

RÓŻNI globalnie
RÓWNI lokalnie



MIKOŁAJ RYKOWSKI
MAŁGORZATA OKUPNIK
JOANNA SYKULSKA

RÓŻNI globalnie RÓWNI lokalnie

Podręcznik dla uczestnika szkolenia
Rekinek Kultury

Poznań 2023

Iceland
Liechtenstein
Norway grants



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Publikacja powstała w ramach projektu pt. *Kultura 3.0. Współczesna rola kultury w budowaniu społeczeństwa zintegrowanego*, finansowanego z funduszy MF EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii oraz środków krajowych.

Partnerzy w projekcie:

Uniwersytet Agder (Kristiansand, Norwegia), Menntaskóli í tónlist (Reykjavík, Islandia), Skien kulturskole (Skien, Norwegia), Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. G. Bacewicz w Koszalinie, Stowarzyszenie „Wschód Kultury” (Lublin)

Data realizacji zadania: 01.09.2022 – 31.03.2024

Kwota dofinansowania: 129 210,28 EURO

Program: Kultura, Działanie II: Poprawa dostępu do kultury i sztuki

Strona Operatora Programu: <http://eogkultura.gov.pl>



Wartość dofinansowania: 95 000,00 PLN

Data umowy: marzec 2023

Wspólnie działamy na rzecz Europy **zielonej**, **konkurencyjnej** i **sprzyjającej integracji społecznej**.



Akademia Muzyczna
im. Ignacego Jana Paderewskiego
w Poznaniu

UiA Universitetet
i Agder

mít



SKIEN
kulturskole



Zespół Państwowych
Szkół Muzycznych
im. Grażyny Bacewicz
w Koszalinie

Stowarzyszenie

Wschód Kultury



Spis treści

Wstęp	7
Różni globalnie, równi lokalnie – uwarunkowania kulturowe w refleksji teoretycznej	9
Glokalizacja i muzyka	9
Interpretacja globalistyczna muzyki.	16
Gdzie jest siła sprawcza?	23
W stronę modelu glokalizacji	29
Model.	31
Ważne zastrzeżenie	34
Audiomozaika.	34
Bushimi.	36
Glocklizacja	37
Krytyka modelu glokalizacji	39
Bibliografia.	41
Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji projektu?	47
Omówienie 10 kroków	53
Bibliografia.	77

Spis treści

Projekt z inspiracji, projekt inspiracją.

Z perspektywy praktyka	81
Czy emocje tworzą projekt?	82
Podejście interdyscyplinarne, czyli jakie?	83
W muzycznym świecie	84
„Wacław z Szamotuł na ludowo”	84
Lamentacje	87
Zakończenie	88
Bibliografia	88

Wstęp



Wspólnym mianownikiem tekstów zgromadzonych w niniejszej publikacji jest zaangażowanie ich autorów w ideę inkluzji społecznej, która stoi w centrum projektu *Kultura 3.0 Współczesna rola kultury w budowaniu społeczeństwa zintegrowanego*. Bezpośrednim zaś pretekstem przygotowania publikacji było szkolenie *Rekiniek kultury* zaplanowane w ramach projektu *Kultura 3.0 – Różni globalnie, równi lokalnie*. Nie ulega jednak kwestii, że podejmowana w ramach tego szkolenia problematyka miała charakter teoretyczny – istotą było zaznajomienie uczestników ze stosunkowo nową interpretacją zjawisk muzycznych w kontekście procesu globalizacji i glokalizacji. I tak, pierwsza część, pióra Mikołaja Rykowskiego, to prezentacja autorskiego pomysłu interpretacji **glokalistycznej**, zastosowanej wobec kompozytorskich twórczości i praktyk muzycznych, które można zinterpretować w kontekstach lokalnych i globalnych. Drugi tekst jest odpowiedzią na **globalny** problem dotyczący młodych ludzi, jakim jest brak wiary w siebie i swoją moc sprawczą. Małgorzata Okupnik w tekście *Power4You. Jak mentalnie przygotować się do*

Wstęp

realizacji projektu? przybliży Metodę Biegun, wymyśloną i z powodzeniem stosowaną przez Marka Kamińskiego, zdobywcę biegunów, podróżnika, przedsiębiorcę i trenera motywacyjnego. Chodzi o doskonalenie umiejętności definiowania i osiągania celów oraz radzenia sobie z porażkami. Tekst Joanny Sykulskiej *Projekt z inspiracji, projekt inspiracją. Z perspektywy praktyka* odnosi się do **lokalności**. Autorka pisze o konkretnym projekcie „Wacław z Szamotuł na ludowo”, zrealizowanym dzięki dofinansowaniu programu „EtnoPolska”.



Mikołaj Rykowski

Różni globalnie, równi lokalnie – uwarunkowania kulturowe w refleksji teoretycznej

Glokalizacja i muzyka

Mimo że termin globalizacja zyskał ogromną popularność nie tylko w kręgach akademickich, ale także w polityce i kulturze popularnej, koncepcja glokalizacji nie jest tak powszechnie znana. Glokalizacja ma swoje korzenie w japońskiej gospodarce lat 80. XX wieku, kiedy polityka *dochakuka* oznaczała modyfikację wielkich strategii przemysłowych pod kątem lokalnych warunków. Stopniowo idea ta ewoluowała w kierunku strategii kulturowej polegającej na zachowaniu lokalnych wartości poprzez działanie na skalę globalną (Robertson, 2006, s. 546). Termin glokalizacja został wprowadzony do debaty naukowej przez Rolanda Robertsona (1994). Dziś w literaturze istnieje

Mikołaj Rykowski

wiele różnych definicji globalizacji, według których oznacza ona na przykład:

(...) ideę, w ramach której w procesie globalizacji należy uwzględnić lokalne warunki lub politykę globalizacji oznaczającą dostosowywanie produktów do konkretnych rynków (www.dictionary.cambridge.org, dostęp: 12.05.2020).

W cyfrowej Encyklopedii Britannica opublikowano następującą definicję globalizacji:

Jednoczesne występowanie tendencji do ujednociania i indywidualizacji w współczesnych systemach społecznych, politycznych i gospodarczych (www.britannica.com, dostęp: 12.05.2021).

Z kolei na stronie www.macmillandictionary.com czytamy:

globalizacja to proces zmiany produktów lub usług, które są sprzedawane na całym świecie, aby dostosować je do różnych lokalnych rynków (dostęp: 14.06.2021).

W przełomowej pracy Victora Roudometofa zatytułowanej „Glocalization – A Critical Introduction” (2016) znajduje się następująca definicja:

Glocalizacja jest definiowana jako globalizacja załamana przez lokalność (Roudometof, 2016, s. 146).

Roudometof rozumie zatem globalizację nie tyle jako proces, który miał miejsce w odpowiedzi na nasilenie się globalizacji w latach 90. XX wieku, ale jako model analityczny pozwalający określić całokształt zależności, relacji i procesów zachodzących między sferą lokalną a globalną.

Takie pojmowanie zjawiska globalizacji prowadzi do powstania praktycznej koncepcji analitycznej, która pozwala na ujawnienie zarówno współczesnych, jak i historycznych procesów społecznych w nowym świetle. Wzajemne relacje między sferą lokalną i globalną, czy też krajową i uniwersalną, obserwowane są przecież od wieków, niezależnie czy rozważamy kwestię Jedwabnego Szlaku, wypraw Wikingów i Zheng He czy Kompanii Wschodnioindyjskiej, by wymienić tylko kilka. Niemniej, w tym kontekście historycznym pojawia się pytanie: jeśli globalizacja jest podobna do globalizacji, którą najczęściej definiuje się jako zjawisko XX wieku, to czy zastosowanie pojęcia globalizacji jako kategorii historycznej jest uzasadnione? Warto zauważyć, że nie wszyscy uczeni ograniczają swoją koncepcję globalizacji do XX wieku. Kilku autorów zajmuje się pojęciami archaicznej globalizacji czy też proto-globalizacji (Hopkins, 2003), rozważając na przykład znaczącą hegemonię (w archaicznej globalizacji) Imperium Rzymskiego, które poprzez szereg kampanii politycznych rozszerzyło system rządzenia na obszary mniej rozwinięte. W tym kontekście warto wziąć pod uwagę wyjaśnienie Manfreda B. Stegera:

Globalna ekspansja relacji społecznych i wzrost globalnej wyobraźni to stopniowe procesy o głębokich korzeniach

Mikołaj Rykowski

historycznych. Inżynierowie, którzy opracowali komputery osobiste i odrzutowce o naddźwiękowych prędkościach, stoją na barkach wcześniejszych innowatorów, którzy stworzyli maszynę parową, włókno bawełniane, telegraf, fonograf, telefon (Steger, 2013, s. 18).

Dlatego, jeśli rozumiemy globalizację jako proces o głębokich korzeniach historycznych, to globalizację również można zrozumieć w ten sposób. Tym tokiem rozumowania podąża Anthony Bebbington, który sugeruje potrzebę przeprowadzania badań zorientowanych historycznie nad globalizacją, aby uchwycić realne skutki globalizacji w konkretnych kontekstach (Roudometof, 2016, s. 72, patrz: Bebbington, 2001, s. 414–436).

Victor Roudometof omawia kilka interpretacji tego pojęcia (Robertson, 2006, Ritzer, 2003, Beck, 2002, patrz: Roudometof, 2016, s. 58). Punkt wyjścia dla interpretacji Robertsona to idea społeczeństwa światowego, co oznacza, że globalizacja prowadzi na przykład do izomorfizmu instytucjonalnego. Jednak oprócz tego badacz ten zauważa, że globalizacja generuje różnice, co prowadzi do pojawienia się zjawiska globalizacji. Innymi słowy, według Robertsona, globalizacja ma cechy samoregulujące (lub „globalizacja to globalizacja”). Ritzer wyraźnie sprzeciwia się temu pogładowi, uważając, że kategorie lokalności i globalności wzajemnie się wykluczają. Gdy lokalne zostaje wchłonięte przez to, co globalne – przekształca się w globalne. Ritzer akceptuje termin globalizacja, skupiając się jednak bardziej na negatywnych

aspektach kapitalizmu, i proponując termin „grobalizacja” (Ritzer, 2003, s. 193–209); to agresywna polityka globalnych kapitalistów w celu maksymalizacji zysku i kulturowej dominacji. Grobalizacja, termin ukuty przez Ritzera, oznacza imperialistyczne aspiracje państw, korporacji itp. oraz ich potrzebę podporządkowywania sobie coraz dalszych obszarach geograficznych (Ritzer, 2004, s. 73, patrz: Roudometof, 2016, s. 51). Należy zaznaczyć, że podczas gdy Ritzer niewątpliwie dokonał ważnego kroku w kierunku teoretycznej autonomii glokalizacji, to właśnie Roudometofowi zawdzięczamy autonomiczny model analityczny. Podstawą myślenia jest tu metafora załamania:

Tak jak światło przechodzące przez szkło emituje całe spektrum, tak samo globalizacja przechodząca przez szkło emituje całe spektrum (Roudometof, 2016, s. 65).

