówiąc o „muzyce improwizowanej” nie mamy na myśli każdej muzyki zawierającej elementy improwizacji, ani nawet improwizacji jako składnika procesu twórczego. Nie mamy też na myśli konkretnego stylu czy gatunku muzycznego.

## Ramy teoretyczne

Muzyka improwizowana to fenomen odrębny – zarówno na gruncie samej muzyki, jak i szeroko pojętej refleksji nad improwizacją. Choć odnosi się on do technik, strategii i praktyk właściwych improwizacji, nie redukuje się do nich. Stanowi samodzielne pole estetyczne, a zarazem obszar praktyki artystycznej, który wymaga odrębnego namysłu i zastosowania właściwych narzędzi opisu. Co ważne – i z punktu widzenia niniejszej rozprawy znaczące – zjawisko to wyłania się mniej więcej w tym samym czasie, co pierwsze performanse i działania określane mianem happeningów. Wszystko to ma miejsce w drugiej połowie XX wieku.

To właśnie te ostatnie działania – poprzez swoją efemeryczność, cielesność i sytuacyjność – staną się punktem wyjścia dla wyodrębnienia się nowej perspektywy badawczej i dyscypliny akademickiej: performatyki. Muzyka improwizowana, w swojej radykalnej odmianie, zbieżnej z myśleniem postawangardowym, rozwija się równoległe z performansem jako praktyką kulturową. Warto zatem przyjrzeć się bliżej, jak ten fenomen jest definiowany i z jakim polem badawczym mamy w jego przypadku do czynienia.

---

<sup>533</sup> W rzeczywistości, terminem tym jest muzyka intuitywna. To forma improwizacji, gdzie muzycy, często w zespołach, kreują muzykę w oparciu o chwilowe impulsy, emocje i intuicję, bez uprzednio ustalonych struktury czy notacji. Charakteryzuje się ona brakiem planowania, spontanicznością i dynamiczną interakcją między muzykami. Wprowadzony do muzyki przez Karlheinz Stockhausena, nurt ten zyskał sporą popularność w latach 70-tych wśród polskich kompozytorów, w tym Andrzeja Bieżana, Krzysztofa Knittela, Jerzego Kornowicza i wielu innych.

Najogólniej rzecz ujmując, muzyka improwizowana to forma praktyki muzycznej polegająca na „tworzeniu utworu jednocześnie z jego dźwiękową realizacją. Taka improwizacja może odbywać się w pewnych ustalonych wcześniej, zazwyczaj dość ogólnych «ramach», lecz w swej najbardziej swobodnej formie nie podlega żadnej predeterminacji. Jest wówczas rezultatem kolektywnej gry w konkretnym miejscu i czasie, w kształcie swym zależnym też m.in. od umiejętności współdziałania, wyobraźni i sprawności wykonawczej członków improwizującego zespołu”<sup>534</sup>.

Warto zwrócić uwagę na dwa kluczowe aspekty tej definicji. Po pierwsze, uwypuklona została w niej jednoczesność aktu tworzenia i jego dźwiękowej realizacji – nie istnieje tu żadna uprzednio spisana instrukcja, partytura, którą należałoby wykonać, lecz kompozycja i wykonanie czasowo zlewają się w jeden akt. Po drugie, akcentowana jest kolektywność działania – powstawanie muzyki odbywa się w trybie współdzielonym, opartym na relacji i interakcji pomiędzy wykonawcami. W konsekwencji, każdy występ – każda realizacja – jest z definicji niepowtarzalna. Jednak nie tylko w sensie technicznym czy materialnym (innym zestawie dźwięków), ale również estetycznym, formalnym i ekspresyjnym. Teoretycznie zatem, muzyka improwizowana stanowi przestrzeń nieograniczonego wyboru – wolności od uprzednio ustalonych struktur, stylów czy idiomów. Ta wolność wyboru – estetyki, języka, środków technicznych – często wskazywana jest jako jeden z jej fundamentalnych atrybutów. W praktyce jednak, na co zamierzam zwrócić uwagę w dalszej części rozważań, ów „brak ograniczeń” bywa równie często iluzją, co rzeczywistością.

W rezultacie to improwizator – wykonawca – samodzielnie określa ramy, w których umieszczona zostanie jego praktyka. To on decyduje o strukturze, formie, regułach działania – a także o ich ewentualnym zawieszeniu lub zanegowaniu. Tym samym relacja pomiędzy tym, co pre|komponowane, a tym, co performowane, ulega istotnej przemianie. Utrwalony w kulturze europejskiej podział ról na kompozytora i wykonawcę<sup>535</sup> – charakterystyczny dla muzyki zapisanej – zostaje zakwestionowany, a nierzadko całkowicie zniesiony. Mówimy tu o demokratyzacji aktu muzycznego, która prowadzi do zrównania praw, obowiązków i odpowiedzialności za dzieło<sup>536</sup>. Zasady nie są traktowane jako nienaruszalne drogowskazy, ale

---

<sup>534</sup> *Muzyka improwizowana* [na:] „Map of Polish Composers”, <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/muzyka-improwizowana/>, dostęp 23 maja 2025 r.

<sup>535</sup> W niniejszym kontekście, pojęcie kompozytora należy rozumieć metaforycznie. Nie chodzi w nim bynajmniej o spersonifikowaną figurę kompozytora-geniusza odziedziczoną po epoce romantyzmu, lecz o tekst i jego autorstwo, które od XV w. poddawane były reifikacji. To kompozytor rozumiany jako symbol muzycznej hierarchii, gdzie tekst zajmuje nadrzędną pozycję względem jego interpretacji.

<sup>536</sup> W tym kontekście, demokratyzacja to zrównanie odpowiedzialności za dzieło, uznanie współautorstwa. Może ona być także rozumiana „jako odejście od prozelityzmu i zorientowanie na preferencje i kreatywność

jako narzędzia – użyteczne tylko w określonym kontekście. Jak zauważa Christian Munthe, w muzyce improwizowanej „zasady traktowane są nie jako drogowskaz, za którym należy podążać, lecz raczej jako narzędzie, które w pewnych sytuacjach może być przydatne, w innych zaś nie [...]. Naturalną konsekwencją przyjęcia takiej postawy jest brak wyraźnego rozróżnienia między kompozytorem i wykonawcą”<sup>537</sup>. Taka perspektywa prowadzi nie tylko do zmiany relacji kompozytor–wykonawca, ale również do redefinicji porządku estetycznego. Estetyka muzyki improwizowanej nie wynika bowiem z formalnych założeń czy stylu, lecz znajduje oparcie w zasadzie wolności od ograniczeń – zarówno materialnych, jak i konwencyjnych.

O jakiej estetyce jednak mówimy? Czy można wyodrębnić zespół cech muzyki improwizowanej, który byłby reprezentatywny dla całego zjawiska? I co dokładnie oznacza „wolność”, o której tak często mówi się w kontekście tej praktyki? Wolność – ale od czego? I do czego?

Zacznijmy od tego, że ogólnie rozumiana muzyka improwizowana, jako zjawisko artystyczne szczególnie reprezentatywne dla drugiej połowy XX wieku, była z jednej strony reakcją środowisk twórczych na rosnącą komercjalizację sztuki, z drugiej – odpowiedzią na potrzebę poszukiwania nowych metod twórczych i performatywnych. Jako gest sprzeciwu, stanowiła wyraźne odcięcie się od kultury oficjalnej, od kanonów akademickich, a także od powielanych idiomów i gatunkowych konwencji. Była ruchem ku „wolności od” – wolności od stylistycznego przymusu, idiomatycznego zapośredniczenia, formalnych obostrzeń czy oczekiwań rynku. Jednocześnie była ruchem ku „wolności do” – wolności do podejmowania decyzji w czasie rzeczywistym, do redefiniowania relacji pomiędzy twórcą a wykonawcą, do przejścia odpowiedzialności za brzmienie, strukturę i sens dzieła. W tym sensie była praktyką emancypacyjną – zarówno w wymiarze estetycznym, jak i społecznym. Pozwalała przekraczać ograniczenia notacyjne, których wpływ na praktykę wykonawczą – szczególnie w tradycji zachodniej – przez wieki był absolutny. Tym samym kwestionowała dominację zapisu jako źródła i gwaranta dzieła muzycznego. Improwizacja, w tej perspektywie, nie była alternatywną drogą do tego samego celu, ale sposobem redefinicji samego celu: dzieło nie musiało być skończone, by było znaczące; nie musiało być trwałe, by było prawdziwe.

Pozwala to dostrzec, że emancypacyjno-anarchistyczny pierwiastek obecny w muzyce improwizowanej odpowiedzialny był za kształtowanie się jej fundamentalnego założenia:

---

uczestników”. Por.: M. Biedziuk, *Demokratyzacja – ideał moralny polityki kulturalnej Filozoficzna rewizja Społecznej krytyki władzy sądzona P. Bourdieu*, „Kultura i Wartości” t. 31 (2021), DOI: 10.17951/kw.2021.31.103-124, s. 104.

<sup>537</sup> C. Munthe, *Czym jest free improvisation?*, tłum. A. Pęcherzewska i M. Libera, „Glissando” nr 3 (2005), s. 2.

negacji tego, co znane i zastane. Improwizacja – rozumiana jako świadoma praktyka artystyczna – często przybierała formę sprzeciwu wobec porządku muzycznego opartego na trwałych kodach, zapisie, hierarchii i przewidywalności. Prowadziło to do zanegowania zarówno klasycznego systemu notacji, jak i tradycyjnych ról kompozytora i wykonawcy, oczekiwania estetycznych oraz porządku organizacyjnego.

Negacja ta realizowana była na wiele sposobów. Jednym z nich było wykorzystanie notacji graficznej, której wieloznaczność przerzucała odpowiedzialność za brzmienie i strukturę dzieła na wykonawcę<sup>538</sup>. Im bardziej zapis oddalał się od klasycznej partytury, tym większą decyzyjność zyskiwał wykonawca – nie tylko w zakresie interpretacji, ale również kompozycji *in statu nascendi*. Inną strategią było granie na podstawie ogólnych instrukcji, scenariuszy bądź sugestii, które jedynie szkicowo określały ramy działania poszczególnych uczestników<sup>539</sup>. Kolejną – świadome rezygnowanie z prób, dzięki czemu każdy dźwięk powstawał po raz pierwszy w asyście łuchaczy, bez uprzedniego uzgodnienia.

Wszystkie te metody opierały się na tym samym mechanizmie: negocjowalności. To, co w klasycznej muzyce uznawane było za niezmiennie – forma, funkcja, hierarchia, rola – w muzyce improwizowanej stawało się przedmiotem nieustannych ustaleń, redefinicji i aktualizacji. Paradoksalnie, ta płynność i nieokreśloność prowadziła często do zaskakująco spójnych rezultatów estetycznych, które dziś można uznać za charakterystyczne cechy muzyki improwizowanej jako osobnego idiomu: minimalizm środków, skupienie na relacyjności i

---

<sup>538</sup> „Sposób komponowania, a przede wszystkim zapisywanie muzyki eksponujący ogólną – mniej lub bardziej subiektywną – ideę utworu, nie specyfikujący natomiast jego szczegółów dźwiękowych. Tego typu notacja pozbawiona jest wybranych (bądź wszystkich) standardowych składników zapisu, które zastąpione zostają przez niekonwencjonalne elementy graficzne, często o autonomicznych walorach plastycznych. Interpretacja muzyki graficznej zakłada twórczy wkład wykonawcy, który określa dźwiękowy kształt dzieła na poziomie jego tradycyjnych elementów, jak melodyka, rytmika, harmonika, etc. Wybitnymi twórcami muzyki graficznej byli m.in. John Cage (1912–1992), Earle Brown (1926–2002), którego *December 1952* uznaje się za pierwszy w historii przykład partytury graficznej, w Europie natomiast m.in. Sylvano Busotti (ur. 1931), Anestis Logothetis (1921–1994), a wśród kompozytorów polskich Bogusław Schaeffer (ur. 1929) i Roman Haubenstock-Ramati (1919–1924). Opracowana przez Theresę Sauer antologia pt. *Notations 21* zawiera przykłady unikatowych graficznych stylów notacji z twórczości ponad 150 kompozytorów z całego świata.” Zob.: *Muzyka graficzna* [na:] „Map of Polish Composers”, <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/muzyka-graficzna/>, dostęp 23 maja 2025 r.

<sup>539</sup> Bodaj najbardziej znanym-utworem kompozycją napisaną w ten sposób jest *Aus den sieben Tagen*, Karlheinz Stockhausena skomponowany w 1968 r. „Utwór ten jest przykładem muzyki intuicywnej (*intuitive music*). [Partytura] składa się z piętnastu wierszy-wskazówek. Stockhausen nie zanotował [w niej] ani jednego dźwięku muzycznego. [...] Kompozycja ta stała się klasyką swojego gatunku. Składają się na nią teksty-wskazówki, których zadaniem jest wprowadzenie wykonawcy w odpowiedni nastrój, pobudzenie jego intuicji. [Dla przykładu], w celu uzyskania właściwej realizacji fragmentu Goldstaub, kompozytor zaleca wykonawcom, aby przez cztery dni żyć w ciszy, w odosobnieniu, bez spożywania posiłków i spania. Po upływie tego czasu, grający mają się spotkać i, nic nie mówiąc ani myśląc, rozpocząć utwór”. Zob.: K. Bartos, *Klasyka awangardy - „Aus den sieben tagen” Stockhausena* [na:] <https://meakultura.pl/artukul/klasyka-awangardy-aus-den-sieben-tagen-stockhausena-556/>, dostęp 23 maja 2025 r.

procesualności, brak linearnej narracji, skupienie na brzmieniu i ciszy jako równorzędnych środkach performansu. To właśnie te cechy, niezależnie od zastosowanej metody, przyczyniają się do wyodrębnienia muzyki improwizowanej jako osobnego pola praktyki i refleksji – nie tylko muzycznej, ale również kulturowej.

Wynikało to z faktu, że głównymi zasadami tworzenia muzyki improwizowanej były – i w dużej mierze pozostają – następujące założenia: 1. niemal całkowita negacja formy w jej analitycznym lub dialektycznym<sup>540</sup> rozumieniu, 2. oparcie konstrukcji utworu na „zdarzeniu muzycznym” jako podstawowej jednostce strukturalnej, 3. odrzucenie narracyjności – rozumianej zarówno jako linearna opowieść dźwiękowa, jak i rozwój motywiczny – a tym samym negacja melodii oraz powtarzalnych (schematycznych) rytmów i harmonii w ich tonalnym ujęciu, 4. emancypacja brzmienia jako głównego nośnika znaczenia i głównego składnika dzieła muzycznego.

Kolejnym aspektem muzyki improwizowanej jest zerwanie z tradycją – rozumiane nie tylko jako odrzucenie klasycznych form i konwencji, ale również jako świadome nieodwoływanie się do znanych idiomów, estetyk czy gatunków. Improwizacja w tym sensie nie rekonstruuje tradycji – jak czyni to jazz czy muzyka współczesna – lecz stara się jej unikać lub działać poza nią. Pojawia się tu jednak ważne zastrzeżenie: owe zerwania mają różny charakter w zależności od kontekstu kulturowego. Różnice te są wynikiem specyfiki lokalnych tradycji, z którymi artyści wchodzi w konflikt lub które próbują przekroczyć. Można zatem mówić o „geografii improwizacji” – lokalnym uwarunkowaniu tego, co jest w danym kręgu muzycznym „do zanegowania”.

W dalszej części rozdziału przedstawimy główne podgatunki i formacje estetyczne, które można zaklasyfikować jako „muzykę improwizowaną” – pamiętając, że nie interesuje nas ich klasyfikacja ze względu na treść czy formę estetyczną, lecz raczej konstans metodologiczny

---

<sup>540</sup> Zagadnienie dialektyki formy muzycznej oraz kwestia usytuowania dzieła muzycznego w kontekście zjawisk społecznych zostały omówione przez rosyjskiego muzykologa Borisa Asafiewa. W *Formie muzycznej jako procesie* autor prezentuje różne (choć wzajemnie powiązane) podejścia do zagadnienia muzycznego procesu i jego społecznej manifestacji. „W powstałym w 1930 r. pierwszym tomie pracy autor kładzie nacisk głównie na wyjaśnienie dynamicznego charakteru formacji muzycznej. W zakres tej tematyki wchodzi problem dialektycznej natury dzieła muzycznego, rozumianej jako współistnienie przeciwieństw i ich wzajemne oddziaływanie”. Ta dwutomowa praca obejmuje swoją tematyką wszystkie aspekty formy muzycznej, począwszy od warunków jej istnienia, poprzez wewnętrzną strukturę i naturę funkcjonowania, aż po warunki jej percypowania przez odbiorcę. Asafiew mówi o tym tak: „każde dane połączenie dźwięków może być rozpatrywane w aspekcie dwóch współrzędnych oraz w kontekście współdziałania rytmiczno-tektonicznych (lub konstrukcyjnych) i intonacyjno-dynamicznych zasad formowania. Całokształt zarówno tych zjawisk, jak i wcześniej ukazanych sił, działających wewnątrz ciężarów tonalnych (...), pozwala rozpatrywać proces formowania się muzyki jako proces dialektyczny, z ustawicznym współistnieniem przeciwieństw”. Zob.: M. Rendecka, *Koncepcja formy muzycznej Borisa Asafiewa – między estetyką Marksa a filozofią muzyki Hegla*, „Sztuka i Filozofia” nr 40 (2012), s. 43–44.

i strukturalny ich powstania i uprawiania. To właśnie metody działania, sposób organizacji twórczości oraz strategie obecności i współobecności stanowią dla niniejszej pracy główny przedmiot analizy.

Mówiąc o „geografii improwizacji”, mamy na myśli nie tyle jej pochodzenie, co miejsce, jakie zajmuje w danej kulturze muzycznej – a więc jej lokalny status, funkcję i tradycję, które wpływają na charakter improwizacji oraz na jej percepcję. Inaczej bowiem improwizuje się w jazzie, inaczej w europejskiej muzyce klasycznej, jeszcze inaczej w muzyce eksperymentalnej czy awangardowej. Co więcej, również w ramach jednego nurtu – na przykład jazzu – europejskie i amerykańskie tradycje improwizacyjne wykazują znaczące różnice estetyczne, funkcjonalne i społeczne<sup>541</sup>. W tym kontekście, posługując się terminem „podgatunki muzyki improwizowanej”, mamy na myśli praktyki muzyczne, które – choć wyrosły z różnych środowisk i tradycji – współtworzą wspólne pole znaczeniowe, jakim jest muzyka improwizowana jako osobny fenomen artystyczny. Każdy z tych podgatunków wywodzi się z odrębnych praktyk kulturowych XX wieku, posiada własną historię, język i środowisko wykonawcze, a mimo to – jak pokażemy – dzielą one zestaw cech konstytutywnych, które pozwalają mówić o pewnej wspólnej metodologii<sup>542</sup> działania twórczego.

Na potrzeby niniejszej pracy skupimy się na trzech reprezentatywnych zjawiskach, wywodzących się z różnych tradycji, a zarazem ilustrujących istotne napięcia i przemiany w obrębie muzyki improwizowanej: 1. *free jazz* – jako radykalny ruch emancypacyjny wewnątrz idiomu jazzowego, 2. *muzyka intuitywna* – jako propozycja kompozytorów współczesnych próbujących przekroczyć ograniczenia notacji, oraz 3. *swobodna improwizacja (free*

---

<sup>541</sup> Ciekawą w tym względzie analizę znaleźć możemy w pracy *Klang - Struktur - Konzept: Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*, której autorem jest Kai Stefan Lothwesen. Zauważa on, że różnice pomiędzy jazzem amerykańskim to nie tylko różnice estetyczne. To, co równie ważne, a może nawet przesądzające to fakt identyfikowania się z kulturą, bądź jej negacja. Píše on następująco: „charakterystykę europejskiego jazzu należy zatem rozumieć przede wszystkim jako postawę, w której świadome odniesienie do własnej tożsamości muzyczno-kulturowej odgrywa centralną i do pewnego stopnia demonstracyjną rolę”. Por.: K.S. Lothwesen, *Klang - Struktur - Konzept: Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*, Bielefeld 2015.

<sup>542</sup> W kontekście niniejszej pracy pojęcie metodologii odnosi się do wewnętrznej organizacji działania twórczego – rozumianej jako zespół przyjmowanych przez wykonawcę założeń, strategii i zasad (jawnych lub ukrytych), które determinują sposób przebiegu improwizacji. Metodologia nie oznacza zatem naukowej metody analizy, lecz operacyjną strukturę działania: to, jak się improwizuje, na jakich zasadach, w jakim celu i w jakim układzie relacji. Odnosi się zarówno do praktykowanych przez muzyków technik pracy (np. decyzji o tym, kto inicjuje dźwięk, jak długo się gra, kiedy milczeć), jak i do postaw etyczno-estetycznych – np. rezygnacji z idiomu, unikania cytatów czy poszukiwania nowych form komunikacji dźwiękowej. W tym sensie metodologia improwizacji staje się jednym z kluczowych elementów konstytuujących jej estetykę.

*improvisation*) – jako zjawisko wyrastające z europejskiej sceny muzyki eksperymentalnej, radykalnie odrzucające zarówno idiom jazzowy, jak i język notacji kompozytorskiej.

Ich przywołanie służyć będzie nie tyle budowaniu klasyfikacji estetycznej, ile zarysowaniu wspólnych ram metodologicznych, które stanowią o tożsamości muzyki improwizowanej jako pola badawczego i praktyki kulturowej.

## Free jazz

Free jazz to kierunek w jazzie, którego pojawienie się zbiegło w czasie z rozkwitem radykalnych eksperymentów w sztukach plastycznych, o których już wspominaliśmy w tej pracy – takich jak malarstwo gestu (*action painting*) Jacksona Pollocka czy ekspresjonizm abstrakcyjny Willema de Kooninga. Zarówno w malarstwie, jak i w muzyce, te rewolucyjne metody twórcze eksponowały czynnik ekspresji i performansu, negując wcześniejsze modele formy, treści i stylu. Pierwszymi, którzy przełożyli tę estetykę na język jazzu, byli dwaj afroamerykańscy muzycy awangardowi: Ornette Coleman i Cecil Taylor.

Album tego pierwszego, *Free Jazz: A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, stał się nie tylko symbolem nowego muzycznego ruchu, który rozwinął się w Stanach Zjednoczonych w latach 60, ale i nadał mu nazwę. Już sam tytuł albumu wskazuje na dwa główne filary estetyki free jazzu: kolektywność i wolność – od hegemonii harmonii, metrum, narracyjności. To album-manifest, który wyznaczył estetyczne i polityczne ramy całego ruchu. Free jazz to nie tylko radykalny zwrot ku performatywności i wyzwoleniu ekspresji, ale również ucieczka od komercjalizacji jazzu, jego utowarowienia i wpływu przemysłu muzycznego na jego kształt<sup>543</sup>. Był to gest sprzeciwu wobec zawłaszczania kultury afroamerykańskiej przez białe instytucje i rynek – oraz akt artystycznego buntu.

Ruch ten dążył do nieskrępowanej, intuicyjnej improwizacji – jednak nie całkowicie poza idiomelem jazzu. Wręcz przeciwnie, idiom jazzowy (brzmienie, artykulacja, kolektywna gra, rytmika) stanowił tu punkt wyjścia – z tym zastrzeżeniem, że od początku pozostawał

---

<sup>543</sup> Pomimo faktu, że jazz jest muzyką afroamerykańską to jego produkcja i promocja pozostawała w rękach białych producentów. Niech za przykład posłuży autor akcji *Jazz At The Philharmonic*, Norman Granz, czy właściciele najbardziej wpływowej oficyny wydawniczej lat sześćdziesiątych, Blue Note, czyli Alfred Lion i Francis Wolf.

otwarty na dekonstrukcję. Free jazz to zatem paradoksalna wolność: improwizacja tak swobodna, jak tylko pozwalały na to struktury języka jazzu.

Słuchając albumu *Free Jazz*, czy jakiegokolwiek innego nagrania reprezentującego ten nurt, trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z jazzem. Wynika to z faktu, że muzyka ta tworzona była przez artystów o jazzowej proweniencji, którzy – mimo radykalnego zanegowania wielu reguł – pozostawali zakorzenieni w idiomie jazzowym. Jakkolwiek paradoksalnie by to nie brzmiało, obserwacja ta stanowi cenną wskazówkę w kontekście interpretowania improwizacji i muzyki improwizowanej jako kulturowego drogowskazu. To, co muzyczne, jest jednocześnie kulturowe – a zatem wzorce muzyczne mogą stać się modelem działania dla każdego uczestnika kultury.

Do kluczowych postaci należy również zaliczyć Cecila Taylora, Johna Coltrane'a (w jego schyłkowym okresie twórczości), Alberta Aylera, Pharoaha Sandersa, Sun Ra, a także Art Ensemble of Chicago – zespół, który przeniósł free jazz na poziom artystycznego performansu. W kolejnych dekadach tradycja ta była kontynuowana przez wielu muzyków, zarówno w USA, jak i w Europie, nierzadko w kontrze do dominujących modeli produkcji i dystrybucji muzyki.

Znaczenie free jazzu wykracza jednak poza symbolikę manifestu artystycznego wykluczonych – choć trudno pominąć fakt, że Afroamerykanie tworzący ten nurt uzyskali pełnię praw obywatelskich dopiero pod koniec lat 60. XX wieku. W kontekście niniejszej pracy szczególnie interesujący wydaje się praktyczny wymiar tej estetyki: praktyka kolektywnego działania i tworzenia poza systemem reguł, których status quo okazał się anachroniczny wobec aktualnych potrzeb społecznych, kulturowych i egzystencjalnych. To sytuacja, w której zanegowanie zasad staje się łatwiejsze niż ich zmiana – casus radykalny, możliwy do zaobserwowania także w innych dziedzinach kultury. Free jazz ukazuje zatem nie tylko wolność muzyczną, ale i model reagowania na strukturalny impas – sytuację, w której działanie musi wyprzedzić teorię, a twórcza interwencja być odpowiedzią na niemożliwość negocjacji. Właśnie dlatego, muzyka improwizowana – w tym jej freejazzowa odmiana – może być traktowana jako kulturowy drogowskaz.

## Muzyka intuitywna

Na gruncie twórczości kompozytorskiej improwizacja jazzowa oraz free jazz nie miały racji bytu. Wielu twórcom muzyki współczesnej, takim jak John Cage, improwizacja jawiła się jako

zbyt schematyczna, oparta na rutynie i powtarzalności, a zatem niezdolna do przełamania artystycznego status quo. Tymczasem w latach 60. XX wieku pojawiła się również w tym środowisku potrzeba novum – alternatywnej formy ekspresji, która nie byłaby ograniczona przez konwencjonalną notację muzyczną ani przez sformalizowaną praktykę sceniczną.

W kontekście kompozycji autorskiej, improwizacja budziła nieufność – nie tylko dlatego, że uchodziła za nieprzewidywalną, ale również dlatego, że podważała status kompozytora jako autora dzieła. Pociągała za sobą zbyt wiele pytań o granice autorstwa i własności twórczej. W przeciwieństwie do free jazzu – gdzie wystarczyło zanegować próbę jako nieodzowny element procesu twórczego, by uczynić muzykę bardziej „wolną” – w muzyce komponowanej konieczne było znalezienie innego rozwiązania. W miejsce klasycznej partytury zaczęły pojawiać się partytury graficzne, które jedynie sugerowały kierunek myśli kompozytorskiej, oraz partytury werbalne, zawierające instrukcje dotyczące zachowań, stanów i działań. Tego rodzaju partytury przesunęły akcent z kompozycji rozumianej jako zapis dźwięków na kompozycję jako luźny opis procesu – kierujący muzykę ku działaniom o charakterze performatywnym. Co istotne, nie pozbawiały one kompozytora autorstwa ani należnego mu splendoru.

Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów tego nurtu – który zostanie opisany w dalszej części tekstu – jest cykl *Aus den sieben Tagen* autorstwa Karlheinz Stockhausena, skomponowany w 1968 roku. To kompozycja złożona z serii werbalnych instrukcji dla wykonawców, dotyczących nie tylko samego działania scenicznego, ale również przygotowania psychofizycznego przed wykonaniem. Ani jedna nuta nie została zapisana – całość opiera się na formułach w rodzaju: „graj tylko wtedy, gdy nic nie musisz”, „wysłuchaj się w wewnętrzne impulsy”, „nie reaguj – prowadź”, itp. W ten sposób etap przygotowania zyskuje status rytuału, który ma doprowadzić wykonawcę do szczególnego stanu obecności i gotowości. Ma on charakter liminalny, zbliżony do opisów rytuałów przejścia u Victora Turnera – stan przejściowy, przez który przechodzą wykonawcy, zanim muzyka się „wydarzy”. Kolektywizm nie jest tu dobrowolnym gestem współuczestnictwa (jak we free jazzie), lecz wynikiem wspólnego przejścia przez rytuał, który umożliwia synchronizację intencji.

Muzyka, która się w ten sposób pojawia, nie jest całkowicie „wolna”, lecz powstaje na gruncie indywidualnych intuicji poddanych skoordynowanemu procesowi, narzuconemu przez kompozytora. W rezultacie, mimo braku zapisu dźwiękowego, kompozycja nie traci swojej formalnej tożsamości. Muzyka intuitywna, jak nazwał ją sam Stockhausen, stanowi przykład przesunięcia paradygmatu z „komponowania dźwięków” na komponowanie warunków, w których dźwięki mogą zaistnieć. Jest to więc nie tylko zmiana w technice, ale przede

wszystkim w ontologii dzieła muzycznego – z rzeczy zaplanowanej i zapisanej, na wydarzenie, które wyłania się z relacji, uwagi i gotowości do wspólnego działania.

## Free improvisation

Jeszcze inne kryteria przyświecają praktyce muzycznej, która – choć rozpoczęła się w podobnym czasie co free jazz i muzyka intuitywna – rozwija się na gruncie europejskim nieprzerwanie od lat 60. XX wieku. Mowa o free improvisation (swobodnej improwizacji). Jest to praktyka, która czyni z improwizacji zarówno cel, jak i metodę twórczą. Improwizacja nie jest tu środkiem do osiągnięcia jakiejś zamierzonej estetycznej formy – jest sama dla siebie celem. Co więcej, ambicją tego podejścia jest całkowite oderwanie się od jakiegokolwiek stylu, idiomu czy tradycji.

Jeden z jej głównych teoretyków i praktyków, Derek Bailey, określił ten typ aktywności twórczej mianem „improwizacji nieidiomatycznej” (*non-idiomatic improvisation*)<sup>544</sup>. Tym, co odróżnia *free improvisation* od innych form improwizacji – w tym również od free jazzu czy muzyki intuitywnej – jest świadoma próba unikania wszelkich odniesień do istniejących wzorów kultury artystycznej: gatunków, konwencji, harmonii, melodii, nastrojów, a nawet konkretnych technik instrumentalnych. W przeciwieństwie do pozostałych nurtów, tutaj nie chodzi o poszerzenie istniejącego języka muzycznego, lecz o jego systematyczne obchodzenie lub negowanie. W praktyce prowadzi to do sytuacji, w której wszelkie elementy mogące sugerować przynależność stylistyczną – choćby niezamierzone – są z założenia neutralizowane. To oznacza, że nawet jeśli podczas gry pojawi się materiał „znany” lub „rozpoznawalny” (melodia, groove, harmonia), zostaje on odrzucony lub zakwestionowany. Celem jest maksymalizacja nieciągłości narracyjnej, wytrącenie z przyzwyczajień słuchowych, a zarazem pełne zakorzenienie działania w tu i teraz – bez odniesień, bez kodu, bez tekstu do interpretacji.

Paradoksalnie, ta radykalna negacja prowadzi do powstania odrębnej estetyki, charakteryzującej się specyficzną powtarzalnością dynamiczno-formalną. Praktyka free improv, mimo deklarowanej niepowtarzalności i anarchicznej wolności, zaczyna wytwarzać swoje własne wzorce – odrębne, ale jednak rozpoznawalne. Pomimo to owo postępowanie nie

---

<sup>544</sup> Por.: D. Bailey, *Improvisation...*

jest sprzeczne z założeniami tej praktyki: nie chodzi tu o brak reguł, ale o ciągle unieważnianie tych, które mogłyby się utrwalić.

W tym sensie, *free improvisation* najbardziej z całej trójki opisanych nurtów zbliża się do performansu. To praktyka, która nie reprezentuje niczego poza samym aktem działania – nie opowiada, nie odsyła, nie buduje narracji. Właśnie dlatego wykazuje silne tendencje anarchistyczne: brak struktur, brak narracji, brak hierarchii. Można powiedzieć, że jeśli: 1. free jazz był głosem sprzeciwu, kolektywnym krzykiem przeciwko zastanym formom muzycznym i społecznym, 2. muzyka intuitywna prowadziła do *communitas* – wspólnoty przeżycia przez rytuał liminalny, to 3. *free improvisation* prowadzi do radykalizacji obecności – do działania pozbawionego idiomu, celu reprezentacyjnego i stabilnych reguł, w którym sens wytwarza się wyłącznie w samym akcie wykonania. Ostatecznie, to metodologia tej praktyki narzuca jej estetykę – nie odwrotnie. To dlatego, a może właśnie dzięki temu, *free improvisation* pozostaje najbardziej performatywną spośród opisanych form improwizacji – opartą nie na komunikacji znaczeń, lecz na obecności, uważności i otwartości na to, co nieprzewidywalne.

Po reprezentatywne przykłady *free improvisation* sięgnąć należy przede wszystkim do muzyki europejskiej proweniencji – zwłaszcza brytyjskiej i niemieckiej sceny muzycznej, a także japońskiej awangardy – to bowiem tam praktyka ta znalazła największe grono świadomych wyznawców i długoletnich praktyków. Na potrzeby niniejszej analizy posługujemy się przykładem z wczesnego katalogu oficyny ECM Records – co wynika nie tylko z jego reprezentatywności, ale i z relatywnej dostępności nagrań, jaką gwarantuje ta instytucja wydawnicza. Album *The Music Improvisation Company*, nagrany w 1970 roku i wydany przez monachijską ECM, dokumentuje twórczość jednej z kluczowych formacji tego nurtu – z udziałem takich artystów jak Derek Bailey, Evan Parker, Hugh Davies i Jamie Muir<sup>545</sup> – i spełnia wszystkie kryteria klasyfikujące go jako przykład nieidiomatycznej improwizacji.

