

**Beata Kowalczyk**  
Uniwersytet Warszawski

## (Nie)przekładalność (?) perspektyw w świecie muzyki klasycznej. Autoetnografia socjologa-observatora i japonisty-tłumacza

**Abstrakt** Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie praktycznego zastosowania metody analitycznej autoetnografii (Leon Anderson 2006) do socjologicznego opisu świata sztuki (Howard Becker 1982), jakim jest społeczna rzeczywistość muzyków klasycznych. Problematyka badania dotyczyła sieci kulturowo uwarunkowanych interakcji nawiązywanych między muzykami japońskimi i polskimi, współpracującymi przy realizacji muzycznych projektów. W ich trakcie autorka pełniła rolę tłumacza i mediatora między tymi dwoma środowiskami muzycznymi, stając się jednocześnie częścią tego świata sztuki (*in-complete member researcher*). Owa przynależność uzasadniała aplikację wspomnianej metody w celu głębszego zrozumienia procesu społecznego konstruowania rzeczywistości świata muzyki klasycznej oraz wzmocnienia trafności i rzetelności socjologicznej analizy tego środowiska.

Tekst ten porusza nie tylko kwestię pożytków z prowadzenia badania społecznego w metodologicznym paradygmacie autoetnografii analitycznej, która skądinąd staje się również formą ewaluacji naukowego wnioskowania. Innym ważnym problemem, którego omówienie umożliwia wykorzystanie danych uzyskanych w trakcie autoetnograficznej analizy, są zagadnienia związane z prowadzeniem badań w języku obcym – tutaj japońskim. Omawiana metoda tworzy naukowe ramy, przestrzeń, w której wymienione kwestie mogą być opisywane oraz ujmowane w formie czynnika warunkującego w istotny sposób przebieg badania. Ta determinanta będzie opisywana poprzez wpływ wywierany na trafność analizy z jednej strony oraz na sam przedmiot badania, czyli powodzenie i/lub porażkę we współpracy japońsko-polskiej, z drugiej.

**Słowa kluczowe** autoetnografia analityczna, muzycy japońscy, świat sztuki (*art world*), świat muzyki klasycznej, wywiad indywidualny w języku obcym, socjolog-tłumacz, komunikacja

**Beata Kowalczyk**, doktorantka w Instytucie Socjologii UW, absolwentka japonistyki i socjologii na Uniwersytecie Warszawskim oraz Interdyscyplinarnego Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Tokijskim. Stypendystka rządu francuskiego, a także dwukrotna stypendystka rządu japońskiego. Autorka artykułów naukowych na temat literatury, filmu, teatru i społeczeństwa japońskiego, tłumaczka japońskiej literatury. Publikowała m.in. w „Dialogu”, „Acta

Asiatica Varsoviensia”, „Asian and African Studies”, „Przełądzie Orientalistycznym”. Obecnie zajmuje się karierami artystów japońskich.

### Adres kontaktowy:

Wydział Filozofii i Socjologii IS UW  
ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa  
e-mail: b.kowalczyk@is.uw.edu.pl

Niniejszy tekst poświęcony jest kwestiom wykorzystania oraz użyteczności metody analitycznej autoetnografii, rozumianej tu w myśl definicji Andersona (2006), w badaniu dotyczącym problematyki zawodów artystycznych, a w szczególności muzyków japońskich. W raporcie tym podnoszę dwa zagadnienia związane z korzyściami aplikacji tej metody. Po pierwsze, na poziomie tematyki samego badania jest to kwestia procesów komunikacyjnych, na bazie których zawiązywane są relacje „karierotwórcze”, a od których jakości zależy przyszła kariera danego muzyka. Po drugie, autoetnografia posłuży mi jako narzędzie do oceny trafności wygenerowanego w trakcie badania materiału, którego wartość określa fakt prowadzenia analizy w języku obcym.

Przedstawione zagadnienia stanowią część szerszej analizy skoncentrowanej wokół subiektywnych oraz obiektywnych uwarunkowań (Hughes 1937; 1958) karier Japończyków pracujących w międzynarodowym świecie muzyki klasycznej. Środowisko to definiuję zgodnie z założeniami interakcjonistycznej koncepcji świata sztuki (*art world*) zaproponowanej przez Howarda Beckera (1982) do studiów nad ową specyficzną formą organizacji społecznej. Zgodnie z Beckerowską teorią wszelkie efekty, owoce działalności artystycznej należy ujmować jako wypadkową wysiłków wielu jednostek, począwszy od głównego pomysłodawcy określonego dzieła, poprzez współwykonawców (w tym osoby dostarczające środków finansowych oraz materiałów, z których wykonany jest obiekt sztuki, ale także zespół zajmujący się szeroko pojętą administracją/komunikacją, jak na przykład tłumacze, twórcy plakatów, reklam, krytycy sztuki), aż po odbiorców. Innymi słowy, to rzeczywistość „tworzona przez wszystkie te osoby, któ-

rych działalność jest niezbędna do produkcji dzieł określanych mianem sztuki” (Becker 1982: 58 [tłum. własne]). W tym sensie, uczestnicząc w roli tłumacza w projektach muzycznych, które realizowali w Polsce moi japońscy respondenci, stawałam się częścią badanego przeze mnie środowiska. Owo doświadczenie bycia – w myśl zaprezentowanej tu teorii Beckera – integralnym członkiem *art world*, albo świata muzyków klasycznych, którego głównymi aktorami byli Japończycy, zostało włączone do mojej analizy na zasadach danych autoetnograficznych.

Prezentowany materiał dotyczy istotnego aspektu międzynarodowych karier Japończyków, a mianowicie komunikacji językowej oraz międzykulturowej. Jak postaram się pokazać, umiejętność oraz możliwości nawiązania porozumienia – czynniki subiektywne, a zarazem obiektywne<sup>1</sup> – warunkują w sposób istotny przebieg projektu (jego sukces/porażkę), a konsekwencje (nie)powodzenia wpływają na kształt kolejnego etapu w karierze danego muzyka.

Uprawiana przeze mnie autoetnografia odbiega nieco od standardowego rozumienia tego paradygmatu badawczego. Zasadniczym jej celem, podobnie jak w przypadku etnografii refleksyjnej, jest, najogólniej rzecz ujmując, celowe włączenie subiektywnego doświadczenia do analizy oraz raportu z badań (Anderson 2006: 385). Metodę tę przyjęło się definiować jako „połączenie techniki badawczej z formami prezentacji związanymi z autobiografią

<sup>1</sup> Umiejętność nawiązywania kontaktów zależy w pewnym stopniu od indywidualnych cech charakteru, woli oraz znajomości tak kultury, jak i języka przez obie strony interakcji (uwarunkowania subiektywne), ale też od punktów wspólnych albo różnic kulturowych, geopolitycznej relacji między nimi, zinstytucjonalizowanych wyobrażeń/uprzedzeń itp. (czynniki obiektywne), ułatwiających bądź utrudniających takie porozumienie.

jako gatunkiem, [...] ulokowanie własnego doświadczenia i biografii badacza w centrum prowadzonych przez niego badań, [...] badacz staje się *tu* [wyróżnienie BK] zarówno podmiotem, jak i przedmiotem badania” (Urbańska 2012: 34–38).

Niniejsza analiza wymyka się standardowym ujęciom tej metody w autoetnograficznym paradygmacie metodologicznym z tego powodu, że nie jestem profesjonalnym muzykiem, choć badam osoby funkcjonujące zawodowo w szeroko pojętym świecie muzyki klasycznej: pianistów, skrzypków, dyrygentów, kompozytorów, inżynierów dźwięku. Mój status CMR<sup>2</sup> (*complete member researcher*) w grupie badanych, czy raczej ICMR (*in-complete member researcher*), a zatem pełnoprawnego uczestnika badania, określane go przez Roberta Mertona „zasadniczym obserwatorem w podwójnej roli obserwatora oraz uczestnika” (Merton 1988 za Anderson 2006: 379 [tłum. własne])<sup>3</sup>, wiąże się i jest uzasadniany w związku z przyjętą tu Beckerowską perspektywą teoretyczną. Wyznacza ona ramy oraz pewien porządek strukturalny w rzeczywistości społecznej świata muzyków.

Materiał autoetnograficzny posłużył mi przede wszystkim do zbadania roli problemów komunikacyjnych, będących istotnym czynnikiem decydującym o powodzeniu bądź porażce pewnych przedsięwzięć artystycznych z udziałem muzyków japońskich, które mają wpływ na dalsze losy ich kariery zawodowej. Pytanie o możliwość porozumienia międzykulturowego to inaczej pytanie o granice Schut-zowskiej „przekładalności perspektyw” (*reciprocity*

<sup>2</sup> Pierwszy z wymienianych przez Leona Andersona warunków *sine qua non* zastosowania metody autoetnografii.

<sup>3</sup> „The ultimate observer in a dual participant-observer role”.