W efekcie tego procesu powstaje stan glokalny, który może oznaczać wszystkie interakcje lokalno-globalne (podobnie jak globalność jest efektem procesu globalizacji). Koncepcję analityczną uzupełnia idea glokalizmu, oznaczająca konkretne polityki realizowane w celu osiągnięcia zakładanych celów. Podsumowując, autonomiczna koncepcja Roudometofa składa się z następujących elementów:

1. glokalizacja jako proces, w którym ludzie są postrzegani jako aktywna siła wprowadzająca zmiany i determinująca pojawienie się nowych, autentycznych wartości niekomercyjnych;

2. globalność jako zestaw uwarunkowań, które umożliwiły zachodzenie procesów globalizacji, dzięki takim cechom jak: naturalna zdolność do życia w pluralizmie kulturowym i religijnym oraz modyfikowania wpływów globalnych (taki stan często stanowi przedmiot badań nad zjawiskami kreolizacji, hybrydyzacji, synkretyzmu i transkulturacji);
3. globalizm rozumiany jako konkretna polityka realizowana w celu osiągnięcia zakładanych celów (zazwyczaj komercyjnych). W tym kontekście możemy mówić o „globalizacji” – czyli strategii korporacji i globalnych firm zmierzającej do dominacji nad lokalnymi wartościami kulturowymi, przekształcającej ludzi w biernych konsumentów, z biegiem czasu pozbawionych naturalnego zachowania kulturowego.

Skutkiem globalizacji Ritzera jest wprowadzenie zagadnień związanych z władzą decydowania do dyskursu o globalizacji, co nie jest tak wyraźnie obecne w interpretacji Robertsona. Ów wątek szeroko rozwija Roudometof, który uważa, że na osi interakcji lokalno-globalnych ważne jest zdefiniowanie tzw. władzy decydowania, która blokuje wpływy globalne lub umożliwia ich dalszą transmisję. W minionych wiekach na przykład to tak zwany Zachód był wystarczająco silny, by eksportować na Wschód siłę militarną, doktryny polityczne, idee modernizacji itp. Z drugiej strony społeczność lub państwo mogą okazać się wystarczająco silne, by zatrzymać import jakichkolwiek wartości społecznych lub kulturowych (Korea Północna, Afganistan). Ostatecznie lokalne środowiska mogą mieć zdolność do przekształcania globalnych

trendów według własnej woli. Dlatego też niezwykle istotnym postulatem Roudometofa jest poszukiwanie owej władzy decydowania – w niniejszym tekście stosowane będzie określenie siły sprawczej – lub odpowiedzi na pytanie: komu przysługuje ostatnie słowo w decydowaniu o społecznym procesie lokalno-globalnym.

Zanim globalizacja – obecnie rozumiana jako autonomiczna koncepcja analityczna – zostanie omówiona pod kątem jej możliwych zastosowań w refleksji o muzyce, ważne jest wyjaśnienie jej związków z pokrewnymi zjawiskami, takimi jak: **synkretyzm**, **transkulturowanie**, **kreolizacja i hybrydyzacja**. Najstarszym terminem oznaczającym połączenie elementów kultury, zwykle w odniesieniu do religii, jest synkretyzm. Ta idea fuzji kulturowej została rozwinięta przez wielu autorów i w odniesieniu do różnych kontekstów. Fernando Ortiz natomiast przedstawił koncepcję **transkulturowania**, która stanowiła podstawę pracy José Martí *Nuestra America* (1891). Oś rozważań autorów latynoamerykańskich to przekonanie, że mieszkańcy Ameryki Południowej (metysi) stanowią podstawę tożsamości latynoamerykańskiej. Metysyzacja (Métissage) postrzegana było jako cecha wyróżniająca, oznaczająca konglomerat wpływów różnych grup imigrantów. Badania transkulturowe zaowocowały wprowadzeniem terminu hybrydyzacji, który został potem zastosowany w badaniach literaturoznawczych i socjologicznych. Jednym z najważniejszych wniosków Ortiza była przekonanie, że transkulturowanie prowadzi do połączenia dwóch równoległych procesów: **dekulturyzacji** przeszłości i **metysyzacji** teraźniejszości (Ortiz, 1965, patrz:

Cucioletta, 2001/2002, s. 1–11). W kontekście latynoamerykańskim terminy hybrydyzacja i kreolizacja zaczęły być stosowane do opisanego powstawania trzeciej – nowej kultury. Ten sam model myślowy przeniknął do refleksji na temat kultury amerykańskiej (USA), będącej przecież syntezą różnych kultur.

Na ile jednak globalizacja odróżnia się od zjawisk takich jak kreolizacja czy hybrydyzacja, rozumiane jako rozszerzenie koncepcji transkulturacji? Otóż hybrydyzacja może być wynikiem syntezy kilku różnych elementów kulturowych – to, co jednak odróżnia ją od globalizacji, to fakt, że w ramach hybrydy kulturowej nie jest określone pochodzenie jej poszczególnych składników (tracą one kulturową czy etniczną rozpoznawalność). W globalności natomiast, rozumianej jako zestaw uwarunkowań, przynajmniej jeden element lokalny jest tożsamościowo rozpoznawalny.

Interpretacja globalistyczna muzyki

Badanie procesów globalizacji, ale także globalności jako zestawu uwarunkowań (oraz globalizmu jako konkretnej strategii), jest szczególnie uzasadnione w odniesieniu do kultury muzycznej społeczeństw wielonarodowych, które przez wiele lat pozostawały pod obcym panowaniem politycznym. W tym kontekście warto rozważyć twórczość polskich kompozytorów XIX wieku będącą wyrazem wielonarodowej świadomości kulturowej. Jak wiadomo, wielu polskich kompozytorów pochodziło z obszarów rubieży

dawnego państwa polskiego (w XIX wieku znajdujących się pod panowaniem rosyjskim): Karol Szymanowski i Juliusz Zarębski urodzili się na Ukrainie, Mieczysław Karłowicz na obszarze Wileńszczyzny, a Stanisław Moniuszko pochodził z Białorusi. W ich twórczości można odnaleźć muzyczne wspomnienia z okresu dzieciństwa spędzonego na tych terenach, na przykład słuchanie kołysanek śpiewanych przez ich matki i opiekunki (Tomaszewski, 2021). Z punktu widzenia analizy globalistycznej interesujące jest, czy te tradycje ludowej muzyki uległy procesowi „zdematerializowania”, tworząc wspólnie z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi tzw. nową jakość (w formie hybrydy lub transkulturacji), czy też owe regionalizmy pozostały kulturowo i etnicznie rozpoznawalne. W tym drugim przypadku możemy – jak się zdaje – mówić o globalności w kontekście zestawu uwarunkowań, które umożliwiły zachodzenie procesu globalizacji.

Inne przykłady twórczości muzycznej, uwarunkowanej globalnie, można odnaleźć w polskim środowisku na początku XX wieku (Dziadek, 2002; Łobaczewska, 1966). Niektórzy polscy kompozytorzy, a mianowicie Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto, Grzegorz Fitelberg i Władysław Lubomirski (założyciel Filharmonii Warszawskiej), założyli „Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich”, która później stała się znana jako „Młoda Polska”. Miało to na celu nie tyle sformułowanie spójnego programu artystycznego, co zwiększenie szans na zagranicznym rynku muzycznym (szczególnie w Berlinie) ze swoimi awangardowymi kompozycjami. Jeden z nich, Karol

Szymanowski, zdołał osiągnąć artystyczną syntezę nowoczesnego europejskiego języka muzycznego z polską tradycją muzyczną. Doskonałym przykładem jest np. jego balet *Harnasie*, który opierał się w całości na folklorze polskiego regionu Podhale, ale – z drugiej strony – nawiązuje do znanego w Europie baletu *Święto wiosny* Igora Strawieńskiego. Innym przykładem jest twórczość symfoniczna Szymanowskiego, w której słuchacz może rozpoznać cechy wielkich dzieł symfonicznych Richarda Straussa czy Gustava Mahlera. Jak można się spodziewać, odbiór muzyki Szymanowskiego – zwłaszcza tych utworów przypominających twórczość Straussa i Mahlera – różnił się w Polsce i za granicą. Za granicą muzyka Szymanowskiego była ceniona, w Polsce zaś niektóre konserwatywne kręgi narzekały na ślepe naśladownictwo i brak oryginalności.

Kompozytorzy, krytycy muzyczni i miłośnicy muzyki byli wówczas podzieleni na zwolenników poglądu, że polską muzykę należy promować w salonach Europy z uwzględnieniem lokalnego kolorytu (spadkobiercy Moniuszki) oraz entuzjastów kompozytorów „Młodej Polski”, którzy, jak zauważyła Magdalena Dziadek, promowali wizję twórczości, która w ich kraju reprezentuje Europę, zachowując własny, odrębny stylistycznie charakter (Dziadek, 2002, s. 462). Warto tu zauważyć, że zwolennicy obu stron zdają się działać zgodnie z mechanizmami globalnymi, co oznacza podejmowanie działań o zasięgu globalnym w celu ochrony wartości lokalnych – w tym przypadku wartości kraju, który przez pokolenia doświadczał procesów germanizacji i rusyfikacji. Różnili

się jednak w swoich artystycznych wizjach muzyki. Zwolennicy Szymanowskiego i Karłowicza doceniali fakt, że twórczość tych artystów odnosiła się do europejskich osiągnięć. Ich przeciwnicy natomiast byli przekonani, że Polska była zbyt długo okupowana, by podążać za obcą modą muzyczną. Styl muzyczny i polityka – jak to już wielokrotnie bywało w historii – były wówczas ze sobą ściśle splecione. W rozważanych kontekstach jako niezwykle istotne jawi się zrozumienie roli kompozytora (lub twórczego wykonawcy) w kontekście globalnych przepływów kulturowych (Yudkoff, 2021).