Muzyka zarejestrowana na tym albumie jest radykalnie wolna od odniesień stylistycznych i narracyjnych, celowo dysonansowa, nieciągła, pozbawiona melodii w tradycyjnym sensie i ostentacyjnie odmawiająca funkcji reprezentacyjnej. To dźwiękowy przejaw performatywnej obecności i sprzeciwu, który nie próbuje niczego udowodnić, ani niczego odwzorować – jego sens opiera się na samym fakcie działania. To dźwiękowy gest performatywnej prowokacji, której sens opiera się na prowokacji właśnie. Nie sposób przypisać tej muzyce jednoznacznych odniesień do znanych form, choć słuchacz może intuicyjnie

---

<sup>545</sup> W nagraniu w londyńskim studio nagrań Merstham Studios 1 sierpnia 1970 r. udział wzięli: Derek Bailey – gitara elektryczna, Evan Parker – saksofon sopranowy, Hugh Davies – live electronics, Jamie Muir – perkusja.

rozpoznać, że to, co słyszy, zostało w całości zaimprovizowane. Jednakowo daleko jej do dyscypliny i „programowej” intencjonalności muzyki intuitywnej, jak i do emocjonalnego żywiołu czy wspólnotowej energii free jazzu. Zamiast tego – mamy tu do czynienia z performatywną eksploracją granic słyszalnego i komunikacyjnego, która wpisuje się w etos swobodnej improwizacji jako działania wykraczającego poza idiom, estetykę i narrację. O trudności w opisie tej muzyki świadczy choćby barwna próba recenzencka Tyrana Grillo, który porównuje tę muzykę do zepsutej zabawki, starego radia, spadających na siebie przedmiotów i sterty instrumentów<sup>546</sup>. Ten – niemal groteskowy – język porównań dobrze oddaje istotę rzeczy: *The Music Improvisation Company* jest dziełem, które wymyka się opisowi nie dlatego, że jest „dziwne” lub hermetyczne, ale dlatego, że świadomie podważa warunki możliwości jakiegokolwiek jednoznacznej interpretacji.

To właśnie dlatego muzyka ta – pozbawiona idiomu, gatunkowego kontekstu i predefiniowanej formy – stanowi czysty przykład praktyki *free improvisation* jako metody performatywnej dekonstrukcji. Jeśli – jak pisaliśmy wcześniej – metodologia tej praktyki narzuca estetykę, a nie odwrotnie, to album *The Music Improvisation Company* jest doskonałym tego przykładem: jego estetyczna „chaotyczność” nie wynika z braku dyscypliny, lecz z świadomego założenia metodologicznego, według którego każdy akt dźwiękowy ma charakter pierwotny, nieuwarunkowany, niepowtarzalny i nieredukowalny do znanego kontekstu. Opisy Grillo – choć metaforyczne – ujawniają właśnie ten aspekt: zamiast klasycznego opisu dzieła mamy tu próbę rejestracji afektów, dezorientacji i zderzenia się słuchacza z czymś, czego język nie potrafi objąć. A to właśnie – z perspektywy niniejszej pracy – czyni tę muzykę modelem działania w przestrzeni kontyngencji, czyli świata bez gotowych znaczeń i reguł.

W dalszej części pracy sięgniemy po kolejne przykłady, które pozwolą wykazać, że fenomen muzyki improwizowanej jako zbioru praktyk performatywnych pozostawał dotąd – jeśli nie całkowicie pomijany – to z pewnością niedostatecznie rozpoznany i opisany w ramach refleksji performatycznej. Wybór ten nie ogranicza się wyłącznie do przedstawionych powyżej głównych nurtów muzyki improwizowanej (free jazz, muzyka intuitywna, swobodna improwizacja), lecz obejmuje również takie przypadki, których reprezentatywność wynika z przyjętych w niniejszej pracy założeń metodologicznych. Innymi słowy, chodzi o takie

---

<sup>546</sup> Na stronie wydawcy, możemy znaleźć taki oto opis: „Yet how to describe it? A possessed duck call tripping down a flight of stairs into a pile of discarded instruments? A broken jack-in-the-box heavily amplified on cheap speakers? A radio being tortured to give up its innermost secrets? None of these comes close to mapping the album’s rambling course.”. Zob. T. Grillo, *The Music Improvisation Company: s/t (ECM 1005)* [na:] „Between Sound and Space: ECM Records and Beyond”, <https://ecmreviews.com/2010/06/10/the-music-improvisation-company/>, 10 czerwca 2010 r., dostęp 22 czerwca 2025 r.

realizacje, w których to nie przynależność gatunkowa, stylistyczna czy historyczna decyduje o ich znaczeniu, lecz sposób organizacji aktu twórczego – czyli to, jak improwizacja konstituuje strukturę dzieła, relację pomiędzy wykonawcami, a także między dziełem a jego odbiorcą.

Przywołane przykłady mają za zadanie wprowadzić czytelnika w konkretny świat praktyk improwizacyjnych – ich logiki, zasad postępowania, typowych napięć i emergentnych rozwiązań. Poprzez analizę tych przypadków możliwe stanie się ukazanie, w jakim sensie muzyka improwizowana – właśnie ze względu na swoją metodologię, a nie estetykę – może stanowić model kulturowego działania, a tym samym: życiowy drogowskaz dla uczestnika kultury współczesnej.

## Muzyka improwizowana jako pominięty aspekt performatyki

W niniejszym rozdziale zbiegają się wszystkie dotychczas wprowadzone koncepcje i tropy badawcze, których obecność na wcześniejszych stronach pracy miała charakter przygotowawczy i diagnostyczny. Ich funkcją było uchwycenie sposobów, w jakie improwizacja – zarówno w praktyce historycznej, jak i współczesnym dyskursie – może być definiowana, jakie pełni funkcje, jakich wymaga kompetencji, lecz także przypomnienie o tym, że była konsekwentnie marginalizowana, podporządkowywana strukturze dzieła, a niekiedy wręcz eliminowana z głównego nurtu kultury muzycznej. Teraz jednak uwaga przesuwa się z rekonstrukcji na propozycję: celem tego rozdziału nie jest wyłącznie jej definiowanie czy badanie przyczyn marginalizacji, lecz przedstawienie muzyki improwizowanej – ze szczególnym uwzględnieniem jej awangardowej, powojennej odmiany – jako pełnoprawnego zjawiska performatywnego, a w szerszej perspektywie jako: kulturowego drogowskazu dla współczesnego uczestnika kultury.

Muzyka improwizowana nie poddaje się jednak łatwej klasyfikacji ani w obrębie jednej dyscypliny, ani jednego gatunku. Jest fenomenem interdyscyplinarnym, lokuje się na przecięciu praktyk artystycznych i społecznych, muzyki i teatru, performansu i rytuału, dźwięku i milczenia. Przekracza granice samej muzyki, stając się niejednokrotnie praktyką wymykającą się tradycyjnym kategoriom opisu muzykologicznego. Jej opisu nie sposób więc przeprowadzić ani w porządku diachronicznym, ani stylistycznym. W niniejszym rozdziale zastosowana zostanie zatem metoda indukcyjna – punktem wyjścia której będą konkretne przypadki, nagrania i wydarzenia muzyczne. Zostaną one następnie pogrupowane według dominujących strategii działania, rozpoznanych w analizowanej praktyce.

Proponowany podział – w pełni funkcjonalny i nienormatywny – opiera się na sześciu wyodrębnionych kategoriach tematycznych, które pozwalają nie tylko uporządkować różnorodne przejawy improwizacji, lecz także uchwycić ich znaczenie kulturowe i epistemologiczne. Każda z tych kategorii odnosi się do określonej logiki działania i formy obecności w świecie:

- ⇒ Improwizacja jako praktyka kolektywna
- ⇒ Improwizacja jako gest indywidualny i afektywny
- ⇒ Improwizacja jako strategię tekstowe i performatywne
- ⇒ Improwizacja jako krytyka formy i statusu dzieła

- ⇒ Improwizacja jako przestrzeń poza rynkiem i reprodukcją
- ⇒ Improwizacja jako doświadczenie wspólnotowe

Każda z tych kategorii pozwala nie tylko opisać specyficzne strategie muzyczne, lecz także – mówiąc językiem muzyki – przetransponować je do szerszego kontekstu kulturowego. Improwizacyjne praktyki, wyrosłe ze świata dźwięków i performansu, zyskują tym samym potencjał zastosowania w „teatrze życia codziennego” – jako narzędzia kulturowej orientacji, krytyki i działania. W kolejnych krokach przedstawione zostaną reprezentatywne przykłady muzyczne, które zostaną poddane opisowi i analizie, a następnie przetransponowane na język kultury. Warto jednak zaznaczyć, że żaden z nich nie ilustruje wyłącznie jednej kategorii – przeciwnie, poszczególne przypadki mogą w różnym stopniu przenikać się z innymi formami działań improwizacyjnych, stanowiąc raczej przykłady poglądowe niż ścisłe reprezentacje.

Przedstawiony wybór ma charakter subiektywny – spośród setek możliwych przykładów wybrano te, które najlepiej ilustrują zaproponowane kategorie. Warto na koniec podkreślić, że subiektywizm ten dotyczy wyłącznie aspektów badawczych i analitycznych, a nie osobistych preferencji estetycznych czy muzycznych. Przywoływane realizacje nie pełnią tu ani funkcji wzorców ani estetycznych punktów odniesienia; traktowane są raczej jako narzędzia diagnostyczne, pozwalające uchwycić mechanizmy funkcjonowania improwizacji jako performansów tworzonych w polu kultury. Ich wyrazistość – czy to ekspresyjna, czy formalna – czyni je szczególnie użytecznymi analitycznie, ponieważ wyraźniej niż realizacje bardziej zakorzenione w dominujących konwencjach odsłaniają napięcia między dziełem a wydarzeniem, formą a procesem, twórczością a jej społeczną legitymizacją. Radykalizm estetyczny niektórych przykładów nie jest tu zatem traktowany jako konstytutywna cecha performansu, lecz jako sytuacja graniczna, w której ograniczenia dotychczasowych narzędzi opisu ujawniają się z największą intensywnością.

## **Improwizacja jako praktyka kolektywna**

Improwizacja – rozumiana jako akt twórczy dokonywany w czasie rzeczywistym – uruchamia logikę działania zbiorowego, w której podmiotowość rozproszona jest pomiędzy uczestnikami zdarzenia muzycznego. Taki model twórczości przekształca tradycyjne kategorie autorstwa, hierarchii i wykonania. Nie oznacza to całkowitego zanegowania kompozycji ani rezygnacji z

wytyczonych ram, lecz przesunięcie akcentu: nawet jeśli utwory posiadają kompozytora bądź punkt wyjścia w postaci tematu, schematu czy dyrektywy, ich ostateczny kształt konstyтуuje się w relacyjnej dynamice wykonania. Mamy więc do czynienia nie z dziełem jako zamkniętą formą przekazaną do realizacji, lecz z procesem, którego przebieg i intensywność wyłaniają się z reakcji, negocjacji i współdziałania. Improwizacja kolektywna nie zakłada wyłącznie wspólnej obecności – zakłada wspólną odpowiedzialność za przebieg i jakość zdarzenia, co przekłada się zarówno na poziom artystyczny, jak i etyczny. W tym sensie staje się ona przestrzenią testowania relacji społecznych, formą „mikropolityki”, w której praktyki słuchania, reagowania i ustępowania miejsca okazują się równie istotne jak kompetencje instrumentalne.

W ujęciu performatycznym ten typ improwizacji nie operuje w pełni rozwiniętym scenariuszem, lecz sytuacją otwartą – nawet jeśli istnieje temat, forma lub kompozycyjna rama, nie determinuje ona przebiegu zdarzenia w sposób totalny. Struktura funkcjonuje raczej jako punkt inicjujący niż jako nadrzędny plan kontrolujący rezultat. Znaczenie konstyтуuje się w czasie rzeczywistym, w autopojetycznej pętli wzajemnych reakcji.

Z perspektywy muzykologicznej kluczowym aspektem tej kategorii jest relatywizacja tradycyjnych ról: kompozytor, wykonawca i słuchacz nie znikają, lecz ulegają przemieszczeniu i częściowemu zawieszeniu. Nawet jeśli nazwiska kompozytorów figurują przy poszczególnych utworach – jak w przypadku *Free Jazz* Ornette’a Colemana czy *Machine Gun* Petera Brötzmana – realny przebieg muzyczny kształtowany jest przez kolektywną improwizację, która przekracza prostą realizację zapisu. Struktura formalna stanowi punkt wyjścia, natomiast właściwa materia dzieła wyłania się z interakcji uczestników.

W ujęciu kulturowym kolektywna improwizacja może być rozumiana jako alternatywna forma wspólnotowości – wspólnoty, która nie opiera się wyłącznie na instytucjonalnej hierarchii czy ideologicznej jedności, lecz na procesualnym „byciu razem” w działaniu. To model relacyjności, w którym komunikacja odbywa się poprzez słuch, reakcję i współodpowiedzialność, a nie przez uprzednio ustalony porządek. Taka wspólnotowość nie neguje struktury, lecz przekształca ją w dynamiczną ramę współtworzenia.

Improwizacja jako praktyka kolektywna to zatem nie brak planu ani zaprzeczenie kompozycji, lecz szczególny sposób organizacji działania – taki, w którym struktura inicjuje proces, lecz nie determinuje jego rezultatu, a relacja i współodpowiedzialność stają się rdzeniem zdarzenia.

## Ornette Coleman – *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961)

Album *Free Jazz: A Collective Improvisation* Ornette'a Colemana, nagrany 21 grudnia 1960 roku i wydany przez Atlantic Records w 1961<sup>547</sup>. To dzieło, zrealizowane przez dwa kwartety grające jednocześnie i nagrane na dwóch oddzielnych kanałach stereo, stanowi nie tylko manifest nowej estetyki jazzowej, ale także przykład muzyki jako działania o charakterze performatywnym – dziania się bez uprzednio ustalonego tekstu.

Album ten w radykalny sposób przekracza granice dotychczasowych praktyk jazzowych. Choć tytułowy termin „free jazz” wejdzie z czasem do kanonu jako etykieta całego nurtu, to warto pamiętać, że w momencie jego powstania był on przede wszystkim manifestem artystycznym wyrażającym: wyzwolenie się z formy, z dominacji harmonii funkcyjnej, z rytmicznego centrum i solistyczno-akompaniacyjnego porządku. Zamiast tego słuchacz otrzymuje strumień energii, w którym forma wyłania się z działania, a nie wyłącznie z uprzednio zakodowanego, precyzyjnego planu kompozycyjnego<sup>548</sup>. To, co w innych gatunkach byłoby uznane za chaos, u Colemana było logicznym, choć nielinearnym językiem współobecności i interakcji. Radykalność polega tu nie na braku struktury, lecz na jej przesunięciu z planu harmonicznego na plan interakcyjny.

Dwa kwartety<sup>549</sup> tworzą żywą matrycę improwizacji kolektywnej. Żaden z głosów nie dominuje w sensie hierarchicznej kontroli nad całością, choć struktura nagrania przewiduje wyodrębnione improwizowane sola poszczególnych muzyków. Ich wejścia – ustalone w ogólnym porządku – rozwijają się jednak w dialogu z kolektywną tkanką zespołu, która nieustannie współtworzy przebieg zdarzenia. Nie jest to zatem „utwór” w tradycyjnym sensie tematyczno-harmonicznym, lecz performatywna forma kolektywnego komponowania w czasie rzeczywistym, osadzona w ramie organizacyjnej. Jego struktura – dwie niezależne grupy instrumentalne umieszczone na osobnych kanałach stereo – improwizują polifonicznie, bez uprzedniego przygotowania, według luźnego planu formalnego ustalonego przez Colemana.

---

<sup>547</sup> O. Coleman, *Free Jazz: A Collective Improvisation*, Atlantic Records, 1961 (nagrano: 21 grudnia 1960), nr kat. Atlantic SD 1364.

<sup>548</sup> Kompozytorem wszystkich utworów jest Ornette Coleman; zaplanowany został jednak niemal wyłącznie porządek improwizacji poszczególnych solistów, przeplatanych kolektywnymi introdukcjami zespołu.

<sup>549</sup> W lewym kanale Ornette Coleman (saksofon altowy), Don Cherry (kornet), Scott LaFaro (kontrabas) i Billy Higgins (perkusja); z prawym Eric Dolphy (klarnet basowy), Freddie Hubbard (trąbka), Charlie Haden (kontrabas) i Ed Blackwell (perkusja)

Z perspektywy performatyki, album *Free Jazz* można potraktować jako działanie zmierzające do uwolnienia formy – z jednej strony od komercyjnego przemysłu fonograficznego, z drugiej od strukturalnych ograniczeń jazzowej tradycji – choć całość przez cały czas zachowuje rozpoznawalny idiom jazzowy. Nagranie to można odczytać jako *event* – jednorazowy, niepowtarzalny, zakorzeniony w konkretnym momencie historycznym i kulturowym, ale przekraczający jego ramy. To akt twórczy, który niczego nie reprezentuje, lecz generuje obecność, nie odwzorowuje, lecz konstytuuje sens przez działanie.

Z perspektywy badań nad improwizacją, *Free Jazz* ilustruje: 1. rozmycie granic między twórcą a wykonawcą; 2. odrzucenie hierarchii na rzecz horyzontalnej współobecności; 3. aktywną redefinicję dzieła jako procesu, a nie produktu. To także album o charakterze politycznym – choć niedeklaratywnie – gdyż już sam akt wolnej improwizacji, wyrastającej z afroamerykańskiej tradycji, w zdominowanym przez białą krytykę polu muzyki jazzowej, staje się gestem emancypacyjnym.

Warstwa graficzna okładki – reprodukcja obrazu *The White Light* Jacksona Pollocka – nie jest przypadkowa. Coleman sam sugerował istnienie intensywnych związków między muzycznym „action painting” a procesem improwizacyjnym: obie formy wyrażają treść uwolnioną od formy, akt twórczy jako działanie, a nie odwzorowanie. Improwizacja w tym ujęciu staje się nie tyle środkiem wyrazu, ile działaniem performatywnym – aktem, który konstytuuje rzeczywistość muzyczną w chwili jej powstania. Nie ma tu miejsca na replikację, zapis czy powtórzenie – jest za to ślad po jednorazowym zdarzeniu artystycznym, którego znaczenie wynika z samego faktu zaistnienia.

*Free Jazz* może być odczytywany jako gest zerwania z *episteme* reprezentacji: nie dokumentuje, nie interpretuje, lecz *wydarza się*. Dźwięk nie jest tu nośnikiem treści semantycznej, ale aktem czystej obecności. W tym sensie Coleman i jego zespół tworzą dzieło jako zdarzenie, wpisujące się w logikę performansu jako manifestacji obecności, ryzyka i wspólnoty. Jest to także gest radykalnego oderwania się od reprodukcyjnego modelu przemysłu muzycznego: brak aranżacji, brak tekstu, brak powtórzenia – wszystko to czyni z *Free Jazz* formę oporu wobec estetycznej standaryzacji, ale także afirmację innego modelu współtworzenia, opartego na słuchaniu, współdziałaniu i współobecności.

Peter Brötzmann – *Machine Gun* (1968)

Przykładem improwizacji jako działania radykalnie politycznego, społecznie niepokornego i estetycznie transgresyjnego jest album *Machine Gun* Petera Brötzmanna – jedno z najważniejszych nagrań europejskiej muzyki free jazzowej. Zarejestrowany w maju 1968 roku i wydany w tym samym roku przez własną wytwórnię artysty (BRÖ Records)<sup>550</sup>, album ten zyskał szybko status manifestu europejskiej awangardy. *Machine Gun* to nie tylko przykład zbiorowej improwizacji, ale także wyraz skrajnego napięcia politycznego i egzystencjalnego, które zdominowało końcówkę lat 60. XX wieku – czasu protestów studenckich, strajków, przemocy państwowej i wojny w Wietnamie.

Prowokacyjny tytuł albumu nie jest przypadkowy. Tytułowy *Machine Gun* odnosi się zarówno do brzmienia muzyki (gwałtownego, szorstkiego, intensywnego), jak i do jej semantycznej zawartości: to atak, eksplozja, próba przebicia się przez mur konwencji i porządku. Choć poszczególne części albumu mają przypisanych kompozytorów<sup>551</sup>, ich wykonanie – podobnie jak w przypadku albumu *Free Jazz* – ma miejsce w przestrzeni intensywnej interakcji ośmiu muzyków<sup>552</sup>, którzy współtworzą krajobraz dźwiękowy podporządkowany raczej napięciu i ekspresyjnej konfrontacji niż tradycyjnie pojmowanej harmonii. Muzyka nie tyle zmierza tu ku konfliktowi, ile z niego wyrasta i go artykułuje – napięcie nie jest celem, lecz stanem wyjściowym, z którego wywodzi się dramaturgia całego przedsięwzięcia. W tym sensie projekt Brötzmanna radykalnie podważa tradycyjną estetykę dzieła muzycznego jako zamkniętej, autonomicznej formy: nie pozostawia słuchacza w pozycji neutralnego obserwatora, lecz konfrontuje go z intensywnością i skrajnymi rejestrami ekspresji, do których świadomie się odwołuje.

Improwizacja w *Machine Gun* nie jest wyłącznie środkiem autonomicznej wypowiedzi poszczególnych muzyków, lecz formą sprzeciwu – wobec tradycji, wobec rynku, wobec społecznych oczekiwań. W duchu performatyki można odczytać ten album jako akt: działanie wykonuje to, co mówi – nie tylko reprezentuje opór, ale samo jest jego realizacją. W tym sensie, album ten staje się wydarzeniem, performansem granicznym, który prowokuje, destabilizuje i pozostawia odbiorcę bez gotowych odpowiedzi. Muzycy nie budują narracji w tradycyjnym, dialogicznym sensie; zamiast tego tworzą intensywnie skondensowaną, zbiorową wypowiedź, sprawiającą wrażenie jednego, skumulowanego głosu. Konflikt, dysonans, nadmiar są tu

---

<sup>550</sup> P. Brötzmann, *Machine Gun*, BRÖ Records, 1968 (nagrano: 3 maja 1968), nr kat. BRÖ 2.

<sup>551</sup> Deklarowanymi kompozytorami poszczególnych utworów są: Peter Brötzmann, Willem Breuker i Fred Van Hove

<sup>552</sup> Skład zespołu: Peter Brötzmann – saksofon tenorowy i barytonowy, producent; Willem Breuker – saksofon tenorowy i klarnet basowy; Evan Parker – saksofon tenorowy; Fred Van Hove – fortepian; Peter Kowald – kontrabas; Buschi Niebergall – kontrabas; Sven-Åke Johansson – perkusja; Han Bennink – perkusja.

podstawowymi strategiami działania. W tym właśnie sensie improwizacja przybiera postać anarchicznego idiomu – poza formą, poza systemem, poza instytucją. To radykalne odwrócenie relacji dzieła i wykonania – tutaj bowiem nie ma kompozytora, nie ma tekstu, nie ma struktury referencyjnej. Istnieje jedynie energia działania – przefiltrowana przez ciała i instrumenty uczestników. *Machine Gun* można odczytywać także jako model działania kulturowego: tam, gdzie zawodzi język, tam, gdzie formy instytucjonalne są niewystarczające, improwizacja – jako gest cielesny, bezpośredni, afektywny – przejmuje funkcję krytyki.

Ten album to przykład improwizacji jako formy ekstremalnej ekspresji, w której 1. zatarciu ulega granica między sztuką a działaniem politycznym; 2. relacja między muzyką a społeczeństwem zostaje zreinterpretowana jako konflikt, nie jako mediacja; 3. dzieło staje się symbolem, nie produktem. To bowiem nie tylko klasyk europejskiej awangardy, ale i materialny ślad tego, jak muzyka improwizowana może stać się performansem sprzeciwu – dziejącym się tu i teraz manifestem dźwiękowym, który nie podlega cenzurze, reprodukcji czy unifikacji.

## Improwizacja jako gest indywidualny i afektywny

W przeciwieństwie do praktyki kolektywnej, w której znaczenie wyłania się z relacyjności i współobecności, improwizacja indywidualna zakorzeniona jest w intensywności jednostkowego doświadczenia. Nie chodzi tu o solowość w sensie wirtuozowskiej ekspozycji, lecz o akt afektywny – działanie wyrastające z cielesności, wrażliwości i bezpośredniego przeżycia. Improwizacja staje się w tym ujęciu nie reprezentacją emocji, lecz ich materializacją w czasie: napięciem, pulsem, oddechem, ruchem. To gest, który nie komunikuje czegoś „o” afekcie – on sam jest afektem, wydarzeniem intensywności. Taka forma improwizacji zbliża się do koncepcji ciała myślącego, reagującego, odczuwającego. Odwołując się do teorii afektu (Deleuze/Guattari), fenomenologii Husserla a po nim koncepcji cielesności Maurice’a Merleau-Ponty’ego można powiedzieć, że dźwięk nie jest tu ani obrazem, ani znakiem<sup>553</sup> – jest przedłużeniem cielesnej obecności, śladem po nieuchwytnym momencie intensywności.

W ujęciu performatycznym ten typ improwizacji nie operuje uprzednio ustaloną formą, lecz sytuacją wewnętrznego impulsu, który domaga się realizacji. Dźwięk nie pełni funkcji znaku ani ilustracji – jest przedłużeniem cielesnej obecności i śladem po nieuchwytnym

---

<sup>553</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996.

momencie. Zdarzenie muzyczne ani nie podlega reżimowi narracji ani kompozycyjnego planu, lecz konstytuuje się jako jednorazowy akt, którego sens wyłania się w samym procesie wykonania.

Z perspektywy muzykologicznej kluczowym aspektem tej kategorii jest zawieszenie tradycyjnych rozróżnień między kompozycją a wykonaniem. Improwizacja nie rozwija się według ustalonej struktury formalnej, lecz jako ciąg mikrodecyzji i napięć, które organizują czas w sposób nieprzewidywalny. Solowe realizacje improwizowane – takie jak *For Alto* Anthony’ego Braxtona czy *The Köln Concert* Keitha Jarretta – mogą być odczytane jako przykłady intensywnej ekspresji jednostkowej, w której granica między dziełem a performansem ulega rozmyciu, a gest muzyczny staje się zapisem chwili.

W ujęciu kulturowym improwizacja afektywna odnosi się do modelu subiektywności opartego nie tyle na twałej narracji tożsamościowej, ile na przejściowości i gotowości do reakcji. Podmiot nie afirmuje tu stabilnej struktury „ja”, lecz konstytuuje się w działaniu – w relacji do czasu, instrumentu i sytuacji. W takich momentach szczególnego znaczenia nabiera *kairos* – chwila właściwa, której nie można zaplanować, lecz którą można rozpoznać i podjąć. Improwizacja jako gest indywidualny i afektywny to nie tylko strategia artystyczna, lecz także kategoria egzystencjalna – sposób bycia w świecie, który zakłada intensywność zamiast reprezentacji, obecność zamiast planu i jednorazowość zamiast powtarzalnej formy.

### Keith Jarrett – *The Köln Concert* (1975)

Kariera solowa Jarretta, rozwijana od lat 70. XX wieku, przyniosła serię albumów koncertowych<sup>554</sup>, których centralnym elementem była w pełni improwizowana forma. Spośród nich najbardziej znanym – i zarazem najlepiej sprzedającym się fortepianowym albumem w historii – pozostaje *The Köln Concert* (ECM, 1975)<sup>555</sup>, którego światowa sprzedaż przekroczyła cztery miliony egzemplarzy<sup>556</sup>. Paradoksalnie, fenomen tego koncertu nie wynika jednak

---

<sup>554</sup> Pierwszy solowy album Jarretta *Facing You* został wydany w 1971 roku przez monachijską wytwórnię ECM. Stało się to z inicjatywy szefa wytwórni, Manfreda Eichera, dla którego Jarrett zaczął nagrywać po rozstaniu z amerykańską oficyną Columbia Records.

<sup>555</sup> K. Jarrett, *The Köln Concert*, ECM Records, 1975 (nagrano: 24 stycznia 1975, Oper Köln, Kolonia, Niemcy), nr kat. ECM 1064/1065.

<sup>556</sup> C. Waring, *'The Köln Concert': How Keith Jarrett Defied The Odds To Record His Masterpiece* [na:] „uDiscover Music”, <https://www.udiscovermusic.com/stories/koln-concert-keith-jarrett/>, 24 stycznia 2024 r., dostęp 15 grudnia 2024 r.

wyłącznie z jego muzycznej zawartości. Co więcej, Jarrett w ogóle nie chciał go grać. Zmęczony podróżą<sup>557</sup>, niezadowolony z organizacji wydarzenia, a przede wszystkim sfrustrowany fortepianem<sup>558</sup> – zbyt małym, o ograniczonym dolnym rejestrze i niepełnym brzmieniu – niemal zrezygnował z występu. Mimo tych okoliczności, koncert odbył się w asyście 1400 słuchaczy i został zarejestrowany. Zamiast podporządkować się ograniczeniom instrumentu, Jarrett przekuł je w impuls twórczy – zmienił koncepcję wykonania, skupił się na repetytywnych figurach, ostinatach i wysublimowanej ekspresji rytmicznej, dostosowując się do warunków w sposób, który zadecydował o wyjątkowości nagrania.

The Köln Concert to ponad godzinny monolog muzyczny, który powstał w całości *ad hoc* – bez przygotowanego materiału, bez szkiców czy tematów. Jarrett rozpoczął grę nie mając żadnego planu – jego ręce, głos i ciało stały się medium przekazu, a fortepian – mimo swoich ograniczeń – nie przeszkodą, lecz impulsem. To właśnie w tym paradoksie ujawnia się kairotyczny charakter wykonania: artysta wiedział, kiedy i jak działać, ale nie dlatego, że znał odpowiedź – lecz dlatego, że potrafił „usłyszeć moment”.

Na poziomie formalnym Jarrett oscyluje między tonacjami, stylistykami i rytmami: od bluesa, przez gospel, aż po romantyczne pasaże czy minimalistyczne repetycje. Nie cytuje, lecz inkorporuje idiomy kulturowe, budując coś, co można nazwać spontaniczną polifonią pamięci muzycznej. Dzieło powstaje niejako w asyście słuchaczy – jego forma nie jest zamknięta, lecz spontanicznie konstruowana w czasie. Jarrett improwizuje nie tylko dźwiękiem, ale też ruchem, oddechem, a nawet jękiem – jego głos towarzyszy muzyce, potęgując wrażenie cielesności działania.

W ujęciu performatycznym, *The Köln Concert* to przykład, w którym sztuka przestaje być reprezentacją, a staje się działaniem, obecnością, wydarzeniem. Muzyka nie wyraża emocji – ona się wydarza jako emocja. Z tego powodu koncert ten często interpretowany jest nie tylko jako nagranie muzyczne, ale jako dokument cielesnej obecności artysty w czasie i przestrzeni. Nieprzewidziane warunki – zły fortepian, wyczerpanie fizyczne – nie zakłóciły performansu, lecz go zdefiniowały.

Z punktu widzenia badań nad improwizacją, *The Köln Concert* stanowi kluczowy punkt odniesienia: 1. pokazuje, że improwizacja może mieć strukturę emocjonalno-formalną mimo braku założeń kompozycyjnych; 2. ukazuje ciało jako medium muzycznego działania – głos

---

<sup>557</sup> Tego dnia, wraz z właścicielem ECM Records, który opublikował nagranie spędzili w Renault 4 prawie 7 godzin w podróży z Zurychu.

<sup>558</sup> Zamiast koncertowego Bösendorfer 290 Imperial podstawiono weksplatuwany fortepian do prób operowych. Koncert odbył się w budynku opery w Köln 24 stycznia 1975 r.

Jarretta i jego ruchy są częścią narracji; 3. podkreśla relacyjność improwizacji – koncert był możliwy dzięki interakcji z publicznością, przestrzenią i instrumentem, a nie pomimo nich.

Koncert w Kolonii to przykład artystycznego *kairosu* – momentu, w którym akt twórczy odpowiada precyzyjnie na warunki chwili, nie jako kompromis, ale jako jej afirmacja. To także manifest możliwości transformacji ograniczenia w możliwość – idea, która znajduje pełne odzwierciedlenie w filozofii improwizacji jako strategii kulturowej przetrwania, adaptacji i obecności. Innymi słowy, w przypadku nagrania *The Köln Concert* moment kairotyczny pojawia się niejako „na przekór” – w wyniku zewnętrznych ograniczeń, które wymuszają na doświadczonym, choć wciąż młodym (29-letnim) pianiście, porzucenie dotychczasowych przyzwyczajzeń, otwarcie się na sytuację oraz zmianę założeń estetycznych. To właśnie ta zdolność do elastyczności i redefinicji celu w odpowiedzi na niesprzyjające warunki – zarówno techniczne, jak i fizyczne – prowadzi do głębokiego zanurzenia w procesie improwizacji, którego efektem jest jedno z najbardziej niezwykłych i ponadczasowych nagrań w historii muzyki.

Manfred Eicher, producent i założyciel wytwórni ECM, komentował to wydarzenie następująco: "prawdopodobnie [Keith] zagrał na tym fortepianie w taki sposób, ponieważ nie był to dobry instrument. A skoro nie mógł się rozkochać w jego brzmieniu, znalazł inny sposób, aby wydobyć z niego jak najwięcej". To, co się wydarzyło w Kolonii, nie było więc po prostu koncertem – było aktem kairotycznym: Jarrett nie tylko rozpoznał moment, ale odpowiedział na niego z całą intensywnością swojej muzycznej i emocjonalnej obecności. W efekcie stworzył dzieło, które nie tylko przekraczało ograniczenia techniczne, ale stało się symbolem performatywnej siły improwizacji.

### Anthony Braxton – *For Alto* (1971)

Album *For Alto* Anthony'ego Braxtona, nagrany w 1969 roku<sup>559</sup>, uważany jest za jedno z najważniejszych osiągnięć w historii muzyki improwizowanej i zarazem za pierwszy solowy album saksofonowy w całości oparty na improwizacji. Choć jego radykalizm formalny sytuował go na marginesie zarówno jazzu, jak i awangardy akademickiej, z czasem *For*

---

<sup>559</sup> A. Braxton, *For Alto*, Delmark Records, 1971 (nagrano: styczeń–luty 1969, Chicago), nr kat. Delmark DS-420.

*Alto* zyskał status dzieła przełomowego, będącego manifestem nowej muzycznej autonomii – nie tylko estetycznej, lecz także filozoficznej i kulturowej.

Braxton, wykonując osiem kompozycji o charakterze dedykacyjnym (np. „To Composer John Cage”, „To Artist Marion Brown”), eksploruje granice możliwości saksofonu altowego jako medium samowystarczalnego. Album pozbawiony jest akompaniamentu, oparcia harmonicznego czy rytmicznej struktury – dźwięk staje się tu bytem całkowicie suwerennym, niemal autonomicznym. Techniki artykulacyjne Braxtona wykraczają poza klasyczne jazzowe frazowanie: pojawiają się tu wielodźwięki, efekty perkusyjne, fragmenty quasi-melodyczne i szумы – cały spektrum ekspresji instrumentu traktowanego jako rozszerzenie organizmu.

Z perspektywy performatyki, *For Alto* jest aktem radykalnej ekspozycji podmiotowości, ale zarazem jej dekonstrukcji. Muzyk nie odgrywa tu roli „kompozytora wykonującego”, lecz raczej medium dźwiękowego dźwiękowej ekspresji – każdorazowo innego, niepowtarzalnego, związanego z fizycznością i oddechem. Muzyka powstaje w napięciu między kontrolą a uległością, między strukturą a przypadkiem. Choć każda kompozycja ma swój numer katalogowy i formę, w praktyce to właśnie ciało, oddech i skupienie Braxtona organizują materiał – co czyni ten album przykładem dźwiękowego performansu w czystej postaci.