*of perspectives*) (wspomnianej w tytule tego tekstu), rozumianej tutaj nieco inaczej niż w symbolicznym interakcjonizmie czy też Garfinkelowskiej etnometodologii (1967). To znaczy w kategoriach procesu negocjacji zakończonego wypracowaniem wspólnej platformy komunikacyjnej, nie tylko na poziomie językowym, lecz i kulturowym, a co za tym idzie – uzgodnienia pewnej podzielanej perspektywy poznawczej odnoszącej się do zjawiska, zadania, sytuacji, poprzez które doszło do nawiązania interakcji, wzajemnej relacji współpracy dwóch stron – japońskiej i polskiej. Będąc aktywną uczestniczką owych negocjacji, jako tłumacz z języka japońskiego na polski z jednej strony pośredniczyłam w owej wymianie i ją umożliwiałam, z drugiej – sama doświadczałam trudności komunikacyjnych, pojawiających się przede wszystkim na gruncie języka zawodowego, a raczej kodu językowego, jakim posługują się muzycy polscy i japońscy, a także tego, co określam mianem „metakomunikacji”. Termin ten odnoszę do emicznego rozumienia pewnych kategorii kulturowych, wyobrażeń na temat kultury „innego”, „obcego”, będących punktem wyjścia takich negocjacji.

Problem komunikacji przybiera na znaczeniu także z punktu widzenia metodologicznego w kontekście języka, w którym prowadzone były rozmowy z respondentami. Na istotność tych problemów zwraca uwagę na przykład Daniel Bizeul (1999), poświęcając jeden ze swoich tekstów analitycznych różnego rodzaju porażkom, jakich doświadczył w czasie prowadzenia badań terenowych w związku z niemożnością osiągnięcia porozumienia z respondentami. Wykorzystanie metody analitycznej autoetnografii w badaniu pozwala mi na uwypuklenie tej kwestii, a jednocześnie na dokonanie ewaluacji rzetelności

oraz trafności danych wygenerowanych w kontaktach zapośredniczonych w języku obcym. Nim jednak przejdę do szczegółowego omówienia zarysowanych wyżej kwestii teoretyczno-metodologicznych, najpierw przedstawię krótko samo badanie.

## Opis badania

Zagraniczne dokonania japońskich twórców nie zostały do tej pory poddane gruntownemu opisowi, dlatego też niniejsza analiza ma znamiona eksploracji<sup>4</sup> o charakterze idiosynkretycznym (Babbie 2003). Na podstawie zebranego materiału empirycznego postaram się sformułować teorię wyjaśniającą (*explanatory theory*), a także opracować swego rodzaju ramy teoretyczne obiektywizujące tak kwestię karier, jak i samej problematyki poruszania się przez badacza w obcym językowo i kulturowo środowisku badanego. Trafność wyciągniętych wniosków będę weryfikowała w toku dalszych prac.

Tego typu postępowanie badawcze charakterystyczne jest dla paradygmatu teorii ugruntowanej (*grounded theory*), wypracowanej pod koniec lat sześćdziesiątych przez Barneya Glasera oraz Anselma Straussa (1965) i łączącej w sobie podejście pozytywistyczne (systematyczność procedur) z interakcjonistycznym (bezpośredni kontakt z respondentem i jego środowiskiem). Główną jego zaletą jest to, że pozwala uniknąć tworzenia artefaktów poprzez dopasowywanie rzeczywistości do teorii, na które to ryzyko badacz narażony jest szczególnie w przypadku mierzenia się z niezgłębionym dotychczas socjologicznie feno-

<sup>4</sup> Informacje uzyskane od respondentów uzupełniam wiedzą czerpaną z literatury obojętnej (por. Denda 2004; Bernstein, Sekine, Weissman 2007; Sugimoto 2009).

menem społecznym. Niemniej jednak na tym etapie badania jest jeszcze za wcześnie na konstruowanie pojęć i kategorii poznawczych. Dlatego też swoje obserwacje z terenu badawczego zanalizuję, częściowo odwołując się do literatury naukowej, w której opisane zostały podobne zjawiska.

Pierwszą okazją do poprowadzenia obserwacji uczestniczącej, a zarazem inspiracją do podjęcia badania, stał się konkurs chórów „Legnica Cantat”, podczas którego pracowałam jako tłumacz dyrygenta chóru japońskiego. Występ japońskich gości miał uświetnić całe wydarzenie, a jego kierownik został zaproszony do udziału w jury konkursu. Potem dwukrotnie jeszcze pełniłam rolę tłumacza w trakcie nagrań utworów muzyki klasycznej, wykonywanych przez muzyków z jednej z polskich filharmonii<sup>5</sup> pod batutą japońskiego dyrygenta.

W październiku 2013 roku brałam ponadto udział w nagraniu dziesięcioosobowej grupy japońskich muzyków. W związku z tym, że tłumaczeniem tego spotkania zajmowała się osoba specjalnie wyznaczona przez polskiego koordynatora grupy, moja rola ograniczała się do wypełniania luk w komunikacji. Powstawały one na skutek braku wystarczającego doświadczenia tego tłumacza w pracy przy tego typu projektach. Moja rola polegała na dostarczeniu odpowiednich wyjaśnień, wtedy gdy tłumacz nie znał pewnych terminów muzycznych albo nie rozumiał slangu zawodowego, którym posługiwały się osoby zaangażowane w realizację projektu po stronie polskiej. W związku z tym, że znałam proces

<sup>5</sup> Ze względu na ochronę prywatności osób badanych oraz instytucji, w której prowadzone było badanie, nie będę podawała szczegółowo rodzaju nagrania ani składu żadnej z grup japońskich, z którymi współpracowałam.

realizacji tego typu przedsięwzięć, mogłam w pewnym sensie przewidzieć oczekiwania Japończyków wobec polskich muzyków, inżynierów dźwięku (np. kwestie związane z kopiami zapasowymi, nutami itp.).

Dodatkowo pośredniczyłam w rozmowach pomiędzy stroną polską i japońską podczas nieobecności tłumacza albo w chwili, gdy tenże był zajęty. Uczestnictwo w tym projekcie pozwoliło mi spojrzeć na wykonywaną przeze mnie pracę tłumacza z dystansu obserwatora oraz dokonanie pewnej autorefleksji na temat wypełnianych zadań, lepsze zrozumienie problemów jakie pojawiają się w jej trakcie oraz własnej roli w procesie komunikacyjnych negocjacji pomiędzy stronami. Analiza zaprezentowana w tym tekście będzie się opierała głównie na pięciu doświadczeniach zgromadzonych w trakcie sesji nagraniowych.

Podobne nagranie trwa zwykle dwa dni, po dwie czterogodzinne sesje – rano i wieczorem. W praktyce oznaczało to dla mnie „pracę” albo obserwację, która rozpoczynała się od około 9.00 rano i trwała czasem aż do północy, jeśli dzień kończył się wspólną kolacją. Wyjścia w gronie samych Japończyków stanowiły dla mnie najcenniejsze źródło informacji, gdyż w trakcie owych spotkań badani komentowali wydarzenia z całego dnia – to znaczy przebieg współpracy – w sposób nieurefleksyjny (Goffmanowskie *fresh talks*<sup>6</sup>) (Goffman 1981 za Rosenblum 1987: 394). Działo się tak dzięki temu – jak mi nie mam – że szybko stawałam się „przezroczystą kulturowo”. To znaczy, wprawdzie nie byłam akceptowana jako członek grupy, lecz i nie trak-

<sup>6</sup> *Fresh talks*, czyli dosłownie „świeże opowieści”, to wedle Goffmana najcenniejszy dla badacza materiał badawczy, gdyż dotyczy nieurefleksyjnej części biografii respondenta, w odróżnieniu opowieści ze scenariuszem (*scripted talks*), które zostały przemyślane i zinterpretowane wedle określonych kulturowo-społecznych schematów.

towano mnie jak osoby z zewnątrz, mogącej stanowić zagrożenie. W związku z tym moja obecność nie zakłócała swobody ani wypowiedzi, ani wyboru poruszanych tematów.

Warto wspomnieć<sup>7</sup>, iż każde z tych nagrań charakteryzowało się swoistą strukturą, narzucającą formę interakcji pomiędzy stroną japońską a polską. Chodzi o relację: jednostka (od strony japońskiej dyrygent albo autor/aranżer kompozycji) *versus* grupa lub podmiot zbiorowy (polska orkiestra), opisywaną szeroko przez socjologów społecznych Gustavea Le Bona (1994) czy pragmatystów społecznych i społecznych interakcjonistów (np. Mark Granovetter 1973; Neil Smelser 1994). Fakt, że badany przeze mnie fenomen społeczny realizowany był w formie opisanej powyżej **nierównej interakcji**, ma istotne znaczenie dla wyników badania. Jest to dosyć złożony problem wymagający osobnego omówienia. Tutaj ograniczę się jedynie do stwierdzenia, że nieufność oraz negatywne opinie wyrażane przez muzyków polskich na temat japońskiego dyrygenta mogły być wyrazem „zbiorowej przemocy” stosowanej w celu uzyskania kontroli nad sytuacją współpracy i wiązać się ze zmiennymi, które Roberta Senechal de la Roche nazywa dystansem relacyjnym (*relational distance*), dystansem kulturowym (*cultural distance*) oraz nierównością (*inequality*) (1996: 106).

Dystans relacyjny wyrażał się w rozbieżnościach wynikających z hierarchii pozycji zajmowanych przez polskich muzyków i japońskiego dyrygenta oraz związanej z nią nierównością statusu, trudną do zaakceptowania dla tych pierwszych. Powodów tego upatruję

<sup>7</sup> Dziękuję dr Annie Kacperczyk za zwrócenie mojej uwagi na tę znaczącą kwestię, która w istotny sposób zmieniła również moje myślenie o sposobie konstruowania relacji między stroną japońską (zwykle jednostką) a stroną polską (grupą muzyków).

w dystansie kulturowym (*cultural distance*) – kolejnym wymiennym przez Senechala de la Roche czynnikiem warunkującym siłę i rodzaj przemocy grupowej stosowanej wobec jednostki. Kultura w ma omawianym badaniu podwójne znaczenie – z jednej strony stanowi określony system formalnej edukacji muzycznej (wiedza instytucjonalna), z drugiej zaś wskazuje na zasoby wiedzy nieformalnej, czyli pozainstytucjonalny kapitał kulturowy, na przykład tradycję obrzędów, świąt ludowych i religijnych i tym podobnych. Innymi słowy, określa kontekst kulturowy dzieł muzyki klasycznej, ale i świadomość mechanizmów rządzących relacjami międzyludzkimi, umiejętność zjednywania i zarządzania grupą takich indywidualności, jakimi są muzycy orkiestry.