Badanie muzycznej globalizacji, w kontekście konkretnych strategii globalno-lokalnych, jest z natury interdyscyplinarne, ponieważ może wymagać zagłębienia się w dziedziny takie jak polityka, polityka kulturalna, ekonomia, antropologia kulturowa i inne. To właśnie w tych obszarach pozamuzycznych można rozpoznać siłę sprawczą (która może leżeć np. po stronie producenta, jak i konsumenta). Owe badania interdyscyplinarne mogą pomóc znaleźć odpowiedź na pytanie, czy proces globalizacji muzyki zachodzi w sposób naturalny, tj. poprzez społeczne akceptowanie lub odrzucanie dzieł muzycznych (osąd estetyczny), czy też jest regulowany przez specjalny rodzaj polityki. To pytanie jest kluczowe, by rozróżnić, czy mówimy o globalności czy globalizmie.

Podsumowując, zastosowanie globalistycznej interpretacji muzyki jest uzasadnione, gdy przedmiotem badań jest muzyka i jej rola w kulturze. Oto kilka zalet takiego podejścia:

1. Identyfikacja elementów lokalnych i globalnych (lub indywidualnych i uniwersalnych) oraz ich wzajemnej współzależności/ współistnienia w ramach dzieła muzycznego. Szczególnie istotnym aspektem jest ocena, czy elementy etniczne (np. stylizacje ludowe) syntezy muzycznej są rozpoznawalne (nie tylko w kontekstach krajowych, ale także przez publiczność zagraniczną), czy też zostają spłycone (pozbawiane znaczenia) lub nabierają nowego znaczenia.
2. Glokalistyczna interpretacja, a dokładniej poszukiwanie tzw. siły sprawczej, pozwala zbadać, czy badana rzeczywistość ujawnia naturalny proces globalizacji, rozumiany jako współdziałanie globalnych i lokalnych zjawisk, (lub) globalności rozumianej jako zbiór predyspozycji i warunków, (lub) globalizmu jako formy tworzenia określonej polityki. Pozwala to na określenie zjawisk, które w innym przypadku mogłyby być łatwo pomyłone, np. zmiany wynikające z strategii kapitałowej interpretowane jako naturalne procesy związane z wymianą międzykulturową.
3. Określenie logiki kulturowego funkcjonowania tego, co lokalne globalnie (lub odwrotnie), zarówno pod względem geograficznym, jak i kulturowym.
4. Ukazanie funkcjonowania artysty i jego dzieła, uwikłanego w sieci zależności od patronów lub rozwijających się systemów kapitalistycznych. Śledzenie mechanizmów, które determinują los dzieła muzycznego (czy jest to efekt doceniania wartości estetycznej czy strategii promocyjnych – specyficznych polityk itp.).

Chociaż globalizacja ma swoją własną, obszerną literaturę (Ritzer, 2003; Salazar, 2010; Gobo 2011; Roudometof, 2016), wciąż brakuje tu w pełni rozwiniętej teorii. Co więcej, większość wniosków teoretycznych autorów wymienionych powyżej dotyczy świata ekonomii, polityki lub studiów kulturowych. Czy były jakieś próby zastosowania tego teoretycznego konceptu wobec muzyki? Jak zauważył David Hebert (Hebert, 2021, str. 3–4), związek między koncepcją globalizacji a muzyką został wyraźnie uznany – aczkolwiek marginalnie – przez Lana Biddle’a i Vanessę Knights w wprowadzeniu do książki *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local* (Biddle & Knights, 2007). Jednak jedno z najbardziej inspirowanych spojrzeń na zastosowanie koncepcji globalizacji w muzyce można znaleźć w badaniach Brity Sweers (Sweers, 2014). Przedstawiła ona trzy interpretacje globalizacji muzyki w kontekście idei odrodzenia tradycji muzycznych. Te interpretacje można odnieść do rozumienia zjawiska globalizacji, a są to odpowiednio: perspektywa sceptyczna, hiperglobalna i transformacyjna. Według Sweers, sceptycy zdają sobie sprawę z wartości tradycji muzycznych, hiperglobaliści podkreślają rolę rynku, podczas gdy transformaliści widzą możliwości stworzenia nowych mechanizmów jako alternatywy dla eksploatacyjnego handlu w ramach systemów powiązanej globalnej wymiany (Hebert, 2021, s. 4).

W przekonaniu autora zastosowanie globalistycznej interpretacji muzyki może być bardzo przydatne wobec muzyki

klasycznej z przeszłości. Aby osiągnąć ten cel, intencją autora jest przedstawienie bardziej praktycznej implementacji tego terminu w dziedzinie muzyki. Podstawy idei metodologicznych przedstawionych tutaj zostały po raz pierwszy opracowane w badaniach, które doprowadziły do powstania książki *Music Glocalization – Heritage and Innovation in a Digital Age* (Hebert & Rykowski, 2021).

Jednym z najważniejszych atutów wyboru globalizacji jako koncepcji analitycznej jest wyjaśnienie zjawisk muzycznych, które nie mogą być badane w jednym miejscu (Roudometof, s. 38) za pomocą tradycyjnej metodyki autochtonicznej. Jak już wspomniano, koncepcja ta może ujawnić naturę muzyki kultywowanej szczególnie w społeczeństwach wielonarodowych lub muzyki praktykowanej zarówno lokalnie, jak i na gruncie obcym kulturowo. Pod względem wzajemnego powiązania lokalnych i globalnych wartości wyłaniają się więc dwie główne strategie globalizacji (jako procesu):

1. Reaktywna globalizacja: modyfikacja globalnej narracji (lub produktu) zgodnie z lokalnymi wartościami, oczekiwaniami i kontekstami kulturowymi (w dziedzinie ekonomii, np. mikro-marketing, *dochakuka*).
2. Proaktywna globalizacja: promowanie lokalnych wartości i praktyk poprzez bezpośredni krytyczny udział w procesach globalnych lub „działanie na skalę globalną” (krytyczny demokratyczny kosmopolityzm).

Gdzie jest siła sprawcza?

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na kwestię poszukiwania siły sprawczej, która determinuje dominację wpływów globalnych (lub uniwersalnych) nad wpływami lokalnymi, lub odwrotnie, zachowanie indywidualnych różnic w obliczu wpływów zewnętrznych. Przykłady takich procesów odnajdujemy w zjawiskach przeszłości i – co bardziej oczywiste – we współczesności. Dziś możemy zauważyć działania systemów monitorujących aktywność użytkowników Internetu w celu rekomendacji (i sprzedaży) konkretnych nagrań muzycznych (Rykowski, 2018). W wielu przypadkach możemy obserwować, że kulturowo uwarunkowane wybory estetyczne odchodzą w przeszłość i są w erze cyfrowej zastępowane nowymi porządkami kulturowymi, które funkcjonują ponad barierami geograficznymi na przykład w przestrzeni przepływu (Castells, 1996–1998). Taka kwalifikacja może skłonić nas do ujawnienia stanu globalizmu w kontekście wprowadzania określonej polityki. Przykłady tego możemy łatwo znaleźć w świecie popkultury – by przywołać słynną książkę Adorno i Horkheimera (1944) pt. *Dialectic of Enlightenment*.

A co z muzyką przeszłości? Na przykład w XIX wieku można zauważyć kilka ważnych idei muzycznych, które silnie wpłynęły na europejską twórczość. Były to: wirtuozeria, muzyka programowa, niemiecka pieśń artystyczna (*Lied*) czy szkoły narodowe (np. poematy symfoniczne: Bedřicha Smetany *Ma Vlast*). Bez wątpienia te idee i praktyki występowały w różnych realizacjach

muzycznych w całej Europie i w „wieku uniesień” przeszły proces samoglobalizacji (co ostatecznie zaowocowało rozpowszechnieniem tych idei poza Europą). Innymi słowy, idee te zyskały status uniwersalnych narracji obecnych w wielu krajach, aczkolwiek z pewnymi lokalnymi zmianami uzależnionymi od zwyczajów lub ograniczeń; na przykład artystyczna tradycja niemieckiej *Lied* nie zaistniała w pełni na terenach polskich, albowiem polskie pieśni miały spełniać rolę podnoszenia ludzi na duchu w czasie, gdy Polska nie istniała na mapie politycznej Europy.

Powstaje pytanie: czy takie przykłady naprawdę ilustrują procesy globalne? Otóż tradycje muzyki programowej, niemieckiej pieśni romantycznej czy idei wirtuozerii można uznać za zjawiska globalne podobnie, jak za globalne uznamy oddziaływanie Imperium Rzymskiego w ramach przedstawionej wcześniej w tym rozdziale teorii proto-globalizacji w ujęciu Hopkinsa (2003, globalizacja archaiczna). Bardzo interesującym jest natomiast określenie siły sprawczej w relacjach pomiędzy daną narracją a lokalnymi lub raczej jej glokalnymi wersjami, na przykład w kontekście romantyzmu muzycznego. Przede wszystkim pojawia się pytanie: jak to możliwe, że w czasach bez Internetu niektóre narracje i pomysły stały się tak szeroko znane i praktykowane w całej Europie (następnie zostały wyeksportowane za ocean)? W opinii autora interpretacja glokalistyczna może pomóc w odpowiedzi na to pytanie. W przypadku muzyki europejskiej XIX wieku, kluczową kwestią, poszukiwaną tu siłą sprawczą, np. w kwestii estetyki, mogły być następujące media:

Różni globalnie, równi lokalnie – uwarunkowania kulturowe...