*For Alto* to także gest kulturowy: akt wyjścia z konwencji jazzowego kolektywu, zerwania z hierarchią lider–sekcja, odejścia od rytualnej struktury tematu i wariacji. W tym sensie, wpisuje się w politykę tożsamości, redefinicji czarnego języka muzycznego i poszukiwania *nowych modeli wolności*. Dla performatyki jest to przykład tego, jak ciało, oddech i instrument mogą tworzyć samowystarczalne pole działania – bez zapisu, bez narracji, bez reprezentacji. To nie ekspresja, lecz egzystencja – to dźwięk jako obecność.

Z perspektywy teorii improwizacji *For Alto* ukazuje szczególny model relacji między kompozycją a działaniem. Poszczególne utwory nie stanowią zamkniętych form do odtworzenia, lecz funkcjonują jako impulsy inicjujące proces wykonawczy. Kompozycja nie determinuje tu przebiegu zdarzenia, lecz wywołuje je i ukierunkowuje, pozostawiając przestrzeń dla decyzji podejmowanych w czasie rzeczywistym<sup>560</sup>. Improwizacja jawi się zatem

---

<sup>560</sup> Braxton zastosował koncepcję „Language Music” – system dwunastu typów (kategorii) materiału dźwiękowego, traktowanych jako punkty wyjścia dla improwizacji. Każdy z nich wyznaczał ramę strukturalną inicjującą i ograniczającą działanie wykonawcze, przełamując model improwizacji jako swobodnego „strumienia świadomości”. *For Alto* stanowi jedno z pierwszych konsekwentnych zastosowań tej koncepcji: poszczególne utwory eksplorują wybrane typy językowe, rozwijane i wyczerpywane w toku wykonania. Nie są to zatem improwizacje całkowicie swobodne, lecz działania wynikające z uprzednio określonego impulsu kompozycyjnego, który ukierunkowuje przebieg zdarzenia, nie determinując jednak

nie jako negacja kompozycji, lecz jako jej dynamiczne rozwinięcie – jako praktyka, w której zapis lub koncepcja stają się punktem wyjścia dla performatywnego aktu organizowania materii dźwiękowej. Powyższe rozpoznania prowadzą do kolejnej kategorii, w której improwizacja nie tyle neguje kompozycję, ile wyrasta z określonych dyrektyw kompozycyjnych.

## Improwizacja jako strategie tekstowe i performatywne

W tej kategorii improwizacja nie występuje już wyłącznie jako praktyka dźwiękowa, lecz jako świadomie ukształtowana strategia artystyczna – działanie tekstowe, konceptualne i performatywne, wpisane w szerszy kontekst idei, procesów i intencji. Improwizacja staje się tu nie tylko metodą pracy z materiałem, ale także językiem myślenia o dziele, które nie istnieje jako zamknięty obiekt, lecz jako procesualna forma działania. Punktem wyjścia tej metody/perspektywy twórczej jest przesunięcie akcentu: od dzieła jako rezultatu ku dziełu jako wydarzeniu. Klasyczne rozróżnienie między kompozycją a wykonaniem ulega zawieszeniu, a tekst – jeśli się pojawia – funkcjonuje jako impuls, rama bądź procedura, nie jako cel sam w sobie. Improwizacja zyskuje w tym sensie status metastrategii: nie opiera się na spontaniczności w potocznym rozumieniu, lecz na operowaniu ideą, koncepcją lub zestawem dyrektyw, które umożliwiają generowanie znaczenia bez narzucania ostatecznej formy.

W ujęciu performatycznym improwizacja jako strategia tekstowa nie realizuje uprzednio ustalonego scenariusza, lecz stanowi zachętę do działania. Tekst – rozumiany szeroko jako instrukcja, koncepcja, zapis słowny bądź strukturalny szkic – nie determinuje rezultatu, lecz inicjuje proces. Performatywność nie polega tu na efekcie scenicznym, ale na ustanawianiu znaczenia w czasie rzeczywistym: dzieło wydarza się jako konsekwencja podjętej procedury, a nie jako wykonanie zamkniętego planu.

Z perspektywy muzykologicznej modelowym przykładem takiej praktyki pozostaje *Aus den sieben Tagen* Karlheinz Stockhausena (1968) – zbiór tekstów-performansów, które nie zawierają zapisu nutowego, a mimo to funkcjonują jako partytury. Tzw. *intuitive music* nie polega na dowolności, lecz na realizacji precyzyjnie określonych dyspozycji percepcyjnych i wykonawczych. Tekst nie opisuje dźwięku, lecz ustanawia warunki jego powstania. W

---

jego szczegółowej postaci. Zob.: N. Wooley, *Anthony Braxton's Language Music* [na:] [http://archive.soundamerican.org/sa\\_archive/sa16/sa16-language-music.html](http://archive.soundamerican.org/sa_archive/sa16/sa16-language-music.html), dostęp 27 lutego 2026 r.

podobnym sensie można odczytać album *Transgression* tria Oleś Brothers & Theo Jörgensmann – projekt, w którym improwizacja rozwija się w obrębie świadomie przyjętej estetycznej i konceptualnej ramy. Struktura nie jest tu zniesiona, lecz przekształcona w pole negocjacji; tekstowość nie oznacza werbalizacji, lecz operowanie idiomem, pamięcią stylistyczną i gestem, który przekracza czysto dźwiękowy wymiar działania. Improwizacja staje się procedurą pracy z materiałem – sposobem organizowania znaczenia poprzez decyzje podejmowane w czasie rzeczywistym.

W ujęciu kulturowym improwizacja jako strategia tekstowa zbliża się do performatywnego rozumienia działania znanego z teorii Judith Butler, Richarda Schechnera czy Jona McKenziego – jako aktu, który nie reprezentuje, lecz ustanawia. Tekst, koncepcja czy partyturowa dyrektywa nie są tu odbiciem rzeczywistości, lecz narzędziem jej wytwarzania. Improwizacja przestaje być jedynie estetyką dźwięku, a staje się praktyką operowania ramą – sposobem konstruowania sytuacji, w której znaczenie powstaje w działaniu. Improwizacja jako strategia tekstowa i performatywna nie oznacza więc braku struktury, lecz jej radykalne przekształcenie: rama staje się konceptem, tekst – procedurą, a dzieło – wydarzeniem. To nie spontaniczność, lecz świadome operowanie ideą stanowi tu rdzeń działania, które jednocześnie pozostaje otwarte, procesualne i relacyjne.

### Karlaheinz Stockhausen – *Aus den sieben Tagen*

Przykładem radykalnej zmiany podejścia do improwizacji w stronę działania mentalnego, duchowego i konceptualnego jest cykl *Aus den sieben Tagen* Karlaheinza Stockhausena<sup>561</sup> – zestaw piętnastu tekstowych kompozycji (tzw. *intuitive music*) napisanych w maju 1968 roku i wydanych drukiem w 1969. Utwory te nie zawierają tradycyjnej notacji muzycznej – są zapisane wyłącznie jako krótkie instrukcje słowne, które mają być interpretowane przez wykonawców w duchu „intuicyjnej świadomości” i „całkowitej otwartości na moment”<sup>562</sup>. Cykl ten powstał w czasie intensywnego kryzysu osobistego i duchowego kompozytora –

---

<sup>561</sup> Karlheinz Stockhausen *Aus den sieben Tagen* – cykl 15 utworów-kompozycji tekstowych powstałych w maju 1968 roku. Data powstania kompozycji: 7–13 maja 1968 Pierwsze nagranie: 1969, WDR (Westdeutscher Rundfunk), Kolonia, Deutsche Grammophon, 1972 (Deutsche Grammophon 2562 015).

Wykonawcy: *Stockhausen Ensemble* (z udziałem m.in. Aloya i Alfonsa Kontarskich, Vinko Globokara, Frederica Rzewskiego, Siegfrieda Palm, Petera Eötvösa i innych muzyków związanych z Grupą z Kolonii).

<sup>562</sup> Przykłady instrukcji z partytury *Aus den sieben Tagen* Karlaheinza Stockhausena

Stockhausen poddawał się wtedy kilkudniowej medytacyjnej głodówce, którą sam opisał jako proces oczyszczenia i „słuchania wewnętrznego”. To właśnie z tej perspektywy należy czytać *Aus den sieben Tagen* – nie jako zbiór partytur, lecz jako praktykę obecności i komunikacji ponad językiem muzyki tradycyjnej. W tym sensie improwizacja nie jest „brakiem zapisu”, ale aktem głębokiego skupienia i działania poza notacją.

Jedną z najbardziej znanych instrukcji z tego cyklu – utwór *Setz dich in absolute Stille, vergiß Zeit und Raum [...] Spiele einen Ton* – sugeruje na przykład, że „dźwięk ma wyłonić się z ciszy”, albo „moment pojawienia się nie może być wcześniej ustalony”. Kompozytor przekazuje odpowiedzialność za strukturę, emocję i czas wykonawcy – nie po to, aby dowolnie improwizował, lecz aby dopuścił sobie intuicję jako medium działania. W tym ujęciu muzyka nie jest już rezultatem planowania, lecz produktem obecności i gotowości do działania. *Aus den sieben Tagen* redefiniuje relację między dziełem, kompozytorem a wykonawcą. Nie istnieje „dzieło” w klasycznym sensie – jest raczej potencjał dzieła, który może, acz nie musi zostać uruchomiony. Kompozytor przestaje być autorem struktury, a staje się inicjatorem procesu. Wykonawca zaś nie odtwarza – lecz praktykuje obecność we współkreowanej przestrzeni dzieła muzycznego. W efekcie sam koncert może się wydarzyć lub nie, zależnie od stopnia gotowości uczestników.

W wymiarze kulturowym, cykl ten to forma kontestacji wobec przemysłowego modelu muzyki, który Stockhausen konsekwentnie odrzucał. Intuicyjna muzyka staje się więc modelem egzystencji, praktyką duchową i formą oporu wobec racjonalistycznych, zamkniętych systemów reprezentacji.

Z perspektywy badań nad improwizacją, *Aus den sieben Tagen* stanowi punkt zwrotny w myśleniu o relacji między muzyką a tekstem: 1. wskazuje na możliwość kompozycji bez notacji, w której intencja zastępuje strukturę; 2. redefiniuje pojęcie wykonawcy – nie jako technicznego realizatora, lecz obecnego „aktora”, którego główną kompetencją jest słuchanie i działanie tu i teraz; 3. rozciąga kategorię *kairos* – rozumianą jako czas działania – na proces duchowy, wymagający przygotowania, skupienia i etycznej odpowiedzialności.

*Aus den sieben Tagen* można zatem odczytać jako performatywną partyturę obecności – tekst, który staje się muzyką tylko wtedy, gdy spotka się z gotowością wykonawcy do pełnej, intuicyjnej, afektywnej obecności. W tym sensie cykl Stockhausena jest jednym z najradykalniejszych eksperymentów XX wieku w dziedzinie przekształcania improwizacji w duchową technologię działania.

*Transgression* to album<sup>563</sup>, który w sposób modelowy ilustruje kategorię improwizacji jako strategii tekstowych i performatywnych. Choć nagrany w formacie klasycznego tria (klarnet, kontrabas, perkusja), unika on zarówno idiomatycznych nawiązań do jazzu tradycyjnego, jak i post-freejazzowych manier, wpisując się raczej w nurt europejskiej muzyki improwizowanej, głęboko świadomej swoich kulturowych kontekstów i artystycznych uwarunkowań.

Tytułowy gest „transgresji” ujawnia się tu przede wszystkim jako przekroczenie ram dzieła muzycznego – jego formy, semantyki i ontologii. Muzyka zawarta na płycie nie opiera się na uprzednio ustalonej strukturze, lecz rodzi się *in statu nascendi*, jako wynik dialogu pomiędzy trzema równoprawnymi podmiotami. Kluczowe znaczenie ma tu nie tyle kompozycja w sensie zapisu, ile kompozycja jako moment performatywny – jako konstrukcja stworzona w czasie rzeczywistym, w oparciu o wzajemne nasłuchiwanie, responsywność i gest. Album staje się więc tekstem w sensie barthesowskim: nie zawiera stabilnego znaczenia, lecz zaprasza do jego wytwarzania przez uczestników zdarzenia (muzyków i słuchaczy) w akcie wykonania i recepcji powstającego utworu.

Z punktu widzenia teorii performansu, *Transgression* uruchamia szereg mechanizmów, które pozwalają traktować muzykę jako działanie – akt konstytutywny, lecz nie reprezentatywny. Nie odnosi się ona do zewnętrznych treści, lecz tworzy wydarzenie – przestrzeń relacyjną, w której znoszone są granice pomiędzy nadawcą i odbiorcą, wykonawcą i słuchaczem, partyturą i interpretacją. Tym samym, improwizacja na tym albumie pełni funkcję podobną do performansu w rozumieniu Richarda Schechnera: staje się miejscem „pomiędzy” – zawieszonym pomiędzy próbą a premierą, planem a przypadkiem, obecnością a śladem.

Z perspektywy muzykologicznej, struktura albumu powstaje przez – na bieżąco czynione - odwołania do wspólnej matrycy pamięci, która przekracza idiomy, konwencje i gatunki. W tym samym czasie i zakresie, trio korzysta z potencjału muzyki współczesnej, liryczności folku, ekspresji i motoryczności i struktury jazzu lecz także porządku klasycznych kompozycji. Nie istnieją tu podziały na inspiracje lepsze i gorsze, na lepsze i gorsze rozwiązania – istnieje wyłącznie proces tworzenia, *inventio hic et nunc*, które prowadzi zespół od jednego

---

<sup>563</sup> Oleś Brothers & Theo Jörgensmann – *Transgression*. Nagranie czerwiec 2010 roku w MAQ Records Studio (Polska). Wydawnictwo ukazało się 23 grudnia 2016 roku dzięki Fundacji Słuchaj! FSR 04|2016. Skład: Theo Jörgensmann – klarnet G, Marcin Oleś – kontrabas, Bartłomiej Oleś – perkusja

*kairos* do drugiego. Improwizacja nie oznacza tu jedynie spontaniczności, ale raczej złożony system mikrodecyzji, wynikających z interakcji i reakcji, z rozpoznania wewnętrznych dynamik zespołu. To model komunikacyjny o wysokim stopniu transparentności – nieoparty na semantyce, ale na strukturze obecności i współdziałania, w którym kategoria *kairos* – rozumiana jako moment idealnego działania w czasie – jest nie tylko obecna, ale to ona decyduje o konstruowaniu dzieła. Warto również zauważyć jej minimalistyczny i wysoce zredukowany charakter, typowy dla tradycji europejskiej muzyki improwizowanej, ale wzbogacony o wyjątkową melodyczność i emocjonalną głębię gry improwizujących muzyków.

Z perspektywy badań nad improwizacją, do cech dystynktywnych *Transgression* należą:

1. zatarcie granicy między autorstwem a współuczestnictwem – muzyka nie ma jednego kompozytora, lecz jest współtworzona w czasie rzeczywistym;
2. zasady gry oparte na uważności, responsywności i wsłuchiwaniu się – kluczowych dla teorii improwizacji jako modelu kulturowej obecności;
3. zawieszenie hierarchii – każdy z muzyków współtworzy narrację, bez dominacji któregoś z głosów.

W kontekście teorii improwizacji, *Transgression* jest przykładem działania poza idiomem – to znaczy poza stylem, poza konwencją, poza gatunkiem – choć jednocześnie tego idiomu nie lekceważy. Trio oscyluje tu między modusami, stylistykami i rytmem: od europejskiego folklu, przez quasi jazzowe solo, aż po romantyczne pasaże czy minimalistyczne repetycje. Nie cytuje, lecz inkorporuje idiomy kulturowe, budując coś, co – podobnie jak w przypadku *The Köln Concert* Jarreta – można nazwać spontaniczną polifonią pamięci muzycznej. Kompozycje są tu jedynie pretekstem do improwizacji, choć jednocześnie nadają im kierunek i decydują o ich sensie. Dzięki improwizacji, trio odbudowuje nieistniejącą strukturę, kreując za każdym razem inne możliwe światy.

*Transgression* to zatem nie tylko manifest współczesnej improwizacji, ale też laboratorium nowych form relacyjności: między dźwiękiem a ciszą, gestem a milczeniem, strukturą a afektem. Album nie reprezentuje świata – on go tworzy. W tym sensie strategia improwizacyjna zastosowana przez Jörgensmanna i braci Olesiów jest jednocześnie estetyką i etyką, tekstem i performansem, praktyką artystyczną i propozycją kulturowej obecności.

## **Improwizacja jako krytyka formy i statusu dzieła**

W tej kategorii improwizacja nie jest wyłącznie strategią estetyczną, lecz przyjmuje wymiar krytyczny wobec sposobu, w jaki sztuka i jej twórca funkcjonuje w nowoczesnym porządku kulturowym. Forma nie oznacza tu jedynie struktury utworu, lecz jego zgodność z zastanym systemem wartości: z kanonem, z oczekiwaniem stylistycznej rozpoznawalności, z wymogiem powtarzalności i wykonawczej doskonałości. Status dzieła to z kolei jego społeczna legitymizacja – możliwość włączenia w obieg instytucjonalny, rynkowy i archiwalny. Improwizacja w tym ujęciu służy ukazaniu tego, że relacja między twórczością a jej usankcjonowaniem nie jest naturalna ani neutralna, lecz historycznie i kulturowo uwarunkowana.

W ujęciu performatycznym, krytyka nie polega ani na prostym odrzuceniu formy, ani na jej deklaratywnej dekonstrukcji. Oznacza raczej podważenie jej dominującego statusu. Dzieło nie musi być produktem spełniającym oczekiwania rynku bądź obiektem zaprojektowanym z myślą o reprodukcji. Może być działaniem, które nie mieści się w aktualnych ramach rozpoznawalności. Improwizacja staje się w tym sensie praktyką testowania granic – sprawdzaniem, gdzie kończy się akceptowalny idiom, a zaczyna język jeszcze nieuznany.

Z perspektywy muzykologicznej przykładami takiej postawy są przeciwstawne estetycznie albumy: *Spiritual Unity* Alberta Aylera oraz *Free Fall* tria Jimmy'ego Giuffre. Z jednej strony mamy do czynienia z estetyką ekstatycznego przeciążenia. Proste, niemal archaiczne tematy Aylera zostają poddane intensyfikacji, która rozsadza idiom jazzowy od środka: artykulacja staje się surowa, dynamika skrajna, brzmienie – chropowate i pozbawione wygładzającej kontroli. Forma nie znika, lecz zostaje doprowadzona do granicy wytrzymałości. Improwizacja działa tu jako krytyka poprzez nadmiar – pokazuje, że kanon nie jest miarą ekspresji, lecz miarą jej tolerancji.

Z drugiej strony *Free Fall* reprezentuje strategię przeciwstawną: redukcję, rozrzedzenie i demontaż języka jazzowego. Zanik wyraźnej pulsacji, fragmentaryzacja frazy, równorzędność instrumentów oraz operowanie ciszą prowadzą do powstania idiomu, który w momencie premiery nie mieścił się w obowiązujących kategoriach gatunkowych. Improwizacja nie dominuje tu nad dziełem, lecz służy poszukiwaniu nowej organizacji materiału. Krytyka polega na przesunięciu języka poza rozpoznawalne ramy – nie przez gwałtowne przekroczenie, lecz przez subtelną erozję konwencji. Fakt, że estetyka ta znalazła szersze zrozumienie dopiero po latach, wskazuje, iż status dzieła zależy od historycznej gotowości systemu do jego przyjęcia.

W ujęciu kulturowym oba przypadki odsłaniają ten sam mechanizm: forma i status dzieła nie są kategoriami absolutnymi, lecz efektami negocjacji między twórcą a systemem

legitymizacji. Improwizacja może podważać je zarówno przez ekspresyjną radykalność, jak i przez formalną innowację. W obu przypadkach krytyka nie polega na destrukcji dzieła, lecz na ujawnieniu, że jego uznanie zależy od zmiennych warunków historycznych, estetycznych i instytucjonalnych.

### Albert Ayler – *Spiritual Unity* (1967)

Przykładem radykalnego przesunięcia muzyki improwizowanej w stronę ekspresji duchowej i emocjonalnej jest album Albert Ayler – *Spiritual Unity*, nagrany 10 lipca 1964 roku i wydany przez nowojorską wytwórnię ESP-Disk jeszcze w tym samym roku. To nagranie, zrealizowane przez trio w składzie: Albert Ayler (saksofon tenorowy), Gary Peacock (kontrabas), Sunny Murray (perkusja), uznawane jest za jedno z najważniejszych wydarzeń w historii free jazzu – nie tylko ze względu na muzyczną innowacyjność, ale przede wszystkim ze względu na sposób redefinicji relacji łączącej formę, treść oraz cielesno-duchową obecność wykonawcy.

Już sam tytuł albumu – *Spiritual Unity* – wskazuje na jego metafizyczny wymiar: nie chodzi tu o harmonię strukturalną, lecz o *wspólnotę ducha*, osiąganą przez radykalną ekspresję, totalne zaangażowanie i emocjonalną szczerość. Ayler nie improwizuje „na temat” – on *przemawia poprzez dźwięk*, wykorzystując saksofon jako narzędzie do „wykrzyczenia” tego, co niewyraźalne. Brzmienie jego instrumentu jest skrajne – rozedrgane, pełne glissand, wrzasków, *multiphonics*, oddechów i jęków – całkowicie zrywające z idiomem nowoczesnego jazzu.

Na poziomie formy muzycznej, *Spiritual Unity* podważa klasyczną logikę tematu i jego wariacji – kompozycje Aylera (jak *Ghosts* czy *The Wizard*) są raczej „katalizatorami przepływu” uruchamiającymi wspólny strumień intensywności. Często powtarzał on, że jego celem jest „przywrócenie muzyce duchowości” – i czynił to nie poprzez symbolikę religijną, lecz przez *intensywność przeżycia dźwięku*. Improwizacja nie oznacza tu wolności w ramach konwencji – oznacza *uwolnienie od konwencji* i wejście w stan graniczny, w którym dźwięk staje się działaniem, a działanie staje się formą obecności.

Z perspektywy performatyki, *Spiritual Unity* jest niemal rytualnym aktem: muzycy nie reprezentują żadnej kompozycji, lecz wchodzą w stan afektywnej i cielesnej ekstazy, która zrywa z konwencjonalnym odbiorem muzyki jako estetycznego obiektu. Dzieło przestaje być czymś, co można opisać w kategoriach strukturalnych, staje się procesem

energetycznym, wydarzeniem intensywności, które istnieje wyłącznie w momencie wykonania i w jego cielesno-duchowej obecności. *Kairos* – czas właściwy – jest tutaj nie tylko ramą działania, lecz jego istotą: muzycy podejmują decyzje nie na podstawie zapisu, lecz na mocy afektu i energii.

Z punktu widzenia badań nad improwizacją, album Aylera przedstawia: 1. radykalną afirmację subiektywności – nie jako kaprysu, lecz jako egzystencjalnej prawdy wyrażanej przez dźwięk; 2. performans jako wydarzenie graniczne – przekraczające kategorię formy i estetyki, prowadzące ku duchowemu doświadczeniu (bliskiemu np. ekspresjonizmowi czy misticie afroamerykańskiej); 3. kolektywność jako zjawisko nieformalnego porozumienia, w którym każdy z muzyków staje się kanałem przepływu energii, a nie „realizatorem” jakiegokolwiek planu.

Album ten stał się jednym z najważniejszych manifestów improwizacji jako aktu afektywnej prawdy – nieprzyjemnej, nieuporządkowanej, często bolesnej, ale koniecznej. W tym sensie *Spiritual Unity* to nie tylko nagranie muzyczne – to dokument obecności, rytuał wolności i eksploracja granic formy, która na nowo definiuje pozycję wykonawcy w kulturze.

### Jimmy Giuffre – *Free Fall* (1963)

Album *Free Fall*<sup>564</sup> Jimmy’ego Giuffre stanowi jeden z najbardziej wyrazistych przykładów przesunięcia improwizacji w stronę działania, które podważa nie tylko zastaną estetykę, lecz także sam status dzieła muzycznego w nowoczesnym porządku kulturowym. Nagrany przez trio w składzie: Jimmy Giuffre (klarnet), Paul Bley (fortepian), Steve Swallow (kontrabas), projekt ten nie jest prostym przejściem od idiomu do jego dekonstrukcji – jak bywał odczytywany w momencie wydania – lecz raczej próbą wypracowania języka, który nie mieści się jeszcze w obowiązujących ramach rozpoznawalności<sup>565</sup>. Improwizacja w tym ujęciu nie

---

<sup>564</sup> Jimmy Giuffre *Free Fall* – nagrano: 9 lipca, 10 października i 1 listopada 1962 r., Columbia 30th Street Studio, Nowy Jork; wydanie: Columbia Records, 1963 (CL 1964 / CS 8764). Skład zespołu: Jimmy Giuffre – klarnet, Paul Bley – fortepian, Steve Swallow – kontrabas

<sup>565</sup> W booklecie do wydania albumu z 1998 r., kontrabasista tria, Steve Swallow, wspomina: Zagraliśmy też kilka koncertów akademickich z krytykiem i badaczem Martinem Williamsem, który poprzedzał nas wykładem o historii jazzu. Zaczynał od orkiestr marszowych z Nowego Orleanu, wspominał Louisa Armstronga i Charliego Parkera, wymieniał Cecila Taylora i Ornette’a Colemana, po czym oddawał scenę nam. Zwykle udawało nam się podzielić publiczność na dwa obozy. Na naszych koncertach nikt nie pozostawał obojętny, a słuchacze często sprzeczały się ze sobą z zapalem po koncercie (a czasem nawet w jego trakcie)”. J. Giuffre, *Free Fall* [w:] 1963.

polega ani na intensyfikacji ekspresji<sup>566</sup>, ani na radykalnym zerwaniu z formą, która w przypadku jazzu – a tak należy ten album klasyfikować – wykazywała regularną, cykliczną organizację. Przeciwnie – przyjmuje postać działania wysoce skondensowanego, operującego zarówno formalnym rozproszeniem, jak i intelektualnym zagęszczeniem oraz mikrostrukturą dźwiękową. Nie jest to gest sprzeciwu, lecz subtelne przesunięcie znaczeń, które ujawnia ograniczenia samego systemu klasyfikacji muzyki, jej estetyki oraz przyzwyczajień odbiorczych.

Z perspektywy muzykologicznej album *Free Fall*, choć może sprawiać wrażenie projektu w pełni improwizowanego, zawiera cykl kompozycji, które w istocie programują przebieg improwizacji. Wszystkie utwory sygnowane są nazwiskiem Giuffre’ego, jednak ich zapis nie organizuje materiału w sposób właściwy dla jazzowej praktyki opartej na temacie, harmonii i cyklicznej formie. Kompozycja nie stanowi tu ani punktu wyjścia dla improwizacji w sensie rozwinięcia tematycznego, ani struktury kontrolującej jej przebieg, lecz funkcjonuje jako rama inicjująca działanie – zestaw dyspozycji, które określają pole możliwych zdarzeń dźwiękowych, nie przesądzając o ich konkretnym kształcie<sup>567</sup>. W rezultacie materiał muzyczny rozwijany jest poprzez wariacyjne przetwarzanie motywów czy progresję harmoniczną, lecz poprzez budowanie relacji między dźwiękami, ich rozmieszczenie w czasie oraz wykorzystanie napięć wynikających z ich fragmentaryczności i braku hierarchii. W tym sensie język muzyczny Giuffre’a ujawnia wyraźne pokrewieństwo z estetyką punktualizmu i myśleniem o materiale dźwiękowym obecnym w twórczości kompozytorów takich jak Claude Debussy<sup>568</sup>, Anton

---

<sup>566</sup> „W latach 60. Giuffre był jednak marginalizowany za swoją cicho intensywną muzykę, która dopuszczała udział ciszy – w czasie, gdy „free jazz” najczęściej oznaczał nieustający ryk instrumentów dętych. A jednak, na swój sposób, klarncista był tak samo wolny jak jego współcześni. Muzyka tria z Bleyem i Swallowem stawała się coraz bardziej abstrakcyjna, aż w ich ostatnim nagraniu *Free Fall* zrezygnowano z tonacji i tempa. Już na *Fusion* zespół – jak zauważył wówczas Giuffre – «poszukiwał wolnego poczucia tonalności i formy». Często dysonans zestawiany jest tam z konsonansem, a całość cechuje osobliwe wahanie między «prostym» a «złożonym».». Zob. liner notes do wydania: J. Giuffre, *Jimmy Giuffre 3* [w:] ECM 1992.

<sup>567</sup> „Od chwili, gdy zaczęliśmy razem grać, trio ćwiczyło kilka razy w tygodniu, długo i intensywnie. W pewnym sensie próbowaliśmy na nowo wynaleźć koło. Poddawaliśmy wszystkie nieuświadomione, przyjęte założenia obecne w naszej muzyce surowej analizie i ponownej ocenie. Jimmy i Carla Bley, ówczesna żona Paula, pisali dla nas nowe utwory w podobnym duchu. Spędzaliśmy na próbach tyle samo czasu na rozmowach, co na graniu, zadając sobie pytania takie jak: jak grać w określonym tempie, ale bez stałego metrum? Jak długo można improwizować bez odniesienia do jednego tonu centralnego? Jaka jest najdłuższa nieprzerwana linia melodyczna, jaką jesteśmy w stanie zagrać? Wypracowaliśmy w trakcie prób metody wspólnej improwizacji, które odpowiadały konkretnemu utworowi i były dla niego właściwe. Często przerywaliśmy w połowie utworu, by zakwestionować jakiś aspekt tego, co robiliśmy». Zob. liner notes do wydania: J. Giuffre, *Free Fall*...

<sup>568</sup> „Jimmy Giuffre zmienił bieg historii jazzu, gdy – zainspirowany sonatą Debussy’ego na flet, altówkę i harfę – postanowił stworzyć improwizujące trio bez perkusji. Pierwsze takie trio, z Jimem Hallem i Ralphem Peną, przetarło szlak w 1956 roku, lecz to właśnie ten skład – z Paulem Bleyem i Stevem Swallowem – pozostał w pamięci muzyków jako szczególnie znaczący, choć istniał krótko». Zob. liner notes do wydania: J. Giuffre, *Jimmy Giuffre 3*...

Webern czy Pierre Boulez, gdzie struktura nie wynika z ciągłości narracyjnej, lecz z relacji między pojedynczymi zdarzeniami.

Z perspektywy performatyki *Free Fall* stanowi przykład działania artystycznego w dużej mierze niezależnego zarówno od ekonomicznych uwarunkowań, jak i społecznych oczekiwań. Performatywność tego projektu nie polega na intensywności czy ekspresji, lecz na utrzymywaniu działania w stanie najwyższego skupienia. Muzycy nie tyle wykonują utwór, ile współtworzą sytuację, której przebieg wyznaczony jest przez szkicowe ramy kompozycji. W tym sensie *Free Fall* można odczytać jako praktykę graniczną – działanie, które testuje możliwość istnienia muzyki poza logiką prezentacji i recepcji, a zarazem stawia niezależność artystyczną ponad potrzebą rozpoznawalności i uznania.

Z perspektywy badań nad improwizacją album ten ilustruje podejście bliskie purystycznej wizji improwizacji, w której improwizacja funkcjonuje jako wypowiedź o wysokim stopniu autonomii w ramach ustalonego, wewnętrznego porządku. Porządek ten nie ma jednak charakteru konwencji, lecz stanowi projekt konstrukcyjny budowany od podstaw. Projekt Giuffre’ego nie wpisuje się ani w idiom jazzowy, ani w tradycję muzyki współczesnej – pozostaje zawieszony pomiędzy nimi, co w momencie powstania skutkowało jego marginalizacją. Improwizacja ujawnia się tu jako forma innowacji strukturalnej, a nie wyłącznie ekspresyjnej; kompozycja jako rama inicjująca działanie, a nie jego plan; dzieło zaś jako proces, który nie uzyskuje natychmiastowej legitymizacji społecznej. Fakt, że muzyka ta spotkała się z niezrozumieniem odbiorców i doprowadziła do rozpadu zespołu<sup>569</sup>, nie jest jedynie kontekstem historycznym, lecz elementem samej analizy: pokazuje bowiem, że krytyka statusu dzieła może dokonywać się nie tylko poprzez radykalizację formy, ale także poprzez jej przesunięcie w obszar jeszcze nieuznany – niewidoczny dla obowiązujących narzędzi opisu i wartościowania.

W tym sensie *Free Fall* nie jest manifestem ani estetycznym zerwaniem, lecz przykładem działania, które ujawnia, że forma i status dzieła nie są kategoriami uniwersalnymi, lecz historycznie uwarunkowanymi – a improwizacja może funkcjonować także poza warunkami ich rozpoznania.

---

<sup>569</sup> „Najdłuższym okresem naszej pracy była europejska trasa trwająca blisko trzy tygodnie; sądzę, że aprobatą, jaką tam znaleźliśmy, przyczyniła się do znaczącego rozwoju naszej muzyki. Wkrótce po powrocie do Nowego Jorku rozpoczęliśmy rezydencję w kawiarni przy Bleecker Street, grając za pieniądze zebrane przy wejściu. Rozwiązaliśmy się pewnego wieczoru, gdy każdy z nas zarobił 35 centów”. Zob. liner notes do wydania: J. Giuffre, *Free Fall...*

## Improwizacja jako przestrzeń poza rynkiem i reprodukcją

W tym ujęciu improwizacja rozpoznawana jest nie tyle jako praktyka estetyczna, ile jako sposób wychodzenia poza logikę rynku, produkcji i powtórzenia. Radykalnie efemeryczna, oparta na niepowtarzalności i ulotności działania, improwizacja nie oferuje dzieła do sprzedania, powielenia ani reprodukcji – stawia się poza głównym obiegiem, wymyka się jego strukturze wpływom. Można ją rozumieć jako działanie bez produktu, zdarzenie bez trwałego zapisu, przestrzeń poza przemysłem kulturalnym.

Modelowy przykład takiej postawy artystycznej odnaleźć można w działalności Paula Lovensa, Paula Lyttona czy Dereka Bailey'a, których nagrania (np. *Was It Me?*, *Solo Guitar Vol. 1*) powstawały często w prywatnych studiach, niewielkich oficynach, poza głównym nurtem muzycznego przemysłu. Także scena europejskiej muzyki improwizowanej (EAI), szczególnie w jej najbardziej redukcyjnej odmianie, często funkcjonuje na obrzeżach infrastruktury rynku, organizując się w alternatywnych sieciach dystrybucji, festiwalu i działań wydawniczych.

Improwizacja w takim ujęciu unika powtarzalności, nie daje się reprodukować – co czyni ją ekonomicznie nieefektywną, a tym samym odporną na logikę kapitalistycznego obrotu. Jej siła nie polega na zysku, lecz na doświadczeniu, które – jako nieprzewidywalne, niezapośredniczone i nienormatywne – pozostaje nieprzyswajalne dla logiki przemysłu kulturalnego. Każde wykonanie jest nie tylko jednorazowe, ale też nieprzenoszalne: nie może zostać zarejestrowane w pełni, ponieważ sens tkwi w obecności, w „dzianiu się”, a nie w rezultacie.