Dyrygent japoński (nazwę go A), z którym współpracowałam jako tłumacz, został zdominowany przez polskich muzyków, co uniemożliwiło mu pełne zrealizowanie jego założeń interpretacyjnych odnośnie nagrywanych utworów. Dominacja ta przejawiała się w tym, że dyrygent nie miał wystarczającej charyzmy (niezdecydowane ruchy rąk, z których nie wynikało jasno np. w jakim tempie należy zagrać utwór, o czym dowiedziałam się w rozmowach z polskimi muzykami), by zapanować nad orkiestrą, dlatego muzycy szybko narzucili własną interpretację wykonania.

Wnioski wyciągnięte z autoetnograficznej analizy pięciu sesji nagraniowych z udziałem muzyków japońskich znajdują swój punkt odniesienia w prowadzonej przeze mnie obserwacji nagrań, w których uczestniczyli wyłącznie polscy muzycy, oraz jednego koncertu prowadzonego przez japońskiego dyrygenta (dyrygent B). Próby do tego ostatniego wydarzenia odbywały się w przyjaznej atmosferze aktywnego zaangażowa-

nia obu stron. Powodów owej różnicy we współpracy między stroną japońską i polską pomiędzy pięcioma nagraniami a tym ostatnim koncertem upatruję między innymi w formie projektu, lecz nie jest to czynnik najistotniejszy. Te pierwsze były nagraniami komercyjnymi, choć strona japońska traktowała je jako działania o znamionach sztuki, zaś koncert poprowadzony przez japońskiego dyrygenta B, zaproszonego specjalnie na tę okazję, był wydarzeniem artystycznym. Istotną rolę odegrało samo podejście strony japońskiej do współpracy z polskimi muzykami. Dyrygent A, który przyjechał zrealizować nagranie, nie potrafił przekazać polskim muzykom własnej interpretacji utworu. Wreszcie, niepowodzeniem zakończyły się wszelkie podejmowane przez niego próby metaforycznego opisu sposobu wykonania. Wzmagaly one jedynie niechęć muzyków, którzy mieli poczucie braku profesjonalizmu.

Inaczej rzecz miała się w przypadku Japończyka B, zaproszonego do zadyrygowania koncertu. Brak znajomości języka obcego w stopniu umożliwiającym porozumiewanie się z orkiestrą nie przeszkadzał mu wydobyć z orkiestry dźwięków odpowiadających jego własnej interpretacji muzycznej. Sukces tego wydarzenia, moim zdaniem, leżał po pierwsze w bogatszym doświadczeniu we współpracy z orkiestrami zagranicznymi dyrygenta B i związanej z tym umiejętności zapanowania zdecydowanymi i energicznymi ruchami rąk oraz całego ciała nad grupą muzyków. Z podziwem obserwowałam ich ciała poruszające się w kinestetycznej harmonii z ruchami tego niewielkich rozmiarów Japończyka.

Co ciekawe, z rozmów z muzykami polskimi, jakie odbyłam, nim dyrygent B przyjechał do Polski, wynikało, że świetnie mówi po angielsku, co okazało

się nieprawdą. W tym przypadku umiejętne posługiwanie się językiem muzycznym (gesty rąk oraz terminologia włoska i niemiecka) sprawiło, że muzycy polscy zapamiętali ogólną komunikację z tym dyrygentem jako bezproblemową pod każdym względem (nie był to ich pierwszy wspólny kontakt).

Zdarzyło mi się jednak obserwować sytuację pośrednią między projektami z udziałem dyrygentów A i B. Współpraca z orkiestrą dyrygenta C również przebiegała w bardzo przyjaznej atmosferze, mimo że w zasadzie nie posługiwał się on zbyt dobrze ani standardowym językiem muzycznym, ani żadnym językiem obcym. Dobre relacje z orkiestrą były wynikiem długoletnich, regularnych kontaktów, a problemy komunikacyjne nie wpłynęły na jakość wykonania, którą w tym przypadku gwarantowała sympatia muzyków dla dyrygenta.

Na podstawie powyższych trzech przypadków wnioskuję, że forma projektu – „komercyjna chałtura” (określenie pojawiające się w rozmowach z polskimi wykonawcami) czy wydarzenie artystyczne, jakim jest koncert – to zaledwie jeden, i bynajmniej nie najważniejszy, czynnik określający ramy współpracy między dwiema stronami: polską i japońską. Inne to przede wszystkim weberowska charyzma, dzięki której dyrygent potrafi zapanować nad orkiestrą – stąd tak ważny jest pierwszy kontakt, który przesądza o kształcie dalszej współpracy. Wreszcie pozytywny wpływ na relacje ma także długość oraz regularność spotkań.

### Struktura grupy badanej.

#### Badani właściwi i informatorzy-eksperci

W większości respondenci dobierani byli metodą kuli śnieżkowej. Pracując w roli tłumacza, poznałam oso-

by, które następnie polecały mnie muzykom posiadającym doświadczenie potencjalnie cenne z punktu widzenia mojego badania (np. osoby wielokrotnie koncertujące w Japonii). Informacje o pięciu omawianych tutaj nagraniach uzyskałam dzięki uprzejmości osób z filharmonii oraz współpracującej z nią firmy nagraniowej, zajmującej się realizacją nagrań większości istotnych wydarzeń w tej instytucji. Oprócz tego prowadziłam obserwacje pracy polskiej orkiestry w trakcie prób z polskimi dyrygentami. Wybór tych wydarzeń był w dużej mierze podyktowany decyzjami władz instytucji.

Uczestników badania podzieliłam na dwie główne grupy, wyróżnione ze względu na posiadanie odmiennej wiedzy eksperckiej oraz ich rolę w badaniu. Pierwszą z nich stanowili badani właściwi, czyli Japończycy biorący udział w nagraniach muzycznych realizowanych w Polsce. Do drugiej należeli muzycy polscy, ale i Japończycy spoza świata muzycznego, których traktuję jako informatorów albo „niezależnych ekspertów” (por. Rosenblum 1987: 389), z którymi konsultowałam swoje hipotezy oraz wnioski. Wśród nich znaleźli się profesorowie uniwersyteccy, tak Japończycy, jak i Polacy, specjalizujący się w problematyce kultury japońskiej, a także osoby pracujące w warszawskiej Filharmonii Narodowej, na Uniwersytecie im. Fryderyka Chopina w Warszawie oraz tokijskich Tokyo College of Music i Toho Gakuen School of Music. Linia tego podziału jest w pewnym sensie zgodna z tym, co Pawson nazywa podziałem ze względu na wiedzę ekspercką (*division of expertise*), a co ma służyć poznaniu różnych aspektów badanego fenomenu (1996: 295–314).

Zróznicowanie badanej grupy wynika z przyjętej tu definicji perspektywy autoetnograficznej oraz środo-

wiska badanych, które rozumiem jako podlegający procesom profesjonalizacji „świat muzyki”, współtworzony przez szereg współpracujących ze sobą osób, pełniących w tej specyficznej rzeczywistości rozmaite funkcje, takie jak na przykład moja rola tłumacza językowo-kulturowego. Trajektorie (por. Riemann, Schütze 2012) profesjonalne wszystkich tych osób wzajemnie się warunkują, a każdy przypadek daje inną perspektywę oglądu zawodowej ścieżki japońskiego artysty.

Wprawdzie pięć sesji to materiał niewystarczający do wyciągania uogólniających wniosków, jednak ze względu na ich podobieństwo, tak w formie realizacji, jak i pojawiających się problemów (np. związanych z niedomówieniami dotyczącymi ustalanych na bieżąco warunków technicznych projektu), uznaję, że nasycenie treścią wystąpiło już na tym etapie badania (Babbie 2003: 45–46). Na tej podstawie zdecydowałam się dokonać wstępnego uporządkowania materiału badawczego oraz sformułować pierwsze wnioski. Jednocześnie zdaję sobie sprawę z tego, że kolejne sesje i spotkania z japońskimi muzykami staną się źródłem nowych, ciekawych informacji odnośnie poruszanej tu problematyki komunikacji.

### Paradygmat metodologiczny. Analityczna autoetnografia badacza obserwatorka i tłumacza<sup>8</sup>

Autoetnografię analityczną, którą wykorzystuję w swoim badaniu, Anderson – jej twórca – definiuje jako metodę, której istota zawiera się w pięciu elemen-

<sup>8</sup> W badaniu wykorzystane były także inne techniki jakościowe, jak: obserwacja uczestnicząca, półustrukturyzowany wywiad indywidualny, analiza danych zastanych itp.

tach: po pierwsze, pełnej przynależności badacza do badanej grupy i/lub otoczenia (CMR, to znaczy *complete member researcher*); po drugie, analitycznej refleksyjności (*analytic reflexivity*); po trzecie, wyraźnej obecności badacza-narratora w tekście (*visible and active researcher in the text*); po czwarte, dialogu z informatorami ponad własnym Ja (*dialogue with informants beyond the self*); i wreszcie po piąte, w zaangażowaniu w teoretyczną analizę (*commitment to an analytic agenda*) (2006: 378). Wyjaśniając krótko każdą z cech tej techniki, wskażę jednocześnie, w jaki sposób zostaną one zmodyfikowane i wykorzystane w niniejszej analizie.