- ▶ lokalne gazety, gdzie czytelnik mógł znaleźć ważne rubryki zatytułowane „korespondencje” muzyczne z odległych miejsc, takich jak Petersburg, Nowy Jork i inne (krytyka, reklamy, ogłoszenia); na terenie Niemieckiego Cesarstwa istniał mechanizm, w ramach którego periodyki muzyczne naturalnie promowały pewnych artystów, repertuary i praktyki;
- ▶ Wydawnictwa muzyczne, które spełniały potrzeby rynku i zapewniały zasięg europejski (np. zjawisko artystycznej pieśni);
- ▶ Działalność agentów muzycznych (takich jak Hugo Wolf);
- ▶ Potężni patroni – nie tylko cesarze i królowie, ale także wielkie postacie artystyczne, takie jak Franz Liszt czy Johannes Brahms;
- ▶ Działalność konserwatoriów muzycznych w wielkich europejskich stolicach, takich jak Berlin;
- ▶ Oceny krytyków;
- ▶ Działalność pedagogiczna, koncertowa i przedsiębiorcza artystów.

Przyspieszenie globalnej wymiany ludzi i towarów były także umożliwiające poprzez rozwój:

- ▶ Szybkiego transportu kolejowego;
- ▶ Żeglugi transatlantyckiej.

Glokalistyczna interpretacja, gdy zastosowana wobec sztuki muzycznej XIX wieku, może ujawnić, że poszukiwana siła sprawcza, decydująca o logice relacji lokalno-globalnych, znajduje się poza

muzyką. Co więcej, to właśnie w sferze pozamuzycznej może znajdować się siła decydująca o tym, czy mamy do czynienia z globalizacją proaktywną czy reaktywną. Innymi słowy, globalistyczna interpretacja ujawnia, czy określona estetyka, style lub mody pojawiły się naturalnie, na osi twórczej: artysta – muzyka – promocja – publiczność – recepcja; czy też były wymuszone przez urzędników, polityków lub dyrektorów oper. Ta ostatnia sytuacja zdarzyła się np. w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku, kiedy władze narodowej sceny operowej w Warszawie – na pewien czas – promowały operę włoską, co stanowiło poważną przeszkodę dla polskiego kompozytora operowego Stanisława Moniuszki (1819–1872), który dążył do wprowadzenia swoich dzieł o charakterze narodowym. Narzucanie mody włoskiej w ważnych europejskich stolicach – a tej tendencji można doszukiwać się już na początku XVII wieku – można uznać za przykład reaktywnej globalizacji (a nawet globalizacji). A przykład globalizacji proaktywnej? W XIX wieku możemy zaobserwować sytuację, w której niektóre lokalne, folklorystyczne elementy w muzyce służyły jako środek transnarodowej popularności. Dobrym przykładem jest komentarz Hectora Berlioz na temat twórczości Fryderyka Chopina. Słynny twórca *Symfonii fantastycznej* napisał, że egzotyzm mazurków Chopina pozwolił kompozytorowi dołączyć do galerii sław i osiągnąć wielki sukces (*succès passion*), co uczyniło go ulubieńcem arystokratycznych salonów w całej Europie (Berlioz, 1849). Chopin komunikował się z romantyczną Europą, używając powszechnie znanego wówczas języka muzycznego epoki – stylu brilliant. Teoretycznie wyrażał się w poetyce muzycznej podobnej

do artystów swojego czasu, takich jak Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) czy Johan Nepomuk Hummel (1778–1837). Ale to właśnie obcy, quasi-orientalny charakter niektórych dzieł Chopina przyciągnął uwagę salonów paryskich, wypełniając tym samym odwieczne zapotrzebowanie na „inność”. Analogiczny przykład wykorzystania lokalnych elementów jako środka transnarodowej popularności sztuki muzycznej znajduje się także w twórczości pokolenia kompozytorów po Chopinie: Franza Xavera Scharwenki i Juliusza Zarębskiego (Golianek, 2004).

W kontekście muzyki XIX wieku warto wspomnieć, że siła sprawcza indywidualnego artysty uzyskała zakres bezprecedensowy w porównaniu z poprzednimi wiekami. Wolność artystyczna była oczywiście warunkowana nowym statusem społecznym artysty – nie był już zależny od patronatu arystokracji i mógł podróżować swobodnie bez specjalnego zezwolenia (co było nietypowe w XVIII wieku). Ale jego siła sprawcza sięgnęła znacznie dalej. Była ona niewątpliwie związana z nowym, istotnym trendem, jakim był historyzm, który wywarł poważny wpływ nie tylko na muzykę, ale także na literaturę i różne rodzaje działalności ludzkiej (np. nauka). Symbolicznym punktem wyjścia dla całego rozwoju historyzmu w muzyce była premiera *Matthäuspassion* Bacha w 1829 roku, który był iskrą do przebudzenia ogromnej ciekawości wobec muzyki barokowej nie tylko w Niemczech, ale w całej Europie. Ów trend przekształcił XIX-wieczną scenę w rodzaj muzeum, gdzie można było wykonywać nie tylko nowe utwory, ale także utwory przeszłości muzycznej. Taka zmiana w paradygmacie

repertuarowym – przypomnijmy sobie, że w czasach klasycyzmu utwory muzyczne przeszłości były raczej nieobecne – wpłynęła na rozwój opinii publicznej. Pojawiła się klasa znawców wykonawstwa, ekspertów w ocenie poziomu artystycznego i rozróżniania stylów wykonawczych. Z czasem zaczęły również pojawiać się grupy zwolenników poszczególnych artystów. W XIX wieku obserwujemy dynamiczny rozwój krytyki muzycznej, np. na łamach „Neue Zeitschrift für Musik”. Recenzje, analizy, artykuły poświęcone muzyce współczesnej i historycznej, przyczyniły się do wzrostu świadomości estetycznej, nie tylko w kręgach arystokratycznych, ale przede wszystkim burżuazyjnych i mieszczańskich. W XIX wieku, na przykład w dziedzinie pianistyki, kształtowały się style wykonawcze, w których wyróżniali się Beethoven, Chopin, Mendelssohn i wielu innych. W przeciwieństwie do XVIII wieku, który był zdominowany przez paradygmat kompozytor-wykonawca, w romantyzmie zwiększyło się znaczenie wirtuozów. Wykonawcy, zamiast prezentować tylko aktualne dzieła, jak to miało miejsce w poprzednim wieku, musieli zmierzyć się z kanonami wykonawczymi ustanowionymi na początku wieku przez Chopina, Liszta, Mendelssohna, Schumanna i jego żonę Clarę, Hummła, Kalkbrennera i wielu innych.

W świecie europejskiej sztuki muzycznej, druga połowa XIX wieku była rozświetlona wielkimi nazwiskami Beethovena, Schumanna, Mendelssohna, Chopina i Czajkowskiego. Ich osiągnięcia w dziedzinie muzyki symfonicznej i fortepianowej stanowiły punkt odniesienia dla wszystkich nowych dzieł. W wieku osiemnastym

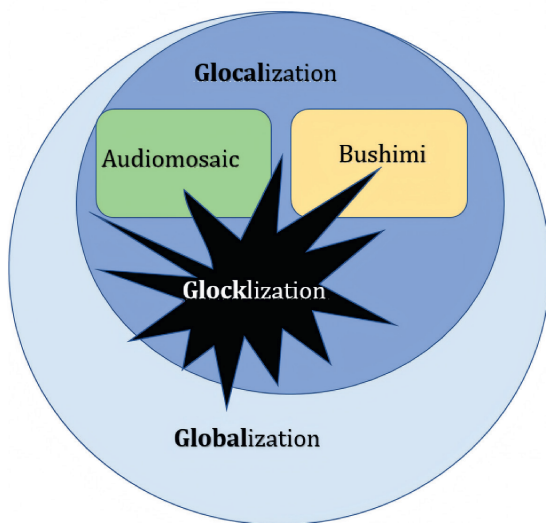
uznanie elementów stylu poprzednika w nowym utworze nie było niczym złym. Co więcej, znajomość tradycji udokumentowanej w utworze muzycznym była wtedy postrzegana jako znak dobrej edukacji i szacunku dla tradycji. W dziewiętnastym wieku było to jednak postrzegane odmiennie. Ambicją kompozytorów było wynalezienie nowych form, gatunków lub przynajmniej zupełnie odmiennie traktowanie istniejących. Jak trudno było oderwać się od przeszłości muzycznej, świadczy fakt, że prawie każdy tekst analityczny lub recenzja (w niemieckich periodykach muzycznych) był pisany z perspektywy bohaterów początku wieku. Artystom trudno było uciec od tych porównań, dlatego znalezienie własnego stylu stało się problemem. Artyści dziewiętnastowieczni funkcjonowali w praktyce muzycznej pełnej wyborów – przy czym wybór między jakościami lokalnymi a globalnymi w kontekście komponowania muzyki to tylko jeden z nich.

W stronę modelu glokalizacji

Jak już wspomniano, w literaturze przedmiotu odchodzi się od traktowania jakości lokalnych i globalnych jako przeciwieństw (Robertson, 2006). Najprościej rzecz ujmując dlatego, że to, co „lokalne, przynajmniej częściowo, jest produktem wpływu z zewnątrz” (Roudometof, 2016, s. 38). Aby wyjaśnić złożoność relacji lokalno-globalnych, Roudometof skonstruował tzw. hierarchię gniazda (zobrazowaną poprzez kolejne kręgi: lokalny-narodowy-regionalny-glokalny-globalny). Główną metaforą Roudometofa

były rosyjskie lalki matryoski, które ilustrują jego hierarchiczno-relacyjny sposób interpretacji zjawisk.

Należy zaznaczyć, że teoretyczny model glokalizacji, tu zaproponowany, nie wyklucza hierarchii gniazda sformułowanej przez Roudometofa, ale wydaje się być jej logiczną konsekwencją. W centrum tego paradygmatu znajduje się wzajemne powiązanie i sposób, w jaki różne rodzaje glokalizacji wpływają na siebie nawzajem; sposób wcześniej zdefiniowany jako reaktywny (modyfikacja globalnego na rzecz lokalnego) i proaktywny (wprowadzanie lokalnych elementów do globalnego).



Wykres. nr 1.