Improwizacja jako praktyka antyprodukcyjna przesuwając akcent z produktu na relację. Zamiast dostarczać dzieła do oceny, zakupu czy recenzji, jest zachętą do współuczestnictwa, w której zacierają się granice między twórcą, wykonawcą a odbiorcą. To relacyjne działanie, wymykające się zarówno konsumpcji, jak i archiwizacji. Muzyka improwizowana w tej wersji jest bytem zbyt ulotnym, by go kupić, zarchiwizować czy skanonizować. W tym kontekście warto wspomnieć o postawie „samowystarczalności artystycznej” obecnej u wielu twórców europejskiej sceny improwizowanej: produkowanie własnych płyt, organizowanie niezależnych tras, nagrywanie w domowych warunkach, prowadzenie mikrolabeli (np. *Incus Records* założone przez Bailey'a). To nie tyle estetyczna decyzja, ile świadomy wybór modelu funkcjonowania artysty, który odmawia udziału w rynku jako narzuconym reżimie sensu i wartości.

Z perspektywy performatyki, taka postawa może być odczytana jako przejaw suwerenności praktyki: artysta nie odpowiada na zapotrzebowanie, nie „produkuje” dla widza, lecz działa w relacji do czasu, miejsca i wspólnoty. Dzieło nie istnieje ani wcześniej ani później – istnieje tu i teraz, jako działanie, które nie potrzebuje legitymizacji instytucji ani trwałego zapisu.

Improwizacja jako przestrzeń poza rynkiem i reprodukcją jest solidną podstawą do zadawania pytań o samą możliwość istnienia sztuki w społeczeństwie późnonowoczesnym. Czy możliwe jest działanie artystyczne, które nie zostaje przechwycone przez system ekonomiczny? Czy można tworzyć bez intencji pozostawienia po sobie „dzieła”? Muzyka improwizowana – zwłaszcza ta rozumiana jako rytualne doświadczenie antropologiczne – dostarcza pozytywnych odpowiedzi na te pytania, ale czyni to nie w formie deklaracji, lecz przez sam fakt swojego istnienia jako działania bez śladu.

### AMM – *AMMMusic* (1966)

Przykładem radykalnego zerwania z idiomem jazzowym i przejścia w stronę czysto sonorystycznego, nieidiomatycznego języka dźwiękowego jest album *AMMMusic*<sup>570</sup> zespołu AMM, nagrany w 1966 roku i wydany przez Elektra Records. W klasycznej wersji skład tworzyli: Keith Rowe (gitara preparowana), Cornelius Cardew (fortepian), Lou Gare (saksofon tenorowy), Eddie Prévost (perkusja) oraz Lawrence Sheaff (wiolonczela, elektronika, głos). AMM stanowiło jedno z najważniejszych dokonań przedstawicieli europejskiej tradycji wolnej improwizacji – od samego początku działając poza idiomami jazzowymi, awangardą akademicką czy rockiem eksperymentalnym.

To, co wyróżnia *AMMMusic*, to odrzucenie jakiegokolwiek prekomponowanej struktury – zarówno kompozycyjnej, jak i stylistycznej. Dźwięki nie służą tu tworzeniu narracji, nie mają ani funkcji ilustracyjnej ani emocjonalnej. Są *wydarzeniami* – generowanymi, słuchanymi i kształtowanymi w czasie rzeczywistym. W warstwie estetycznej przypominają bardziej pejzaż dźwiękowy lub sonorystyczne rozciągnięcie ciszy niż „utwory” w klasycznym

---

<sup>570</sup> AMM *AMMMusic* – nagranie: 1966 r., Sound Techniques Studio, Londyn; wydanie: Elektra Records, 1967 (EKL 74012). Skład zespołu: Keith Rowe – gitara, radio, Cornelius Cardew – fortepian, Lou Gare – saksofon, Eddie Prévost – perkusja

sensie. Nie ma tu tematów, melodii, rytmicznych pulsów. Zamiast tego mamy *ciągłe mikrointerwencje* w przestrzeni dźwiękowej, z wykorzystaniem alternatywnych technik gry (np. używania przedmiotów do preparacji instrumentów) i działań elektroakustycznych.

Z perspektywy performatyki, *AMMMusic* to eksperyment z relacją dźwięku, ciała i wspólnej obecności. Muzycy nie tyle improwizują – reagując siebie nawzajem – ile „egzystują” we wspólnej przestrzeni dźwiękowej, podejmując spontaniczne mikrodecyzje w oparciu o „słuchanie całości”, nie tylko doraźne wrażenia. W AMM nie chodzi bowiem o to, kto gra, tylko co się dzieje. Muzyka przestaje być śladem podmiotu, a staje się przestrzenią impersonalną, niemilczącą, ale też nieprzynależącą nikomu.

*AMMMusic* bywa interpretowany jako gest radykalnej krytyki statusu dzieła muzycznego – nie tylko jako formy, lecz także jako kulturowego artefaktu. AMM konsekwentnie unikało instytucjonalizacji: muzycy nie grali repertuaru, nie prowadzili prób. Improwizacja stawała się tu działaniem ontologicznym – wydarzeniem, które nie może być zreprodukowane, a które ma miejsce wyłącznie w danym momencie i w danej przestrzeni. To praktyka słuchania i działania bez gwarancji efektu, bez kontroli i bez celu – głęboko zakorzeniona w filozoficznym doświadczeniu wspólnoty niepewnej swojego położenia.

Z perspektywy teorii improwizacji i performatyki, *AMMMusic* ilustruje:

- ⇒ redefinicję roli muzyka jako słuchacza-działającego, a nie ekspresyjnego podmiotu;
- ⇒ odejście od komunikacyjnej funkcji dźwięku na rzecz jego materialności i obecności;
- ⇒ praktykę poza instytucją, poza językiem stylu i rynku – jako radykalnie autonomiczne doświadczenie.

Album ten otworzył nową przestrzeń myślenia o muzyce – nie jako systemie znaków, lecz jako *ontologii wydarzenia*. W tym sensie jest jednym z najbardziej wpływowych dokumentów performatywnego wymiaru muzyki improwizowanej: nie służy niczemu, nie przedstawia niczego, ale *jest czymś*, co staje się tylko w czasie, w którym dźwięk i obecność stają się nierozdzielne.

Derek Bailey – *Improvisation* (1975)

Przykładem muzyki improwizowanej jako praktyki radykalnie osobistej i filozoficznej zarazem, jest album *Improvisation*<sup>571</sup> Dereka Baileya – wydany w 1975 roku przez Incus Records, wytwórnię współzałożoną przez niego samego. To solowy album gitarowy, będący nie tylko dokumentem wykonania, ale też zapisem koncepcji muzycznej, w której improwizacja staje się jedyną strukturą, a gest – jedynym tekstem. Dla Baileya improwizacja nie była formą „wypełnienia” kompozycji, lecz metodą „myślenia” – radykalnie otwartą, zdehierarchizowaną i niesprowadzalną do żadnych stylistycznych idiomów. W tym sensie jego gra wykracza daleko poza idiom jazzu czy muzyki klasycznej, przybierając formę czystej eksploracji sonicznej, w której każdy dźwięk powstaje jako decyzja – jednorazowa i niepowtarzalna-

W wymiarze dźwiękowym *Improvisation* to akt rozbicia konwencji: Bailey wykorzystuje gitarę nie jako instrument harmoniczny, lecz jako źródło brzmień, szmerów, stuków, preparacji. Rzezygnuje on z linearności, z narracyjności, z budowania formy opartej na napięciu i kulminacji. Zamiast tego mamy tu performatywny przegląd możliwości brzmieniowych, który przypomina raczej eksperyment laboratoryjny niż koncertową ekspresję. W tym sensie improwizacja u Baileya przybiera postać *procesu poznawczego*, w którym muzyk nie tyle „tworzy” utwór, co raczej eksploruje jego potencjalność – momentalnie, bez przygotowania, bez uprzednich założeń. Dźwięk nie odnosi się do żadnej treści, nie wyraża emocji ani nie ilustruje narracji – *jest wydarzeniem*, które konstytuuje się poprzez działanie ciała, instrumentu i przestrzeni. Jak pisał sam Bailey, że o ile „improwizacja to działanie pozbawione planu”, o tyle brak tego planu nie oznacza nieprzygotowania – to inny rodzaj przygotowania.

Z perspektywy muzykologicznej *Improvisation* stanowi przykład praktyki, w której tradycyjne kategorie analizy muzycznej – takie jak forma, harmonia, fraza czy rozwój tematyczny – ulegają zawieszeniu lub radykalnemu przekształceniu. Materiał dźwiękowy nie organizuje się tu wokół żadnej nadrzędnej struktury, lecz powstaje jako sekwencja zdarzeń pozbawionych hierarchii, w których relacje między dźwiękami mają charakter lokalny i momentalny. Gitara przestaje pełnić funkcję instrumentu harmonicznego czy melodycznego, stając się obiektem sonorystycznym, którego właściwości eksplorowane są w czasie rzeczywistym. W rezultacie analiza nie może opierać się na rekonstrukcji formy czy identyfikacji systemu, lecz musi uwzględniać mikrostrukturę zdarzeń dźwiękowych, ich

---

<sup>571</sup> Derek Bailey *Improvisation* – nagrano w Studio Ricordi w Mediolanie (Włochy), a wydany został w 1975 roku nakładem włoskiej wytwórni Cramps Records (CRSLP 6202). Derek Bailey – gitara

artykulację, dynamikę i sposób ich pojawiania się oraz zanikania. Muzyka Bailey'a nie rozwija się – ona się wydarza, a jej organizacja ma charakter emergentny, nie zaś projektowy.

Dla badań nad improwizacją jako fenomenem kulturowym, *Improvisation* dostarcza trzech kluczowych punktów odniesienia. Są nimi: 1. improwizacja jako epistemologia – sposób badania świata przez działanie, a nie przez teorię; 2. zatarcie granicy między twórcą a badaczem – Bailey nie „komponuje”, lecz „eksperymentuje”; 3. redefinicja instrumentu – gitara nie służy tu jako nośnik znanych struktur (akordów, skal), lecz jako obiekt wykorzystany do poszukiwania jego nowych artystycznych zastosowań. Kategoria *kairos* jest w tym przypadku obecna jako nieustanna gotowość do decyzji – nieplanowanej, ale precyzyjnej; pozbawionej kontekstu stylistycznego, ale podejmowanej ze względu pełnej uwagi na brzmienie. To właśnie ten rodzaj czasowości – *kairolologicznej, a nie chronologicznej* – organizuje album Bailey'a. *Improvisation* nie jest więc dokumentacją „utworu”, ale dokumentem *bycia-w-dźwięku*, w którym gest staje się podstawowym tworzywem muzycznym.

Z perspektywy performatyki, album można uznać za *przekaz filozoficzny*: nie tylko muzyczny, lecz egzystencjalny – dowód na to, że działanie bez planu może być nie tylko artystycznie wartościowe, ale i kulturowo konieczne jako alternatywa wobec reprodukcyjnego, przewidywalnego porządku.

## **Improwizacja jako doświadczenie wspólnotowe**

Ta kategoria akcentuje te aspekty praktyki improwizacyjnej, które odnoszą się nie tylko do aktu współtworzenia w czasie rzeczywistym, ale przede wszystkim do wspólnotowego doświadczania muzyki, a nawet (re)integrowania się wspólnoty poprzez muzykę. W przeciwieństwie do kategorii kolektywnej (która analizuje strukturę wykonawczą i organizację procesu), tu kluczowe jest emocjonalne i społeczne doświadczenie wspólnego bycia, słuchania, działania. Improwizacja rozumiana jest jako praktyka współdziałania poprzez współuczestnictwo – nie tylko pomiędzy muzykami, ale także między muzykami a słuchaczami, między jednostką a grupą, między doświadczeniami przeszłymi a teraźniejszymi.

W tym sensie improwizacja staje się formą rytuału – doświadczeniem pierwotnym, opartym na obecności, rezonansie, empatii i cyrkulacji energii. W szerszym kontekście performatyki, tego typu improwizacja odwołuje się do opisanego wcześniej fenomenu autopojetycznej pętli feedbacku, która wspiera wspólnotowe doświadczenia znacząco na nie wpływając. Jej pojawienie się i intensywność nie tylko uruchamiają proces, lecz przede

wszystkim integrują nadawców i odbiorców w tymczasową wspólnotę uczestników wydarzenia. Powstająca wspólnota nie jest dana, lecz każdorazowo się nią staje. To forma działania, która nie opiera się na tożsamości, lecz na współdzieleniu czasu, przestrzeni i wrażliwości.

Może służyć jako akt pojednania (społecznego, rasowego, klasowego), jako przestrzeń uzdrawiająca (w wymiarze emocjonalnym i egzystencjalnym), jako praktyka gościnności i uważności. Jej formą może być zarówno wspólny jam session, koncert w małej społeczności lokalnej, jak i radykalny eksperyment muzyczny otwarty na publiczność jako współuczestnika.

### Art Ensemble of Chicago – *Urban Bushmen* (1982)

*Urban Bushmen*<sup>572</sup> to podwójny album koncertowy, który stanowi jedno z najbardziej rozbudowanych i reprezentatywnych świadectw praktyki performatywnej Art Ensemble of Chicago – kolektywu, który redefiniował pojęcie muzyki improwizowanej, przekraczając granice między gatunkami, tradycjami i formami ekspresji. Sam tytuł, „miejscy buszmeni”, ironicznie zestawia lokalność (urban) z pierwotnością (bushmen), wprowadzając słuchacza w świat radykalnie synkretyczny, pełen kontrastów i transgresji kulturowych. Ponownie, już sam gest-językowy zapowiada strategię działania, w której muzyka staje się formą afrykańsko-amerykańskiego oporu kulturowego – nie przez rekonstrukcję przeszłości, lecz przez jej krytyczną reinwencję.

W warstwie wykonawczej album ten stanowi wyjątkowy przykład kolektywnej improwizacji totalnej – bez hierarchii głosów, bez planu linearnego rozwoju, bez dominacji narracyjnej. Muzycy Art Ensemble traktują scenę jako przestrzeń rytualną i performatywną, w której nie istnieje sztywne rozróżnienie między muzyką a teatrem, między dźwiękiem a gestem, między instrumentem a przedmiotem. Improwizacja działa tu jak ciągła aktualizacja pamięci zbiorowej – muzycznej, społecznej, politycznej – ale także jako rytuał współobecności. Każdy gest dźwiękowy – od sakralnego unisono, przez awangardowe dysonanse, po absurdałny

---

<sup>572</sup> Art Ensemble of Chicago *Urban Bushmen* – nagranie z 5 i 6 maja 1980 r., koncert na żywo w Amerika Haus, Monachium. ECM Records, ECM 1209/10 (2 LP). Skład zespołu: Lester Bowie – trąbka, wokal, perkusjonalia, Malachi Favors Maghostut – kontrabas, instrumenty perkusyjne, wokal; Joseph Jarman – saksofony, flet, instrumenty perkusyjne, wokal; Roscoe Mitchell – saksofony, klarnety, flet, instrumenty perkusyjne, wokal; Don Moye – perkusja, instrumenty perkusyjne, wokal

dźwięk dziecięcej zabawki czy afrykańskie bębny – zostaje wpisany w strukturę komunikacji zbiorowej, opartej na empatii i wzajemnym słuchaniu się.

Z perspektywy muzykologicznej *Urban Bushmen* wymyka się klasycznym modelom analizy dzieła muzycznego, zbliżając się raczej do ujęcia, w którym muzyka rozumiana jest jako forma rytuału. Oznacza to przesunięcie z analizy struktury na analizę antystruktury: zamiast rekonstruować formę, należy uchwycić sposób organizowania czasu, intensywności oraz obecności wykonawców. Powtarzalność gestów o charakterze quasi-ceremonialnym sprawia, że materiał muzyczny nie tyle rozwija się, ile ustanawia określony porządek doświadczenia – oparty na bezpośrednim obcowaniu z nieznanym. W tym sensie muzyka Art Ensemble nie funkcjonuje jako dzieło w tradycyjnym rozumieniu, lecz jako zdarzenie o charakterze rytualnym, którego sens konstytuuje się w przebiegu, a nie w jego formalnym zapisie.

W sensie performatywnym, *Urban Bushmen* realizuje ideę muzyki jako aktu społecznego: przekształca występ w wydarzenie, a kompozycję – w proces wspólnotowy. Improwizacja nie tylko zastępuje zapis – ona go unieważnia jako narzędzie estetycznej kontroli. Każdy z muzyków staje się zarazem solistą i akompaniatorem, aktorem i obserwatorem, co wprowadza poziom napięcia i koncentracji właściwy tylko najbardziej złożonym formom interakcji. Muzyka nie służy tu rozrywce, ale reaktywacji afrykańsko-amerykańskich kodów tożsamości, czasowo unieważnionych przez historię przemocy i wykluczenia.

W kontekście teorii improwizacji, album ten ilustruje kilka kluczowych cech. Do najważniejszych spośród nich należą: 1. przekroczenie granic gatunkowych – jazz, muzyka etniczna, performans dźwiękowy, rytuał i teatr współistnieją na równych prawach; 2. redefinicja instrumentarium – każdy obiekt może stać się źródłem ekspresji; 3. interakcyjny model kreacji – znaczenie nie wynika z jednostkowego gestu, lecz z jego umiejscowienia w sieci relacji. Co więcej, obecność rytuału, masek, kostiumów i ruchu cielesnego zbliża ten projekt do antropologicznej wizji sztuki jako działania społecznego – dokładnie tak, jak opisywali to czołowi przedstawiciele studiów nad performansem (Schechner, Turner).

Album *Urban Bushmen* stanowi zatem nie tylko jeden z najważniejszych dokonań amerykańskiej muzyki improwizowanej, lecz także doskonały przykład muzyki jako formy performansu kulturowego – złożonego, politycznego i nieprzewidywalnego.

Mikołaj Trzaska – *Danziger Strassenmusik* (2004)

Nagrany w przestrzeni publicznej Gdańska, poza konwencjonalnym środowiskiem koncertowym, album *Danziger Strassenmusik* jest czymś więcej niż tylko rejestracją dźwięków: to muzyczna ikonografia miasta, zapis interakcji z jego przestrzenią, rytmem i dźwiękową topografią. Tytuł – „muzyka uliczna Gdańska” – podkreśla zanurzenie wykonawcy w tkankę miejską, jednocześnie sugerując powrót do źródeł muzyki jako aktywności społecznej, lokalnej, swojskiej.

Choć sygnowany nazwiskiem Mikołaja Trzaski jest w rzeczywistości ostatnim albumem tria Oleś/Trzaska/Oleś, które na przestrzeni niemalże dekady wydało cztery albumy i zagrało setki koncertów. Informacja ta jest o tyle ważna, że zmienia zawartą na stronie tytułowej albumu sugestię, jakoby muzyka ta była autorstwa podpisującego się pod nią lidera z towarzyszeniem akompaniatorów<sup>573</sup>. W rzeczywistości, trio Oleś/Trzaska/Oleś nie tylko przyczyniło się do redefiniowania koncepcji lidera w twórczości muzycznej, ale przede wszystkim współtworzyło muzykę w ramach uwolnionej od hierarchii struktury<sup>574</sup>.

Improwizacje tria przyjmują tu formę intymnego dziennika dźwiękowego – nie tyle spektakularnego koncertu, ile pełnego niuansów, refleksji i słuchowej czułości aktu obecności. Brzmienie saksofonu, klarnetu basowego, kontrabas i perkusji nie zawłaszczają przestrzeni, lecz ją sondują – wchodzą w rezonans z jej naturalną akustyką, w dyskurs z odgłosami miasta, a nawet z echem przeszłości. W tym sensie *Danziger Strassenmusik* realizuje założenia działania performatywnego: muzyka nie reprezentuje żadnej narracji ani struktury, lecz powstaje w realnym czasie i miejscu – jako reakcja na otoczenie i jego historię.

Album ten znakomicie wpisuje się w kategorię improwizacji jako doświadczenia wspólnotowego, bowiem odpowiedzialność za koncert, za jego przebieg i jakość spoczywa w

---

<sup>573</sup> Informacja ta ma również wymiar biograficzny. Na prośbę Mikołaja Trzaski oraz jego ówczesnej oficyny wydawniczej, bracia Oleś zgodzili się na zastosowanie formuły tytułowej sygnującej album wyłącznie nazwiskiem saksofonisty. W rezultacie – mimo że nagranie było efektem pracy tria Oleś/Trzaska/Oleś – album ukazał się pod tytułem Mikołaj Trzaska – *Danziger Strassenmusik*. Decyzja ta, choć podyktowana względami pozamuzycznymi (projekt był finansowany przez miasto Gdańsk), w krótkim czasie przyczyniła się do rozpadu zespołu.

<sup>574</sup> „7 września, Gdańsk, staromiejska ulica Mariacka. Trzech muzyków, saksofon altowy, klarnet basowy, kontrabas i specjalny zestaw perkusjonaliów. Tak pokrótce można określić okoliczności towarzyszące sesji *Danziger Strassenmusik*. W jej efekcie powstało jedno z najbardziej niezwykłych nagrań w historii polskiej fonografii. Napisałem trzech muzyków, ale dodatkowym, czwartym była gdańska ulica. Dosłownie i w przenośni. Dosłownie, bo instrumentom towarzyszą odgłosy przechodzących ludzi, nawoływania dzieci. W przenośni, bo atmosfera i historia starego Gdańska zdeterminowały przekaz. Pisanie o rodzajach i gatunkach muzycznych w kontekście tej płyty mija się z celem. Można doszukiwać się w propozycji Trzaski i braci Olesiów fascynacji dokonaniem europejskiej muzyki improwizowanej i free jazzem (szczególnie tym spod znaku Ornette’a Colemana). Jednak wszelkie etykiety w tej konfrontacji tracą sens. Mamy tu do czynienia z oryginalną, indywidualną propozycją. Artyści czerpią z jazzowej tradycji, ale ze znanych elementów składają nową całość, która mogła powstać jedynie w ich umysłach i, dodajmy, tylko na ulicy Mariackiej w Gdańsku”. M. Romański, *Danziger Strassenmusik*, (2004).

równej mierze na barkach muzyków, jak i biorącej w nim udział publiczności – często publiczności przypadkowej. Wyjście poza konwencjonalne środowisko koncertowe w stronę słuchacza nawiązuje tu do praktyk muzykowania ulicznego, gdzie zacierają się różnice pomiędzy artystą, a przechodniem. Opuszczając salę koncertową, trio rezygnuje także z przypisanej mu roli, neguje typową koncertową dramaturgię na rzecz współdzielonego doświadczenia miasta poprzez dźwięki. Nie buduje napięcia, nie rozwija tematów. Nie oddziela się od ulicy, a poprzez nieustanne pozostawanie w interakcji z publicznością staje się częścią miejskiej fonosfery. Słuchanie staje się działaniem, a wycofanie z koncertowej roli wyborem estetycznym i etycznym. Nie chodzi tu o wirtuozerię, lecz o rozpoznanie obecności, o „bycie z” – z miejscem, z jego historią, z niewidzialnymi i niesłyszalnymi uczestnikami przestrzeni publicznej.

W wymiarze symbolicznym *Danziger Strassenmusik* może być odczytany jako działanie zmierzające do odzyskania przestrzeni dla sztuki niehierarchicznej, otwartej, pozainstytucjonalnej. Improwizacje tria nie potrzebują partytury, nie potrzebują uzasadnienia – są aktem troski i uważności, który wydarza się tu i teraz, tylko raz, dla tych, którzy akurat są. Tym samym, album ten stanowi znakomity przykład muzyki jako działania obywatelskiego i kulturowego – subtelnego, lecz także głęboko zakorzenionego w idei odpowiedzialnej partycypacji w świecie.

Zgromadzone w niniejszym rozdziale analizy nie wyczerpują bogactwa zjawisk i praktyk związanych z muzyką improwizowaną. Ukazują raczej jej wielowymiarowy charakter oraz potencjał jako narzędzia performatywnej obecności, krytyki i działania. Ujęta w sześciu kategoriach – kolektywna, afektywna, tekstowo-performatywna, krytyczna wobec formy, pozasystemowa i wspólnotowa – improwizacja jawi się jako zjawisko, które nie daje się sprowadzić do artystycznego idiomu ani formalnej definicji.

We wszystkich przedstawionych przypadkach wspólnym mianownikiem okazuje się czasowość i sytuacyjność. Improwizacja jako działanie oparte na *kairos*, staje się formą radykalnej obecności – nieplanowanej, lecz uważnej; niezaplanowanej, lecz precyzyjnej. W tym sensie stanowi ona odpowiedź nie tylko na potrzeby artystyczne, ale i kulturowe – pozwala funkcjonować w warunkach niepewności, tymczasowości, „wielogłosowości”.

Ponadto, rozdział ten dowodzi, że improwizacja nie musi być traktowana jako „brak” (kompozycji, formy, zapisu), lecz jako świadomy wybór epistemologiczny i egzystencjalny. To nie tyle alternatywa wobec dzieła, coodmienne podejście do bycia w świecie – forma

aktywności, w której wiedza nie jest przekazywana, lecz wytwarzana; w której obecność nie jest tłem, lecz rdzeniem procesu twórczego.

Z perspektywy performatyki, muzyka improwizowana może być uznana za paradygmat lub wzorzec działania: postępowanie, które nie reprezentuje, ale ustanawia; nie odtwarza, ale konstytuuje; nie komentuje rzeczywistości, ale ją wytwarza. W tym sensie proponowane tu kategorie stanowią nie tyle typologie, co „wektory analizy” – pozwalające śledzić nie tylko estetyczne i formalne strategie, ale również ich kulturowe, społeczne i egzystencjalne implikacje.

W świetle powyższego, muzyka improwizowana – choć przez długi czas marginalizowana – okazuje się nie tylko równorzędnym – w stosunku do innych dziedzin sztuki – doświadczeniem performatycznym, lecz w równym stopniu trudnym do przecenienia modelem kulturowej obecności, wspólnotowości i działania emancypacyjnego. Improwizacja to nie tylko dźwięk – to sposób myślenia, bycia i współistnienia.

## Muzyka improwizowana jako kulturowy drogowskaz

Co właściwie mówią nam przykłady z poprzedniego rozdziału? Czy – obserwując improwizujący zespół – rzeczywiście możemy uzyskać dostęp do jakiejś wiedzy, która wykracza poza kontekst muzyczny? Czy muzyka improwizowana może nas czegoś nauczyć jako uczestników kultury? A jeśli tak – to czego? Czego uczy nas doświadczenie uczestnictwa w wydarzeniach artystycznych tego rodzaju?

By odpowiedzieć na te pytania, proponuję odrzucić klasyczne ujęcie muzyki improwizowanej jako osobnego gatunku, idiomu stylistycznego czy niszowej praktyki artystycznej. Zamiast tego potraktujmy ją jako model działania – a więc również jako model myślenia, współlistnienia, reagowania na świat i „bycia” w tymże świecie. W tym sensie muzyka improwizowana nie mówi nam wyłącznie o dźwiękach – mówi o rzeczywistości. Ujawnia mechanizmy współpracy, sposoby podejmowania decyzji, wzorce relacji z innymi i z samym sobą w sytuacjach nieprzewidywalnych. Jest rodzajem laboratorium społecznego, w którym badać można i rozwijać kluczowe kompetencje kulturowe – szczególnie te, które w warunkach permanentnej zmiany i kryzysu okazują się nieodzowne.

## Improwizacja – od praktyki muzycznej do modelu kulturowego

Proponuję zatem, by zamiast analizować muzykę improwizowaną wyłącznie jako fenomen estetyczny, poddać ją refleksji jako model działania lub wręcz jako technologię kulturową – używając sformułowania Christophera Della, który w swojej typologii wyraźnie sugeruje funkcjonalny i operacyjny wymiar improwizacji jako narzędzia do kształtowania relacji i struktur społecznych<sup>575</sup>.

Dzięki temu, improwizacja – rozumiana jako działanie bez z góry narzuconego planu, jako praktyka i jako model kulturowy – może być traktowana jako performatywna odpowiedź na kondycję kultury współczesnej. W jej centrum nie stoi produkt, ale relacja; nie przedmiot, ale proces; nie powtórzenie, lecz reakcja. Jej działanie nie polega na aplikowaniu gotowych form, lecz na odpowiadaniu na okoliczności w czasie rzeczywistym. W improwizacji nie chodzi

---

<sup>575</sup> Por.: C. Dell, *Technologie der Improvisation...*, s. 134.

bowiem o tworzenie statycznych reprezentacji świata, ale o współuczestnictwo w jego stawaniu się. Jej sens daleko wykracza poza scenę i salę koncertową; może ona pełnić funkcję kulturowego drogowskazu, oferując wzorce i strategie możliwe do wykorzystania na innych polach: społecznym, instytucjonalnym, politycznym czy osobistym.

Jak jednak jest to możliwe? Czy istnieje trop, który pozwoli nam odczytać znaczenia obecne w tym, co obserwujemy? Jakich kluczy użyć, aby drogowskaz ten stał się czytelny? Nie wystarczy przecież widzieć znak – trzeba jeszcze umieć go odczytać. A to oznacza nie tylko zmianę sposobu słuchania, ale także przesunięcie perspektywy: od pytania „czym jest improwizacja?” ku pytaniu „co ujawnia improwizacja w działaniu?”. To właśnie w strukturze relacji, w dynamice decyzji, w sposobie obecności i reagowania – tkwią możliwe do uchwycenia sensory, które wykraczają poza sam akt muzyczny, stając się materiałem do refleksji kulturoznawczej, bądź antropologicznej.

Współczesność – szczególnie w jej ponowoczesnym i późnokapitalistycznym wymiarze – charakteryzuje się płynnością struktur społecznych i kulturowych, tymczasowością więzi i form życia oraz niepewnością jako podstawowym doświadczeniem jednostki. W tym kontekście, muzyka improwizowana nie tylko odzwierciedla te warunki, ale oferuje praktyki osvajania się z nimi. Nie daje recepty – ale pokazuje, jak można działać, gdy przestają obowiązywać wcześniejsze modele i instytucjonalne gwarancje.

Tymczasowość, będąca znakiem rozpoznawczym współczesnego życia, zostaje w improwizacji nie tylko zaakceptowana, ale wzniesiona do rangi wartości: zamiast utrwalać formy – tworzy się je na nowo w każdej chwili; zamiast dążyć do trwałości – pielęgnuje chwilowość. Płynność, często utożsamiana z nieprzewidywalnością, a nawet dezorientacją, w improwizacji przyjmuje kształt uważnej reaktywności – umiejętności pozostawania w ruchu, bez utraty sensu. Niepewność – doświadczenie tak powszechne w świecie kryzysów, nieciągłości i napięć – zostaje przeformułowana jako przestrzeń możliwości, a nie źródło zagrożeń.

Co więcej, muzyka improwizowana wprowadza do kultury kategorię niekompletności jako zasobu – nie jako braku. W świecie, który często utożsamia wartość z pełną kontrolą, produktem i mierzalnością, improwizacja wnosi coś radykalnie innego: wartość ulotności, nieprzewidywalności, obecności. To przesunięcie z logiki planu ku logice *kairos* – działania w odpowiednim momencie – zbliża muzykę improwizowaną nie tylko do współczesnych nurtów myślenia estetycznego, ale także do praktyk etycznych, politycznych i społecznych, które próbują odnaleźć sprawczość w świecie pozbawionym stabilnych ram odniesienia. W takim

ujęciu niekompletność i ryzyko nie są deficytami, lecz warunkami możliwości – przestrzenią otwartą na gest, odpowiedź, relację.

Improwizujący zespół to nie tylko grupa muzyków – to mikrosystem społeczny, funkcjonujący w warunkach ciągłej zmienności, niepewności, negocjacji i napięcia między jednostką a wspólnotą. Taki układ wymusza rozwój specyficznych kompetencji: gotowości do rezygnacji z kontroli, elastyczności w działaniu, świadomego słuchania i natychmiastowej reakcji. Jak wynika z wcześniejszych analiz, uczestniczenie w improwizacji wymusza współodpowiedzialność za jej przebieg, zaufanie bez gwarancji oraz zdolność działania w warunkach niepełnych danych, nieustannej zmiany i ryzyka. Innymi słowy: rozwija postawy, które odpowiadają na wyzwania właściwe współczesnej kulturze. W tym sensie improwizujący zespół staje się nie tylko formacją artystyczną, ale także metaforycznym laboratorium – miejscem, w którym testowane są modele wspólnego działania w rzeczywistości bez stałych punktów oparcia.

Co więcej, mechanizmy muzyki improwizowanej oswajają z nieprzewidywalnością, czyli z jedną z najważniejszych cech współczesnego życia. W świecie, w którym „długie trwanie”<sup>576</sup> coraz częściej okazuje się fikcją, a stabilność – wyjątkiem, improwizacja uczy postawy obecności. Nie tyle celebrytuje chaos, co uczy życia, które uwzględnia jego obojętność. Nie oferuje gotowych odpowiedzi, ale pokazuje, jak można tworzyć odpowiedzi na nowo – w czasie rzeczywistym, wspólnie z innymi, bez zewnętrznego wzorca. Uczy reagowania, a nie powielania; bycia tu i teraz, zamiast nostalgii za przeszłością bądź biernego wyczekiwania tego, co przyniesie przyszłość. Stawia pytania: Jak funkcjonować w świecie, który nieustannie się zmienia? Jak zachować integralność, jednocześnie wchodząc w relacje z innymi? Jak współtworzyć rzeczywistość, nie mając gwarancji efektu?

Odpowiedzi nie są tu dane raz na zawsze. Są negocjowane, testowane i modyfikowane – tak jak frazy improwizowane w czasie koncertu. I właśnie w tym sensie: jako dynamiczny proces – poznawczy i estetyczny – muzyka improwizowana może zostać potraktowana jako kulturowy drogowskaz. Nie tyle jako mapa – ze stałymi punktami, które trzeba osiągnąć – ile

---

<sup>576</sup> Długie trwanie (fr. *longue durée*) to kategoria analityczna wprowadzona przez Fernanda Braudela, przedstawiciela Szkoły Annales, opisująca taki horyzont czasowy, w którym ujawniają się powolne, strukturalne przemiany cywilizacyjne i religijne. W tej perspektywie bieżące wydarzenia polityczne tracą na znaczeniu, a niekiedy stają się wręcz niedostrzegalne wobec procesów o znacznie większej skali i trwałości. W ujęciu Braudela historia ma charakter warstwowy: na poziomie najbardziej powierzchownym sytuują się fakty polityczne (wojny, bitwy, decyzje), głębiej przebiegają procesy ekonomiczne i społeczne, natomiast najgłębszą – a zarazem kluczową dla całościowego rozumienia dziejów – warstwę tworzą długofalowe przemiany cywilizacyjne i religijne. W niniejszym tekście termin ten używany jest przede wszystkim w sensie metaforycznym, a nie jako ścisłe odwołanie do metodologii Braudela.

jako sposób poruszania się w terenie, który nieustannie się zmienia. Płynność – często utożsamiana z niepewnością, a nawet dezorientacją – przyjmuje w improwizacji formę ważnej responsywności, czyli umiejętności pozostawania w ruchu bez utraty sensu. Niepewność – doświadczenie charakterystyczne dla świata pełnego kryzysów, nieciągłości i napięć – zostaje przeformułowana jako przestrzeń możliwości, a nie zagrożenia.