#### CMR, czyli *complete member researcher*

Pierwsza cecha analitycznej autoetnografii stanowi zarazem warunek *sine qua non* każdego badania tego typu, a chodzi o przynależność badacza do badanej grupy i/ lub otoczenia. Badacz staje się jednocześnie uczestnikiem i obserwatorem. Z jednej strony, będąc członkiem grupy, ma dostęp do informacji niedostępnych dla osób z zewnątrz – na przykład cała sfera emocji towarzyszących podejmowanym przez grupę działaniom. Z drugiej zaś strony – potrafi zdystansować się wobec własnych odczuć, przemyśleń oraz motywów działania i przedstawić je w uporządkowany teoretycznie sposób. Ponadto, co ważne z punktu widzenia obecnej analizy, badacz-członek grupy może aktywnie brać udział w konstruowaniu, negocjowaniu, a także podtrzymywaniu językowych, kulturowych znaczeń pewnych zachowań oraz działań składających się na świat społeczny tych ludzi (Anderson 2006: 381).

Swoją rolę uczestnika badania (CMR) określałam w kontekście koncepcji świata sztuki. Występując

w roli tłumacza w trakcie realizacji projektów artystycznych, aktywnie współtworzę rzeczywistość artystyczną muzyków, przez co moja obecność ma wpływ na dalszy kształt ich trajektorii zawodowych. Mimo to nie posiadam praktycznych umiejętności gry na jakimkolwiek instrumencie, dlatego moja partycypacja jest niepełna. W związku z tym płaszczyzna porozumienia, jaką w zakresie tej tematyki mogę dzielić z badanymi – artystami polskimi oraz japońskimi – jest ograniczona.

Jednakże moim dużym atutem pozostaje znajomość języka i kultury japońskiej. Dzięki tej wiedzy mogę przyjąć w świecie sztuki wskazywaną już rolę mediatora oraz pozyskiwać od badanych – Polaków i Japończyków – szereg informacji dotyczących świata muzyki klasycznej, poczynając od podstawowych faktów, a skończywszy na tajemnicach zawodowych, do których dostęp jest najbardziej utrudniony. Moja pozycja neofity w środowisku pozwala mi wydobyć od jego członków więcej szczegółowych wiadomości, niż gdybym doń należała (jako insider). Będąc bowiem nowicjuszem, mogę prosić badanych o doprecyzowanie swoich wypowiedzi, używanych terminologii, a w związku z tym uniknąć niejasności i pochopnego wyciągania powierzchownych wniosków. Od jakości tych eksplikacji zależy przecież wartość oraz trafność przeprowadzonej analizy.

### **Analityczna refleksyjność**

Mediacja prowadzi bezpośrednio do drugiej cechy autoetnografii analitycznej, czyli analitycznej refleksyjności. Wyraża ona świadomość badacza odnośnie wpływu, jaki wywiera on na sytuację badania, z którą z konieczności jest związany (Davies 1997: 7). Innymi

słowy, równie istotnym aspektem analizy materiału badawczego staje się wiedza pozyskiwana przez badacza w drodze świadomej introspekcji w celu zrozumienia własnych postaw, zachowań i motywów leżących u ich podstaw oraz tego, jak kształtują one nie tylko obserwowane środowisko, ale i samego zainteresowanego. Badacz ma pełnić funkcję podmiotu oraz obiektu ewaluacji. Zgodnie z tym założeniem niniejsza analiza materiału badawczego poświęcona jest głównie doświadczeniom autorki uzyskanym podczas pracy tłumacza-pośrednika w kontaktach między muzykami japońskimi i polskimi.

### **Wyraźna obecność badacza-narratora w tekście**

Zwrócenie uwagi na kwestie komunikacyjne jako na istotną współrzędną określającą charakter badania oraz wydobywanie momentów potencjalnych nieporozumień wynikających z prowadzenia wywiadu w języku obcym uwypukla obecności autorki – narratorki i przedmiotu ewaluacji – w tekście. Podobną funkcję – aktywnego włączenia mojej osoby do narracji badawczej – pełni stosowanie subiektywnego, pierwszoosobowego „ja”, formułowanie wniosków raczej w pierwszej osobie niż używanie formy bezosobowej i biernej strony gramatycznej, mających obiektywizować opis materiału badawczego.

Niemniej istotne jest, by opis ten był nie tylko efektowną, rozemocjonowaną manifestacją własnego Ja, lecz uporządkowanym zbiorem informacji prowadzących do nomotetycznej konstatacji, którą można wyartykułować jedynie na podstawie relacji z subiektywnego doświadczenia (Anderson 2006: 385), albo wzmacniającym i potwierdzającym tezę wynikającą z wypowiedzi respondentów.

### **Dialog z informatorami ponad własnym Ja oraz zaangażowanie w teoretyczną analizę**

Analityczna autoetnografia wprawdzie nie prowadzi do wyjaśniania ogólnych praw rządzących procesami społecznymi, lecz nie jest też metodą produkowania totalnych opisów etnometodologicznych. Osoba i doświadczenia badacza stanowią, owszem, osobne studia przypadku, lecz dane te należy umieszczać zawsze w kontekście całego zgromadzonego materiału badawczego (Anderson 2006: 387). W tym to właśnie znaczeniu współistnienie dwóch: zewnętrznego i wewnętrznego źródła informacji powinno przybierać formę swoistego dialogu z respondentami.

Zaangażowanie w teoretyczną analizę jest propozycją eksplikacji reguł, wzorów, motywów leżących u podstaw obserwowanych za pomocą tej techniki zjawisk społecznych. Proces ten wzmacnia materiał pochodzący z introspekcji własnego doświadczenia badacza. Informacje zebrane w trakcie autoanalizy własnych zachowań, działań oraz wpływu, jaki badacz-agens wywiera na społeczno-kulturowy kształt środowiska badawczego, pozwalają lepiej zweryfikować i głębiej zrozumieć hipotezy oraz wnioski badawcze.

Swoje spostrzeżenia i uwagi dotyczące kontaktów ja-obcokrajowiec *versus* Japończyk-muzyk wykorzystuję do charakterystyki relacji interpersonalnej ważnej z punktu widzenia trajektorii profesjonalnej uczestników badania, którzy pracują poza Japonią. Mam świadomość wyjątkowości mojego kontaktu z badanymi ze względu na to, że jako badacz-socjolog oraz kulturoznawca ze specjalnością japonistyczną

posiadam szerszą wiedzę teoretyczną na temat kultury i społeczeństwa japońskiego. Jednak wniosków na temat moich związków z badanymi nie mogę bezkrytycznie rozciągać na całość relacji pomiędzy japońskimi muzykami a ich europejskimi współpracownikami. Dzieje się tak chociażby z tego względu, że nie jestem muzykiem, więc z konieczności zajmuję pozycję kogoś spoza środowiska muzyków.

### **Analityczna autoetnografia**

Prowadzenie badań nad międzynarodowymi karierami muzyków japońskich z wykorzystaniem metody analitycznej autoetnografii istotnie zmienia perspektywę spojrzenia na to zagadnienie. Z wymienionych dalej powodów, chciałabym się tutaj skoncentrować przede wszystkim na aspektach lingwistycznych badania. Po pierwsze, ze względu na to, że zgodnie z podaną na początku niniejszego tekstu interakcjonistyczną definicją kariery zawodowej, jej przebieg uzależniony jest od wzajemnych relacji japońskiego muzyka i osób z szeroko pojętego środowiska świata sztuki. W praktyce oznacza to umiejętność nawiązywania kontaktów, a więc zdolność do wypracowania płaszczyzny wzajemnego porozumienia. Jeden z moich respondentów podkreślał, jak ważny jest pierwszy kontakt z orkiestrą i że w związku z tym zawsze stara się nauczyć kilku słów w języku osób, z którymi ma pracować, gdyż – jak potwierdzają jego doświadczenia – w ten sposób zyskuje sobie przychylność muzyków, co ma bezpośrednio przełożenie na jakość współpracy. Występując w roli osoby pośredniczącej w komunikacji pomiędzy tymi dwoma grupami muzyków, miałam okazję zetknąć się z różnego rodzaju problemami komunikacyjnymi, które stanowią wyzwanie dla

Japończyków, a które istotnie wpływają na rozwój oraz powodzenie współpracy.

Po drugie zaś, materiał badawczy, jaki udało mi się zgromadzić dzięki zastosowaniu autoetnografii, daje wgląd w proces przebiegu badania i może być wykorzystany jako technika jego ewaluacji. Pojęcie to rozumiem w ogólności jako „systematyczne badanie wartości lub zalet jakiegoś obiektu” (Korporowicz 1997: 278), przy czym tutaj tym obiektem jest sam proces badawczy, zaś wartość tego obiektu określam w kategoriach rzetelności gromadzenia i opisywania danych. Tego typu dodatkowa technika weryfikacji potrzebna jest ze względu na to, że badanie prowadziłam w języku japońskim z przedstawicielami kultury, w której używane przeze mnie kategorie poznawcze często rozumiane są w inny sposób niż się przyjęło w kulturze zachodniej. I od tego właśnie problemu zacznę wywód na temat konsekwencji praktycznego zastosowania autoetnografii.