W przedstawionym tu modelu globalizacji muzycznej (Hebert & Rykowski 2021), największy krąg reprezentuje globalizację (jasnoniebieski), podczas gdy drugi co do wielkości oznacza globalizację (ciemnoniebieski), którą uważa się za istotny składnik globalizacji. W przeciwieństwie do wcześniejszych badań, w tej koncepcji globalizacja muzyczna jest znacznie bardziej powszechna niż rzeczywista globalizacja muzyczna.

Globalizacja muzyczna (ciemnoniebieski) jest tu postrzegana jako składająca się głównie z dwóch rodzajów: Bushimi i Audiomozaika (zielone i beżowe prostokąty). W ramach prezentowanego modelu dostrzeżono zjawisko negatywnej globalizacji określonej jako „glocklizacja” (czarny znak „wybuchu”). Ten rodzaj wiąże się z praktykami nastawionymi na zysk, dekonstruującymi dziedzictwo kulturowe, etc. Istnieją również obszary niezagospodarowane (poza kręgiem „Globalizacja”), co oznacza, że w przyszłości mogą pojawić się nowe rodzaje tego zjawiska.

Model

Jakie praktyki muzyczne i twórczości mogą egzemplifikować poszczególne kręgi w modelu. Rozpocznijmy od ciemnoniebieskiego. Pierwszy przykład, który można tu zakwalifikować to wspomniana grupa kompozytorów spod znaku „Młodej Polski”. Ich działalność to dobry materiał badawczy nadający się do zastosowania interpretacji globalistycznej. Rozwiązania muzyczne

(sposób współistnienia różnych tradycji muzycznych), recepcja krajowa i zagraniczna, poszukiwanie siły sprawczej, rola społeczeństwa – wszystkie te kwestie stanowią potencjalne punkty wyjścia do dyskusji o lokalno-globalnych relacjach. Owe konteksty zostały dobrze opisane przez polskich muzykologów (Dziadek, 2002), chociaż bez globalistycznej perspektywy.

Kolejnym przykładem jest scena muzyczna Uzbekistanu, gdzie napotykamy na dość podobny problem. Rozdział poświęcony kulturze muzycznej tego post-sowieckiego kraju został napisany przez Lucille Lisack i stanowi ważny wkład w wyżej wspomnianą książkę *Music Glocalization* (Hebert & Rykowski, 2021). Badania tu zaprezentowane opisują proces globalizacji (Lisack, 2021). Otóż twórczość artystów zgromadzonych wokół zespołu „Uzbek Omnibus Ensemble” wykazuje wielką determinację w łączeniu lokalnych wartości z zachodnimi tradycjami muzycznymi w dziedzinie muzyki współczesnej. Twórcy „Omnibus” wykorzystują rodzime instrumenty i wpisują je np. w zachodnią estetykę sztuki współczesnej, ale – z drugiej strony – dostosowują zachodnie techniki do ograniczeń rodzimego materiału dźwiękowego. Możemy zatem interpretować to jako rodzaj pro-aktywnego procesu globalizacyjnego. Warto dodać, że ich twórczość jest dobrze przyjmowana w społeczeństwach zachodnich. W tym przypadku inicjatorzy działalności „Omnibus Ensemble” odnoszą sukcesy za granicą, ponieważ ich twórczość jest uznawana za uzbecką, podczas gdy w ich ojczyźnie jest odbierana jako muzyka zachodnia. To, co stało się w tym przypadku, to

zderzenie zjawiska „przestrzeni przepływów” (nie związanej z granicami geograficznymi) ze sztuką powiązaną z geograficzno-kulturowym miejscem (stanowi to centralny motyw prac Castellsa: 1996, 1997, 1998). To „zderzenie” oznacza dość ostry konflikt pomiędzy artystyczną twórczością „Omnibus Ensemble” (funkcjonującą w „przestrzeni przepływów” między wschodnią i zachodnią kulturą) a lokalnymi społecznościami, związanymi z konkretnym miejscem, sceptycznie patrzącymi na wpływy obce. Jednak sytuacja w Uzbekistanie wydaje się być jeszcze bardziej skomplikowana, ponieważ odwołanie festiwalu Ilkhom-XX, w ramach którego prezentowana była uzbecka muzyka nowa, było decyzją rządu, a nie uwarunkowaną społecznie. Trudno zrozumieć tę politykę, kiedy zdamy sobie sprawę, że – jak napisał uzbecki historyk Djumaev – Uzbekistan przez długi czas był częścią historii Azji Środkowej, jako region, gdzie różne kultury się łączą (Djumajev, 2004, s. 162). W rzeczywistości inne festiwale muzyczne wyraźnie promują globalne interakcje w Uzbekistanie (Mamadjanova i Hebert, 2022). Zamiast tradycyjnego pluralistycznego podejścia, w tym przypadku, władze zaczęły promować kulturę narodową o charakterze monoetnicznym (Djumaev). Twórczość „Omnibus Ensemble” wywarła bardzo pozytywny wpływ na rozwój muzyki współczesnej w Uzbekistanie, co można zinterpretować w kategoriach globalizacji, jednak osiągnięcia artystów zostały całkowicie źle zrozumiane przez władze, co doprowadziło do glocklizacji. Uzbekistańska historia przypomina sytuację z kompozytorami „Młodej Polski”, z tą różnicą, że tu możemy jednoznacznie określić siłę sprawczą.

Mikołaj Rykowski

Jakże ironiczne w tym kontekście brzmi stwierdzenie Dahlhaus o tym, że narodowa sztuka istnieje tylko wówczas, gdy osobisty styl artysty jest uznany przez społeczeństwo jako „narodowy” (Dahlhaus, 1989, s. 217). Dahlhaus nie wspominał nic o władzy, prawda?

Ważne zastrzeżenie

Koncepcja interpretacji glokalistycznej może być stosowana zarówno w kontekście samej muzyki, aby określić, czy w strukturze muzycznej można zdefiniować pewne oddziaływanie stylów lokalnych i globalnych, jak również w kontekście recepcji twórczości. Ta perspektywa pozamuzyczna jest bardzo istotna dla odkrywania losów dowolnego utworu muzycznego. Globalne i lokalne siły w wielu indywidualnych przypadkach kompozytorów miały głęboki wpływ na ich pomysły wyrażone w muzyce, ale także wpłynęły na ich przyszły sukces. Biorąc to pod uwagę, można dojść do wniosku, że każdy rodzaj glokalizacji, który odkrywamy w narracji muzycznej, może stanowić platformę dla przyszłych przemian glokalizacyjnych (na poziomie recepcji).

Audiomozaika

Dźwiękowa mozaika dotyczy muzyki zawierającej różnorodne wpływy narodowe lub składniki stylistyczne. Termin przywołuje na

myśl mozaikę fotograficzną, formę sztuki, w której większy obraz tworzony jest poprzez kreatywne zestawienie wielu mniejszych obrazów. To może sugerować, że artysta początkowo nie miał jasności co do kształtu, jaki przybierze jego dzieło.

Można twierdzić, że ten typ obejmuje szeroki i w pewnym sensie niejasny zakres postaw artystów. Niektóre kompozycje muzyczne mogą wynikać z obaw związanych z wpływami narodowymi, dziedzictwem kulturowym lub określonymi stylami. Niektórzy kompozytorzy mogą łudzić się, że tworzą muzykę zupełnie wolną od wpływów, wolną od wpływów zewnętrznych i ponadczasową.

Unikanie jasnych etykiet, dobrze wypracowanych stylów lub jakiegokolwiek określonej tożsamości narodowej lub kulturowej może prowadzić do audiomozaiki, typu globalizacji, w której wszelkie ślady tożsamości narodowej lub kulturowej są celowo zamazane. Interesujące jest zbadać określenie powodów unikania konkretnego stylu w tym rodzaju globalizacji. Czy to jest świadomy wybór artystyczny, próba związania się z konkretnym kontekstem społecznym, czy wpływ działający na poziomie podświadomości? Przykład tego typu globalizacji to muzyka irlandzkiego kompozytora Kevina O'Connella, którego twórczość wykazuje związki z tożsamościami irlandzkimi, północnoirlandzkimi lub brytyjskimi. O'Connell osobiście unika jednoznacznego samookreślenia artystycznego ze względu na swoje dziedzictwo kulturowe i pochodzenie. Uważa, że artysta nigdy nie jest całkowicie wolny od wpływów, ale niektórzy są bardziej świadomi

Mikołaj Rykowski

i akceptują konkretny kontekst kulturowy, scenę i wpływy. Dla O'Connella jego wielokulturowe środowisko, w którym dorastał, obejmujące zarówno kultury katolicką, jak i protestancką, skłoniło go do przyjęcia podejścia transnarodowego, znanego jako „Ulsterness”.

W Polsce ilustracją tego typu globalizacji byłaby muzyka Krzesimira Dębskiego (nie-filmowa), kiedyś opisana jako przykład polistylistyki. Ogólnie rzecz biorąc, strategia kompozytorów tego typu jest dość często obecna w sztuce postmodernistycznej, ponieważ gra tradycjami wydaje się być jej istotnym postulatem estetycznym (choć zawsze, gdy ktoś działa według jakiegokolwiek konkretnej zasady lub procedury, ryzykuje utratę etykiety postmodernizmu).

Bushimi

W 2015 roku, w Poznaniu, istniała popularna sieć restauracji o nazwie Bushimi, która serwowała zarówno kuchnię meksykańską (burritos), jak i japońską (sashimi i sushi) połączone w jednej kanapce. Nie jest to wcale zjawisko nietypowe. Co więcej, może w pewien sposób opisywać tendencje, które często obserwujemy w dziedzinie sztuki i biznesu. Bushimi – ów neologizm posłużył jako metafora dla lokalnych relacji charakterystycznych dla typu globalizacji muzycznej. Połączenie lub synteza dwóch wątków pozwala na narodzenie się nowej tożsamości bez wyraźnej

„geograficznej” lokalizacji. Obecnie tego rodzaju nowa lokalność często ma swoją ojczyznę w świecie cyfrowym i opiera się na wartościach kulturowych krajów oddalonych od siebie. Takie artystyczne połączenie kultur można często dostrzec w gatunkach fuzji spod znaku „world music”, na przykład w muzyce Afro-Celt Sound System, której korzenie można prześledzić zarówno w Zachodniej Afryce, jak i Irlandii.