By uchwycić ten kulturowy potencjał muzyki improwizowanej w sposób bardziej szczegółowy, warto przyjrzeć się wybranym aspektom jej działania – nie jako zamkniętym definicjom, lecz jako propozycjom odczytania. W dalszej części rozdziału przedstawiam szereg ujęć, które traktują improwizację nie tylko jako zjawisko artystyczne, ale jako model funkcjonowania w świecie: sposób podejmowania decyzji, organizowania wspólnoty, rozumienia skuteczności czy etycznego działania w warunkach niepewności.

Każde z tych ujęć odsłania inny wymiar improwizacji jako kulturowego drogowskazu – wskazując, w jaki sposób praktyka wyrosła z muzyki, może dziś penetrować znacznie szersze obszary refleksji i działania. Improwizacja okazuje się bowiem nie tylko odpowiedzią artystyczną, lecz również propozycją metodologiczną, etyczną i społeczną: sposobem orientowania się w świecie pozbawionym oparcia, reagowania na jego zmienność i tworzenia znaczenia tam, gdzie nie ma gotowych scenariuszy. W tym sensie staje się nie tyle metaforą, co rzeczywistym narzędziem pomocnym w odzyskiwaniu kulturowej orientacji. Podobnie jak performans, muzyka improwizowana – a szerzej, improwizacja – staje się tu „przedmiotem analizy kulturowej”<sup>577</sup>, a nie tylko bytem estetycznym.

Niniejszy rozdział stawia sobie za cel odszukanie ekwiwalentów improwizacji w kulturze, które pozwolą rozpoznać ją jako zjawisko znacznie wykraczające poza ramy samej muzyki. Umożliwi to zarazem spojrzenie na improwizację w muzyce z perspektywy społecznych relacji wiedzy i władzy. Opierając się na historycznej diagnozie kultury zaproponowanej m.in. przez Michela Foucaulta, tekst objaśnia przemiany, jakie dokonały się pomiędzy społeczeństwem dyscypliny<sup>578</sup> (dyscyplinarnym, normalizacyjnym) a

---

<sup>577</sup> J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 61.

<sup>578</sup> W artykule *Postscriptum o społeczeństwach kontroli* Gilles Deleuze komentując prace Foucaulta, pisze: „Foucault przypisał społeczeństwa dyscyplinarne do XVIII i XIX wieku; szczyt swego rozwoju osiągają one na początku wieku XX. Przystępują wtedy do organizowania wielkich przestrzeni zamknięcia. Jednostka przechodzi stale od jednego zamkniętego obszaru do drugiego, a każdy z tych obszarów rządzi się własnymi prawami: najpierw rodzina, potem szkoła („nie jesteś już w domu rodzinnym”), następnie koszary („nie jesteś już w szkole”), jeszcze później fabryka, od czasu do czasu szpital, ewentualnie więzienie, będące przestrzenią zamknięcia par excellence. [...] Pojawia się on w miejsce społeczeństw suwerenności, które miały zupełnie inny cel i funkcje (pobierać daninę raczej niż organizować produkcję, decydować o śmierci raczej niż sprawować władzę nad życiem). Przejście dokonało się stopniowo; to Napoleon doprowadził, jak się zdaje, do ostatecznego przeobrażenia jednej formy społeczeństwa w drugą. Wszelako również techniki dyscypliny popadły w stan

„postindustrialnym społeczeństwem, którym rządzi – jak to nazwał Herbert Marcuse – zasada performansu”<sup>579</sup>. „Przemiany te wiążą się z narodzinami tego, co Foucault określił mianem *uniwersytetu-machiny* – struktury, która w jego ujęciu oznaczała eliminację wiedzy uczonego-amatora i jednocześnie potwierdzała racjonalność władzy, w tym także władzy nauki”<sup>580</sup>.

## Działanie bez gwarancji / Logika działania w warunkach niepewności

Jedną z najważniejszych lekcji, jaką oferuje muzyka improwizowana, jest możliwość praktykowania działania w warunkach niepewności – działania pozbawionego gwarancji, a zarazem głęboko zakorzonego w teraźniejszości obejmującej relacje z otoczeniem. Improwizacja nie tylko akceptuje niepewność, lecz czyni z niej warunek swojego istnienia. Tym samym łączy się bezpośrednio z kategorią intuicji, zaliczoną wcześniej do kompetencji improwizatora oraz z kategorią nażywości, wpisaną w atrybuty improwizacji. Intuicję rozumiemy tu jako zdolność orientowania się w sytuacji bez uprzedniej, pełnej analizy – jako działanie niezapośredniczone przez wiedzę czy umiejętności, które oddzielają podmiot od bezpośredniości doświadczenia. Nażywość natomiast odnosi się do działania w czasie rzeczywistym, którego konstytutywną cechą jest nieodwracalność gestu. Z tego punktu widzenia niepewność nie musi być postrzegana jako stan zagrożenia – może zostać

---

kryzysu, ustępując wyłaniającym się powoli nowym siłom, które po drugiej wojnie światowej coraz szybciej się rozprzestrzeniały: nie byliśmy już społeczeństwem dyscyplinarnym, albo właśnie przestawaliśmy nim być”.

Por.: Gilles Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*

[http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article\\_id=46](http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=46)

<sup>579</sup> Pełny cytat brzmi: "Herbert Marcuse, profesor Angeli Davies i innych studenckich radykałów lat 60., już w roku 1955 twierdził, że postindustrialnym społeczeństwem rządzi – jak to nazwał – "zasada performansu": zasada wytworzona w historycznej rzeczywistości opartej na alienacji gospodarczej i na represywnej desublimacji". Podaję za: Jon McKenzie, *Performuj albo...: od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (TAiWPN UNIVERSITAS, 2011), 4; McKenzie powołuje się tu na Marcuse'a jako autora "zasady performansu", a polski tłumacz angielską wersję *performance principle* tłumaczy jako "zasada performansu". Zob.: Herbert Marcuse, *Eros i cywilizacja*, tłum. Hanna Jankowska i Arnold Pawelski, Spectrum (Muza, 1998), 92–93; Tymczasem, u samego Marcuse'a znajdujemy rozwinięcie tej myśli: „Pozytywne aspekty postępującej alienacji stają się coraz bardziej widoczne. Ludzka energia, która podtrzymywała zasadę wydajności, staje się coraz mniej potrzebna. Automatyzacja konieczności i marnotrawstwa, pracy i rozrywki uniemożliwia realizację indywidualnego potencjału w tej dziedzinie. Odpycha ona libidinalną kateksję. Ideologia niedostatku, produktywności pracy, dominacji i wyrzeczenia zostaje wyparta zarówno z instynktownych, jak i racjonalnych podstaw. Teoria alienacji wykazała, że człowiek nie realizuje się w swojej pracy, że jego życie stało się narzędziem pracy, że jego praca i jej produkty przybrały formę i moc niezależną od niego jako jednostki.” Por.: Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Reissued with new preface (Routledge, 1998), 92.

<sup>580</sup> M. Oleś, *Improwizacje. Od dyscypliny do performansu. Ujęcie performatywne* [w:] R. Ciesielski (red.), *Jazz w kulturze polskiej*, t. 6, Musica Iagellonica. in press

potraktowana jako trening kulturowej sprawczości, zwłaszcza w epoce, w której dawne modele kontroli i przewidywalności ulegają erozji.

Brak partytury – traktowany metaforycznie jako niedobór, brak struktury czy zapisu – okazuje się tutaj, jeśli nie zaletą, to koniecznością. Zamiast sztywnego planu mamy strukturę otwartą – w skrajnych przypadkach jej brak – która umożliwia nieustanne negocjowanie znaczeń, ról i decyzji. Improwizacja nie neguje porządku, lecz ustanawia go w czasie rzeczywistym – na zasadzie wspólnej odpowiedzialności za działanie. W takiej sytuacji ciągłe przekazywanie inicjatywy sobie nawzajem zastępuje hierarchiczne modele zarządzania: każdy z uczestników może w danym momencie inicjować, odpowiadać, reagować lub milczeć. Kontynuując tę metaforę: grupa improwizatorów nie ma dyrygenta – ale też go nie potrzebuje, ponieważ kierownicze impulsy powstają wewnątrz wspólnoty, a nie są jej narzucane z zewnątrz.

Odsyła nas to do Turnerowskiej koncepcji antystruktury i doświadczenia *communitas*, w którym dotychczasowy porządek rozpada się, a nowy jeszcze się nie wyłonił. W miejsce strukturalnej hierarchii pojawia się model współdziałania jednostek zanurzonych we wspólnym stanie liminalnym – uczestników sytuacji, których pozycja nie jest już określana przez przypisaną im z góry rolę, lecz przez konieczność interakcji. Nie mamy tu jednak do czynienia z przymusem w sensie instytucjonalnym, lecz z kulturową koniecznością – mechanizmem wpisanym w logikę transformacji rozumianej jako wolność twórcza. Jej celem jest z jednej strony domknięcie cyklu przejścia, z drugiej – zainicjowanie kolejnego etapu.

O ile w ujęciu antropologicznym, w którym po raz pierwszy zastosowano kategorię liminalności, cykl ten był zakorzeniony w strukturze rytuału i uzasadniony przez wspólnotową potrzebę odnowy, o tyle w perspektywie współczesnej stan liminalny coraz częściej pojawia się jako efekt uboczny przyspieszonych przemian społeczno-kulturowych. Zamiast kulturowej konieczności mamy dziś do czynienia z przymusem zewnętrznym – narzucanym przez logikę zmienności i nieciągłości. Brakuje zarówno jasno określonego celu, jak i gwarancji, że wyłaniająca się po domknięciu cyklu antystruktura doprowadzi do jego transformacyjnego zamknięcia i zapoczątkuje nowy porządek. Tym samym proces przejścia ulega zawieszeniu, a liminalność przestaje pełnić funkcję przejściową – stając się definicyjnym wyróżnikiem współczesnej kondycji kulturowej.

W ten sposób praktyka *communitas* staje się modelem działania w warunkach niepełnej dostępności do danych i ograniczonej przewidywalności. W sytuacji pozbawionej pełnego obrazu, jednoznacznego scenariusza czy linearnego przebiegu możliwego do realizacji krok po kroku, jej uczestnicy nie tylko zostają niejako zmuszeni do współpracy, lecz również do

uruchomienia postaw kolektywnych i afiliacyjnych – stanowiących zarazem podstawowe atrybuty działania improwizacyjnego.

Członek *communitas*, podobnie jak improwizator, uczy się rozpoznawać wzorce „w ruchu”, podejmować decyzje na podstawie niepełnych informacji, współdziałać mimo braku jednoznacznego konsensusu oraz tworzyć – nie w oparciu o ideał, lecz w oparciu o to, co dostępne jest tu i teraz. W sytuacji braku stabilnej struktury – a więc również braku możliwości oparcia się na pamięci proceduralnej – kluczową staje się kompetencja decyzyjna, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i grupowym. Są to umiejętności nie tylko artystyczne, lecz także kulturowe i społeczne. Orientacja w rzeczywistości wymaga bowiem nieustannego dostrajania się do zmiennych warunków.

Wbrew stereotypowej opinii, wedle której improwizacja jawi się z jednej strony jako elitarna umiejętność zarezerwowana dla nielicznych, a z drugiej – jako prowizoryczne działanie osób pozbawionych przygotowania i kompetencji, należy podkreślić, że stanowi ona złożoną i wymagającą praktykę, opartą zarówno na kompetencjach wykonawczych, jak i operacyjnych. Tymczasem, improwizacja nie jest ani przywilejem wybranych, ani nie nosi znamion bylejakości. Przeciwnie – jest formą działania osadzoną w czasie, relacji i procesie, której wartość nie wynika z osiągnięcia uprzednio zdefiniowanego rezultatu, lecz z jakości samego działania. To właśnie jego jakość – nie zaś jego zgodność z planem – może potencjalnie przełożyć się na jakość rezultatu, który jednak nie jest zakładany z góry, gdyż nie jest możliwy do przewidzenia.

Improwizacja nie jest zatem postępowaniem teleologicznym w klasycznym sensie – jej cel nie istnieje jako z góry ustalony punkt dojścia, lecz krystalizuje się w trakcie działania. Tym samym, jej skuteczność nie jest mierzona zgodnością z przyjętym planem, lecz zdolnością reagowania na zmienne warunki, trafnością decyzji oraz umiejętnością utrzymania wewnętrznej spójności w warunkach niepełnej dostępności danych. To jakość procesu – jego płynność, uważność i responsywność – determinuje ostateczną wartość rezultatu. W tym sensie improwizacja jawi się jako kompetencja wymagająca, lecz możliwa do rozwijania – nie przywilej nielicznych, lecz narzędzie działania dostępne każdemu, kto podejmuje praktykę wchodzenia w relację z niepewnością.

Dla porządku należy doprecyzować następującą kwestię: improwizacja nie tyle przeciwstawia się dominacji tzw. kompetencji twardych – mierzalnych, sformalizowanych i technicznych – ile ujawnia ich ograniczenia i domaga się ich uzupełnienia o kompetencje miękkie, operacyjne i relacyjne. W warunkach rzeczywistości podlegającej ciągłej zmianie to właśnie te ostatnie stają się kluczowe: umiejętność aktywnego słuchania, elastyczność

poznawcza, gotowość do zmiany kierunku działania, wrażliwość na emocje, sygnały płynące z ciała, oraz zdolność budowania (i modyfikowania) relacji społecznych. Szczególnego znaczenia nabiera tu umiejętność rozpoznania *kairosu* – właściwego momentu działania – który okazuje się ważniejszy niż mechaniczne wykonanie uprzednio założonego planu.

Nie oznacza to jednak, że kompetencje wykonawcze – związane z techniką, rzemiosłem i powtarzalnością – tracą na znaczeniu. Przeciwnie: stanowią one fundament praktyki improwizacyjnej, bazę narzędziową, której pełna wartość ujawnia się dopiero w kontekście jej sytuacyjnego i modalnego użycia. W tym sensie technika nie jest celem, lecz potencjałem – zapleczem gotowym do uruchomienia w odpowiedzi na konkretną sytuację.

Warto zauważyć, że tego rodzaju myślenie coraz silniej przenika również do dyskursu biznesowego i zarządczego. Coraz częściej dostrzega się tam potrzebę działań opartych na otwartości, responsywności i zdolności podejmowania decyzji w warunkach niepewności – a więc dokładnie tych cechach, które konstytuują praktykę improwizacyjną. Pojawiające się w tych obszarach metafory zaczerpnięte z praktyk artystycznych – takie jak *design thinking* (metoda projektowania oparta na iteracyjnych cyklach empatii, redefinicji problemu, prototypowania i testowania rozwiązań), prototypowanie, kreatywność czy iteracyjność sama w sobie – wskazują na rosnące znaczenie logiki improwizacyjnej w działaniach wymagających innowacji, współpracy i adaptacji do, często nieprzewidywalnych warunków<sup>581</sup>. Nieprzypadkowo pojawiają się tu także odwołania do koncepcji tzw. zarządzania jazzowego (*jazz leadership*) – promowanej m.in. przez Franka J. Barretta – w której elastyczność, uważność, szybkie reagowanie i gotowość do redefinicji planu w trakcie działania stanowią podstawę skuteczności<sup>582</sup>. Jazz jako model organizacyjny symbolizuje tu zaufanie do

---

<sup>581</sup> Tim Brown definiuje *design thinking* jako metodę opartą na iteracyjnym procesie empatii, rozpoznawaniu problemu, twórczym generowaniu pomysłów, prototypowaniu i testowaniu. Jej istotą jest działanie w warunkach niepewności i odkrywanie rozwiązań poprzez interakcję i eksperyment – co zbliża ją do logiki improwizacji. Tak pisze on o tej metodzie: „Nauka swobodnego wyrażania potencjalnych pomysłów jest oczywiście ważna dla każdego, kto rozważa eksperymentalne podejście do prototypowania — Ivy Ross z firmy Mattel posunęła się nawet do tego, że w pierwszych tygodniach sesji nauczyła nowych uczestników programu Platypus technik improwizacji aktorskiej. Znajomość podstaw, takich jak umiejętność rozwijania pomysłów innych aktorów i gotowość do wstrzymania się z oceną, zwiększa prawdopodobieństwo sukcesu wspólnego prototypowania w czasie rzeczywistym. Amatorskie przedstawienia teatralne związane z prototypowaniem opartym na doświadczeniu mogą wyglądać głupio. Potrzeba pewnej dozy pewności siebie, aby rozluźnić krawat, zdjąć obcasy i zbadać pomysł poprzez improwizację”. Por.: T. Brown, *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, HarperCollins Publishers 2009, s. 56.

<sup>582</sup> Barrett wykorzystuje figurę zespołu jazzowego jako modelu organizacyjnego, w którym improwizacja zastępuje hierarchiczną strukturę. Zarządzanie jazzowe (*jazz leadership*) opiera się na elastyczności, uważności, dialogu i gotowości do redefiniowania planu w reakcji na nieprzewidywalne zmiany. Improwizacja staje się tu narzędziem przywództwa w złożonych i dynamicznych środowiskach. Pisze on między innymi: „Zasady jazzu mogą usprawnić praktyki przywódcze, umożliwiając liderom radzenie sobie ze złożonością współczesnego życia organizacyjnego”. Zob.: F.J. Barrett, *Yes to the Mess...*, s. 7–15.

struktur tymczasowych, kolektywnej kompetencji i emergentnej logiki współdziałania – opartej na wzajemnym dostrojeniu, responsywności i świadomym operowaniu niepewnością.

Tym samym coraz wyraźniej zarysowuje się potrzeba przyjęcia paradygmatu działania bez gwarancji – opartego nie na przewidywalności i kontroli, lecz na zdolności twórczego działania w warunkach niepewności. Improwizacja staje się tu nie tylko metaforą, lecz również praktyczną metodą orientacji w świecie – sposobem działania, który nie ignoruje braku pewności, lecz przyjmuje go jako punkt wyjścia i fundament sprawczości.

Właśnie dlatego muzyka improwizowana ujawnia dziś swój potencjał jako model działania adekwatny do współczesnych warunków egzystencjalnych i systemowych. Nie chodzi przy tym o to, by każdy stał się improwizującym muzykiem, lecz o to, by z logiki improwizacji potencjalnie każdy mógł wyciągnąć wnioski dotyczące postaw i strategii sprzyjających funkcjonowaniu w świecie złożonym, dynamicznym i wymagającym ciągłego uczenia się. Improwizacja nie dostarcza gotowych odpowiedzi – uczy natomiast, jak formułować pytania w sposób uważny i adekwatny do sytuacji. Nie oferuje stabilności w klasycznym sensie, lecz wzmacnia odporność i gotowość do działania mimo braku pewności. W tym sensie stanowi nie tylko praktykę muzyczną, ale również kompetencję kulturową – zakorzenioną w relacyjności, czujności i zdolności do nieustannego redefiniowania celu.

O ile jednak w kontekście muzycznym, źródła, z których czerpie improwizacja zostały stosunkowo dobrze rozpoznane, o tyle w kontekście kultury sprawa wydaje się mniej oczywista. Co bowiem może pełnić funkcję „partytury” – punktu odniesienia, schematu działania, czasem precyzyjnie rozpisanej struktury – w działaniu, które z pozoru jej nie posiada? Z czego korzystać w improwizacji poza polem muzycznym – czy szerzej: poza sferą artystyczną?

## Afordancja jako kulturowa rama działania<sup>583</sup>

Tak jak dla muzyka improwizującego partyturą może być schemat harmoniczny, fraza lub idiom stylistyczny, tak dla uczestnika kultury funkcjonującego w warunkach złożoności i

---

<sup>583</sup> Afordancja oznacza możliwości działania zawarte w środowisku, które ujawniają się w relacji z podmiotem. Improwizator nie tworzy ich arbitralnie, lecz dostrzega i wykorzystuje te, które sytuacja „podpowiada” – w tym sensie improwizacja jest praktyką percepcyjno-relacyjną. W kontekście niniejszej pracy, afordancja jako zbiór możliwości staje się dla uczestnika kultury tym, czym dla improwizującego muzyka może być „partytura”, albo schemat harmoniczny, po którym ten improwizuje. Innymi słowy, to rozpoznawanie struktur i potencjałów w czasie rzeczywistym – czytanie (ze) środowiska.

nieprzewidywalności – partyturą staje się otoczenie. Nie jako neutralne tło, lecz jako aktywny układ odniesień, w którym osadzone jest każde działanie. W praktyce oznacza to, że umiejętność „czytania sytuacji” – rozpoznawania napięć, rytmów, momentów otwarcia lub zawahania – staje się podstawową kompetencją improwizacyjną. To nie zewnętrzny plan ani abstrakcyjny ideał wyznacza kierunek działania, lecz możliwości oferowane przez tu i teraz. Otoczenie staje się schematem gry, a jego trafna interpretacja – warunkiem skuteczności.

Tego rodzaju ujęcie znajduje teoretyczne oparcie w koncepcji afordancji (*affordance*), zaproponowanej przez Jamesa J. Gibsona<sup>584</sup>. Traktujemy tu jednak afordancję nie tylko jako kategorię percepcyjno-sensoryczną – jak to ma miejsce u Gibsona – ale jako kulturową ramę działania i narzędzie służące do odczytywania punktów odniesienia poprzedzającego dowolną decyzję. Pomimo że definicja ta wyrosła na gruncie *ekologicznej teorii percepcji*<sup>585</sup>, znalazła szerokie zastosowanie w badaniach artystycznych – w tym w obszarze muzyki, tańca i sztuk performatywnych. Badacze tacy jak – David Borgo, Simon Waters, Matthew Reason, Erin Manning – analizowali afordancje zarówno jako sensoryczno-motoryczne możliwości działania, jak i jako ramy dostrajania się do środowiskowych warunków, które sprzyjają eksploracji zamiast konwencjonalnego nabywania umiejętności<sup>586</sup>.

Afordancje rozumiane jako możliwości działania wyłaniające się z relacji pomiędzy podmiotem a jego otoczeniem – nie są ani obiektywną właściwością rzeczy, ani subiektywną intencją wykonawcy, lecz konstytuują się w dynamicznym styku percepcji, uważności i kontekstu sytuacyjnego. Z tej perspektywy działanie nie polega na realizacji uprzednio założonego celu, lecz na adekwatnej odpowiedzi na to, co staje się możliwe. Interakcje i

---

<sup>584</sup> Gibson wprowadza pojęcie afordancji jako „możliwości działania”, które środowisko oferuje organizmowi. Nie są one projektowane przez podmiot, lecz ujawniają się w relacji między nim a otoczeniem – w dynamice percepcji i działania. W tym sensie afordancja stanowi ramę dla rozumienia improwizacji jako praktyki rozpoznawania i wykorzystywania potencjałów sytuacyjnych. Por. J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception: classic edition*, Hove, East Sussex 2015, s. 119–135.

<sup>585</sup> Ekologiczna teoria percepcji – sformułowana przez Jamesa J. Gibsona – odrzuca dualizm podmiot-przedmiot, charakterystyczny dla tradycyjnych modeli epistemologicznych. W jej ramach percepcja nie jest procesem rekonstrukcji świata w umyśle, lecz bezpośrednim kontaktem organizmu ze środowiskiem, w którym znaczenie wyłania się z relacji, a nie z reprezentacji. Świat nie jest więc zbiorem obiektów, lecz polem możliwości działania (*affordances*), które stają się dostępne w wyniku interakcji między organizmem a jego otoczeniem. W tym sensie percepcja ma charakter operacyjny i sytuacyjny – jest praktyką rozpoznawania możliwości, a nie biernego odbioru bodźców. Por.: J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception...*

<sup>586</sup> Wszyscy wymienieni autorzy odwołują się do pojęcia afordancji w kontekście praktyk artystycznych, traktując je jako relacyjne pole możliwości. W muzyce i tańcu afordancja opisuje potencjały gestu i dźwięku, które uruchamiają percepcję i działanie, a nie stanowią z góry ustalonych ram kompozycyjnych. Por. D. Borgo, *Sync or swarm: improvising music in a complex age*, London [England] 2022; E. Manning, *Always more than one: individuation's dance*, Durham, NC 2013.

relacyjność – również wobec środowiska – stają się w tym ujęciu fundamentem działania, zastępując celowość zorientowaną na efekt procesualnością zorientowaną na sens.

Co ważne, choć pojęcie afordancji nie było dotąd powszechnie stosowane w badaniach performatycznych, w kontekście niniejszej rozprawy proponuję potraktować je jako ramę opisu działania improwizacyjnego. W tym ujęciu afordancja pełni rolę swoistej partytury sytuacyjnej – układu potencjalnych możliwości, do którego jednostka może się dostosować poprzez aktywną obecność, percepcyjną czujność i uważność na zmienność kontekstu.

To podejście koresponduje z wypracowaną przeze mnie wcześniej koncepcją, w której rozróżniam *habitat* – jako korpus warunków sytuacyjnych – oraz *habitus* – jako zespół uwewnętrznionych strategii działania. Kategoria *habitat* obejmuje formacje i warunki, w których zakorzenione jest działanie: strukturę tekstualną, ramy performatywne oraz fazę *limen* – rozumianą jako przestrzeń liminalna, w której ustalony porządek ulega zawieszeniu<sup>587</sup>. Z kolei *habitus* odnosi się do sposobów reagowania i działania w obrębie danego środowiska. Tworzą go takie elementy jak: powtórzenie, różnica, błąd, kontrola, pewność, zaufanie czy reguła. To właśnie one umożliwiają rozumienie improwizacji nie tylko jako estetycznej praktyki, lecz jako sposobu funkcjonowania w dynamicznych kontekstach kulturowych i społecznych.

W tym miejscu pojawia się jednak uzasadnione pytanie: na ile improwizacja rozumiana w ten sposób nie redukuje się wyłącznie do reaktywnego odpowiadania na to, co zastane? A jeśli tak by było – czy wciąż możemy mówić o improwizacji, czy raczej jedynie o adaptacji? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy powrócić do omówionych wcześniej atrybutów i kompetencji improwizacyjnych. Jak wykazano w poprzednich rozdziałach, szczególnie ważne okazują się te, które mają charakter temporalny – stosowane pod presją czasu, wpisują się w dynamikę sytuacyjną oraz konieczność decyzyjnego działania tu i teraz. W tym kontekście kluczowe znaczenie zyskuje kategoria *kairos* – rozumiana jako umiejętność rozpoznania właściwego momentu działania – a także kompetencje współtworzenia opartego na kolektywności i afiliacyjności, które w sposób zasadniczy odróżniają improwizację od biernej reaktywności. Improwizator nie tylko odpowiada na afordancje, lecz je współkształtuje – aktywnie modulując środowisko, inicjując nowe trajektorie działania i nadając sens tym, które właśnie się wyłaniają.

---

<sup>587</sup> M. Oleś, *Improwizacje. Od dyscypliny do performansu. Ujęcie performatywne...*, t. 6. (in press)

Improwizacja, rozumiana jako działanie afordancyjne, nie wyklucza celowości, lecz ją redefiniuje: cel nie zostaje narzucony z góry, lecz konstytuuje się w samym procesie działania – poprzez aktywną integrację z warunkami środowiskowymi (*habitat*) oraz uruchomienie uwewnętrznionych strategii działania (*habitus*). Ten podwójny układ odniesienia pozwala uchwycić improwizację jako praktykę usytuowaną czasowo, w której nie chodzi ani o całkowitą dowolność, ani o mechaniczną reakcję, lecz o twórcze współdziałanie między tym, co zastane, a tym, co możliwe.

Owo twórcze współdziałanie nie jest możliwe bez zdolności, którą określiliśmy mianem reaktywności i responsywności: uważnej, kontekstowej i dynamicznej gotowości do działania w relacji z „innymi” oraz z otoczeniem. To właśnie ona przesuwą improwizację poza ramy mechanicznej adaptacji, nadając jej wymiar wspólnotowy, etyczny i twórczy zarazem. O ile reakcja zakłada prostą, często automatyczną odpowiedź na zewnętrzny bodziec, o tyle reaktywność i responsywność zawierają w sobie element refleksyjności i wyboru – są decyzją, a nie odruchem. Improwizator nie tyle „reaguje” na to, co się wydarza, ile „odpowiada” – w sensie dialogicznym, a nie przyczynowo-skutkowym. Jego odpowiedź uwzględnia kontekst, obecność innych, napięcia sytuacyjne oraz własne intencje – a więc jest działaniem nacechowanym etycznie, estetycznie i temporalnie.

Jak pamiętamy z wcześniejszych rozdziałów, responsywność wspierana jest przez kluczową kompetencję, którą wyróżniliśmy jako konstytutywną dla działania improwizacyjnego – mianowicie: *kairos*.

## *Kairos* jako logika decyzji improwizatora

W poprzednich rozdziałach kategoria *kairos* zajmowała kluczowe miejsce – i słusznie, bowiem stanowi ona jedno z kluczowych, wręcz konstytutywnych pojęć dla zrozumienia działania improwizacyjnego. Rozumiana jako swoista nadkompetencja, wykraczająca poza technikę i przygotowanie, kategoria *kairos* staje się tu nie tylko wyznacznikiem odpowiedniego momentu, lecz logiką decyzji – logiką działania i bycia w świecie. Nie zastępuje ona ani struktury ani związku przyczynowo-skutkowego, lecz ujawnia ich ograniczenia w sytuacjach nieprzewidywalnych, wymagających otwartości i gotowości do zmiany. Jej siła nie polega na planowaniu, lecz na umiejętności *nieprzywiązywania się* – do planu, do wyniku czy

rezultatu. *Kairos* nie odrzuca struktury, lecz operuje *poza nią* – jako moment, w którym działanie staje się możliwe, a właściwe, konieczne.

W świecie zdominowanym przez logikę produktywności, planowania i mierzalnej efektywności, kategoria *kairos* jawi się jako radykalna alternatywa. Nie odnosi się ona do czasu mierzonego i kontrolowanego (*chronos*), lecz do czasu jakościowego – momentu, który nie tyle następuje, ile *nabiera znaczenia* poprzez decyzje podejmowane w jego obrębie. *Kairos* nie daje się zaplanować ani wymusić; uruchamia się poprzez uważność, gotowość i zdolność intuicyjnego rozpoznania sytuacji. To właśnie dzięki tej uważności możliwe staje się zsynchronizowanie potencjalnych możliwości z tym, co w danym momencie jawi się jako najbardziej adekwatne – optymalne nie w sensie efektywnościowym, lecz znaczeniowym. W tym ujęciu nie tyle kontrolujemy czas, ile uczymy się go rozpoznawać. Kluczową rolę odgrywa tu uważność, gotowość i czujność, wobec tego, co przynosi chwila. To właśnie one umożliwiają zsynchronizowanie tego, co możliwe, z tym, co stosowne i znaczące w danym momencie. *Kairos* nie wyznacza działania z góry, lecz sprawia, że decyzja – choć podejmowana w niepewności – może być adekwatna, trafna i nośna.

Nie znaczy to jednak, że kategoria ta prowadzi do zanegowania efektu czy celu – przeciwnie: zostają one osiągnięte wtedy, gdy *kairos* realizuje swój pełny potencjał. Mówiąc metaforycznie – i nawiązując do jego starożytnych źródeł – chodzi tu o skupienie się na momencie oddania strzału, nie tylko o rezultat w postaci śladów na tarczy.

W ujęciu kolektywnym – zwłaszcza w kontekście działań performatywnych, których logika opiera się na nażywości – *kairos* ujawnia się m.in. poprzez pojawienie się pętli feedbacku, wspierającej decyzje i działania sceniczne. Przykładowo, to właśnie dzięki niej reakcja publiczności obecnej na koncercie może stymulować wykonawców do wstrzymania się od pewnych działań lub – przeciwnie – do ich intensyfikacji. Mechanizm ten był szczególnie widoczny w opisanych wcześniej przypadkach *The Köln Concert* czy *Danziger StraÙe Musik*, analizowanych w poprzednim rozdziale. Tego rodzaju interakcje stają się integralną częścią procesu – wpływają na jego przebieg w równym stopniu, co kompetencje wykonawcze samych improwizatorów. W takich chwilach *kairos* staje się podstawą działania, w którym gest, dźwięk czy decyzja może, lecz nie musi się wydarzyć.

Ramą działania przestaje być zaprojektowana struktura; staje się nią responsywna obecność. Improwizator nie kalkuluje – on raczej przyswaja; nie analizuje wszystkich danych w klasycznym sensie, lecz rozpoznaje napięcia i możliwości zawierające się w danej sytuacji. Wymaga to nie tyle umiejętności technicznych, ile swoistej etyki uważności: gotowości do działania, ale i do wstrzymania się; do wejścia, ale i do wycofania się; do wypowiedzi, ale także

do wyboru ciszy. W tym sensie kategoria *kairos* wiąże się ściśle z intuicją oraz decyzyjną pewnością – kompetencjami kluczowymi dla improwizatora. To one wspierają go w chwili „wejścia w *kairos*” – nie tyle prowadząc do celu, ile pozwalając ten cel zobaczyć.

W tym ujęciu *kairos* nie jest chwilą przypadkową ani przewidywalną, lecz momentem ujawnienia celu, który wcześniej pozostawał niedostrzegalny, niewyraźny lub wręcz nieistniejący jako punkt odniesienia. Tym, co czyni *kairos* szczególnym, jest jego zależność od działania i obecności – nie pojawia się ani przed działaniem, ani jako jego rezultat, lecz w jego trakcie, poprzez świadome bycie tu i teraz. Ujawnia się wyłącznie pod warunkiem przestrzegania reguł etyki uważności: gotowości do słuchania, czytania napięć, odwagi do decyzji – i do ich zawieszenia.

W kontekście muzyki improwizowanej *kairos* funkcjonuje jako wewnętrzny kompas decyzji – pozwala wyczuć, kiedy i jak włączać się w proces wspólnego działania. Jest praktyką rozpoznawania tego, co możliwe, lecz jeszcze niezrealizowane. Działanie nie opiera się tu na pewności istniejącego schematu, lecz na pewności, że cel w ogóle istnieje – że się ujawni. A zatem: na zaufaniu do współwykonawców i do samego procesu. Improwizator nie tyle wypełnia z góry narzucone dyrektywy, ile odkrywa potencjał, który staje się widoczny dopiero podczas przejścia przez *kairos*. Na tym właśnie polega pewność wykonawcy – na przekonaniu, że *kairos* się pojawi, ujawni przed nim cel i pozwoli go rozpoznać. Cel nie jest tu częścią planu, lecz doraźnego działania – ukazuje się dopiero wtedy, gdy zostaje uchwycony w odpowiednim momencie.

W przeciwieństwie do logiki planu – opartej na wstępnym projektowaniu, wyznaczaniu celów i etapów – logika *kairosu* zakłada emergencję: pozwala, by działanie wyłaniało się z samej sytuacji. To logika zaufania, nie kontroli. Co ważne, *kairos* nie jest wyłącznie kwestią indywidualnego wglądu – w muzyce improwizowanej często ujawnia się między osobami: jako spontaniczna synchronizacja decyzji, gestów i energii. Właśnie dlatego *kairos* ma zarazem charakter intersubiektywny i kolektywny. Jego rozpoznanie staje się formą komunikacji – nierzadko pozawerbalnej, cielesnej, afektywnej. *Kairos* nie jest zatem tylko chwilą; jest strukturą uwagi i etyką obecności.