### **Badacz-tłumacz-mediator. Prowadzenie wywiadu w obcym języku**

Badacz, który wychodzi poza obszar kulturowy swojego języka ojczystego, napotyka spore trudności komunikacyjne, mające z kolei wpływ na jakość i wiarygodność zbieranego materiału. Gdy tym środowiskiem jest dla Europejczyka kultura tak odmienna jak japońska – pod względem geograficznym, a co za tym idzie, cywilizacyjnym – wówczas problem ten wymaga szczególnej ostrożności i osobnej analizy. W literaturze przedmiotu rzadko wspomina się o ewentualnych problemach komunikacyjnych wynikających z niuansów językowych. Nawet antropolożka Joy Hendry nie problematyzuje w ra-

porcie z badań nad formami języka grzecznościowego prowadzonymi przez nią w Japonii w języku japońskim takich kwestii, jak sposób, w jaki odnosili się do niej informatorzy czy też, jak jej obecność wpływała na przedmiot badań, czyli komunikację pomiędzy obserwowanymi Japończykami (1999).

Moje badanie niemal w całości przeprowadzam w języku japońskim, choć zdarzały się takie sytuacje, że respondent władał dobrze innym językiem – głównie polskim, angielskim lub francuskim – i w takich wypadkach rozmowa toczyła się w dwóch językach. Respondenci deklarujący znajomość dodatkowego języka chcieli prowadzić dialog w języku innym niż ojczysty japoński. Działo się tak w przypadku, gdy badany mieszkał długo poza granicami swojego kraju i – jak mniemał przed rozpoczęciem wypowiedzi – lepiej było mu wyrazić siebie w mowie, którą posługiwał się w codziennym życiu. Co ciekawe – i przypadki te opisuje socjolingwistyka oraz psycholingwistyka – w trakcie rozmowy szybko okazywało się, że znajomość ograniczonego zasobu słów obcego języka nie pozwala danej osobie swobodnie opowiadać na przykład o doświadczeniach biograficznych. Trudności pojawiały się także w opisie i wyrażaniu własnych uczuć.

Przykładem może być jeden z dyrygentów, który odmawiając mi wywiadu, zaczął rozmowę po angielsku. Zorientowawszy się, że znam japoński i łatwiej będzie mu wytłumaczyć delikatną materię uczuć – a raczej stan emocjonalnego napięcia, w jakim się znajdował, oczekując na wieczorny występ – szybko wrócił do mowy ojczystej. Decyzja o kontynuowaniu rozmowy w języku ojczystym wynikała też z tego powodu, że używając kilku japońskich form grzecz-

nościowych, mógł sprawniej i w sposób definitywny dać rozmówcy do zrozumienia, że jego decyzja jest ostateczna. Były to struktury grzecznościowe ustalające hierarchię między nami, które jednocześnie wymusiły na mnie milczące wycofanie się z uprzedniej prośby. Oczywiście dyrygent stosując te formy, musiał podświadomie zakładać, że będę w stanie nie tylko zrozumieć ich dosłowne, lecz i ukryte znaczenie. Ich skuteczność uzależniona była zatem od możliwości pewnej przekładalności perspektyw.

Dyrygent wyjaśnił mi krótko, że ma dziś koncert i potrzebuje spokoju, aby się skoncentrować przed występem. Nie przepraszał, że nie może poświęcić mi czasu, dając mi tym samym do zrozumienia, że to ja jestem intruzem i powinnam czuć się winna, stawiając go w tak niezręcznej sytuacji. Na koniec dodał: *gorikai kudasai*, co oznacza „proszę zrozumieć (tę sytuację)” i jest na tyle mocną odmową, że w zasadzie wyklucza dalsze prowadzenie negocjacji.

### **„Czy pani mnie rozumie?”. Kompetencje lingwistyczne badacza**

Prowadzenie badania w języku japońskim stanowiło dla mnie nie lada wyzwanie z kilku powodów. Jedną z najistotniejszych kwestii było uwiarygodnienie moich kompetencji językowych, był to warunek *sine qua non* uzyskania zaufania respondenta oraz stworzenia atmosfery swobodnej komunikacji. To znaczy takiej, aby badany nie musiał zastanawiać się nad doborem słów odpowiednich do mojego poziomu znajomości języka, lecz raczej skoncentrował się na treści udzielanej odpowiedzi. Trudność polegała tu na tym, że we wszystkich przypadkach był to mój pierwszy kontakt z respondentami i zwykle na początku spo-

tkania dawało się wyczuć niepewność w powtarzanym często: „czy pani rozumiała?”. Pytanie to można interpretować na co najmniej trzy różne sposoby: jako rozumienie na poziomie lingwistycznym (czy rozumie pani, co mówię?); rozumienie na poziomie metalingwistycznym (czy rozumie pani sens tego, co chcę powiedzieć?) oraz rozumienie na poziomie naukowym (czy ma pani odpowiednią wiedzę na temat danego zagadnienia i rozumie moją wypowiedź w kontekście posiadanej wiedzy?).

Zdanie to wyrażone w pierwszej fazie rozmowy dotyczyło moich rudymenarnych kompetencji językowych. Gdy udawało mi się przekonać rozmówcę, że rozumiem podstawowy sens wypowiedzianych przez niego słów, wówczas ten „przerywnik” zniknął z naszej rozmowy. Nie oznacza to oczywiście automatycznego rozwiązania dwóch pozostałych kwestii: znajomości przedmiotu rozmowy oraz istoty sensu wypowiedzi.

Warto tu przywołać istnienie pewnego zespołu zasad charakterystycznych dla kultury japońskiej, które wpajane są jej uczestnikom w procesie socjalizacji, a które przejawiali moi respondenci, co jednocześnie miało pozytywny wpływ na jakość uzyskanych danych. Chodzi o silne poczucie obowiązku oraz odwzajemnienia, istotne tak w przypadku jednorazowego kontaktu (1), jak i sytuacji nawiązania bliższej znajomości (2) (gdy pracowałam z badanym w roli tłumacza [1], podtrzymywałam towarzyską znajomość, opartą na wzajemnej wymianie drobnych przysług, z Japończykami mieszkającymi w Polsce [2]). Pozytywny wpływ polegał na tym, że respondenci udzielali szczerych odpowiedzi na wszystkie moje pytania, nie starając się ukrywać

żadnych informacji. Mogło to wynikać także z długiego pobytu poza granicami ojczyzny większości z nich oraz krytycznego do niej stosunku, a także braku poczucia silnej przynależności, więzów (*kizuna*<sup>9</sup>) ze społeczeństwem japońskim oraz japońskimi wzorcami etycznymi (*seken*<sup>10</sup>).

### „Blacha” i „drzewo”<sup>11</sup>. Język profesjonalny oraz zawodowy kod językowy

Ważnym elementem budującym zaufanie rozmówcy okazała się znajomość przedmiotu rozmowy. Dotychczasowe doświadczenia prac tłumaczeniowych oraz badawczych w świecie muzyki klasycznej prowadzą do konstatacji, że idealną jest sytuacja, w której badacz zna temat w stopniu ponadprzeciętnym. To znaczy ma szerszą wiedzę na temat repertuaru muzycznego, włoskiej terminologii, stylów muzycznych oraz rodzajów instrumentów, lecz mimo to pozostaje jedynie znawcą-amatorem. Bowiem z jednej strony ów zasób podstawowych informacji plasuje taką osobę na pozycji partnera rozmowy, a z drugiej sprawia, że respondent gotów jest uzupełnić brakujące elementy wiedzy, co z kolei nadaje rozmowie wielowymiarowy charakter.

Wielowymiarowość na płaszczyźnie sensu wzbogaca zebrany materiał badawczy. Jednak wielowymia-

<sup>9</sup> *Kizuna* – dosłownie oznacza więzy, pęta, okowy. Słowo używane do określenia silnych relacji międzyludzkich, często opartych na wzajemnych zobowiązaniach.

<sup>10</sup> *Seken* – świat istot żywych i duchowych; w potocznym użyciu słowo oznacza pewien społeczny konsensus regulujący ludzkie zachowania, wybory i decyzje, wedle którego ocenia się ludzi jako członków społeczności lokalnych i społeczeństwa japońskiego w ogóle.

<sup>11</sup> Terminy te należą do slangu zawodowego i oznaczają: „blacha” – instrumenty dęte blaszane, „drzewo” – instrumenty dęte drewniane. Podobnymi skrótami operowali japońscy muzycy: *kin* (jap. metal) zamiast *kinkangakki* (jap. instrumenty dęte blaszane) oraz *moku* (jap. drzewo) zamiast *mokkangakki* (jap. instrumenty dęte drewniane).

rowość na poziomie językowym stanowi znaczne utrudnienie w komunikacji z respondentem, a czasem negatywnie wpływa na sytuację badawczą, w której badacz jest aktywnym obserwatorem. Oto przykład z mojego badania. W lutym 2013 roku pomagałam japońskiemu dyrygentowi jako tłumacz w pracy z filharmonikami podczas projektu nagrywania wybranych przez maestra utworów z gatunku muzyki klasycznej. Funkcja tłumacza, co zauważyła Izabela Wagner (w druku), bardzo dobrze sprawdza się jako obserwacyjna metoda zbierania danych, gdyż pozwala nie tylko na aktywne uczestnictwo w sytuacji prowadzenia negocjacji między zaangażowanymi stronami, lecz także na uchwycenie procesu zmian, jakie zachodzą w sytuacji i relacjach pomiędzy rozmówcami w miarę trwania konwersacji.