Glocklizacja

Współczesne rozumienie globalizacji redefiniuje kwestię przynależności człowieka do danego miejsca (Roudometof 2016, s. 32). Jak zauważył Swyngedouw:

Hyper-nowoczesne rozdrobnienie czasu i przestrzeni, transformacja życia codziennego, a także stale przyspieszająca globalizacja komercjalizacji i skomercjalizowanych relacji, niszczą geograficzne przyporządkowania, które przez długi czas uważaliśmy za ustalone, stabilne i zamrożone, (...) organizujące i regulujące życie (Moulaert, Rodriguez & Swyngedouw, 2003).

W dziedzinie nauk społecznych jasno widać, że

stare formy przywiązania terytorialnego odchodzą w przeszłość, a tworzone są nowe (Roudometof 2016, s. 32).

Stopniowe przejście od przestrzeni geograficznej do przestrzeni społecznej w dziedzinie muzyki jest również nieuniknione i manifestuje się na różne sposoby. Na przykład, jak zauważył autor podczas zajęć z etnomuzykologii, prowadzonych w Akademii Muzycznej, student z Polski, dzięki np. lekcjom transmitowanym na żywo i bezpłatnemu dostępowi do koncertów Ravi Shankara w sieci, może być znacznie bardziej entuzjastycznie nastawiony do indyjskiego sitaru niż do tradycyjnej polskiej muzyki ludowej.

Wydaje się, że w pewnym stopniu identyfikacja zjawisk muzycznych jako pasujących do typu glocklizacji jest uzależniona od naszej zdolności do rozpoznania ich prawdziwej treści. Z drugiej strony zależy to również od sposobu, w jaki różne elementy zostały ze sobą połączone. Jeśli na przykład redaktor muzyczny słynnego filmu z Seanem Penem (*Dead Man Walking*), którego fabuła rozgrywa się w Luizjanie (USA), postanawia umieścić muzykę suficką jako leitmotif w ścieżce dźwiękowej, to prowadzi to po prostu do „odznaczeniowienia” twórczości Nusrata Fateh Ali Khana (znawcy muzyki świadomi kultury sufickiej mogą być zirytowani). Z drugiej strony, w tej samej ścieżce dźwiękowej filmu zauważamy, że pierwszą piosenkę wykonuje Nusrat Fateh Ali Khan we współpracy z Eddie Vedderem, liderem światowej sławy zespołu rockowego „Pearl Jam”. Na poziomie połączenia filmu z muzyką ten przykład początkowo wydaje się pasować do typu glocklizacji, ponieważ oryginalna tożsamość rdzennej kultury muzycznej tu zanika. Natomiast w kontekście

tworzenia ścieżki dźwiękowej współpraca artysty sufickiego z liderem „Pearl Jam” może być rozpatrywane jako typ proaktywnej glokalizacji.

Krytyka modelu glokalizacji

Niewątpliwie zastosowanie koncepcji glokalizacji jako narzędzia analitycznego może spotkać się z krytyką. Spróbujmy zatem uprzedzić ewentualne zastrzeżenia. Jedno z nich może dotyczyć zastosowania stosunkowo nowego konceptu do przeszłych rzeczywistości. Tego rodzaju krytyka może być oparta na przekonaniu, że w rzeczywistości nic nowego nie zostało naprawdę stworzone dzięki takiej analizie. Naukowcy – mogą twierdzić niektórzy krytycy – dyskutowali na temat kwestii lokalności i globalności już wcześniej, ale prawdopodobnie bez całego tego nowomodnego słownictwa, a zatem może niepotrzebnie opisujemy to co już było, jedynie za pomocą nowej nomenklatury? Takie argumenty warto wziąć pod uwagę. Rzeczywiście, debata na temat oddziaływania jakości lokalnych i globalnych ma swoje precedensy w historiografii muzycznej. Niemniej, glokalistyczna interpretacja może rzucić szersze światło na przeszłe i teraźniejsze praktyki muzyczne. W ten sposób możemy wzbogacić historię muzyki, rozumianą jako teorię form muzycznych i za pomocą analizy kulturowej odświeżyć nie tylko naturę twórczości artystycznej, ale ogólną naturę istnienia ludzkiego. Glokalistyczna interpretacja w kontekście analizy muzycznej, razem z uwzględnieniem kontekstów kulturowych,

socjologicznych, ekonomicznych i politycznych, może pomóc od-
tworzyć krajobraz „politycznie niepoprawny” (na przykład, sztuka
zorientowana na Turcję w XVIII-wiecznym Wiedniu, który był kie-
dyś najeżdżany przez Turków). Ponadto, analiza globalistyczna
twórczości europejskich kompozytorów może ujawnić ukryte mu-
zyczne światy, które do tej pory nie były odpowiednio przebadane.
W recenzji tzw. habilitacji autora, prof. Krzysztof Moraczewski
zauważył następująco:

*globalistyczna interpretacja (...), otwiera perspektywę ba-
dania europejskiej muzyki artystycznej nie jako monolitu,
ale jako efektu wielokulturowej gry; po drugie, interpretacje
takie otwierają pole dla dalej posuniętej międzykulturowej
interpretacji artystycznej muzyki europejskiej w odniesie-
niu do pozaeuropejskich światów muzycznych (pracę tę
rozpoczęli już mediewiści, badający arabskie i berberyjskie
źródła rycerskiej twórczości muzycznej z Akwitanii, Lan-
gwedocji i Prowansji). Nawet gdyby przyjąć, że europejska
sztuka muzyczna jest tworem wyjątkowo izolowanym, to
sam proces takiego izolowania się wymaga analizy kultu-
rowej i nie rozstrzyga jeszcze o międzykulturowych pro-
cesach wewnątrz tradycji europejskiej.*

Globalizacja muzyczna wsparta metodami etnomuzykologii histo-
rycznej może prowadzić w tym samym kierunku, który etnomuzyko-
log John Blacking, w kontekście badań muzyki Percy'ego Graingera
z 1989 roku, określił jako *common sense of all music*.

Bibliografia

1. Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung (Dialectic of Enlightenment)*. Amsterdam: Querlido Verlag, 1944.
2. Bebbington, Anthony. „Globalized Andes? Livelihoods, Landscapes and Development.” *Ecumene* 8 (2001): 414–436.
3. Beck, Ulrich. „The Cosmopolitan Society and Its Enemies.” *Theory, Culture and Society* 19, no. 1–2 (2002): 17–44.
4. Berlioz, Hector. „Composer’s Obituary: Mort de Chopin.” *Journal des Débats*, October 27, 1849. <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats491027.htm> (dostęp: 17.08.2016).
5. Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
6. Biddle, Ian. „Introduction: National Popular Musics: Betwixt and Beyond the Local and Global.” (W:) *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, edited by Ian Biddle and Vanessa Knights, 1–18. Aldershot: Ashgate, 2007.
7. Blacking, John. *How Musical Is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1974.
8. Blacking, John. *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger’s Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
9. Blatter, Joachim. „glocalization”, www.britannica.com (dostęp: 12.05.2021).

10. Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. I, *The Rise of the Network Society*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
11. Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. II, *The Power of Identity*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
12. Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. III, *End of Millennium*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
13. Cook, Nicholas. „We Are All (Ethno)musicologists Now”. (W:) *The New (Ethno)musicologies*, red. Henry Stobart, 48–67. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
14. Cuciotta, Domenic. „Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship.” *London Journal of Canadian Studies*, nr 17: 1–11, 2001/2002 <https://tiny.pl/wkf5w> (dostęp: 3.02.2018).
15. Dahlhaus, Carl. 1988. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Tłum. Antoni Buchner. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.
16. Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth Century Music*. Translated by B. Robinson. Berkeley, CA: University of California Press.
17. Djumaev, Akmal. „Naidem li my sebia v potoke peremen? Dinamika istoricheskogo protsessa i kartiny mira w kul'ture sredneaziatskikh narodov.” *Druzba narodov* vol. 8: 161–183, 2004.
18. Dziadek, Magdalena. *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.

19. Geiger, Eberhard, *Wer war Scharwenka?* Bad Saarow: Foörrerverein Kurort Bad Saarow. E.V., 2009.
20. „glocalization”, www.dictionary.cambridge.org (dostęp: 12.05.2020).
21. „glocalization”, www.macmillandictionary.com (dostęp: 14.06.2021).
22. Gobo, Giampietro. „Glocalizing Methodology? The Encounter between Local Methodologies.” *International Journal of Social Research Methodology*, nr 14 (6): 417–437, 2011.
23. Goliańek, Daniel R. Zarębski. *Człowiek-Muzyka-Kultura*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2004.
24. Hebert, David G., and Rykowski Mikołaj, red., *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2021.
25. Hopkins, Anthony G., red., *Globalization in World History*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.
26. Lisack, Lucille, „A National School of Global Music. The Case of Uzbekistan in the Globalized Network of Western-Style „Contemporary Music”. (W:) *Music Glocalization – Heritage and Innovation in a Digital Age*, red. David G. Hebert, Mikołaj Rykowski, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 190–217, 2021.
27. Łobaczewska, Stefania, „Twórczość kompozytorów Młodej Polski”. (W:) *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Tadeusz Strumiłło, Stefania Łobaczewska, Warszawa: PWM, 1966.
28. Mamadjanova Elnora, and Hebert David. G. *Music Festivals and Cultural Diplomacy in Uzbekistan*. (W:) *Ethnomusicology*

- and Cultural Diplomacy, red. David G. Hebert & Jonathan McCollum (p.77–92). Lanham, MD: Lexington Books, 2022.
29. McCay Jennifer. „Northern Irish, Irish, British or European? The Orchestral Music of Kevin O’Connell”. (W:) Music Globalization – Heritage and Innovation in a Digital Age, red. David G. Hebert, Mikołaj Rykowski, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 135–156, 2021.
 30. McCollum & Hebert. Theory and Method in Historical Ethnomusicology, Lanham, MD: Lexington Books, 2014.
 31. Merriam, Allan P. Anthropology of music, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
 32. Mihalyo, Michael Patrick. „The Life and Keyboard Works of (Franz) Xaver Scharwenka (1850–1924)”. Praca doktorska, 2002.
 33. Moolaert, Frank, Rodriguez, Arancha., Swyngedouw, Eryk. The Globalized City: Economic Restructuring and Social Polarization, New York: Oxford University Press, 2003.
 34. Ritzer, Georg. Globalization of Nothing, Thousand Oaks, CA: Sage, 2004.
 35. Robertson, Robert. Globalization or Glocalization?, The Journal of International Communication, nr 1 (1), 33–52, 1994.
 36. Robertson, Robert. Glocalization. (W:) Encyclopedia of Globalization, vol. II, United Kingdom, s. 546, 2006.
 37. Rykowski, Mikołaj, Polifonia życia – biografia Franza Xavera Schawenki, Poznań: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, 2018.