Tym samym improwizacja – rozumiana jako praktyka *kairosu* – staje się treningiem decyzji w świecie bez instrukcji, próbą życia „bez partytury”. Warto podkreślić, że choć opisane powyżej mechanizmy wywodzą się z praktyki muzyki improwizowanej, ich znaczenie wykracza daleko poza obszar sztuki. Uważność, gotowość do reagowania na sytuację, odwaga, by działać bez planu, ale z zaufaniem – to umiejętności istotne nie tylko dla artysty, lecz także dla nauczyciela, lidera, czy każdego, kto próbuje odnaleźć sens i skuteczność w świecie bez

jednoznacznych instrukcji. W tym sensie improwizacja nie jest tylko formą ekspresji – jest kulturowym drogowskazem.

W rzeczywistości, w której coraz częściej zawodzi logika planu, improwizator uczy się innego sposobu orientacji: nie poprzez wyznaczanie celów, lecz przez czytanie sytuacji, działanie w zgodzie z ruchem i akceptację tymczasowości. Nie jest to strategia ucieczki przed złożonością i nieprzewidywalnością – to strategia zanurzenia się w nich i działania z ich wnętrza. W tak rozumianej praktyce szczególne znaczenie zyskuje kolektywna współpraca, traktowana tu metaforycznie jako kulturowe laboratorium.

## Zespół improwizatorów jako laboratorium kulturowe

Zespół muzyków improwizujących to coś więcej niż grupa artystów – to żywa matryca relacji społecznych, funkcjonująca bez nadrzędnego centrum, w warunkach permanentnej niepewności, zmiennego kontekstu i rozproszonej inicjatywy. Tego rodzaju formację możemy traktować jako laboratorium kulturowe – przestrzeń, w której decyzyjność, podmiotowość i odpowiedzialność są dystrybuowane, a nie centralizowane.

W przeciwieństwie do orkiestry, w której dyrygent pełni funkcję lidera by nie rzecz instancji nadrzędnej, zespół improwizatorów działa horyzontalnie – opierając się na wzajemnym słuchaniu, responsywnej reaktywności i zdolności do dynamicznego przejmowania inicjatywy. Lider nie tyle wyznacza kierunek, ile scala ekspertów, z których każdy jest zarazem nadawcą i odbiorcą, generatorem i przekaźnikiem. Taki układ wymaga wysokiego poziomu zaufania – nie tylko do siebie nawzajem, ale także do samego procesu. Tego rodzaju formację można uznać za wzór kultury improwizacji, której obserwacja pozwala badać nie tylko indywidualne mechanizmy decyzyjne i sposoby reagowania na zmienność sytuacji, lecz także wzorce współdziałania, dystrybucji władzy i formowania się tymczasowych struktur w warunkach niepewności.

Co jednak mamy na myśli, pisząc o kulturze improwizacji? Czy to wyraźnie odrębna formacja, zasadniczo różniąca się od „nieimprowizacyjnej” reszty świata? Pewne wskazówki odnajdujemy ponownie u Franka J. Barretta, który – analizując praktyki jazzowe – wyróżnia siedem cech charakterystycznych dla improwizacji<sup>588</sup>. W kontekście niniejszego rozdziału

---

<sup>588</sup> Por. F. Barrett, *Creativity and Improvisation in Jazz and Organization...*

mogą one zostać potraktowane jako uogólnione, potencjalnie transdyscyplinarne cechy kultury improwizacji:

- Kompetencje prowokacyjne – rozumiane jako świadome działania mające na celu zakłócenie nawyków i rutyn;
- Akceptacja błędów jako źródła uczenia się – nie tyle tolerowanie błędu, co jego aktywne włączanie w proces twórczy;
- Wspólna orientacja na minimalne struktury – uzgodnienie ram pozwalających na maksymalną elastyczność i adaptacyjność;
- Ciągła negocjacja i dialog – prowadzące do dynamicznej synchronizacji, a nie do ustalonego konsensusu;
- Działanie oparte na retrospektywnym wyczuciu – podejmowanie decyzji w czasie rzeczywistym, z odniesieniem do wcześniejszych działań i interakcji;
- „Hanging out” – uczestnictwo w nieformalnej społeczności praktyków, gdzie współobecność i wspólne bycie ma charakter epistemiczny;
- Naprzemienne działanie indywidualne i grupowe – płynne przechodzenie między autonomią a kolektywną współpracą (w nomenklaturze jazzowej mówilibyśmy o *solo and interplay*).

Ten zestaw cech – choć wywiedziony z praktyki jazzowej – dobrze oddaje istotę kultury improwizacji jako pewnego modelu działania i bycia w świecie<sup>589</sup>. Ujęcie Barretta pozwala myśleć o improwizacji nie tylko jako o technice artystycznej, lecz jako o społeczno-kulturowej formacji, w której:

- niezależność i współdziałanie nie są sobie przeciwstawne,
- błąd nie jest porażką, lecz źródłem innowacji,
- decyzje nie są efektem linearnego planowania, ale wynikiem ciągłego dialogu z kontekstem,
- wiedza nie ma wyłącznie charakteru formalnego, lecz wcielony, kolektywny i sytuacyjny.

---

<sup>589</sup> Sformułowanie „bycie w świecie” odwołuje się do pojęcia (*In-der-Welt-sein*) obecnego w filozofii Martina Heideggera, rozumianego tu nie w sensie ontologicznym, lecz jako sposób zakorzenionego, responsywnego uczestnictwa w rzeczywistości – działania wrażliwego na kontekst, czas i relacje.

To właśnie ta formacja – oparta na gotowości do działania mimo niepewności, na responsywności zamiast kontroli, na wzajemnym słuchaniu zamiast narzucania – stanowi dziś potrzebny kulturowy drogowskaz. W świecie, w którym zawodzą instytucje planu i autorytetu, kultura improwizacji przynosi inny model: działanie od wewnątrz sytuacji, wrażliwe, uważne, nieoczywiste. W praktyce oznacza to konieczność rezygnacji z dominacji – z potrzeby kontrolowania całości, narzucania kierunku, dążenia do stabilizacji. Zamiast tego pojawia się otwartość na afekt, na zmienność, na to, co nieprzewidywalne, ale potencjalnie znaczące. To właśnie w tej gotowości – do bycia poruszonym, zaskoczonym, przemienionym przez innego – wyraża się idea kultury improwizacji: wspólnoty opartej nie na hierarchii i racjonalnej deliberacji, lecz na współdziałaniu i wzajemnym rezonansie.

Taka formacja – rozumiana jako kultura improwizacji – funkcjonuje jak organizm pozbawiony ośrodka centralnego, zdolny do samoorganizacji w oparciu o lokalne sygnały, intencje, napięcia i gesty. W terminologii Bruno Latoura jest to przykład *sieci aktorów* – zarówno ludzi, jak i nie-ludzi – w której agencyjność i znaczenie nie są przypisane jednostkom, lecz rozproszone pomiędzy uczestników i elementy sytuacji<sup>590</sup>. Aktorzy w rozumieniu teorii aktora-sieci (*actor-network theory*) to nie tylko osoby, lecz również obiekty, technologie, instrumenty, partytury, przestrzenie – wszystko, co bierze udział w wytwarzaniu działania. W takim ujęciu performans improwizowany nie jest jedynie ekspresją jednostek, lecz efektem negocjacji w obrębie złożonego układu współzależności.

Muzyczna fraza staje się w tym kontekście wypowiedzią zbiorową – opartą nie na zgodzie czy konsensusie, lecz na mikroregulacjach rytmu, barwy, intensywności i energii. To parametry nie tylko wyrazowe czy formalne, ale i polityczne, ponieważ odzwierciedlają sposób, w jaki jednostki wchodzą we wzajemne relacje, wpływają na siebie i konstytuują wspólnotę poprzez dźwięk. W ten sposób improwizacja – poprzez swoje procedury i formy organizacji – modeluje relacje społeczne, które wykraczają daleko poza samo pole muzyki. Uczy nas, że wspólnota może istnieć bez narzuconego porządku, że decyzje mogą zapadać w toku działania, a nie przed jego rozpoczęciem, że różnica nie musi prowadzić do konfliktu, lecz może stać się źródłem innowacji.

---

<sup>590</sup> Latour nadaje nowe znaczenie temu, co społeczne, definiując to jako sieć relacji między aktorami – ludzkimi i nieludzkimi. Działanie nie jest tu emanacją pojedynczego podmiotu, lecz rezultatem powiązań i translacji pomiędzy elementami układu. Tak rozumiana sieć stanowi model bliski improwizacji, opartej na niehierarchicznej współobecności i dystrybucji sprawczości. Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra i K. Abriszewski, Kraków 2010.

Nie oznacza to braku napięć. Przeciwnie – konflikt i negocjacja są wpisane w logikę działania zespołu improwizującego. Ale to właśnie ta logika pozwala na ich przepracowanie: nie poprzez wykluczenie czy dominację, lecz przez modulację – zmianę tempa, dynamiki, przebiegu narracyjnego. W tym sensie improwizacja staje się zarówno metaforą, jak i praktyką życia w różnicy – życia, które nie unika dysonansu, lecz potrafi przekształcić go w nową formę harmonii. Dlatego zespół improwizatorów – ze swoją płynną strukturą, zmienną dynamiką i inteligencją sytuacyjną – może być traktowany jako wzór kultury improwizacji: kultury opartej nie na kontroli, lecz na responsywności; nie na regule, lecz na czujności; nie na ustalonej tożsamości, lecz na gotowości do zmiany. Taka formacja – choć funkcjonuje w warunkach otwartości – nie działa w próżni: bazując na wspólnym kodzie, generuje kolejne iteracje, dzięki którym improwizacja pozostaje czytelna, osadzona i ukierunkowana na komunikację.

## Iterowalność i relacyjność jako warunki kultury

To właśnie te jakości – *iterowalność* i *relacyjność* – okazują się kluczowe nie tylko dla muzyki improwizowanej, ale także dla prawidłowego rozumienia kultury jako przestrzeni nieustannie negocjowanej, przekształcanej i na nowo ustanawianej. Kultura nie jest przecież zbiorem stałych kodów, lecz procesem powracania, przetwarzania i współobecności. W tym sensie praktyka improwizacji nie tyle odzwierciedla kulturę, co odsłania jej warunki brzegowe – ujawniając mechanizmy, dzięki którym społeczeństwo może istnieć jako wspólnota spontanicznych interakcji. Improwizacja – choć oparta na niepowtarzalności i otwartości – nie funkcjonuje w próżni. Jej struktura zakłada istnienie powtarzalnych wzorców działania, które – niczym figury retoryczne – mogą być rozpoznawane, przekształcane i adaptowane. Tym samym, improwizacja nie jest czystą inwencją *ex nihilo*, lecz formą działania wpisaną w system odniesień, którego podstawową zasadą jest iterowalność<sup>591</sup> – powtarzalność z różnicą.

Pojęcie iterowalności – rozwinięte, jak już pisaliśmy wcześniej przez Jacques’a Derridę – zakłada, że znak, aby mógł być rozpoznany jako znaczący, musi dać się powtórzyć w innym kontekście, a zarazem ulec przesunięciu, zniekształceniu, reinterpretacji. To właśnie ta niepełna

---

<sup>591</sup> Mamy w tekście do czynienia z dwoma pokrewnymi terminami, które wymagają rozróżnienia. Iterowalność (ang. *iterability*) rozumiana jest jako cecha znaku lub działania umożliwiająca jego ponowne użycie w odmiennym kontekście czasowym i znaczeniowym; w tym sensie stanowi warunek możliwości kultury. Iteracyjność (ang. *iterativeness*, *iterative*) odnosi się natomiast do procedury powtarzania czynności w celu osiągnięcia określonego efektu; wskazuje zatem na poziom praktyczny działania.

tożsamość pomiędzy powtórzeniami tworzy przestrzeń znaczenia. W przypadku improwizacji oznacza to, że działania muzyczne – choć za każdym razem inne – odnoszą się do siebie, budując relacyjną sieć sensów i napięć. Powtarzalność nie wyklucza zatem różnicy – przeciwnie, staje się warunkiem jej zaistnienia.

Jak to się ma do improwizowania poza muzyką? Czego powinien poszukiwać „pozamuzyczny improwizator”, aby jego działania miały sens? Na jakich czynnościach i figurach powinien on oprzeć swoją „improwizację”? Odpowiedzią na to pytanie jest zdolność do uwzględniania i przekształcania cudzych gestów. To ona staje się podstawową kompetencją kulturową improwizatora oraz bazą tego, co może podlegać iteracjom. Improwizator nie działa bowiem jako autonomiczna jednostka, lecz jako podmiot osadzony w matrycy mikrointerakcji: reaguje na zmianę tempa partnera, odpowiada na przesunięcia znaczeń, wychwytuje niuanse – i właśnie na tej podstawie buduje nowe „harmonie”. Tego rodzaju mikrokomunikacja – o wysokim poziomie responsywności – tworzy język relacyjny, którego fundamentem jest słuchanie rozumiane jako reakcja na innych.

W kontekście działań pozamuzycznych iteracyjność nie dotyczy już znaku językowego w sensie ścisłym, lecz raczej *gestu* – rozumianego jako jednostkę działania: cielesnego, komunikacyjnego, relacyjnego. To gest – a nie słowo czy symbol – podlega tu powtórzeniu, rozpoznaniu i przekształceniu<sup>592</sup>. W ślad za Derridą można uznać, że aby gest był rozumiany jako znaczący, musi dać się powtórzyć, a więc wykazać *iterowalność*; zarazem zaś, by nie był mechaniczną kalką, musi ulec przesunięciu i reinterpretacji w nowym kontekście. Tym samym iterowany gest nie prowadzi do reprodukcji ustalonego kodu, lecz do wytwarzania *nowych figur* – tymczasowych, lokalnych porządków znaczenia, które umożliwiają orientację we wspólnym działaniu. Iteracyjność nie gwarantuje więc trwałości, lecz rozpoznawalność w zmienności; nie koduje, ale konstytuuje aktualne pole znaczeń. Improwizacja – także poza muzyką – opiera się zatem nie na przekazywaniu komunikatów w ramach stabilnego systemu, lecz na wytwarzaniu sensu poprzez powtórzenia z różnicą: przez gesty, które przywołują inne gesty i wchodzą z nimi w relacyjne napięcia. W ten sposób iterowalność staje się warunkiem możliwości kulturowej współobecności, a nie tylko narzędziem strukturyzacji.

---

<sup>592</sup> Tę obserwację potwierdzają słowa Derridy, który zauważa: „Każdy znak, językowy czy nie-językowy, mówiony czy pisany (w potocznym rozumieniu tej opozycji), jako większa lub mniejsza jednostka może zostać zacytowany, umieszczony w cudzysłowie; tym samym może oderwać się od każdego kontekstu, który jest już dany, bez końca tworzyć nowe konteksty niemożliwe do wypełnienia.” Zob.: J. Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, i P. Piątek, Warszawa 2002, s. 391–392.

W tym kontekście zespół improwizatorów funkcjonuje nie poprzez komunikację werbalną, lecz poprzez gesty, spojrzenia, rytmy oddechu, napięcia ciała czy zmiany barwy dźwięku. Tego rodzaju forma porozumienia – oparta nie na deklaracjach, lecz na współobecności – może być odczytana jako wzorzec, dzięki któremu muzykę improwizowaną można potraktować jako kulturowy drogowskaz. Komunikacja bez słów zyskuje w tym ujęciu nie tylko wymiar etyczny, ale staje się modelem działania opartym na zaufaniu, współdziałaniu i wzajemnej responsywności. Tworzy tym samym swoistą, świadomie podtrzymywaną pętlę feedbacku – bazującą na wspólnym doświadczeniu, kompetencjach oraz intuicji wspieranej przez refleksję teoretyczną. Przypomina to sytuację, w której zespół wykonujący muzykę improwizowaną świadomie narusza zastane struktury, by skierować bieg muzyki na nowe tory. Choć odrzucenie znanego niesie ryzyko niepowodzenia, to praktyczna biegłość i estetyczna świadomość stają się buforem – umożliwiającym zespołowi poruszanie się po meandrach nieznanego bez utraty sensu i poczucia kierunku.

W tym sensie muzyka improwizowana oferuje model kultury relacyjnej – opartej nie na dominacji, lecz na odpowiedzi; nie na strukturze pionowej, lecz na sieci poziomych powiązań. Iterowalność i relacyjność – jako podstawowe mechanizmy tego modelu – przesuwają akcent z jednostkowego autorstwa na wspólnotowe współdziałanie, z dzieła na proces, z kontroli na responsywność. Nie oznacza to zaniku indywidualności – przeciwnie: to właśnie dzięki uważnemu dostrojeniu się do innych, jednostka może zaistnieć w pełni – różnorodnie i dynamicznie.

Kultura, która czerpie z tych zasad – kultura iterowalna i relacyjna – to kultura odporna na przemoc normatywności, sztywność planu i iluzję autonomii. Jest dialogiczna, zmienna, podatna na wpływ, a zarazem zdolna do tworzenia sensu w warunkach niepewności. W tym ujęciu muzyka improwizowana może pełnić funkcję kulturowego drogowskazu dla jej współczesnego uczestnika jako metafora uczestnictwa w płynnej rzeczywistości.

## Improwizacja jako warunek skuteczności

W refleksji nad performansem – zarówno artystycznym, jak i kulturowym – coraz większe znaczenie przypisuje się nie tyle jego formie, ile skuteczności. Jak zauważa Richard Schechner,

performans nie polega wyłącznie na przedstawianiu, lecz na oddziaływaniu<sup>593</sup>. Nie ogranicza się do reprezentacji, ale staje się działaniem – interwencją, która realnie wpływa na rzeczywistość. W tym sensie performans (a wraz z nim muzyka improwizowana) przekracza sferę estetyki dekoracyjnej i wchodzi w obszar praktyki: działania o potencjale politycznym, symbolicznym czy transformacyjnym.

W tym kontekście muzyka improwizowana – rozumiana jako działanie bez gotowego scenariusza, osadzone w czasie rzeczywistym i nastawione na reakcję – generuje znaki, które nie tyle *oznaczają*, co *oddziałują*. Dźwięk nie pełni wyłącznie funkcji ekspresyjnej, lecz staje się narzędziem interwencji: ingerencji w sytuację, przestrzeń, relację. Improwizujący muzyk nie występuje przed publicznością w trybie odtwarzania formy, lecz uczestniczy w zdarzeniu, które nabiera znaczenia performatywnego, czyli takiego, którego parametrami są wolność wyboru i skuteczność. Jego działanie nie kończy się bowiem na poziomie estetyki – może być postrzegane jako akt kontestacji, oporu, buntu; jako negocjacja znaczeń; jako transformacja kontekstu. Skuteczność improwizacji polega nie na jej „trafności” względem zapisanego wzorca, lecz na zdolności do wywołania zmiany: afektywnej, poznawczej, symbolicznej. To właśnie ta potencjalność działania czyni z improwizacji model kulturowy, w którym akt twórczy nie jest celem samym w sobie, lecz środkiem mobilizacji znaczeń i relacji – narzędziem operacyjnym w krajobrazie współczesnej kultury.

Tego rodzaju przejście – od decorum do działania naznaczonego skutecznością – uwidacznia się szczególnie w kontekstach, w których muzyka improwizowana pełniła funkcję oporu: estetycznego, politycznego, egzystencjalnego. Wystarczy przywołać działalność AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*) – kolektywu afroamerykańskich artystów, którzy poprzez improwizację kreowali przestrzeń niezależności od białych struktur przemysłu muzycznego. Ich działania tworzyły alternatywny język ekspresji, oparty na współnocie, afekcie i eksperymencie. Podobnie free jazz – zwłaszcza w wydaniu lat 60. i 70. – można interpretować jako formę performansu politycznego: dźwiękowego protestu przeciw systemowi segregacji rasowej, wojnie i opresji strukturalnej. Muzyka ta była celowo „trudna”, „dzika”, „niekontrolowana” – właśnie po to, by nie mogła zostać łatwo zneutralizowana przez

---

<sup>593</sup> Schechner wskazuje, że performans nie jest wyłącznie przedstawieniem, lecz działaniem o charakterze sprawczym (*efficacy*), zdolnym do wywoływania skutków w rzeczywistości społecznej i kulturowej. Pisząc o skuteczności, zestawia ją z rozrywką. W swoim *opus magnum* pisze tak: „skuteczność i rozrywka nie są ze sobą sprzeczne. Stanowią raczej bieguny pewnego continuum. Główna polaryzacja zachodzi właśnie między skutecznością rozrywką, nie pomiędzy rytuałem a teatrem”. Zob.: R. Schechner, *Performatyka...*, s. 99.

systemy kulturowej asymilacji. Jej skuteczność wynikała z afektywnego nadmiaru, nieprzewidywalności i braku kompromisu.

Równie znaczące są przykłady kobiecej twórczości – często pomijane w wykonawczo-sprzedazowym kanonie, a przecież kluczowe w przełamywaniu patriarchalnych wzorców ekspresji i reprezentacji. Dla wielu kobiet-improwizaterek scena muzyczna była – i nadal bywa – przestrzenią *re|negocjacji* głosu, ciała i obecności. Poprzez improwizację możliwe staje się wyrażenie tego, co dotąd było wypierane lub marginalizowane: emocji, intymności, gniewu, ambiwalencji. Muzyka improwizowana okazuje się zatem przestrzenią działania poza kodem, poza oczekiwaniami, poza normą – a tym samym środkiem do skutecznego kontestowania zastanego układu sił.

Niech za przykład posłuży tu niemalże figura symboliczna: „twórczyni czarnej muzyki klasycznej (jak nalegała, by o jej muzyce mówić), aktywistce, wielkiej divie muzyki czarnych – Nina Simone (1933–2003)”. Jej obecność w pracy poświęconej muzyce improwizowanej może z początku dziwić – przywołuję ją jednak nie jako artystkę-improwizującą *sensu stricto*, lecz jako ucieleśnienie skuteczności performansu. Simone, „będąc u szczytu sławy, dołączyła do radykalnych aktywistów walczących o równouprawnienie czarnoskórych obywateli, dla których stała się nie tylko symbolem walki czarnych o swoje prawa, ale i *Najwyższą Kapłanką Soulu*, jak zwykły ją określać branżowe media. Po kilku latach zaangażowania w ruch obywatelski, pisanie i wykonywanie protest songów, będąc wciąż u szczytu sławy, zaprzestała jednak życia koncertowego i opuściła na dobre USA”<sup>594</sup>. Ten pozorny akt rezygnacji – gest odejścia – można dziś odczytać jako jedno z najbardziej radykalnych działań artystycznych, w którym skondensowała się schechnerowska skuteczność: niezgoda na utowarowienie sztuki i kobiecej podmiotowości przez przemysł kulturowy<sup>595</sup>.

Opisane przypadki pokazują, że muzyka improwizowana – daleka od neutralności – jest przestrzenią skutecznego działania. Wpisuje się w logikę kulturowego performansu nie jako ilustracja, lecz jako jego aktywna forma. Przenosi ciężar z reprezentacji na obecność, z formy

---

<sup>594</sup> M. Oleś, *Ciało nieobecne. Nieobecność performatywna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia de Cultura” t. 17 nr 1 (2025), DOI: 10.24917/20837275.17.1.4.

<sup>595</sup> W zupełnie innym rejestrze, ale z porównywalną intensywnością, działa Joëlle Léandre – francuska kontrabasistka i kompozytorka, która uczyniła improwizację narzędziem radykalnej wolności. Jej działania – zarówno na scenie, jak i poza nią – pełne są cielesności, autoironii oraz afektywnego przerysowania, które rozbrajają powagę patriarchalnego porządku muzyki współczesnej. Léandre nie tyle wykonuje, co „bywa” – w pełni obecna, nieprzewidywalna, przekraczająca granice instrumentu, konwencji i tożsamości. Jej performanse, często realizowane solo, stają się przestrzenią politycznego „krzyczenia ciałem” i afirmacji kobiecej siły jako siły transformującej. Ponieważ niniejsza praca nie jest poświęcona feminizmowi w muzyce improwizowanej, liczba przywołanych przykładów została ograniczona do najbardziej reprezentatywnych.

na wpływ, z dzieła na relację. To właśnie w tym przesunięciu kryje się jej potencjał – który jednak nie realizuje się automatycznie. Wymaga czegoś zasadniczego: zaangażowania. Zaangażowanie nie jest tu kategorią psychologiczną ani moralną, lecz ontologiczną i epistemologiczną<sup>596</sup>. Oznacza zgodę na sytuacyjność działania, na jego nieodwracalność, na wpisanie siebie – swojego ciała, woli, decyzji – w proces, który pociąga za sobą skutki. Improvizator nie „odgrywa roli”, lecz staje się uczestnikiem zdarzenia, w którym jego obecność ma ciężar i cenę. W tym sensie, improwizacja jako forma działania opiera się na wewnętrznej konieczności – nie jest opcją, ale decyzją. A każda decyzja zakłada ryzyko.

Brak zaangażowania niweczy skuteczność. Działanie bez realnej stawki – bez afektywnego i poznawczego inwestowania w sytuację – pozostaje jedynie deklaracją, ruchem symulacyjnym, performansem pozoru. Tymczasem skuteczność improwizacji nie polega na trafności ani efektywności, lecz na obecności, która ma moc przekształcania. To zaangażowanie właśnie nadaje działaniu jego wymiar transformacyjny: zmienia ono nie tylko relację między wykonawcą a słuchaczem, ale także samego wykonawcę – czyniąc z aktu twórczego jednocześnie proces poznawczy i doświadczenie tożsamościowe.

W tym kontekście, przykłady historyczne – afroamerykański free jazz czy europejska *free improvisation* – można postrzegać nie jako wyjątkowe przypadki, lecz jako sytuacje graniczne, w których zaangażowanie nabierało szczególnej ostrości. W pierwszym z nich było odpowiedzią na realną opresję społeczną; w drugim – na symboliczną dominację struktur artystycznych. W obu przypadkach improwizacja stawała się aktem pełnej obecności: działania, którego nie można cofnąć, które pociąga za sobą skutki, które wymaga decyzji i obecności całej osoby.

To, dlatego – jak napisał Jon McKenzie – „performans rzuca wyzwanie”<sup>597</sup>. Jeśli improwizacja ma być traktowana jako kulturowy drogowskaz, to nie dlatego, że oferuje formę idealną, lecz dlatego, że domaga się pełni zaangażowania. A więc – również rzuca wyzwanie. Wyzwanie to nie dotyczy wyłącznie publiczności. W jeszcze większym stopniu zostaje rzucone

---

<sup>596</sup> Kategoria zaangażowania, choć niejednoznaczna, odgrywa kluczową rolę w opisie działań „bez partytury”. Aby uchwycić jej znaczenie, warto ponownie odwołać się do muzyki improwizowanej, w przypadku której pełni ona rolę kryterium wartościującego. Doprecyzowując myśl, bez zaangażowania improwizacja staje się pustym gestem – pozbawiona jest znaczenia ontologicznego. Zaangażowanie jest tu więc nie tyle stanem emocjonalnym, ile formą obecności – performatywnym aktem współtworzenia sensu, w którym dźwięk staje się nośnikiem postawy wobec świata.

<sup>597</sup> J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 41.

samemu improwizatorowi. Bez zaangażowania – bez gotowości tworzenia, reagowania i ponownego tworzenia nie sposób improwizować naprawdę. A tym bardziej: skutecznie.

## Improwizacja jako praktyka egzystencjalna

Improwizacja – choć często postrzegana jako kategoria artystyczna – może być rozumiana szerzej: jako filozofia egzystencji. Nie chodzi tu wyłącznie o technikę działania w sztuce, lecz o całościową postawę wobec życia – sposób funkcjonowania w świecie pozbawionym gwarancji, w którym reguły są negocjowalne, a przyszłość – niepewna. Improwizacja w tym ujęciu staje się nie tyle strategią, co praktyką bycia – dynamiczną, czujną, reaktywną. To egzystencjalna gotowość do działania w sytuacjach nieprzewidywalnych.

W tym sensie improwizacja nie jest „rozwiązaniem awaryjnym”, lecz świadomym wyborem – pogodzeniem się ze rzeczywistością rozumianą jako przestrzeń radykalnie otwarta – na zmienność, relacyjność, błąd. W świecie, w którym coraz trudniej polegać na stabilnych strukturach – instytucjach, tożsamościach, narracjach – improwizacja staje się **narzędziem** orientacji. Pozwala przemieszczać się pomiędzy planem a przypadkiem, między potrzebą kontroli a zgodą na niepewność. Nie chodzi tu jednak o bierną adaptację, lecz o twórcze stawianie czoła wyzwaniom – z uważnością, odwagą i gotowością na współobecność.

Improwizator nie tyle *wie, co robi*, ile *jest* w tym, co robi. Jego działanie nie wypływa z uprzednio zapisanego wzorca, lecz z umiejętności i chęci wnikania w okoliczności – także te wewnętrzne. Improwizacja staje się tu praktyką egzystencjalnej obecności, uruchamiającą ciało, zmysły, pamięć, intuicję. Odślania tym samym inny typ wiedzy – nie linearnej i konceptualnej, lecz ucieleśnionej, afektywnej, sytuacyjnej. W tym sensie improwizacja zbliża się do etyki codzienności – nie tej normatywnej, lecz procesualnej. W świecie, który nie dostarcza gotowych odpowiedzi, improwizator musi sam stawać się kompasem: reagować bez mapy, nawigować bez gwarancji. Nie oznacza to jednak relatywizmu – przeciwnie: improwizacja domaga się odwagi wyboru, odpowiedzialnego działania, gotowości ponoszenia konsekwencji. To praktyka odpowiedzi – responsywności – wobec tego, co się wydarza.

Tę perspektywę odnajdujemy m.in. u Michela de Certeau, który codzienność traktuje jako przestrzeń mikroimprowizacji – zbiór taktyk podejmowanych przez jednostki w ramach narzuconych struktur. Dla de Certeau praktyki życia codziennego – chodzenie, mówienie, gotowanie – to nieustanne akty twórcze: subtelne ingerencje w system, dowodzące wolności i

sprawczości jednostki – chciałoby się powiedzieć, pomimo wszystko<sup>598</sup>. Podobne intuicje odnajdujemy u Ervinga Goffmana, według którego społeczne role są performowane w czasie rzeczywistym – zależnie od kontekstu – a jednostka, niczym aktor bez scenariusza, kreuje swój obraz, improwizując w sytuacjach społecznych<sup>599</sup>. W tym sensie życie społeczne jako całość staje się przestrzenią performansu i improwizacji. Każdy gest, każda interakcja zawiera element niepewności, domaga się elastyczności i umiejętności odczytywania sygnałów płynących ze świata. Improwizacja, pojmowana jako uważność na to, co dzieje się tu i teraz, staje się nie tylko narzędziem przetrwania, ale również formą egzystencjalnej odpowiedzi na rzeczywistość płynnej nowoczesności, w której stabilne struktury ustępują miejsca tymczasowym układom.

W tym właśnie kontekście warto wspomnieć o psychicznej i sytuacyjnej odporności, którą kształtuje improwizacja. Działanie bez scenariusza – czy to na scenie, czy w życiu – wymaga wewnętrznej zgody na ryzyko, porażkę, brak kontroli. Wymaga zaufania do procesu, do własnej intuicji, do drugiego człowieka. Improwizacja to zatem nie tylko akt estetyczny, lecz także praktyka uważności, obecności i wewnętrznej gotowości. Może pełnić funkcję regulacyjną – wręcz terapeutyczną – stając się przestrzenią rozwoju, samoświadomości i wzmacniania relacji. W swoim najbardziej rozwiniętym wymiarze improwizacja staje się etyką działania: odmową sztywnej kontroli, afirmacją niejednoznaczności, otwarciem na relacyjność i procesualność. Jako praktyka egzystencjalna, nie tyle uczy „jak przetrwać”, ile jak żyć – z innymi, w zmiennym świecie „bez gwarancji”. Nie chodzi tu o wygodne „zarządzanie niepewnością”, lecz o coś głębszego: współobecność w świecie, którego nie da się przewidzieć ani „zamknąć w partyturze”.

Improwizacja jako praktyka egzystencjalna nie szuka więc perfekcji, lecz relacji. Nie dąży do zamknięcia – raczej do otwarcia przestrzeni działania. W tym sensie może być traktowana jako kulturowy model życia w zmienności: nie-przywiązania się do stałych form, lecz ugruntowania w ruchu, słuchaniu, współdziałaniu. Nie daje gotowych odpowiedzi na pytanie o to, jak żyć – uczy raczej obcowania z niepewnością.

---

<sup>598</sup> De Certeau opisuje praktyki życia codziennego jako „taktyki” – działania jednostek w ramach struktur narzuconych przez system. Chodzenie, mówienie, gotowanie czy słuchanie to mikroimprowizacje, które pozwalają użytkownikom na kreatywne obchodzenie reguł, ujawniając ich sprawczość w pozornie zdeterminowanym świecie. Zob.: M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 43–51.

<sup>599</sup> Goffman opisuje interakcje społeczne jako występy, w których jednostka – niczym aktor – improwizuje w zależności od sytuacji i oczekiwań odbiorców. To, co społeczne, nie jest zatem stałym scenariuszem, lecz procesem nieustannego zarządzania wrażeniem, adaptacją i twórczym reagowaniem na kontekst. Zob.: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 23–28.

## Estetyka tymczasowości

Jednym z najbardziej znamienitych rysów improwizacji – zwłaszcza muzycznej – jest jej ulotność. Improwizacja nie pozostawia trwałego śladu, nie istnieje w postaci partytury, często nie jest dokumentowana, a jeśli już – to jedynie jako rejestracja, która nie oddaje rzeczywistego napięcia, obecności i kontekstu, w jakim się wydarzyła<sup>600</sup>. Jest sztuką efemeryczną, a więc wymyka się standardowym reżimom archiwizacji, reprodukcji i muzealizacji. Jej siła tkwi właśnie w tym, że „znika w momencie, w którym się staje” – i że nie może zostać powtórzona w identycznej formie. W tym sensie improwizacja lokuje się po stronie kultury obecności, a nie kultury pamięci, której nośnikiem jest tekst. W przeciwieństwie do tej ostatniej – charakterystycznej dla kultury europejskiej, co zostało wyjaśnione w rozdziale „Improwizacja w kontekście europejskiej myśli estetycznej i filozoficznej” – improwizacja stanowi pamięć żywą: pamięć bycia, a nie pamięć zapisu. Nie jest monumentem kultury, lecz raczej jej medium – *kairosem*, śladem na piasku, mandalą, która domaga się od swojego twórcy pełnego zaangażowania w moment, który już nigdy się nie powtórzy.

Improwizacja jako forma działania nie tylko dematerializuje sztukę, ale zarazem maksymalizuje intensywność przeżycia. Jej estetyka nie opiera się ani na perfekcji ani powtarzalności, lecz na aurze ulotności – nieuchwytej, niemożliwej do zapisania, sprzedania czy zrekonstruowania. W tym właśnie tkwi jej potencjał twórczości i oporu: improwizacja może być traktowana jako antidotum na hegemonię przemysłu kulturalnego, zdominowanego przez reprodukcję, kontrolę i zapośredniczenie. W dobie rosnącego wpływu sztucznej inteligencji na kulturę i sztukę to właśnie działania performatywne i improwizowane mają największą szansę na to, by się tej dominacji wymknąć. Nie poddają się łatwej automatyzacji – są nieprzewidywalne, sytuacyjne, oparte na relacyjnej obecności.