Podczas tamtej współpracy miałam do odegrania podwójną rolę. Z jednej strony byłam podmiotem badania, gdyż praca ta stanowiła dla mnie źródło materiału empirycznego do prowadzonej analizy zagranicznych karier artystów japońskich. Z drugiej zaś, jako pośrednik w komunikacji pomiędzy stroną japońską a polską, sama stawałam się poniekąd przedmiotem tego badania. W związku z tym moja identyfikacja z respondentami przebiegała na dwóch poziomach: językowym oraz profesjonalnym. Będąc badaczem i obserwatorem, który nie posiada wykształcenia muzycznego, nie mogłam należeć do żadnej z grup, czy to muzyków polskich, czy japońskich. Jedynie rola obserwatora-tłumacza, biorącego bezpośredni udział w procesie twórczym, dawała mi tymczasową przynależność instytucjonalną. Mogłam wówczas bez problemu wejść do filharmonii drzwiami dla pracowników, co w innym przypadku wymagało podania powodu wizyty oraz pobrania identyfikato-

ra z napisem „gość”. Owa przynależność instytucjonalna była źródłem większej akceptacji mojej osoby przez obie grupy, tak japońskiej, która zleciła mi tłumaczenie, jak i polskiej.

Początki współpracy były trudne. Podejmując się roli tłumacza, nie zdawałam sobie sprawy, o jakie nagranie chodziło. Poinformowano mnie tylko, że praca nie będzie wymagała żadnej wiedzy muzycznej i że moja rola ograniczy się do pośredniczenia w prostych rozmowach, ewentualnie tłumaczenia poleceń typu: „głośniej”, „ciszej”. Ponadto w czasie pierwszego spotkania organizacyjnego okazało się, że ustalenia, co do formy nagrania i oczekiwań obu stron: dyrygenta i filharmonii nie zostały doprecyzowane (np. nie było jasne, jaką rolę ma odegrać filharmonia, czy tylko wynajemcy sali i orkiestry, czy też aktywnego uczestnika procesu nagrania). Ta ostatnia kwestia była o tyle istotna, że warunkowała jakość nagrania, a tym samym decyzję filharmonii o sygnowaniu całego projektu swoim znakiem firmowym<sup>12</sup>.

W trakcie samego nagrania powoli zaczynałam rozumieć, że problemem była nie tyle komunikacja z japońskim dyrygentem, który początkowo starał się używać jak najprostszyc określeń, lecz to, iż nie rozumiałam kodu językowego – żargonu (Strauss 1991), jakim porozumiewają się muzycy z tego środowiska. Osoby posługujące się slangiem zawodowym nie zdawały sobie sprawy z tego, że mogą nie być zrozumiane. Nie chodzi tu o zwykłe porozumienie, ale o dokładne zrozumienie zdania tłumaczonego tak, by móc je w miarę precyzyjnie przekazać drugiej stronie. Jeśli jedna strona mówi, że coś „siada”,

<sup>12</sup> Główna kwestia dotyczyła precyzji wykonania utworu zgodnie z zapisem nutowym.

wiadomo wówczas, iż coś jest nie tak, lecz żeby dokładnie przekazać znaczenie, trzeba wiedzieć, w jakim sensie używany jest czasownik „siadać”. Tutaj pojawił się jeszcze problem specyficznego języka, jaki wytworzony został w określonym środowisku na przestrzeni lat współpracy.

Wspólne uzgadnianie perspektyw trwało jeden dzień, choć proces ten nie mógł zostać zakończony w tak krótkim czasie. Drugiego dnia atmosfera była już swobodniejsza, gdyż ustalone zostały wstępne zasady współpracy obu stron, lecz wtedy pojawił się nowy problem. Dyrygent poczuł się w tej sytuacji na tyle pewnie, że przestał dobierać słowa tak, bym mogła go zrozumieć, a zaczął do swoich wypowiedzi wprowadzać słowa dialektu regionu Osaki<sup>13</sup>, skąd pochodził<sup>14</sup>.

Na domiar tego, w wypowiedziach dyrygenta zaczęły pojawiać się słowa z języka, którym prawdopodobnie rozmawiał z muzykami podczas pracy w Japonii.

<sup>13</sup> Warto tutaj zauważyć, że – jak pokazują badania lingwistów – osoby pochodzące z tego regionu, który do połowy XIX wieku miał większe geopolityczne znaczenie niż Tokio, „niechętnie uznają region tokijski za ten obszar, który wyznacza standardy językowe, co potwierdza istnienie pewnej językowej rywalizacji między tymi dwoma miastami japońskimi” (Matsumoto, Okamoto 2003: 41 za Long b.d. [tłum. własne]).

<sup>14</sup> Badania językoznawców potwierdzają, że osoby posługujące się dialektem często różnicują użycie języka standardowego w zależności od sytuacji. „Przykładowo, Okamoto na podstawie swoich badań prowadzonych na mieszkańcach posługujących się dialektem z regionu Osaki i Yamaguchi pokazuje, że [...] ogólnie rzecz biorąc, rozmówcy, może z kilkoma wyjątkami, używali większej liczby form standardowych w bardziej formalnych sytuacjach [...]. Podczas gdy dialektem posługiwali się najczęściej w sytuacjach familiarnych (np. w rozmowie z członkami rodziny lub przyjaciółmi), sugerując, że odwoływanie się w tych przypadkach do języka standardowego może być uważane za niestosowne, gdyż oznacza dystans i brak solidarności” (Okamoto, Matsumoto 2003: 42 [tłum. własne]). W moim przypadku oznaczało to najprawdopodobniej skrócenie dystansu w kontaktach oraz poczucie swego rodzaju komfortu, które udało się wypracować w drugim dniu współpracy. Niemniej jednak ja odebrałam to jako nową trudność, która przełożyła się na chwilowe pogorszenie relacji i jakości mojej pracy.

Słownictwo to miało niewiele wspólnego z terminami, jakich używa się w standardowych japońskich publikacjach muzycznych, z których pochodził mój zasób specjalistycznego słownictwa z tego zakresu. Niecierpliwiał się, gdy nie rozumiałam, co chce powiedzieć i w takich momentach na długie chwile rezygnował z mojej pomocy. Jednak fakt, że poprosił mnie o udział w nagraniu, które miało miejsce kilka miesięcy później, świadczy o tym, iż moja obecność musiała mu zapewniać choćby minimalne poczucie bezpieczeństwa, skoro ocenił, że koszty poszukiwania innej osoby są zbyt wysokie.

Dialekt regionalny, różniący się od języka standardowego czasem do tego stopnia, że nawet Japończycy mają kłopoty z jego zrozumieniem, lingwiści Yoshiko Matsumoto oraz Shigeko Okamoto wymieniają jako jeden z kluczowych aspektów japońskiego stylu komunikacji (2003: 28). Obok tej cechy językowej autorzy wspominają jeszcze dwie: pierwsza odnosi się do stylu formalnego i nieformalnego, a druga do pewnego rodzaju uwarunkowanej kulturowo formy wypowiedzi, nacechowanej grzecznością, niebezpośredniością, pozbawionej zwykle podmiotowego „ja” (Matsumoto, Okamoto 2003). Wszystkie one nakładają się na siebie, stanowiąc siatkę zniekształcającą przekaz. Tym kwestiom chciałabym poświęcić nieco więcej uwagi z tego względu, że o ile rozważane do tej pory problemy językowe (kompetencje lingwistyczne, dialekt językowy, którego nikt nie uczy na uniwersytecie w ramach kursu językowego) (por. Matsumoto, Okamoto 2003: 40) oraz socjolingwistyczne występują niezależnie od kultury etnicznej, o tyle dwie ostatnie sprawy – formalny, nieformalny styl wypowiedzi oraz pewnego rodzaju niejasność czy też niebezpośredniość – są charakterystyczne dla japońskiej kultu-

ry komunikacji i wynikają ze specyficznych dla tego kraju relacji interpersonalnych kształtowanych przez złożony system etyczny<sup>15</sup>. Autoetnograficzna świadomość wskazywanych tutaj kwestii minimalizuje ryzyko nadinterpretacji i/lub błędnej interpretacji materiałów zebranych w trakcie wywiadu.

### Ukryty podmiot. Socjolingwistyczny aspekt rozmowy z Japończykiem

Okamoto i Matsumoto wymieniają trzy aspekty języka japońskiego w celu krytyki podręczników do nauki tego języka, w których prezentowany jest pewien stereotypowy obraz Japonii, wsparty właśnie na tych cechach: grzeczności, niebezpośredniości i wieloznaczności przekazu, jego sformalizowanego oraz wystandaryzowanego stylu. W tekście autorzy starają się wykazać, że cechy te wprawdzie można uznać za charakterystyczne dla japońskiego sposobu bycia, lecz objawiają się one inaczej w zależności od sytuacji, okoliczności oraz osób, które wchodzi ze sobą w interakcję<sup>16</sup> (Matsumoto, Okamoto 2003: 32). Z badań Bebee i Takahashiego wynika, że formy grzecznościowe tworzą dystans w kontakcie, lecz ich brak oraz bezpośredni sposób komunikowania treści daje się zaobserwować w komunikacji osób o różnym statusie społecznym. Moje doświadczenie pokazuje, że nieoczekiwana zmiana tonu wypowiedzi na przesadnie grzecznościowy pomiędzy osobami, które znają się od dawna, wskazuje na pogorszenie się relacji między nimi.