38. Rykowski, Mikołaj. „Miejski gust w świecie globalnej strategii manipulacyjnej”, *Polski Rocznik Muzykologiczny*, v. XVI, pp. 131–148, 2018.
39. Roudometof, Victor. *Glocalization: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2016.
40. Salazar, Noel B. „From Local to Global (and Back): Towards Glocal Ethnographies of Cultural Tourism”. (W:) *Cultural Tourism Research Methods*, red. Greg Richards i Wil Munsters. Walingford: CABI, 2010.
41. Schneider-Dominco, Matthias Maria. Xaver Scharwenka (1850–1924). *Werkverzeichnis (ScharWV)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
42. Shelemay, Kay Kaufman. „Crossing Boundaries in Music and Music Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology”, *The Music Quarterly* 80:1, 13–30, 1996, <https://tiny.pl/wkdjg> [dostęp: 6.08.2022].
43. Smoluch, Łukasz. What do Eucalyptus and PVC Pipe Have in Common? (W:) *Music Glocalization: Tradition and Innovation in the Digital Age*, red. David G. Hebert, Mikołaj Rykowski, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 235–253, 2021.
44. Steger, Manfred B. *A Globalization – A Very Short Introduction*, UK: Oxford University Press, 2017.
45. Stobart, Henry, ed. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008.
46. Stock, Jonathan. „New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the Study of Western Music”. *Current Musicology*, nr 62, 40–68, 1997.

Mikołaj Rykowski

47. Sweers, Britta. „Toward an Application of Globalization Paradigms to Modern Folk Music Revivals.” (W:) *The Oxford Handbook of Music Revivals*, red. C. Bithell & J. Hill, Oxford: Oxford University Press, 2014.
48. Tomaszewski, Mieczysław, „Traces and Echoes of the Frontier Idiom in Polish Music of the „Age of Passions”. (W:) *Music Globalization: Tradition and Innovation in the Digital Age*, red. David G. Hebert, Mikołaj Rykowski, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 52–60, 2021.
49. Yudkoff, Ambigay. *Activism through Music during the Apartheid Era and Beyond: When Voices Meet*. Lanham, MD: Lexington Books, 2022.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



Małgorzata Okupnik

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji projektu?

Skąd muzyk może czerpać inspirację do (samo)rozwoju? Kto spoza świata muzycznego może być dla niego wzorem? Od kogo mógłby się uczyć? Kto go przekona, że z marzeń nie warto rezygnować, ale trzeba je spełniać? Jak mentalnie się do tego przygotować?

Odpowiedź na te pytania może się wydać zaskakująca. Wskażę bowiem mentora, którego w żaden sposób nie kojarzy się z muzyką. Chodzi o **Marka Kamińskiego** (ur. w 1964 r.), polskiego polarnika, podróżnika ekstremalnego, przedsiębiorcę, innowatora, wreszcie filozofa i trenera motywacyjnego.

Marek Kamiński był pierwszym i, jak dotąd, jedynym człowiekiem na świecie, który zdobył oba bieguny Ziemi w ciągu jednego roku bez pomocy z zewnątrz: 23 maja 1995 r. wraz z Wojciechem Moskałem

Małgorzata Okupnik

dotarł na biegun północny (770 km w 72 dni), 27 grudnia 1995 r. zdobył samotnie biegun południowy (1400 km w 53 dni). W 2004 r. dotarł na obydwie bieguny z niepełnosprawnym chłopcem – Jankiem Melą. Kamiński zrealizował wiele innych wypraw, m.in. dwukrotnie przeszedł Grenlandię na nartach, a także jako pierwszy przepłynął zimą kajakiem Wisłę (941 km), przeszedł Pustynię Gibsona w Australii (800 km w 46 dni), podczas wyprawy „Trzeci biegun” szlakiem Świętego Jakuba pokonał 4000 km (140 dni) od grobowca Immanuela Kanta w Kaliningradzie do grobu świętego Jakuba w Santiago de Compostela, wreszcie w 2018 r. przejechał 30 000 km samochodem elektrycznym do Japonii przez Syberię i Pustynię Gobi. W planach ma ekotechnologiczną wyprawę Power4Change dookoła świata elektrycznym autem z czujnikami do mierzenia jakości powietrza, z towarzyszeniem humanoidalnego robota NOA.

Kamiński godzi realizację pasji podróżniczych z pracą zawodową. Jako przedsiębiorca również odnosi sukcesy, m.in. wygrał w polskiej edycji konkursu „World Young Business Achiever”. Jest właścicielem firmy z branży instalatorskiej Invena SA. Od lat wspiera działalność charytatywną i społeczną (w tym celu założył Fundację Marka Kamińskiego).

Kamiński uchodzi za eksperta w dziedzinie motywacji i przywództwa. Powołał Instytut Marka Kamińskiego – firmę szkoleniową. Obecnie realizuje projekt społeczno-edukacyjny *LifePlan Expedition*. Towarzyszy mu robot humanoidalny NOA. Uczestnicy uczą się wykorzystania sztucznej inteligencji jako narzędzia do

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

poszukiwania odpowiedzi na różne pytania. Celem szkoleń jest zainspirowanie młodzieży do poszukiwania własnej drogi, do realizacji marzeń, do podejmowania trudu budowania własnej siły, sprawczości i odporności, by zewnętrzne okoliczności stały się wyzwaniem, z którym mentalnie będą się potrafili zmierzyć. Zwrócono uwagę na dwa jeszcze inne problemy, a mianowicie relację człowieka ze sztuczną inteligencją oraz równowagę cyfrową w czasach nadmiaru bodźców.



Fot. nr 1. Marek Kamiński z robotem NOA (2022)

Źródło: <https://experyment.gdynia.pl/wp-content/uploads/2022/06/LifePlan-Expedition-informacja-o-wyprawie.pdf> (dostęp: 21.10.2023).

Marek Kamiński jest człowiekiem sukcesu. Sukcesy odnosił na różnych polach: sportowym, podróżniczym, zawodowym. Jest autorem kilkunastu książek, m.in. *Moje bieguny. Dzienniki z wypraw 1990–1998* (1998), *Razem na biegun* (2005), *Odkryj, że biegun nosisz w sobie* (2014), *Trzeci biegun* (2016), *Bądź zmianą* (2020, wraz z J. Podsadecką), *Power4Change. Sztuka osiągnięcia celów*

(2021). Nie stoi w miejscu, cały czas się rozwija. Przekonuje, że sukces można osiągnąć dzięki kreatywności i wytrwałości.

Na rynku wydawniczym jest wiele poradników, które można polecić zawodowym muzykom i studentom akademii muzycznych. Wybrałam koncepcję Marka Kamińskiego, wyłożoną w książce *Odkryj, że biegun nosisz w sobie*. Przekonały mnie osobiste doświadczenie autora, komunikatywność, oryginalność i świeżość ujęcia oraz uniwersalność porad.

Kamiński nie jest psychologiem. Nazywa siebie filozofem, *czyli kimś, kto zadaje sobie wiele pytań i stara się myśleć w sposób prosty o bardzo skomplikowanych sprawach* (Kamiński, 2022, s. 14). Na Uniwersytecie Warszawskim podjął studia z zakresu fizyki i filozofii. Studia filozoficzne kontynuował w Hamburgu. Nie wybrał jednak kariery akademickiej tłumacząc, że byłoby to dla niego ograniczające.

Kamiński przeszedł długą drogę – w sensie dosłownym (mierzoną setkami kilometrów) i przenośnym, pojmowanym jako samorozwój. W wywiadzie *Idź własną drogą* na pytanie, jak zmienił się od czasów zdobycia biegunów, odpowiedział:

Poszerzyły mi się horyzonty. Wcześniej horyzont Marka Kamińskiego był ograniczony do Marka, jego życia i tego, co może z nim zrobić. Tamten Marek nie myślał o tym, że może coś dać innym ludziom, podzielić się swoim doświadczeniem. Ale on się otworzył, widzi nie tylko swoją ścieżkę, ale także innych ludzi na horyzoncie (Kamiński, Podsadecka, 2017, s. 265–266).

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

Kamiński stał się dla wielu przewodnikiem duchowym, mistrzem, coachem pomagającym ludziom w rozwoju osobistym i biznesowym. Na bazie doświadczeń życiowych i wyprawowych opracował autorską **Metodę Biegun**, czyli program motywacji do zmiany i osiągnięcia celów. Jest ona sprawdzona, ponieważ z powodzeniem została wykorzystana m.in. w wyprawie z Jankiem Melą. Opiera się m.in. na szacowaniu i wykorzystaniu swoich zasobów, umiejętności radzenia sobie z porażką i pogłębionej (auto)refleksji. Daje konkretne narzędzia pomocne w życiu codziennym i możliwość rozwoju osobistego.

Biegun jest czymś umownym. Czy wiesz, że jest kilka biegunów północnych?



Nie ma jednego miejsca, o którym można byłoby powiedzieć, że jest biegunem. Jeden to biegun geograficzny, czyli najbardziej wysunięty na północ punkt kuli ziemskiej. Drugi to biegun magnetyczny - tam linie pola magnetycznego Ziemi tworzą z jej powierzchnią kąt 90°. Trzeci to biegun geomagnetyczny, znajdujący się niedaleko Grenlandii. Istnieje również północny biegun niedostępności.

Fot. nr 2.