Ten zwrot ku tymczasowości nie jest wyłącznie cechą sztuki, lecz zapowiedzią głębszej przemiany kulturowej. W świecie przeciążonym danymi, nadmiarem treści i obsesją archiwizacji, coraz większą wartość zyskuje to, co nietrwale, niepowtarzalne,

---

<sup>600</sup> Wystarczy odwołać się do licznych nagrań jazzowych, w których improwizujący muzycy zagraли to, co zagraли po raz pierwszy i ostatni. Te nagrania to jedyny ślad, który pozostał w tamtych wykonaniach – nie ma zapisu, brak partytury, a wierne powtórzenie tego, co zostało wtedy nagrane sprawia, że z muzyki znika napięcie, które było wynikiem niepewności – podejmowania decyzji *in statu nascendi*.

niekonwertowalne. Wartość zyskuje intensywność przeżycia – nie artefakt. Improwizacja nie próbuje konkurować z trwałością – przeciwnie: afirmuje kruchość, celebryje moment, który już się nie powtórzy. Z tej perspektywy estetyka improwizacji może być traktowana jako antyteza nowoczesnego dążenia do kontroli i trwałości. W jej miejsce pojawia się poetyka procesu, niedokończenia, fragmentu. To również forma oporu wobec estetyki produktywności – improwizacja nie prowadzi do gotowego „produktu”, nie jest nastawiona na wynik, lecz na relację i przepływ. Tymczasowość staje się tu wartością – a nie mankamentem dzieła.

To, co było – i nie wróci – nie traci swojej wartości z powodu przemijania. Przeciwnie: zyskuje siłę poprzez swoją jednorazowość, niepowtarzalność, intensywność przeżycia. Improwizacja (niemal) nie potrzebuje trwałych nośników – jej nośnikiem jest ciało, czas i obecność. To one przechowują ślad doświadczenia, nie w formie zapisu, lecz jako echo – w mięśniach, w oddechu, w afekcie. Dla kultury przyzwyczajonej do gromadzenia, przechowywania i powielania, jest to zmiana rewolucyjna. Improwizacja domaga się innego rodzaju pamięci: nie archiwum, lecz ciała; nie dokumentu, lecz wspomnienia odczuwanego – emocjonalnego, poruszającego, ulotnego.

Tu ponownie powraca kategoria *kairos* – czas jakościowy, nienormatywny, a jednak decydujący o powodzeniu artystycznego (i nie tylko artystycznego) przedsięwzięcia. Estetyka tymczasowości, wpisana w praktykę improwizacji, uczy nas bowiem, że to, co naprawdę ważne, nie musi pozostawiać trwałego, materialnego śladu. W świecie, w którym coraz mniej jest elementów stałych, wartością staje się zdolność do pełnego zanurzenia w doświadczeniu – do przejęcia odpowiedzialności za działanie, nawet wówczas, gdy nie wiemy, jaki będzie jego rezultat. To właśnie praktyki performatywne – zwłaszcza muzyka improwizowana – uświadamiają nam, że takie działania są nie tylko możliwe, ale i konieczne. Wymagają one obecności, zaufania do procesu i gotowości do reagowania na nieprzewidziane. To właśnie one – paradoksalnie – mogą stać się poszukiwanym modelem funkcjonowania człowieka współczesnego. Akceptując estetykę tymczasowości, możemy nie tylko przyjąć ulotność jako fakt kulturowy, lecz także – na jej gruncie – budować alternatywne modele działania. Modele te nie opierają się ani na kontroli, ani stabilności, lecz na responsywności, relacyjności i zgodzie na zmianę. Tym samym, improwizacja staje się nie tylko praktyką artystyczną, ale wzorem funkcjonowania w kulturze późnej nowoczesności – kulturze płynności, zmienności, performansu.

## Kompas – nie mapa

W podsumowaniu ustaleń dokonanych w tej pracy warto raz jeszcze podkreślić, że: improwizacja nie oferuje ani gotowego przepisu ani – jak powiedziałby Jean Baudrillard – nie dostarcza mapy, którą można po prostu odczytać i zastosować się w sposób mechaniczny do jej wskazań<sup>601</sup>. Nie jest ani systemem gwarantującym sukces ani techniką umożliwiającą opanowanie nieprzewidywalnego. Jest raczej kompasem, który pozwala orientować się w rzeczywistości niestabilnej, zmiennej i nieprzewidywalnej. Nie rozwiązuje problemów – ale wspiera w podejmowaniu decyzji. Improwizacja, rozumiana jako postawa kulturowa, epistemologiczna i egzystencjalna, nie tyle odpowiada na pytania, ile uczy, jak stawiać je w sposób adekwatny do sytuacji. I to właśnie czyni ją jedną z kluczowych kategorii decydujących o prawidłowym zrozumieniu współczesnego świata – świata bez stałych punktów topograficznych, bez centrum, bez pewności.

W tym sensie można powiedzieć, że żyjemy nie tyle w świecie faktów, ile rzeczywistości nieustannie rekonfigurowanej, przekształcającej się reprezentacji. To, co uchodziło za stałe, traci swój fundament; to, co miało być punktem odniesienia, staje się efemeryczne. Tradycyjne mapy – systemy wartości, ideologie, gotowe schematy działania – coraz częściej okazują się bezużyteczne. Nie dlatego, że są błędne, lecz dlatego, że nie odpowiadają już kształtowi współczesnego krajobrazu kulturowego. W ich miejsce pojawia się potrzeba innego narzędzia: elastycznego, sytuacyjnego, relacyjnego. Narzędzia, które nie prowadzi przez z góry wyznaczoną drogę, lecz pozwala odnaleźć się w ruchu – w zmienności, bez oparcia. Tym narzędziem – co staraliśmy się wykazać w niniejszej pracy – może być właśnie improwizacja.

Improwizacja jako praktyka kulturowa uczy działania bez gwarancji, bez pełnego obrazu, bez władzy nad sytuacją. Nie tyle nie oferuje stabilności, ile ćwiczy nas w uważności, responsywności i gotowości do zmiany. Pozwala funkcjonować tam, gdzie zawodzi plan, gdzie przyszłość pozostaje nieczytelna, a zasady nie są dane z góry. Nie tyle odtwarza partyturę, ile tworzy ją w czasie rzeczywistym. Nie tyle nie korzysta z napisanego scenariusza, ile

---

<sup>601</sup> W swoim *opus magnum*, Baudrillard rozwija tezę, że mapa poprzedza terytorium, a współczesność żyje już tylko w świecie modeli i reprezentacji. Autor nawiązuje tu do metafory mapy z przypowieści Borgesa o cesarstwie, w którym mapa dorównuje wielkością terytorium, aż w końcu je zastępuje. W jego ujęciu współczesny świat funkcjonuje już nie w relacji do rzeczywistości, lecz do symulaków – reprezentacji pozbawionych odniesienia do ich pierwotnego. Zob.: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 7–9.

nieustannie go pisze. Co więcej – nie bierze udziału w próbach! Próby bowiem nie tyle są jej zaprzeczeniem – o czym pisaliśmy w rozdziale „Improwizacja. Próba definicji” – ile stają się codzienną praktyką działania. W tym sensie logika improwizacji bliższa jest etyce niż technice: wymaga rozeznania, decyzji i odwagi działania pomimo niepewności.

Improwizacja bowiem to nie tylko kompetencja artystyczna, co kulturowa „technika życia”. Jej wartość nie sprowadza się do sceny koncertowej czy performansu, lecz rozciąga się na codzienność: na pracę, relacje, życie społeczne i egzystencjalne wybory. W świecie, który coraz trudniej zrozumieć w kategoriach linearności, planowania i kontroli, improwizacja staje się formą sprawczości, która nie potrzebuje zewnętrznego punktu odniesienia. Wystarcza obecność, słuchanie, odpowiedź – działanie, które nie wyprzedza momentu, lecz z niego wynika.

Tym samym muzyka improwizowana – w swoim najbardziej rozwiniętym kształcie – przestaje być jedynie wydarzeniem estetycznym, a staje się metaforą kultury płynności. Nie wskazuje gotowych rozwiązań, ale podpowiada, jak żyć. Nie jest mapą – jest kompasem. A w czasach radykalnej zmienności to właśnie kompas może okazać się narzędziem poszukiwanym przez tych, którzy nie chcą zbłądzić.

## V. Wnioski. Zakończenie

## Podsumowanie

Improwizacja nie jest marginesem sztuki, lecz jednym z jej najbardziej pierwotnych i zarazem aktualnych modeli działania. W kulturze zachodniej przez wieki spychana na margines, podporządkowana pojęciu dzieła i dyscyplinie zapisu, przetrwała jako praktyka, która w sposób szczególny zachowuje napięcie pomiędzy planem a wydarzeniem, pomiędzy strukturą a jej przekroczeniem. Z perspektywy performatyki, której ambicją jest uchwycenie tego, jak człowiek współczesny konstruuje swoją tożsamość, improwizacja jawi się nie jako odrębne zjawisko artystyczne, lecz jako swoisty modus istnienia i działania w kulturze – objaśniający nie tylko praktyki muzyczne, lecz także społeczne, komunikacyjne i poznawcze. Co więcej, ta perspektywa pokazuje, że improwizacja – podobnie jak rytuał liminalny czy performans kulturowy – zawiera w sobie ładunek *transformacyjny*. Nie tylko reprodukuje społeczne czy estetyczne reguły postępowania, ale je redefiniuje. To, co dzieje się „na żywo”, w ramach autopojetycznej pętli feedbacku, nie jest jedynie wydarzeniem – jest procesem stawania się. W tym sensie muzyka improwizowana może być postrzegana jako jedno z ostatnich miejsc kulturowej obecności, w którym sens nie jest nadany z góry, lecz wyłania się ze spotkania, współobecności i wzajemnego oddziaływania. Tak rozumiana improwizacja, może dziś pełnić rolę kulturowego drogowskazu – nie jako model idealny, ale jako strategia przetrwania i działania w warunkach nieciągłości.

Punktem wyjścia niniejszej rozprawy była teza o pominięciu muzyki improwizowanej w głównym nurcie performatyki. Pominięcie to nie wynika z marginalnego znaczenia samego zjawiska, lecz z dominacji sposobów myślenia i opisu kultury, które faworyzowały trwałość dzieła, zapisu i autorskiej intencjonalności<sup>602</sup>. Tymczasem, jeśli performatyka ma uchwycić dzianie się sensu, to muzyka improwizowana — będąc sztuką działania i obecności — stanowi jej laboratorium<sup>603</sup>.

Analizę tego zjawiska rozpoczęliśmy od próby wyprowadzenia definicji improwizacji, opartej na rekonstrukcji głównych perspektyw badawczych, często sytuujących je po przeciwnych stronach sporów teoretycznych. Za kluczowe uznano perspektywy ontologiczną,

---

<sup>602</sup> O tych zagadnieniach piszę w rozdziałach *Improwizacja. Próba definicji* oraz *Improwizacja w kontekście europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej*. W rozdziale *Improwizacja. Próba definicji* przybliżyłam również główne metody badania i opisu improwizacji – ontologiczną, kontekstualną, społeczną i performatyczną. Definicję wyprowadzam z połączenia wszystkich tych ujęć, wspierając się własną praktyką artystyczną.

<sup>603</sup> Patrz rozdział: *Muzyka improwizowana jako pole badawcze*.

kon|tekstualną, społeczną oraz performatywną. Każda z nich opisuje improwizację przy użyciu odmiennych narzędzi i pojęć, akcentując inne aspekty procesu twórczego – od sposobu istnienia dzieła, przez relację między tekstem a kontekstem, po wymiar wspólnotowy i działaniowy. Zestawienie tych perspektyw pozwoliło wyprowadzić autorską definicję improwizacji, wspartą doświadczeniem własnej praktyki artystycznej.

Improwizacja ujawnia sposób, w jaki sens powstaje w działaniu: nie jest uprzywilejowanym dodatkiem do praktyki artystycznej, lecz strukturą organizacyjną a zarazem epistemologicznym pryncypium. To stwierdzenie prowadzi do pierwszego przesunięcia teoretycznego tej pracy — z pozycji dzieła ku pozycji wydarzenia; z pojęcia zapisu ku pojęciu przebiegu; z kategorii reprezentacji ku kategorii organizacji działania. Nie jest to jedynie semantyczna korekta terminologiczna, lecz zmiana perspektywy badawczej: to, co trzeba opisać i zrozumieć, to nie tyle obiekt (utwór, partytura), ile mechanika sytuacji — układ kompetencji, topologii i temporalności, w których działanie się dokonuje. Ta mechanika jest zarazem praktyką poznawczą: wiedza w improwizacji powstaje w czasie, na styku pamięci i decyzji, i jest produktem relacji, a nie jednostkowego posiadania informacji.

Wniosek ten pozostaje w ścisłej relacji z kluczową tezą całej pracy dotyczącą przesunięcia perspektywy badawczej od ujęcia muzykologicznego do performatywnego. Dzięki temu przesunięciu, improwizacja zostaje opisana nie jako dzieło, lecz jako proces: dynamiczna sieć relacji między wykonawcami, słuchaczami, mediami i przestrzenią, konstytuująca się w czasie rzeczywistym poprzez mechanizm *autopoietycznej pętli feedbacku*. W tym ujęciu topologia nie jest tłem działania artystycznego, lecz jego żywą strukturą — systemem zależności, który kształtuje i jest kształtowany przez działanie. Kategoria *nażywości* staje się tu kluczowa: to właśnie dzięki niej improwizacja ukazuje się jako forma kulturowego procesu, nie tylko estetycznego obiektu. W tym sensie *decorum* odpowiada za stosowność w danej topologii, *innovacja* przekształca jej układ relacji, a *metoda* generuje topologię na nowo poprzez sam akt działania.

Centralnym pojęciem, które przewijało się przez kolejne rozdziały, był *kairos* rozumiany jako czas jakościowy — moment, w którym rozpoznanie sytuacji, decyzja i jej wdrożenie zlewają się w jedno<sup>604</sup>. Uznanie werdyktów *kairos* nie jest aktem magicznym, lecz kompetencją: wymaga pamięci operacyjnej, wycucia czasu, pewności decyzyjnej, responsywności i intuicji. Te dyspozycje nie istnieją obok techniki wykonawczej; są jej

---

<sup>604</sup> Por. rozdział: *Kairos jako kategoria konstytutywna improwizacji*.

infrastrukturą. Dzięki nim działanie staje się możliwe w warunkach niepewności: pamięć umożliwia rozpoznanie form i afordancji, pewność domyka decyzję, wycucie czasu synchronizuje je z *kairosem*, responsywność pozwala na współtworzenie, a intuicja scala wybory poniżej progu dyskursu. Wejście w *kairos* nie jest działaniem przypadkowym: wymaga rozpoznania sytuacji i pewności decyzyjnej, która nie neguje refleksji, lecz ją ucieleśnia. Improvizator podejmuje decyzję, zanim zostanie ona w pełni wyrażona w języku – stoi za nią pamięć, doświadczenie i praktyka. Z tej konfiguracji wynika teza, konsekwentnie rozwijana w pracy: skuteczność improwizacyjnego działania uzależniona jest od owych trzech kompetencji — i to one stanowią przedmiot pedagogicznego i badawczego zainteresowania, nie jedynie reperkusja „talentu” czy „wrażliwości”.

Konsekwencją tych ustaleń jest wyodrębnienie pięciu kluczowych dyspozycji improwizatora, określanych jako kompetencje praktyczne. Są nimi: pamięć, pewność (decyzyjność), wycucie czasu, responsywność i intuicję. Wnioski podsumowujące tamte rozważania są dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, kompetencje te nie są dodatkiem do biegłości technicznej, lecz warunkiem działania improwizacyjnego. Po drugie, tworzą one układ funkcjonalny. Tezę tę uzasadniają następujące przesłanki:

- Pamięć (rozumiana nie jako archiwum, lecz jako pamięć operacyjna form, gestów, afordancji materiału) umożliwia rozpoznanie sytuacji i szybkie „(za)stosowanie” narzędzi twórczego działania.
- Pewność nie jest arbitralnością, lecz dyspozycją do podejmowania decyzji w warunkach niepewności, tak by gest miał moc performatywną.
- Wycucie czasu scala decyzję z momentem jej podjęcia — synchronizuje działanie z *kairosem* i z dynamiką współobecności.
- Responsywność rozwija uwagę dystrybucyjną: jednoczesne słuchanie siebie i innych, dzięki czemu działanie staje się współtworzone.
- Intuicja (jako forma wiedzy ucieleśnionej) porządkuje wybory poniżej progu dyskursu, zapewniając im spójność z tożsamością wykonawcy i językiem sytuacji.

Z kolei iterowalność jako logika praktyki — powtórzenie niedokładne, które adaptuje i zagospodarowuje błąd czyniąc go elementem sensotwórczym — będąc jednym z kluczowych atrybutów improwizacji, przesuwa uwagę na proces testowania reguł w działaniu. Reguły nie są w tym przypadku aprioryczne: powstają, zostają przetestowane, modyfikowane, a następnie albo utrwalone, albo porzucone. Obok iterowalności, wśród głównych atrybutów

improvizacji wymienić należy temporalność, nażywość, podmiotowość, afiliacyjność, natychmiastowość performatywną oraz dekonstrukcyjność. Składają się one na estetykę improvizacji, bez których zrozumienie jej odrębności na tle innych form ekspresji artystycznej byłoby niemożliwe. Przybliżenie tych atrybutów pozwoliło nie tylko na pogłębioną analizę samego zjawiska, lecz także na doprecyzowanie jego specyfiki – zwłaszcza w perspektywie kulturowo-performatywnej.

To operacyjne spojrzenie na regułę wiedzie do czterech logicznie powiązanych trybów organizacji procesu improvizacji. Są nimi: adaptacja, decorum, innowacja i metoda<sup>605</sup>. Nie są to jednostki hierarchiczne, lecz różne logiki działania: adaptacja to ekonomia rozpoznania i przystosowania; decorum — dobór stosowności względem topologii performansu; innowacja — przesuwanie reguł i eksperyment; metoda — sytuacja, w której reguły są wytwarzane w działaniu przez co działanie samo staje się regułą. Przejścia między tymi trybami to działania oparte na następujących kompetencjach: pamięci, pewności, wyczuciu czasu, responsywności i intuicji. Są w każdym trybie używane w innych konfiguracjach i priorytetach.

- Adaptacja: kompetencje pracują tu przede wszystkim reaktywnie — pamięć rozpoznaje wzorce, responsywność dostosowuje działanie do danej formy (np. stylistyki, partyturowych pustych miejsc, praktyk wykonawczych). Adaptację więc metaforycznie nazwać można ekonomią rozpoznania.
- Decorum: kompetencje służą utrzymaniu stosowności w danej topologii performansu.
- Innowacja: kompetencje zostają użyte proaktywnie, po to by zmodyfikować reguły gry. Pamięć staje się materiałem podlegającym ciągłym modyfikacjom, responsywność — narzędziem testowania granic wspólnego języka, a wycucie czasu — sposobem zawieszania i przyspieszania procesów sensotwórczych.
- Metoda: improvizacja organizuje całe zdarzenie; reguły są wytwarzane w działaniu, nie są wobec niego uprzednie. Kompetencje funkcjonują tu systemowo: pamięć jako repozytorium afordancji, pewność jako ster decyzyjny, wycucie czasu jako zegar jakościowy, responsywność jako protokół współdziałania, intuicja jako algorytm ucieleśnionej koherencji.

---

<sup>605</sup> Patrz rozdział: *Tryby organizacji improvizacji*.

Z perspektywy kulturowej ten model ma konsekwencje nie tylko opisowe, lecz także normatywne. Improwizacja jako praktyka kolektywna i jako sposób organizacji podejmowanego działania wymaga reorientacji instytucji kulturalno-oświatowych: zamiast traktować improwizację jako egzotyczny dodatek do programu, powinny one uwzględnić kompetencje operacyjne w programach kształcenia, a także projektować narzędzia, które wzmacniają responsywność i gotowość na eksperyment przy jednoczesnym zachowaniu stosowności topologicznej. To przesunięcie dotyczy także badań: warto przesunąć ciężar z analizy reprezentacji na analizę organizacji dzieła muzycznego — mapowanie kompetencji jego twórców, topologii i rytmów *kairosu* w różnych praktykach performatywnych.

W toku analizy europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej pokazano, w jaki sposób improwizacja stopniowo traciła status jednej z podstawowych praktyk artystycznych i poznawczych, podporządkowując się logice dzieła, zapisu i trwałości formy. Nie był to efekt prostego wartościowania, lecz następstwo zmian podporządkowanych ekonomii kulturowej, w której znaczenie i autorytet przypisywano temu, co powtarzalne, kontrolowalne i możliwe do utrwalenia. Improwizacja — związana z chwilowością, relacją i decyzją w czasie rzeczywistym — pozostawała poza tą ekonomią, nie dlatego że była mniej „wartościowa”, lecz dlatego, że nie dawała się ani w pełni zreprodukować ani zamienić w kapitał promujący dysponenta jej wytworów działającego w strukturach instytucjonalnych i symbolicznych. Ten proces, utrwalany przez epistemologię zapisu doprowadził do utrwalenia się w myśleniu zbiorowym dominującego modelu myślenia o sztuce jako o archiwum — systemie przechowywania i reprodukcji znaczeń — nie jako o zdarzeniu, które konstytuuje sens w czasie. Konsekwencją tamtych zmian jest to, że improwizację trzeba dziś tłumaczyć od nowa: nie jako egzotyczny margines, lecz jako brakujący składnik kultury, ujawniający się w praktykach wymykających się logice stabilności, własności i powtórzenia.

W tym kontekście szczególnie inspirująca okazała się analiza koncepcji Nietzschego, który w europejskiej sztuce rozpoznał dwa nieustannie przenikające się porządki — apolliński i dionizyjski. Przez stulecia współistniały one w napięciu między dyscypliną formy a żywiołem twórczym, aż do momentu, gdy kultura nowoczesna – z jej wiarą w racjonalność, zapis i kontrolę – zaczęła faworyzować pierwszy porządek. To ujęcie pozwala zrozumieć improwizację jako działanie utrzymujące równowagę pomiędzy regułą a impulsem — jako praktykę, w której moment decyzji nie niweczy formy, lecz ją ożywia. Z perspektywy niniejszej pracy apollińskość przejawia się w procedurach i kompetencjach (pamięć, pewność, miara *kairosu*), podczas gdy dionizyjskość odpowiada żywiołowi obecności i współdziałania. Tylko ich współistnienie umożliwia nadawanie sensu dziełu w czasie rzeczywistym.

Analiza muzyki improwizowanej wymagała wcześniejszego wytyczenia ram pojęciowych, w których samo pojęcie improwizacji mogłoby zostać użyte w sposób precyzyjny i zrozumiały. Celem było nie tyle opisanie zjawiska, ile rozstrzygnięcie, co rzeczywiście należy uznać za muzykę improwizowaną, a co — mimo korzystania z jej środków — pozostaje poza jej istotą. Wyodrębniłem tym samym obszar, w którym improwizacja nie jest ani efektem ekspresji ani środkiem uzupełniającym kompozycję, lecz jej zasadą. To rozróżnienie pozwoliło odróżnić muzykę improwizowaną od improwizacji w muzyce – odróżnić techniki i style, które wykorzystują improwizację jako technikę wykonawczą (np. jazz idiomatyczny, barokowe preludia), od tych, w których improwizacja stanowi podstawę organizacji formy i sensu. Tytułem przykładu przywołałem główne nurty i tradycje, które ukształtowały współczesne rozumienie muzyki improwizowanej – od free jazzu i muzyki intuitywnej po europejską *free improvisation*. Czyniąc to przypomnieliśmy o tym, że wspólnym mianownikiem nie jest styl, lecz sposób wytwarzania wiedzy poprzez działanie. Z tej perspektywy muzyka improwizowana ujawnia się jako epistemologia działania: wiedza powstaje w czasie i w odpowiedzi na sygnały płynące z zewnątrz, a nie w akcie retrospektywnej analizy. Można to doprecyzować następująco: epistemologia improwizacji to nie tylko *wiedza-w-działaniu*, lecz także *wiedza o organizacji działania* – o tym, jak kompetencje i tryby postępowania układają się w metody współtworzenia sensu.

Kontynuacją tych ustaleń było wyznaczenie pola badawczego muzyki improwizowanej, rozumianej jako przestrzeń, w której teoria spotyka się z praktyką, a analiza — z doświadczeniem. W tym ujęciu wyodrębnione zostały kategorie pozwalające opisać nie tylko konkretne strategie muzyczne, lecz także mechanizmy ich kulturowego funkcjonowania: improwizację jako praktykę kolektywną, jako gest indywidualny i afektywny, jako strategię tekstową i performatywną, jako krytykę formy i statusu dzieła, jako przestrzeń poza rynkiem i reprodukcją oraz jako doświadczenie wspólnotowe. Każda z tych kategorii pozwalała odczytać muzykę improwizowaną nie jako gatunek czy idiom, lecz jako system praktyk kulturowych, które można przetransponować z pola muzyki na inne obszary ludzkiego działania. Przykłady muzyczne przywołane w tym rozdziale – od free jazzu po europejską *free improvisation* – posłużyły do ukazania, że w muzyce łatwiej dostrzec to, co w kulturze pozostaje niewidzialne: mechanizmy relacyjności i współtworzenia. W tym sensie muzyka improwizowana staje się metaforycznym laboratorium współczesnej kultury – miejscem, w którym można dostrzec, jak sens rodzi się w działaniu, jak wspólnota wyłania się z procesu, a podmiot zachowuje sprawczość bez gwarancji stabilności.

W końcowej części rozprawy zaproponowano przeniesienie zrekonstruowanego modelu improwizacji poza kontekst muzyczny. To właśnie tutaj zbiegają się wszystkie wcześniejsze wątki i ustalenia badawcze, dzięki którym teoria improwizacji znajduje szerokie zastosowanie na gruncie teorii kultury. Kategorie, które wcześniej pojawiały się w odrębnych kontekstach – epistemologicznym, performatywnym, temporalnym czy egzystencjalnym – tutaj tworzą spójną strukturę. To przejście od praktyki artystycznej do modelu kulturowego, w którym improwizacja staje się narzędziem orientacji w warunkach zmienności i nieprzewidywalności, strategią zachowania podmiotowości w sytuacji braku pełnej kontroli, metodą negocjacji znaczeń oraz sposobem budowania wspólnoty bez potrzeby homogenizacji standardów postępowania.

Zestaw kategorii rozwiniętych w tej części pracy — logika działania w warunkach niepewności, afordancja jako kulturowa rama działania, kairos jako logika decyzji improwizatora, zespół improwizatorów jako laboratorium kulturowe, improwizacja jako praktyka egzystencjalna, estetyka tymczasowości oraz zasada „kompas, nie mapa” — tworzy siatkę pojęciową, dzięki której improwizację można traktować jako niemal gotowy do zastosowania model kulturowy. Nie jest to metafora literacka, lecz propozycja analityczna, której konsekwencje można testować empirycznie w obszarach wykraczających poza muzykę – w komunikacji, edukacji, działaniach kryzysowych czy negocjacjach politycznych.

W kontekście niniejszej rozprawy oznacza to, że konstruowanie poprzez improwizowanie nie jest zewnętrznym dodatkiem do ludzkiego działania, lecz jego konstytutywnym mechanizmem – procesem, w którym kształtują się i ulegają zmianie nawet najbardziej podstawowe formy naszej społecznej i indywidualnej podmiotowości.

## Wnioski

Z pracy wynikają cztery główne wnioski, które należy traktować zarówno jako jej tezy, jak i praktyczne rekomendacje.

Po pierwsze, sens improwizacji wyłania się w relacji, w czasie i przestrzeni zajmowanej przez innych twórców i publiczność; jego parametrem jest przebieg działania, a nie wyłącznie jego rezultat. Improwizacja dowodzi, że znaczenie konstryuuje się w procesie współobecności, w dynamice pomiędzy działającymi podmiotami.

Po drugie, skuteczność działania zależy od synchronizacji decyzji z *kairosem*. Kompetencje praktyczne – pamięć, pewność, wycucie czasu, responsywność i intuicja – tworzą infrastrukturę tej synchronizacji, umożliwiając działanie w warunkach niepewności bez utraty spójności sensu.

Po trzecie, typologie organizacji pracy improwizatora, które zostały wyodrębnione w pracy – adaptacja, decorum, innowacja i metoda – opisują różne sposoby jego działania. Przejścia między nimi są operacjami na kompetencjach muzycznego performerera oraz topologiach performansu, a więc praktycznymi formami uczenia się i przekraczania granic twórczych.

Po czwarte, muzyka improwizowana jako onto-epistemologiczny model kulturowy pozwala zrozumieć, w jaki sposób w warunkach zmienności i niepewności powstaje wspólnota złożona z twórczych podmiotowości i w jaki sposób wytwarza ona swoją wiedzę. Improwizacja staje się dzięki temu nie tylko kategorią artystyczną, ale także narzędziem badania kultury.

Improwizacja ujawnia także swoje konsekwencje etyczne. Działanie improwizacyjne pociąga za sobą zobowiązania: bycie obecnym wymusza współodpowiedzialność – decyzja podejmowana w czasie realnym wywiera wpływ na innych. Etyka improwizacji nie jest czymś moralizowaniem, lecz praktyczną etyką współbycia – minimalnym warunkiem, by działanie w relacji nie redukowało innych do roli podwykonawców lub odbiorców. Ten postulat wykracza poza estetykę: w warunkach społecznych, w których decyzje zapadają szybko i przy ograniczonym dostępie do informacji, praktyka improwizacyjna promuje model współodpowiedzialności, oparty na uważności, reakcji i wzajemnym słuchaniu.

Prowadzi nas to do czterech podstawowych tez niniejszej pracy:

- *Teza performatywna*: sens improwizowanego przekazu powstaje w miejscu i czasie, a jego warunkiem jest działanie, nie tylko rezultat. Iterowalność stanowi narzędzie negocjowania znaczeń i komunikacji, a estetyce improwizacji towarzyszą atrybuty nażywości, temporalności, natychmiastowości performatywnej, podmiotowości, kolektywności, iterowalności i dekonstrukcyjności.
- *Teza kairologiczna*: skuteczność działania zależy od synchronizacji decyzji z *kairosem*. Kompetencje praktyczne – pamięć, pewność (decyzyjność), wycucie czasu, responsywność i intuicja – tworzą infrastrukturę tej synchronizacji, umożliwiając działanie w warunkach niepewności bez utraty sensu i spójności.

- *Teza organizacyjna*: cztery tryby improwizacji – adaptacja, decorum, innowacja i metoda – opisują różne sposoby organizacji zdarzenia artystycznego. Aktualizacja związków między nimi jest działaniem na kompetencjach i topologiach performansu, a zatem stanowi praktyczny mechanizm przekształcania struktury i sensu.
- *Teza epistemologiczno-kulturowa*: muzyka improwizowana funkcjonuje jako model poznawczy i kulturowy. Wyjaśnia, w jaki sposób w warunkach zmienności i niepewności podmiot nabywa wiedzę informującą go o jego położeniu – bez potrzeby stabilnych gwarancji, lecz przy zachowaniu odpowiedzialności za własne wybory i jakość relacji z innymi.

Razem tworzą one spójną strukturę opisu i interpretacji improwizacji – od jej wymiaru performatywnego, przez temporalny i organizacyjny, po epistemologiczno-kulturowy. Układają się tym samym w wielowarstwowy model działania, w którym improwizacja staje się narzędziem poznania i jednocześnie praktyką kulturową. Ta transpozycja z pola muzyki na pole kultury wymagała jednak zmiany optyki. Nie chodziło już o analizę „utworu improwizowanego”, lecz o uchwycenie kontekstu, w którym improwizacja się wydarza. W wymiarze artystycznym jest to zdarzenie muzyczne; na poziomie kulturowym — metafora działania: wspólnotowego, komunikacyjnego, politycznego. Tak rozumiana improwizacja odsłania strukturę uczestnictwa, która stanowi istotę kultury performatywnej: współtworzenie sensu przez wzajemne reagowanie na siebie. To z kolei pozwala potraktować improwizację jako warunek zdrowego społeczeństwa, w którym podmiotowość nie opiera się ani na dominacji, ani izolacji, lecz na zdolności współbrzmienia i koordynacji różnicy dzielącej jego członków.

Improwizacja okazuje się zatem nie tylko kategorią estetyczną, ale także kategorią antropologiczną i etyczną. Antropologiczną – ponieważ dotyczy sposobu, w jaki człowiek doświadcza świata i przetwarza informacje o nim; etyczną – ponieważ wymaga uważności na innych i odpowiedzialności za wspólne działanie. W kulturze, w której dominuje logika algorytmów, przyspieszenia i symulacji, fenomen improwizacji przypomina, że prawdziwe działanie wymaga obecności, ryzyka i wymiany prowadzonej w dialogu, a nie w powtórzeniu. Nawet słuchanie jest tu aktem twórczym.

Z tego wyłania się kluczowy wniosek dla niniejszej pracy: muzyka improwizowana, choć stanowiła punkt wyjścia, okazała się punktem dojścia dla szerszego rozumienia kultury jako przestrzeni performatywnego współlistnienia. To właśnie dzięki muzyce można było dostrzec, że kultura jest nieustannym procesem dostrajania się do siebie nawzajem –

dynamiczną partyturą, w której nikt nie gra sam, a każdy dźwięk współtworzy brzmienie całości.

Prowadzi nas to do stwierdzenia, że zasadniczym osiągnięciem niniejszej pracy — zarówno poznawczym, jak i metodologicznym — jest uznanie i wykazanie, iż muzyka improwizowana nie stanowi wyizolowanego przypadku w historii sztuki, lecz model, który pozwala zrozumieć kulturowe mechanizmy uczestnictwa w warunkach płynności i nieprzewidywalności. To właśnie muzyka – dzięki swojej strukturalnej zależności od czasu, relacji i afektu – okazuje się najczystszy laboratoryjnym performatyki. Nie jest to jednak praca o muzyce w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jej przedmiotem nie jest dźwięk, partytura czy idiom stylistyczny, lecz logika działania i ontologia zdarzenia, które muzyka improwizowana ujawnia z wyjątkową wyrazistością.

Dlatego można zaryzykować tezę, że muzyka w tej pracy jest językiem wyjaśnienia, a nie przedmiotem opisu. To ona dostarczyła narzędzi epistemologicznych do analizy zjawisk, które wykraczają poza jej granice: negocjacji znaczeń, współobecności, decyzji w czasie rzeczywistym oraz dystrybucji odpowiedzialności. W tym sensie muzyczna baza rozprawy okazała się nie tyle ograniczeniem, ile medium uniwersalizacji – mostem, który pozwala przejść od praktyki artystycznej do rozumienia procesów kulturowych. Improwizacja stała się tu modelem mikroskopowym, przez który można obserwować makro mechanizmy kultury: sposób, w jaki rodzi się sens, jak kształtuje się wspólnota i jak jednostka zachowuje sprawczość w dynamicznym układzie socjo-kulturowych zależności.