<sup>15</sup> „Złożony” w tym znaczeniu, że jest, najogólniej rzecz biorąc, „mieszanką” etyki konfucjańskiej, neokonfucjańskiej, filozofii zen buddyźmu i rodzimej religii shinto, przefiltrowanej także przez opartą na chrześcijaństwie etykę cywilizacji Zachodu.

<sup>16</sup> Por. badania prowadzone przez Hiroshiego Sugimoto, Harumiego Befu, Leslie M. Bebee, Tomoko Takahashi.

Powyższe stwierdzenia znajdują potwierdzenie w obserwacjach z badań. Każdy kontakt z respondentem zaczynał się od wymiany bardzo oficjalnych formułek grzecznościowych, z których stopniowo starałam się rezygnować w rozmowie, wymuszając niejako na rozmówcy nadanie konwersacji bardziej familiarnego charakteru. W kontaktach jednorazowych było to trudne, acz możliwe, i szczególnie efektywną metodą stosowaną w celu przełamania bariery kulturowo-językowego dystansu był żart, najlepiej w formie gry słownej. Gdy mechanizm ten zadziałał sprawnie, wówczas rozmówcy byli skłonni do bardziej zaangażowanego udziału w wywiadzie. To znaczy ich wypowiedzi nie ograniczały się do ogólnych, potocznych stwierdzeń na temat świata muzyki, lecz w odpowiedziach sięgali do konkretnych przykładów z własnej biografii. Na przykład jeden z dyrygentów zaczął opowiadać, że dobrze czuje się w Europie, gdyż ludzie mają szacunek dla wykonywanego przez niego zawodu, w przeciwieństwie do Japonii, gdzie muzycy traktowani są nie lepiej niż robotnicy, „blue collars” – jak się wyraził.

Respondenci, którzy zdecydowali się obdarzyć mnie większym zaufaniem i opowiedzieć więcej szczegółów, nieco odsłaniali tym samym swoje wewnętrzne Ja (jap. *honme* – czyjeś prawdziwe uczucia, myśli, emocje), albo inaczej – akceptowali mnie częściowo jako członka własnej grupy (jap. *uchi* – oznacza to, co wewnątrz), odróżnianej od grupy zewnętrznej (jap. *soto* – to, co na zewnątrz). Warto zatrzymać się chwilę nad tymi parami terminów, ponieważ będąc cechami japońskiego sposobu porządkowania świata społecznego oraz indywidualnego, mają wpływ na relację badacz–badany, a tym samym na treść badania.

Pierwsza wskazana para to wymienione już *honme*, wskazujące na świat indywidualnych myśli, poglądów, emocji jednostki, czyli swego rodzaju meadowskie I (Hałas 1994: 38 i nast.), przeciwstawiane temu, co jednostka prezentuje na zewnątrz (*tatema*) – społecznie ukształtowane *me*, uogólniony inny (*generalized other*), politycznie poprawny i akceptowany przez wspólnotę zewnętrzny obraz jednostki. Istotna jest tu właśnie owa polityczna poprawność oraz społeczna akceptowalność formy, w jakiej indywidualne Ja może wyrażać siebie w kontaktach z innymi (Sugimoto 2003: 28). Przykładem z badania będzie sytuacja, kiedy respondent na pytanie o powód przyjazdu do Polski w celu realizacji nagrania podawał w odpowiedzi jako decydujące takie czynniki, jak niepowtarzalność dźwięku, jaką można uzyskać tylko w tym określonym miejscu z tymi polskimi muzykami. Po czym z innych rozmów wynikało, że w istocie powodem tym były stosunkowo niskie koszty realizacji projektu.

Drugą istotną parą pojęciową jest dychotomia wewnątrz–zewnątrz, odnosząca się zwykle do sposobu porządkowania rzeczywistości społecznej wedle kryteriów grupy własnej/wewnętrznej (jap. *uchi* – „wewnątrz”) oraz grupy zewnętrznej (jap. *soto* – „na zewnątrz”) (Sugimoto 2003: 29). Stawanie się częścią *uchi* – w tym wypadku chodzi o podział na mówiących po japońsku (my) i porozumiewających się w języku innym niż japoński (oni) – oznaczało dla mnie większy dostęp do tajemnic grupy. W celu uzyskania akceptacji jako badacz musiałam dać do zrozumienia Japończykom, że jestem po ich stronie i nie zdradzam ich tajemnic nie-japońskim uczestnikom sytuacji. Starałam się również pomóc w negocjacjach ze stroną polską. Gdy negocjacje były udane, wówczas akceptacja i udzielenie niektórych niejawnych informacji stawały



się formą splaty długu zaciągniętego w postaci mojej przysługi. Miałam świadomość tego, że będąc obcokrajowcem, którego obcość zdradzała ułomna znajomość japońskiego kodeksu zasad oraz zachowań społecznych, nie mogłam liczyć na pełną akceptację. Kilkakrotnie doświadczyłam swego rodzaju odrzucenia (np. nie zostałam zaproszona na wspólny posiłek po zakończonym projekcie). W tej sytuacji mogło to wynikać z tego, że wymieniałam się wizytówkami tylko z niektórymi członkami grupy japońskich muzyków, co mogło zostać uznane za niechęć do utrzymywania kontaktu z resztą, co zupełnie nie było moją intencją.

Rozważanie kwestii języka, jego struktury gramatycznej, słownictwa i stylów mowy w przypadku badania prowadzonego w języku obcym jest ważne, jak starałam się pokazać, z tego względu, że świadomość mechanizmów ukrytych w języku pozwala na trafniejsze odczytanie kontekstu sytuacyjnego i odpowiednie dopasowanie metod badawczych w celu uzyskania ważnych dla badania treści. A ponadto, jak wynika z powyższych rozważań, analiza taka pomaga dotrzeć do treści ukrytych w samych strukturach językowych albo kulturowej gramatyce, by użyć terminu ukute-go przez Annę Wierzbicką, stanowiącej dodatkowe i równie cenne źródło informacji (1996: 527)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> W jednym ze swoich tekstów Wierzbicka prezentuje wypracowany przez siebie sposób analizy wypowiedzi Japończyków (choć metoda ta ma w założeniu charakter uniwersalizujący) poprzez opisanie ich za pomocą formatu kulturowych skryptów, mających pomóc badaczowi w odczytaniu kulturowej treści, jaka się w nich kryje (Wierzbicka 1996: 551). Wykorzystanie tej techniki wiąże się także z przyjętą tu koncepcją respondenta, wedle której jego przynależność etniczna i narodowa jest równie ważna jak trajektoria jego profesjonalnej kariery. To znaczy, cytując Wierzbicką, „bycie Japończykiem oznacza tutaj posiadanie pewnego zinternalizowanego systemu zasad kulturowych (zasad myślenia, mówienia i odnoszenia się do innych ludzi). Poszczególne zasady tego rodzaju nie są wyjątkowe dla danej kultury, ale cały ich system już tak. Zrozumienie kultury japońskiej jest [w pewnym sensie] [przyp. BK] tym samym, co zrozumienie «japońskiej psychologii»” (Wierzbicka 1996: 551).

## Trafność i rzetelność. Podwójna triangulacja jako metoda weryfikacji i walidacji materiału badawczego

Trafność i rzetelność analiz przedstawionych w niniejszej rozprawie można postawić pod znakiem zapytania przede wszystkim ze względu na charakter materiału badawczego, to znaczy kulturową przynależność respondentów oraz język gromadzenia i/lub generowania danych, język komunikacji, który nie jest językiem ojczystym autorki badania. Na to nakłada się dodatkowo kwestia niedoskonałości formalnych wynikających z natury terenowych badań jakościowych, a mianowicie wnioskowanie na podstawie subiektywnych interpretacji jednorazowych wypowiedzi często przypadkowo wybranych osób – dostępnych w danym miejscu i czasie. Pojawia się w związku z tym pytanie, czy wyjaśnienia wieńczące pracę badawczą są trafne, czyli czy „pomiar faktycznie mierzy to, co sądzimy, czy też co innego” (Babbie 2003: 334). I czy ponowne przeprowadzenie badania na podobnej grupie respondentów doprowadzi badacza do stwierdzeń mieszczących się w zarysowanych ramach teoretycznych.

Jedną z metod radzenia sobie z powyższymi dylematami jest zastosowanie techniki triangulacji (metodologicznej i danych) (Konecki 2005), oznaczającej wykorzystanie wielu rodzajów narzędzi jakościowej analizy do oglądu wybranego fenomenu społecznego – tutaj ścieżki europejskiej kariery zawodowej japońskiego muzyka. Ponadto ewaluacji samego przebiegu badania oraz jego wyników służyły dane, jakich dostarczyła mi metoda i techniki autoetnograficzne. Analiza notatek terenowych<sup>18</sup> sporządzonych na podstawie oglądu

<sup>18</sup> Zapis autoetnograficzny realizowany był zwykle *ex-post*, na koniec dnia. W zasadzie tylko raz udało mi się robić notatki

własnych doznań, emocji, zachowań oraz wszelkich zmian, jakie w czasie wywiadów, wykonywania zadań tłumaczeniowych zachodziły we mnie pod wpływem przemian w kontekście samej sytuacji badawczej, wzbogaciła rozważania o perspektywę intymnego, wewnętrznego i często nieurefleksyjonego spojrzenia na problem. Ten brak refleksyjności odnosi się przede wszystkim do kwestii, momentów związanych z silnymi emocjami, stresem, które stanowią nieodłączny element kontaktów interpersonalnych odbywających się pomiędzy różnymi kulturami. Urefleksyjnienie i włączenie tych kwestii do rozważań możliwe jest dopiero po dokonaniu szczerzej oraz drobiazgowiej rejestracji, a następnie analizy wszelkich odczuć, reakcji i postaw wraz ze zmianami, jakie zachodzą tak w badanym, jak i w środowisku respondentów. Materiał ten, co starałam się tutaj pokazać, jest o tyle cenny, że niezwykle trudno uzyskać go za pomocą innej techniki jakościowego badania rzeczywistości społecznej, na przykład wywiadu, obserwacji i tym podobnych.