Refleksja ta ma charakter zarówno teoretyczny, jak i praktyczny: muzyka – a w szczególności muzyka improwizowana – dzięki swojej strukturalnej zależności od czasu i relacji, okazała się w niniejszej pracy najczystszy laboratoryjnym performatyki. Z tego laboratorium wyłoniły się narzędzia analityczne i praktyczne przesunięcia wykraczające poza domenę muzyczną. Poza nią improwizacja przestaje być jedynie specyficznym sposobem tworzenia dźwięku; staje się kategorią poznawczą metodą opisu świata i środkiem orientacji w świecie zmiennym, niepewnym i relacyjnym. To przesunięcie nie prowadzi do relatywizmu, lecz do praktycznego zobowiązania: by badać, kształcić i organizować działania tak, aby „wspólne brzmienie” było możliwe.

Tak przetransponowany model uzasadnia wniosek, że improwizacja nie jest ani zarezerwowana dla artystów, ani ograniczona do sfery sztuki. Jest praktyką życia w czasie rzeczywistym – formą egzystencjalnej gotowości na działanie pomimo zmienności świata. To właśnie w tym sensie muzyka improwizowana uchodzić może za wzór kultury współczesnej:

dostarcza odpowiedzi na pytanie, jak człowiek może zachować podmiotowość, nie posiadając pełnej kontroli; jak może tworzyć wspólnotę, nie rezygnując z indywidualności; jak może działać twórczo, nie znając zawczasu reguł gry.

Główny wniosek tej rozprawy można więc wyrazić następująco: improwizacja jest zarówno gestem artystycznym, jak i modelem kulturowym. Gestem – ponieważ uobecnia się w działaniu, które wykracza poza zapis i plan. Modelem – ponieważ odsłania zasady funkcjonowania współczesnej kultury: tymczasowość, relacyjność, ucieleśnienie, niepewność oraz wspólnotowe wytwarzanie znaczeń. Improwizacja pozwala zrozumieć, że kultura nie jest systemem, lecz przestrzenią współobecności; że jej siłą nie jest kontrola, lecz zdolność reagowania na siebie nawzajem; że jej podstawową jednostką nie jest dzieło, lecz współtworzenie sensu.

Jednym z zasadniczych wkładów niniejszej rozprawy było włączenie muzyki improwizowanej – rozumianej jednocześnie jako praktyka, forma poznania i sposób istnienia kultury współczesnej – do głównego nurtu *performance studies*. Dotychczasowa literatura skupiała się przede wszystkim na teatrze, działaniach parateatralnych, rytuałach i codziennych formach ekspresji, pozostawiając muzykę – a w szczególności improwizację – na marginesie tej refleksji. Tymczasem to właśnie muzyka improwizowana, dzięki swojej strukturalnej otwartości, dialogiczności i zorientowaniu na tu i teraz, realizuje w sposób szczególnie wyrazisty te cechy, które konstytuują samą istotę performansu bądź performatywności. Co więcej, wiele z kluczowych kategorii performatyki – takich jak liminalność, *communitas*, autopoietyczna pętla feedbacku czy nażywość – znajduje w praktykach improwizacyjnych nie tylko swoje odpowiedniki, lecz także konkretne, dźwiękowe ucieleśnienie.

W przeciwieństwie do klasycznego ujęcia rytuału jako zdarzenia o wyraźnie zarysowanej strukturze – przejścia od statusu „przed” do „po” – niniejsza rozprawa traktuje liminalność jako trwałą cechę współczesnego doświadczenia kulturowego. Liminalność nie pojawia się tu jako faza, lecz jako cecha określająca nasze położenie: stan zawieszenia, w którym funkcjonujemy bez stabilnych ram odniesienia. W tym sensie improwizacja – działanie w warunkach niepełnej informacji, w czasie rzeczywistym i wobec zmieniających się okoliczności – okazuje się praktyką idealnie dostosowaną do wymogów kultury późnonowoczesnej. Nie jest „stanem przejściowym”, lecz przepisem na działanie, na życie, formą dynamicznej adaptacji w szybko zmieniającym się świecie pozbawionym trwałych punktów oparcia.

Niniejsza praca przesuwaa akcent z jednostkowego gestu twórczego na aspekt wspólnotowy improwizacji. Improwizacja nie jest tu rozumiana jako akt indywidualnej ekspresji, lecz jako forma współpracy – model działania kolektywnego, który uruchamia mechanizmy responsywności, uważności i sprawczości. W relacyjnej naturze improwizacji – szczególnie w praktykach polegających na wspólnym wykonywaniu muzyki – odnajdujemy współczesny odpowiednik *communitas*: chwilowej, lecz autentycznej bliskości, której podstawą nie jest tożsamość, lecz obecność i współdziałanie.

Tak rozumiana improwizacja jawi się nie jako margines czy osobliwość w obrębie kultury współczesnej, lecz jako wzorzec działania, który zyskuje aktualność właśnie dzięki swojej elastyczności, dialogiczności i zakorzenieniu w procesualności. Jej siłą nie są trwałe struktury, lecz zdolność jej członków do działania w świecie pozbawionym stałych ram i gwarancji. W tym sensie improwizacja wnosi do badań nad performatywnością odrębną perspektywę: ujmuje performans nie jako pojedynczy akt, lecz jako ciągły proces negocjowania sensu.

Z perspektywy performatyki improwizacja zawiera w sobie znaczący potencjał transformacyjny. Nie tylko reprodukuje społeczne czy estetyczne formy aktywności improwizujących jednostek i grup, lecz je redefiniuje. To, co dzieje się *na żywo*, w ramach autopojetycznej pętli feedbacku, nie jest wyłącznie wydarzeniem, ale procesem stawania się. W tym sensie muzyka improwizowana może być postrzegana jako przestrzeń, w której sens nie jest nadany z góry, lecz wyłania się ze spotkania, współobecności i wzajemnego oddziaływania. Tak rozumiana improwizacja może dziś pełnić rolę kulturowego drogowskazu – nie jako model idealny, lecz jako strategia działania w warunkach niepewności.

Do powyższych ustaleń dołącza jeszcze jedno istotne spostrzeżenie. Performans realizowany na gruncie muzyki improwizowanej różni się zasadniczo od performansów scenicznych<sup>606</sup> oraz performatywnych praktyk innych dziedzin sztuki. Jego specyfika polega

---

<sup>606</sup> Z ostrożności wyjaśniam, że zastosowane tu rozróżnienie performansu scenicznego i performansu muzycznego odnosi się do różnych dziedzin sztuki. Podczas gdy pierwsze pojęcie obejmuje tradycje teatralne uzupełnione w międzyczasie o ich liczne pochodne, takie jak film, serial, video-art czy teatr offowy, drugie odnosi się do wielkiej tradycji muzycznej. Istotą pierwszej dziedziny sztuki jest gra aktorska (działania artysty - jego ciało, ruch, głos oraz czas i przestrzeń, w której się znajduje). Natomiast w przypadku drugiej z nich, przedmiotem dokonań artystycznych jest porządek dźwiękowy kreowany spontanicznie lub z wyprzedzeniem – niezależnie od różnych intencji twórców/wykonawców – w ostatecznym rozrachunku (jako zapis, nagranie czy choćby ślad pamięci) zyskujący status autonomicznego przekazu zamiennie nazywanego dziełem muzycznym. Choć obie dziedziny sztuki przenikają się (opera, wodewil, musical, soundtrack), to stosunkowo łatwa wydaje

na tym, że zarówno wykonawcom, jak i publiczności oferuje on uczestnictwo w wydarzeniu, które nie prowadzi do wytworzenia konkluzji w postaci „gotowych do użycia” wzorców działania. Autentyczne doświadczenie muzycznego performansu nie tylko nie wyzwala potrzeby jego powtórzenia, ale wręcz taką możliwość wyklucza. Zamiast tego kieruje uwagę uczestników ku poszukiwaniu kolejnego doświadczenia kairotycznego — nowej sytuacji, w której sens ponownie wyłania się w czasie rzeczywistym. Jego uzewnętrznieniem są zawsze nowe, niemożliwe do przewidzenia konfiguracje muzyczne, a nie reprodukcja wcześniejszych rozwiązań. Przeciwwstawienie performansu muzycznego performansom scenicznym nie jest w tym kontekście przypadkowe. To właśnie scena — rozumiana szeroko jako przestrzeń teatru, filmu i audiowizualnych form przekazu — stanowiła dotąd główne pole zainteresowania performatyki. Wynikało to z faktu, że tego rodzaju formy w pierwszej kolejności przyciągają uwagę uczestnika kultury współczesnej i w znacznym stopniu kształtują jego wyobraźnię. Muzyka improwizowana, pozostając poza tym obiegiem wizualnej dominacji, ujawnia tym wyraźniej odmienny model performansu — oparty nie na reprodukcji sensu, lecz na jego jednorazowym, sytuacyjnym wytwarzaniu.

Tymczasem, przywiązanie masowego odbiorcy do form oferowanych przez sztuki sceniczne i szerzej rozumiany obieg performatyczny nie pozostaje bez konsekwencji. Jak zauważa Jon McKenzie — autor wielokrotnie przywoływanej w niniejszej pracy książki *Perform or Else* — logika performatywności we współczesnej kulturze nie musi prowadzić do poszerzenia pola wolności. Przeciwnie, niesie ona ze sobą nowy rodzaj presji, zawartej w samym imperatywie „performuj albo...”, którego znaczenie McKenzie formułuje jednoznacznie. Wbrew interpretacjom traktującym wszechobecność praktyk performatycznych jako potencjalne narzędzie emancypacji spod wpływu dominujących struktur politycznych, ekonomicznych, religijnych czy artystycznych, McKenzie wskazuje na pojawienie się nowego mechanizmu kontroli. Jego narzędziem stają się pseudoperformanse — „performatyczne półprodukty” — które, pozornie aktywizując uczestnika kultury, w rzeczywistości organizują jego doświadczenie w sposób nie mniej skuteczny niż klasyczny, foucaultowski model dyscypliny<sup>607</sup>.

Wiara w „performans szyty na miarę” opiera się na mechanizmie, który w istocie dezorientuje jego odbiorcę. Oferuje ona iluzoryczne poczucie sprawczości, wynikające z

---

się ocena ich wytworów dokonywana pod kątem ich artystycznych i filozoficznych proveniencji, gdy przedmiotem badań staje się performans sceniczny lub performans muzyczny.

<sup>607</sup> J. McKenzie, *Performuj albo...* op. cit. s. 224 (wersja ang. ss. 175-176)

przekonania, że to jednostka dokonuje wyborów. Wybory te są jednak konstruowane w taki sposób, że odwracają uwagę zarówno od realnych ograniczeń działania, jak i od pozytywnych celów, które performans miał umożliwić — takich jak autentyczność, niewymuszone współdziałanie czy rzeczywista obecność w relacji. W konsekwencji uczestnik kultury performatywnej, poszukujący „drogi na skróty”, zostaje wciągnięty w obieg pseudoperformatywny, w którym reprodukcja gotowych wzorców zastępuje rzeczywiste działanie. Zapożyczone modele zachowań — traktowane jako elementy indywidualnego projektu życia — funkcjonują w istocie jako puste gesty: stylizacje, rekwizyty i scenariusze, które nie generują nowych sensów, lecz jedynie powielają obowiązujące formaty widzialności i ekspresji. Performans przestaje być tu praktyką orientacji w relacji i czasie, a staje się narzędziem adaptacji do istniejących schematów.

Odbiorcy sztuk scenicznych nie są oczywiście skazani na opisany mechanizm. Część z nich posiada kompetencje pozwalające rozpoznawać jego działanie i selektywnie korzystać z oferowanych wzorców — traktując je jako materiał do refleksji nad własnymi rolami społecznymi, a nie jako gotowe scenariusze działania. Praktyka ta wymaga jednak wysokiego poziomu uważności i świadomości kulturowej, dlatego pozostaje raczej wyjątkiem niż regułą. Strukturalnym ograniczeniem performansu scenicznego jest bowiem jego ambiwalencja: w równym stopniu może on wspierać doświadczenie sprawczości, co reprodukcja mechanizmów symbolicznego nacisku prowadzące do decyzyjnego zawężenia pola działania, wręcz ubezwłasnowolnienia. Performans muzyczny — a zwłaszcza muzyka improwizowana — pozostaje od tej ambiwalencji częściowo wolny, o ile uczestnikom udaje się wyjść poza logikę pozorów, w której twórcze działanie zostaje zastąpione przez powtórzenie cudzych treści. Granica między jednym a drugim pozostaje jednak cienka. Cytat, pastisz czy nowy aranż mogą prowadzić zarówno do wyłonienia się nowej jakości, jak i do utrwalenia istniejących schematów — niekiedy oderwanych zarówno od intencji wykonawców, jak i od realnych potrzeb sytuacyjnych muzyków oraz publiczności. Różnica nie przebiega więc pomiędzy formami, lecz pomiędzy sposobami ich użycia: pomiędzy praktyką generowania różnicy a jej imitacją, która pozostaje w obrębie reprodukcji.

Doświadczenie żywej improwizacji — powiązane w tej rozprawie z kategorią *kairos* — nie jest dostępne na żądanie ani nie poddaje się instrumentalizacji. Pojawia się ono sytuacyjnie, w sposób nieprzewidywalny jako efekt szczególnej konfiguracji czasu, relacji i gotowości uczestników performansu muzycznego. Jego jednorazowość i brak gwarancji powtórzenia sprawiają, że pozostaje ono trudne do wpisania w porządek użytkowy, w którym muzyka pełni funkcję tła, rozrywki lub regulacji nastroju. Nie podlega to ocenie normatywnej: praktyki takie

odpowiadają realnym potrzebom codzienności. Innego rodzaju oczekiwania towarzyszą jednak tym formom uczestnictwa w muzyce improwizowanej — oraz w performansie w ogóle — które nie redukują jej do funkcji użytkowej. W tym przypadku improwizacja staje się przestrzenią doświadczenia, w której ujawniają się mechanizmy orientacji w czasie rzeczywistym, współodpowiedzialności za przebieg zdarzenia oraz negocjowania relacji pomiędzy autonomią a współdziałaniem. Uczestnictwo w improwizowanym performansie — zarówno w roli wykonawcy, jak i słuchacza — umożliwia obserwację i praktykowanie tych mechanizmów w skondensowanej formie. Doświadczenie zespołowej improwizacji muzycznej może być w tym sensie traktowane jako modelowa sytuacja kulturowa: streszczenie napięć, które konstytuują współczesne życie społeczne. Podmioty dążą w niej do zachowania sprawczości i decyzyjnej autonomii, jednocześnie pozostając uwikłane w konieczność reagowania na działania innych. To właśnie ta równoczesność — autonomia bez izolacji, współdziałanie bez utraty podmiotowości — pozwala uznać improwizację nie tylko za praktykę artystyczną, lecz za jedną z kluczowych kompetencji uczestnika kultury współczesnej. Jest ona warunkiem autentyczności działania oraz istotnym czynnikiem jakości życia zbiorowego.

Z tej perspektywy muzyka improwizowana — a wraz z nią sama improwizacja, od której rozpoczęła się niniejsza refleksja — jawią się jako mikrokosmos kultury. W muzyce słyhać bowiem to, co w kulturze często pozostaje niewidzialne: rytm negocjacji, napięcie pomiędzy regułą a wolnością, chwile wahania i momenty decyzji. Tymczasem to kultura stanowi właściwy punkt odniesienia — to w niej każdy z nas może (i powinien) stawać się improwizatorem, niezależnie od tego, czy działa w obszarze sztuki, edukacji, polityki czy życia codziennego. Improwizacja bowiem, nie będąc wyłącznie domeną muzyki, pozostaje — w sensie praktycznym — jedynym sposobem, jakim dysponujemy, by swobodnie poruszać się w labiryntach kultury współczesnej.



## Bibliografia (dzieła cytowane):

- Adorno T.W., *Sztuka i sztuki: wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak i K. Sauerland, Warszawa 1990.
- Alperson P., *On Musical Improvisation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” t. No. 1 nr Vol. 43 (1984).
- Amthor Y., *Wunderkinder. Musical Prodigies in European Concert Life between 1791 and 1860* [w:] The University of Leeds 2012.
- Antos G., *Laien-Linguistik: Studien zu Sprach- und Kommunikationsproblemen im Alltag: am Beispiel von Sprachratgebern und Kommunikationstrainings*, Tübingen 1996.
- Atrybut*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*.
- Augustyn, *Soliloquia: O nieśmiertelności duszy ; O wielkości duszy*, tłum. A. Świderkówna i L. Kuc, Warszawa 2010.
- Auslander P., *Liveness: performance in a mediatized culture*, London New York, NY 2023.
- Auslander P., *Jazz Improvisation as a Social Arrangement* [w:] N. Cook, R. Pettengill (red.), *Taking it to the bridge: music as performance*, Ann Arbor 2013.
- Babulewicz K., *Wanda Landowska's cadenzas for W.A. Mozart's „Piano concerto in d minor KV 466” from a comparative perspective*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” t. 10 (2015), DOI: 10.16926/em.2015.10.01.
- Bailey D., *Improvisation: its nature and practice in music*, New York 1993.
- Bajerowa I., *Swoistość języka religijnego i niektóre problemy jego skuteczności* [w:] *Łódzkie Studia Teologiczne*, t. 3, Łódź 1994.
- Balcerak A., *Autopoiesis wiedzy organizacyjnej* [w:] M. Moszkowicz, M. Hopej, J. Skalik (red.), Wrocław 2010.
- Banaszyk P., *Strategia emergentna jako źródło przewagi konkurencyjnej przedsiębiorstwa*, „Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej” t. Vol. 76 nr 18/1 (2005).
- Baraniak M., *Początki koncepcji natchnienia biblijnego w dyskursie religijnym*, „Colloquia Litteraria” t. 29 nr 2 (2022), DOI: 10.21697/cl.2020.29.2.1.
- Barrett F., *Creativity and Improvisation in Jazz and Organization: Implications for Organizational Learning*, „Organization Science” t. 9 (1998).
- Barrett F.J., *Yes to the Mess: Surprising Leadership Lessons from Jazz*, Boston 2012.
- Bartos K., *Klasyka awangardy - „Aus den sieben tagen” Stockhausena* [na:] <https://meakultura.pl/artukul/klasyka-awangardy-aus-den-sieben-tagen-stockhausena-556/>, dostęp 23 maja 2025 r.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013.
- Berger A.M.B., *Medieval music and the art of memory*, Berkeley 2005.
- Berkowitz A., *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment*, Oxford New York 2010.
- Berliner P., *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, Chicago 1994.
- Biedziuk M., *Demokratyzacja – ideał moralny polityki kulturalnej Filozoficzna rewizja Społecznej krytyki władzy sądenia P. Bourdieu*, „Kultura i Wartości” t. 31 (2021), DOI: 10.17951/kw.2021.31.103-124.
- Bieszczad L., *Wprowadzenie* [w:] L. Bieszczad (red.), *Zwrot performatywny w estetyce*, Kraków 2013.
- Blake J., *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio* [w:] Chapel Hill 2016.

- Bokwa I., *Elementy personalizmu – podmiotowość i indywidualność – w postmodernistycznej dyskusji filozoficznej*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeszkie” nr 19 (2012).
- Borgo D., *Sync or swarm: improvising music in a complex age*, London [England] 2022.
- Bramorski J., *Antyczne źródła estetyki muzycznej*, (2020), DOI: 10.26142/STGD-2020-013, <https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/sg/article/view/7377>.
- Braudel F., *Gramatyka cywilizacji*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006.
- Brown J.S., Duguid P., *Knowledge and Organization: A Social-Practice Perspective*, „Organization Science” t. 12 nr 2 (2001), DOI: 10.1287/orsc.12.2.198.10116.
- Brown T., *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, HarperCollins Publishers 2009.
- Burkholder J.P., Grout D.J., Palisca C.V., *A history of western music*, New York London 2014.
- Butler J., *Undoing gender*, New York, NY 2009.
- Carlson M.A., *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2015.
- Carr I., *Keith Jarrett: the man and his music*, New York 1992.
- Carruthers M.J., *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge 2009.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- David H.T., Wolff C., Mendel A. (red.), *The new Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*, New York 1998.
- De Marinis M., *Performans i teatr : od aktora do performerka i z powrotem?*, tłum. E. Bal [w:] E. Bal, D. Kosiński (red.), E. Bal (tłum.), *Performatyka: terytoria*, Kraków 2017.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Dell C., *Technologie der Improvisation* [w:] W. Stark, D. Vossebrecher, H. Schmidhuber (red.), *Improvisation und Organisation*, transcript Verlag 2017.
- Derrida J., *Psyche: inventions of the other*, Stanford, Calif 2007.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, i P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Pismo i telekomunikacja*, nr 3 (21) (1975).
- Derrida J., Coleman O., *The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman, 23 June 1997*, tłum. T. S. Murphy, „Genre” t. 37 nr 2 (2004), DOI: <https://doi.org/10.1215/00166928-37-2-319>.
- Drabik L., Stankiewicz A. (red.), *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2006.
- Duffin R.W., *Jak system równomiernie temperowany popsuł harmonię i dlaczego powinno cię to obchodzić*, tłum. T. Wierzbowski, Wrocław 2016.
- Eriksen Hill C., *Changing Times in Composition Classes. Kairos, Resonance, and the Pythagorean Connection* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Filas B., *Sztuka bricolage w przedsiębiorczości społecznej* [w:] M. Pisz, R. Chęciński (red.), *Implementacja zasady zrównoważonego rozwoju do gospodarki i sektora instytucji publicznych*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2020.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.
- Fischlin D., Heble A., Lipsitz G., *The fierce urgency of now: improvisation, rights, and the ethics of cocreation*, Durham 2013.
- Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2020.
- Frost Benedikt A., *On Doing the Right Thing at the Right Time: Toward an Ethics of Kairos* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Gancarczyk P., *Muzyka wobec rewolucji druku: przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*, Toruń 2011.
- Gibson J.J., *The ecological approach to visual perception: classic edition*, Hove, East Sussex 2015.

- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2010.
- Gikandi S. (red.), *The Routledge encyclopedia of African literature*, Abingdon 2009.
- Giuffre J., *Jimmy Giuffre 3* [w:] ECM 1992.
- Giuffre J., *Free Fall* [w:] 1963.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2020.
- Goleman D., *Leadership that gets results*, Boston, Massachusetts 2017.
- Golinowska K., *Muzyczne kanony współczesności w dobie globalnych przemian* [w:] M. Kaminska, P. Kedziora, E. Stachowska (red.), *Kultury muzyczne, kultury słuchania*, Poznań 2020.
- Gołąb Z., Heinz A., Polański K., *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa 1970.
- Goodman N., *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Ind. 1968.
- Grillo T., *The Music Improvisation Company: s/t (ECM 1005)* [na:] „Between Sound and Space: ECM Records and Beyond”, <https://ecmreviews.com/2010/06/10/the-music-improvisation-company/>, 10 czerwca 2010 r., dostęp 22 czerwca 2025 r.
- Grove G., Sadie S. (red.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, London : Washington, D.C 1980.
- Grzybowski J., *Wykłady / rozmowy o improwizacji tańca* [w:] Warszawa 2011.
- H. Ll. Hudson-Williams, *Impromptu Speaking*, „Greece and Rome” t. 18, DOI: 10.1017/S0017383500010378.
- Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik i M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- Haynes B., *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*, Oxford ; New York 2007.
- Heble A., Siemerling W., *Voicing the Unforeseeable: Improvisation, Social Practice, Collaborative Research* [w:] Kanada 2010.
- Hegel G.W.F., *Filozofia sztuki albo Estetyka: wykłady z semestru letniego 1826 roku w transkrypcji Friedricha Carla Hermanna Victora von Kehlera*, tłum. M. Pańków, Warszawa 2021.
- Jörgensmann T., Weyer R.-D., EsRichter H., *Kleine Ethik der Improvisation: vom Wesen, Zeit und Raum, Material und Spontangestalt*, Essen 1991.
- Kadencja* [na:] „Encyklopedia PWN”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kadencja;4008633.html>, dostęp 29 maja 2025 r.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki i A. Landman, Warszawa 2004.
- Karpowicz-Zbińkowska A., *Rozbite zwierciadło: o muzyce w czasach ponowoczesnych*, Kraków 2021.
- Karwowski A., *Leksykon PWN*, Warszawa 1972.
- Karwowski M., *Intuicja jako zdolność, wymiar osobowości i styl funkcjonowania : syntetyzujący przegląd niektórych stanowisk psychologicznych*, „Studia Psychologica UKSW” nr 6 (206n.e.).
- Katritzky M.A., *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Leiden Boston 2006.
- Kellog R., *Literatura ustna* [w:] P. Czapliński (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk 2010.
- Kinneavy C.R., *Kairos in Classical and Modern Rhetorical Theory* [w:] P. Sipiorka, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Kirshenblatt-Gimblett B., *Performatyka* [w:] J. Tyszka (red.), *Performance studies: sources and perspectives = Performatyka: źródła i perspektywy*, Poznań 2014.
- Kocur M., *We władzy teatru: aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005.

- Kostyszak M., *Nietzscheańska koncepcja źródeł twórczości artystycznej*, „Performer” nr 20 (2020).
- Kubalska-Sulkiewicz K. (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997.
- Kubikowski T. (tłum.), *Przedmowa od tłumacza [w:] Performuj albo...: od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.
- Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski: według słownika Hermana Mengego i Henryka Kopii*, Warszawa 1990.
- Kwintylian M.F., *Kształcenie mówcy: księgi VIII 6 - XII*, tłum. S. Śnieżewski, Kraków 2012.
- Kwintylian M.F., *Kształcenie mówcy: księgi VIII 6 - XII*, Kraków 2012.
- La Mettrie J.O. de, *Człowiek - maszyna*, tłum. S. Rudniański, Kraków 2023.
- Landgraf E., *Improvisation as art: conceptual challenges, historical perspectives*, New York, NY 2011.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra i K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Le Goff J., *Od czasu średniowiecznego do czasu nowożytnego*, tłum. B. Chwedeńczuk [w:] A. Zajączkowski (red.), B. Chwedeńczuk (tłum.), *Czas w kulturze*, Warszawa 1988.
- Leszczyńska K., Skowronek K., *Wolność i wierność. O roli „zwrotów” w humanistyce i naukach społecznych [w:] K. Leszczyńska, K. Skowronek (red.), Performatywne wymiary kultury*, Kraków 2012.
- Lewis G., *A power stronger than itself: the AACM and American experimental music*, Chicago 2009.
- Lloyd G.E.R., *Czas w myśli greckiej*, tłum. B. Chwedeńczuk [w:] A. Zajączkowski (red.), B. Chwedeńczuk (tłum.), *Czas w kulturze*, Warszawa 1988.
- Lopez Zambrano P., *Narzędzia kontyngencji*, „Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski” (2017), <https://obiegi.pl/narzedzia-kontyngencji>.
- Lothwesen K.S., *Klang - Struktur - Konzept: Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*, Bielefeld 2015.
- Liotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.
- MacAloon J.J., Dudzik W. (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl: wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.
- Manning E., *Always more than one: individuation's dance*, Durham, NC 2013.
- Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska i A. Pawelski, Warszawa 1998.
- Marcuse H., *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*, London 1998.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Mason G., *In Praise of Kairos in the Arts Critical Time, East and West [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Mattheson J., *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel Basel London New York, NY Prag 2020.
- Mądry A., *An Introduction to European Theoretical Thought in Music. From Antiquity to the End of the Eighteenth Century [w:] Between Chopin and Tellefsen. European Music Treatises Universality and National Identity*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2022.
- McAuley T., Nielsen N., Levinson J., Phillips-Hutton A. (red.), *The Oxford handbook of western music and philosophy*, New York, NY 2021.
- McKenzie J., *Performuj albo...: od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011.
- McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga: tworzenie człowieka druku*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2021.

- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996.
- Miller C.R., *Foreword* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Mintzberg H., *The strategy process: concepts, contexts, cases*, Upper Saddle River, NJ 2003.
- Monson I., *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press 2009.
- Munthe C., *Czym jest free improvisation?*, tłum. A. Pęcherzewska i M. Libera, „Glissando” nr 3 (2005).
- Muzyka graficzna* [na:] „Map of Polish Composers”, <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/muzyka-graficzna/>, dostęp 23 maja 2025 r.
- Muzyka improwizowana* [na:] „Map of Polish Composers”, <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/muzyka-improwizowana/>, dostęp 23 maja 2025 r.
- Nietzsche F., *La gaya scienza, czyli Nauka radująca duszę*, tłum. J. Korpanty i M. L. Kalinowski, Kraków 2022.
- Nietzsche F., *The Dionysian vision of the world*, tłum. I. J. Allen, Minneapolis, MN 2013.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Nietzsche Seminarium 2010.
- Niziołek K., *Sztuka społeczna. Koncepcje - dyskursy - praktyki*, t. I, Universitas Bialostocensis 2015.
- Oleś M., *Ciało nieobecne. Nieobecność performatywna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia de Cultura” t. 17 nr 1 (2025), DOI: 10.24917/20837275.17.1.4.
- Oleś M., *Dyscyplina przypadku: Rola przypadku w kształtowaniu XX-wiecznej tożsamości artystycznej*, „Humanities and Cultural Studies” t. 4 nr 2 (2023), DOI: 10.55225/hcs.533.
- Oleś M., *Improwizacje. Od dyscypliny do performansu. Ujęcie performatywne* [w:] R. Ciesielski (red.), *Jazz w kulturze polskiej*, t. 6, Musica Iagellonica.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.
- Page C., *The Christian west and its singers: the first thousand years*, New Haven 2010.
- Page C., *Schooling Singers in the Cathedrals* [na:] „Gresham College”, <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/schooling-singers-cathedrals>, dostęp 1 lipca 2025 r.
- Page C., *Singers in the Making of Europe* [na:] „Gresham College”, <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/singers-making-europe>, dostęp 1 lipca 2025 r.
- Poel M. van der, Edwards M., Murphy J.J. (red.), *The Oxford handbook of Quintilian*, Oxford ; New York, NY 2021.
- Pogonowicz J., *Nażywość czy nowa nażywość. Obecność a niecielesność we współczesnym teatrze*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia de Cultura” t. 13 nr 1 (2021), DOI: 10.24917/20837275.13.1.7.
- Puchalska I., *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- Puchalska I., *Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach*, „Wielogłos” nr 7–8 (2010).
- Ramshaw S., *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, „Critical Studies in Improvisation” t. 2 nr 1 (2006).
- Rendecka M., *Koncepcja formy muzycznej Borisa Asafiewa – między estetyką Marksa a filozofią muzyki Hegla*, „Sztuka i Filozofia” nr 40 (2012).
- Rolka M., *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014.
- Rolka M., *Fryderyk Nietzsche: dionizyjskość stylu*, „Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris” t. 14 (2011).

- Romański M., *Danzinger Strassenmusik*, (2004).
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, Warszawa 2009.
- Rumieź A., *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej* [w:] Poznań 2018.
- Sadie S. (red.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, t. 9, London 1995.
- Sadzik P., „Tylko niemożliwe może nadejść”. *Poli(e)tyczność dekonstrukcji* [w:] A. Bielik-Robson, P. Sadzik (red.), *Widma Derridy*, Warszawa 2018.
- Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1988.
- Schechner R., *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski i M. Rochowski, 2006.
- Schechner R., *Essays in Performance Theory*, Routledge 2004.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie. T. 1*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2012.
- Sipiora P., *Introduction. The Ancient Concept of Kairos* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Siwiec M., *O dwóch Mickiewiczowskich koncepcjach natchnienia*, „Ruch Literacki” nr No 2 (2011).
- Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław Warszawa 1988.
- Smith J.E., *Time and Qualitative Time* [w:] P. Sipiora, J. S. Baumlin (red.), *Rhetoric and kairos: essays in history, theory, and praxis*, Albany, NY 2002.
- Sugiera M., *Nażywość* [w:] E. Bal, D. Kosiński (red.), *Performatyka: terytoria*, Kraków 2017.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.
- Szacki J., *Słowo wstępne*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak [w:] H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak (tłum.), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2020.
- Theo Jörgensmann O.B.&, *Transgression* [w:] Fundacja Słuchaj 2016.
- Tillich P., *The Interpretation of History*, tłum. N. A. Rasetzki i Talmey, C. Scribner's Sons 1936.
- Tokarski J. (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980.
- Turner V.W., *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010.
- Tyszka J., *Wstęp* [w:] J. Tyszka (red.), *Performance studies: sources and perspectives = Performatyka: źródła i perspektywy*, Poznań 2014.
- Ulfers F., *Introduction*, tłum. I. J. Allen [w:] F. Ulfers (red.), I. J. Allen (tłum.), *The Dionysian vision of the world*, Minneapolis, MN 2013.
- Wachowski J., *Performatywność w świecie performansów* [w:] K. Leszczyńska, K. Skowronek (red.), *Performatywne wymiary kultury*, Kraków 2012.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wadowski J., *Rewindykacja intuicji: wybrane aspekty filozoficznej i teologicznej interpretacji zagadnienia*, Radom 2013.
- Walczak M., *Intuicja jako typ poznania, wiedzy i dyspozycji*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” t. 47 nr 2(188) (2011).
- Walker J.A., *A Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, München 1992.
- Waring C., *'The Köln Concert': How Keith Jarrett Defied The Odds To Record His Masterpiece* [na:] „uDiscover Music”, <https://www.udiscovermusic.com/stories/koln-concert-keith-jarrett/>, 24 stycznia 2024 r., dostęp 15 grudnia 2024 r.
- Wassily Kandinsky - *Improvisations* [na:] <https://www.wassilykandinsky.net/improvisations.php>, dostęp 8 maja 2025 r.
- Weber M., *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 2002.
- Weber M., *The rational and social foundations of music*, tłum. D. Martindale i G. Neuwirth, Southern Illinois University Press 1958.
- Wegman R.C., Menke J., Schubert P., *Improvising early music: the history of musical improvisation from the late Middle Ages to the early Baroque*, Leuven 2014.

- Wegman Rob.C., *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500.*, „Journal of the American Musicological Society” t. 49 nr 3 (1996), DOI: <https://doi.org/10.2307/831769>.
- Weick K.E., *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis*, „Organization Science” t. 9 (1998).
- Weick K.E., *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis*, „Organization Science”.
- Wierzbicki A.P., *Intuicja z perspektywy technicznej: Znaczenie zasady multimedialnej i zasady emergencji* [w:] A. Motycka (red.), *Wiedza a intuicja*, Warszawa 2008.
- Williams R., *Culture and society 1780-1950*, London 2017.
- Wojciszke B., *Człowiek wśród ludzi: zarys psychologii społecznej*, Warszawa 2003.
- Wojnowski K., *Performatywność* [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka: terytoria*, Kraków 2017.
- Wooley N., *Anthony Braxton's Language Music* [na:] [http://archive.soundamerican.org/sa\\_archive/sa16/sa16-language-music.html](http://archive.soundamerican.org/sa_archive/sa16/sa16-language-music.html), dostęp 27 lutego 2026 r.
- Zajączkowski A. (red.), *Czas w kulturze*, Warszawa 1988.
- Załuski T., *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?* [w:] L. Bieszczad (red.), *Zwrot performatywny w estetyce*, Kraków 2013.