## Podsumowanie

W niniejszym tekście starałam się wykazać, jakie zalety ma prowadzenie badania w metodologicznym paradygmacie analitycznej autoetnografii. Metoda ta wykorzystywana jest przeze mnie w niestandardowy sposób, gdyż definiuję siebie jako członka badanego świata społecznego zgodnie z koncepcją Beckerowskiego *art world*, a nie w związku ze *stricte* zawodową przynależnością do grupy respondentów, którzy są

na bieżąco i było to podczas nagrania realizowanego przez dziesięcioosobową grupę muzyków. Brak cytatów w niniejszym tekście spowodowany jest tym, że nie miałam możliwości nagrywania rozmów w trakcie nagrań polsko-japońskich. Wynikało to ze specyfiki sytuacji – projekt komercyjny, objęty tajemnicą praw autorskich oraz moja nie do końca jasna dla Japończyków rola badacza-tłumacza.

muzykami także z wykształcenia. Podstawowych korzyści zastosowania autoetnografii w przypadku analizy prowadzonej pomiędzy dwiema rzeczywistościami kulturowymi, to znaczy japońską i polską, upatruję w możliwości głębszego zrozumienia problemów komunikacyjnych pojawiających się w tego rodzaju kontaktach oraz ich wpływu na charakter, a także sposób kształtowania się interakcji, co w konsekwencji warunkuje również dalszą drogę kariery danego muzyka, przynajmniej w Polsce, ale nierzadko i w Europie.

Autoetnograficzne spojrzenie na kwestie nawiązywania relacji językowych w międzykulturowym środowisku muzyków klasycznych, które wydawałoby się wolne od problemów językowych ze względu na uniwersalny kod terminologii muzycznej, ukazuje stopień skomplikowania procesu komunikacji. Szereg problemów, które wynikają nie tylko ze znajomości języka, ale i kodu kulturowego (np. uwarunkowany kulturowo język ciała dyrygenta, sposoby budowania związków interpersonalnych przekładające się na relacje orkiestra-dyrygent) oraz slangu zawodowego, jakim posługują się muzycy, pozostaje nieuchwytnymi dla badaczy, którzy pracują z tłumaczem. Występując w roli badacza-tłumacza, miałam okazję dzielić z badanymi część trudności, jakie napotykają, pracując w środowisku międzynarodowym. Włączenie tych „autoobserwacji” do analizy zagadnienia karier japońskich muzyków w obcych im kulturowo środowiskach pozwoliło mi lepiej zrozumieć, jak ważną na drodze do osiągnięcia zawodowego sukcesu jest dobra komunikacja z otoczeniem. Jeden z opisywanych przeze mnie dyrygentów stracił szansę zadyrygowania koncertu w Polsce, ponieważ nie udało mu się nawiązać z orkiestrą porozumienia (np. przekazać wyraźnymi ruchami rąk własnych pomysłów interpretacyjnych).

Ponadto autoetnografia postulująca wykorzystanie zapisu własnego doświadczenia, tutaj: kontaktu oraz mediacji międzykulturowej pomiędzy stroną japońską i polską, jako materiału badawczego pozwoliła mi lepiej przyjrzeć się samemu przebiegowi badania, sposobom generowania danych, formułowania hipotez. Narzędzia autoetnograficzne wykorzystuję w celu oceny mającej uwierzytelnić proces badawczy, którego realizacja wywołuje liczne wątpliwości z wielu powodów, z których kluczowym jest fakt, iż przebiega on w języku japońskim. W tym przypadku jest to autoetnografia badacza, który stara się kontro-

## Bibliografia

Anderson Leon (2006) *Analytic Autoethnography*. „Journal of Contemporary Ethnography”, vol. 35, no. 4, s. 373–395.

Babbie Earl (2003) *Badania społeczne w praktyce*. Przełożyli Witold Betkiewicz i in. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Becker Howard (1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bernstein Arthur, Sekine Naoki, Weissman Dick (2007) *The Global Music Industry. Three perspectives*. Nowy Jork: Routledge.

Bizeul Daniel (1999) *Faire avec les deconvenues. Une enquete en milieu nomade*. „Societe Contemporaine”, no. 33/34, s. 111–137.

Davies Charlotte (1997) *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. London: Routledge.

Denda Fumio (2004) *Nihonjin wa kurashikku ongaku wo dō ha'aku suru ka* [Jak Japończycy odbierają muzykę klasyczną?]. Tōkyō: Geijutsugeidaisha.

Garfinkel Harold (1967) *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

lować proces badawczy poprzez notowanie i analizę trudności głównie językowych, z jakimi boryka się, rozmawiając z respondentem w obcym dla siebie języku. Zagadnienia związane z tłumaczeniem symultanicznym nie zostały jeszcze, o ile mi wiadomo, dość dobrze zbadane w studiach jakościowych. Biorąc zaś pod uwagę zmieniające się struktury etniczne tworu określanego w naukach społeczno-politycznych mianem państwa narodowego, należy przypuszczać, że opisywane tutaj kwestie dotyczące badań jakościowych prowadzonych w językach obcych staną się jednym z wyzwania dla współczesnej socjologii.

Glaser Barney G., Strauss Anselm L. (1965) *Temporal Aspects of Dying as a Non-Scheduled Status Passage*. „American Journal of Sociology”, vol. 71, no. 1, s. 48–59.

Granovetter Mark (1973) *The Strength of Weak Ties*. „American Journal of Sociology”, vol. 78, no. 6, s. 1360–1380.

Hałas Elżbieta (1994) *Obywatelska socjologia szkoły chicagowskiej*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.

Hendry Joy (1999) *An Anthropologist in Japan. Glimpses of Life in the Field*. London: Routledge.

Hughes Everett C. (1937) *Institutional Office and the Person*. „American Journal of Sociology”, vol. 43, s. 404–413.

Hughes Everett C. (1958) *Men and Their Work*. Glencoe: Free Press.

Konecki Krzysztof (2005) *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 1, nr 1, s. 42–63 [dostęp 4 września 2013 r.] Dostępny w Internecie: [http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/PSJ\\_1\\_1\\_Konecki.pdf](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/PSJ_1_1_Konecki.pdf).

(Nie)przekładalność (?) perspektyw w świecie muzyki klasycznej. Autoetnografia socjologa-observatora i japonisty-tłumacza

Korporowicz Leszek (1997) *Słownik ważniejszych pojęć* [w:] tenże, *Ewaluacja w edukacji*. Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 278–281.

Le Bon Gustave (1994) *Psychologia tłumu*. Przełożył Bolesław Kaprocki. Warszawa: PWN.

Matsumoto Yoshiko, Okamoto Shigeko (2003) *The Construction of the Japanese Language and Culture in Teaching Japanese as a Foreign Language*. „Japanese Language and Literature”, vol. 37, no. 1, s. 27–48.

Pawson Ray (1996) *Theorizing the Interview*. „The British Journal of Sociology”, vol. 47, no. 2, s. 295–314.

Riemann Gerhard, Schütze Fritz (2012) *„Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych* [w:] Kaja Kaźmierska, red., *Metoda biograficzna w socjologii*. Kraków: Nomos, s. 389–414.

Rosenblum Karen E. (1987) *The In-Depth Interview: Between Science and Sociability*. „Sociological Forum”, vol. 2, no. 2, s. 388–400.

## Cytowanie

Kowalczyk Beata (2014) *(Nie)przekładalność (?) perspektyw w świecie muzyki klasycznej. Autoetnografia socjologa-observatora i japonisty-tłumacza*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 3, s. 202–221 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: [www.przegladsocjologiijakosciowej.org](http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org).

## Reciprocity (?) of Perspectives in the World of Classical Music. Autoethnography of Sociologist-Observer and Japanese Language Translator

**Abstract:** This paper lays out advantages and disadvantages of the practical use of analytic autoethnography (Leon Anderson 2006) in qualitative research focused on professional careers of artists in art world (Howard Becker 1982), namely that of classical music. The research concerned the problem of networking and culturally conditioned interactions between Japanese and Polish artists involved in international artistic projects. While observing the process of cooperation between the abovementioned groups of artists, the researcher played the role of translator and so-called intercultural mediator, and as such became a member of their artistic reality (*In-Complete Member Researcher*). This fact justified the application of autoethnographic paradigm – though in an altered form – to the research and thus, enabled the author to better understand the process of social construction of intercultural interactions. Furthermore, by presenting the results of autoethnographic analysis, the author is also trying to show how this method serves as a tool which enhances validity and reliability of data collected through a foreign language (here: Japanese).

**Keywords:** analytic autoethnography, Japanese musicians, Japanese culture, world art, language, sociology of artistic profession