Źródło: *Czego mogłeś nie wiedzieć o biegunie północnym*, <https://joemonster.org/art/38188> (dostęp: 22.10.2023)

Małgorzata Okupnik

Każdy ma swój biegun. Biegun to metafora. Dla każdego coś innego będzie biegunem. Chodzi o cel, do którego dążysz, który jest dla Ciebie ważny, nadaje sens Twojemu życiu, wyznacza jego kierunek.

Metoda Biegun składa się z 10 kroków:

Krok 1. Odkryj swój biegun

Krok 2. Mapa drogi

Krok 3. Najlepszą praktyką jest dobra teoria

Krok 4. Wyjście poza schemat

Krok 5. Wizualizacja jako metoda przygotowań

Krok 6. Start

Krok 7. Droga jest ważniejsza niż cel

Krok 8. Dwa bieguny

Krok 9. Nie osiedlaj się na biegunie

Krok 10. Poznaj samego siebie

Wykres nr 1.

Źródło: Kamiński 2014, s. 4.

Notatki:

.....

.....

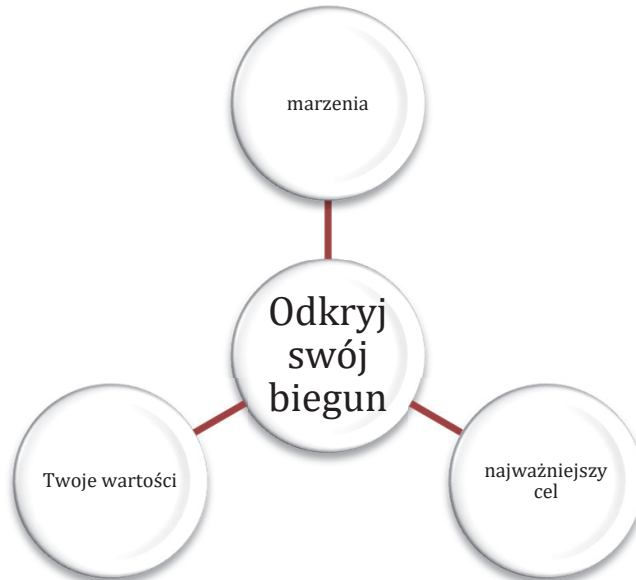
.....

.....

.....

Omówienie 10 kroków

KROK 1. ODKRYJ SWÓJ BIEGUN



Wykres nr 2.

Źródło: Kamiński 2014, s. 8.

Rady:

1. Odkryj, że biegun nosisz w sobie.

Biegunem jest wszystko, co wprawia Cię w ruch, jest czymś, co nosisz w sobie, co czujesz, że powinieneś odkryć. To cel, który wymaga pracy i zmiany samego siebie.

Określ Twoje wartości, marzenia, najważniejszy cel. Zastanów się, czego chcesz, co jest dla Ciebie ważne.

Tabela nr 1.

Kim jesteś? Kim chcesz zostać?	O czym marzysz? Co planujesz?
Wykonawcą muzyki? Twórcą muzyki? Pedagogiem i edukatorem muzycznym? Publicystą muzycznym? Producentem muzycznym? Muzykoterapeutą? Specjalistą muzycznym o charakterze technicznym?	Zorganizować koncert/festiwal/przeгляд/konkurs/kurs? Wydać płytę? Opublikować książkę (e-book)? Przeprowadzić artystyczny projekt edukacyjny?

Oprac. własne.

2. Dotrzesz do niejednego bieguna, pracując nad sobą.

Bo życie można przeżyć w taki sposób, że przez cały czas płyniemy z prądem wydarzeń i staramy się tylko o to, żeby utrzymać się na powierzchni, nie za bardzo ryzykując. Ale życie służy temu, żeby coś z nim zrobić. Nie wystarczy czekać na to, aż ono z nami coś zrobi, tylko trzeba samemu wykonać pewną pracę (Kamiński, 2014, s. 15).

Notatki:

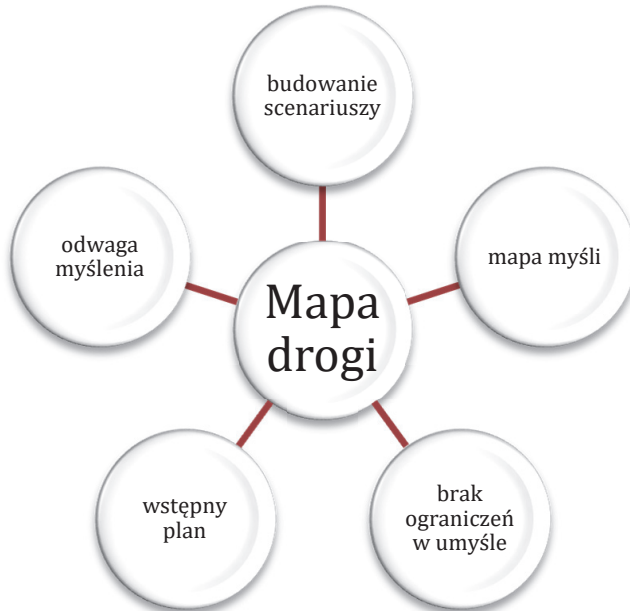
.....

.....

.....

.....

KROK 2. MAPA DROGI



Wykres nr 3.

Źródło: Kamiński 2014, s. 24.

Rady:

1. Zrób więcej, niż ktoś zrobił przed Tobą.

Pamiętaj, że:

Na pewno nie dzieje się tak, że to biegun przychodzi do nas. To człowiek musi podążać w jakimś kierunku i odkrywać swój cel w konfrontacji z rzeczywistością. Punktem

Małgorzata Okupnik

wyjścia jest zawsze to, że w ogóle chcemy ruszyć z miejsca (Kamiński, 2014, s. 27).

Punkt dojścia powinien leżeć dalej, niż doszli tam inni.

2. Nie szukaj rajskich wysp, bo one rzadko są rajem.

Początkiem drogi jest odwaga pomyślenia o czymś. Zaczynij wyobrażać sobie drogę. Stwórz wstępny plan i zbuduj scenariusze (nie jeden, ale przynajmniej dwa – wariant b).

Uczciwie oceń, co jest realne, a co nie. Rzeczywistość weryfikuje pomysły już na etapie przygotowań, dlatego cele muszą być realne. Zaangażowanie się w projekt oznacza wyjście ze „strefy komfortu”.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. Planuj od ogółu do szczegółu.

KROK 3. NAJLEPSZĄ PRAKTYKĄ JEST DOBRA TEORIA



Wykres nr 4.

Źródło: Kamiński 2014, s. 40.

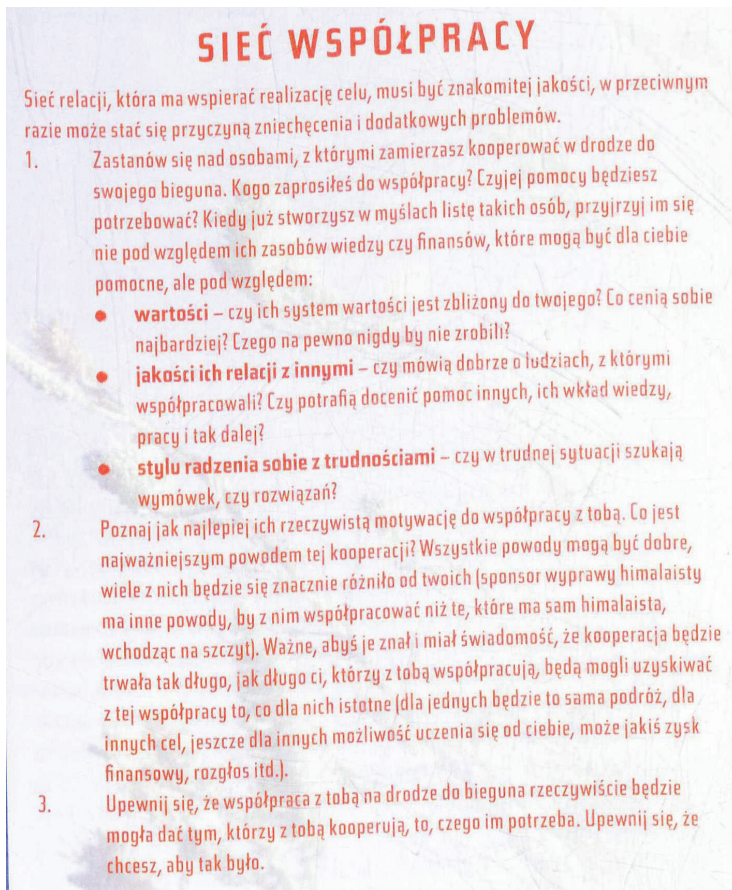
Rady:

1. Nie obawiaj się śmieszności, rób swoje.

Twoim celem jest koncentracja na tym, co robisz, a nie na tym, co powiedzą lub pomyślą inni. Koncentrując się na opiniach innych,

tracisz energię potrzebną do osiągnięcia celów. Uodparniaj się na trudności, które pojawiają się po drodze.

2. Zaczynj od listy osób, które mogą być związane z Twoim projektem i stwórz sieć współpracy.



Fot. nr 3.

Źródło: Kamiński 2014, s. 55.

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

W kontaktach z ludźmi trzeba być otwartym i uważnym, wychwytywać różne sygnały. *Przeważnie negatywne zdarzenia nie przychodzą całkiem niespodziewane. Coś narasta i można to wyłapać, nawet jeśli są to drobne fakty* (s. 62). Słuchaj intuicji.

3. Zaangażuj się na 90%.

Dlaczego nie w 100%? Bo to jest nieosiągalne, nigdy nie żyjemy niczym na 100%, zajmują nas inne rzeczy, dziejące się po drodze.

4. Ucz się od innych.

Życie jest za krótkie, żeby uczyć się na błędach, dlatego trzeba wielokierunkowo i z wielu źródeł pozyskiwać informacje i wiedzę o rzeczywistości: z książek, od ludzi, którzy coś podobnego już robili i są dla nas autorytetami, z Internetu. Można też testować możliwości sztucznej inteligencji (z ograniczonym zaufaniem). Ważna jest otwartość na świat i innych.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

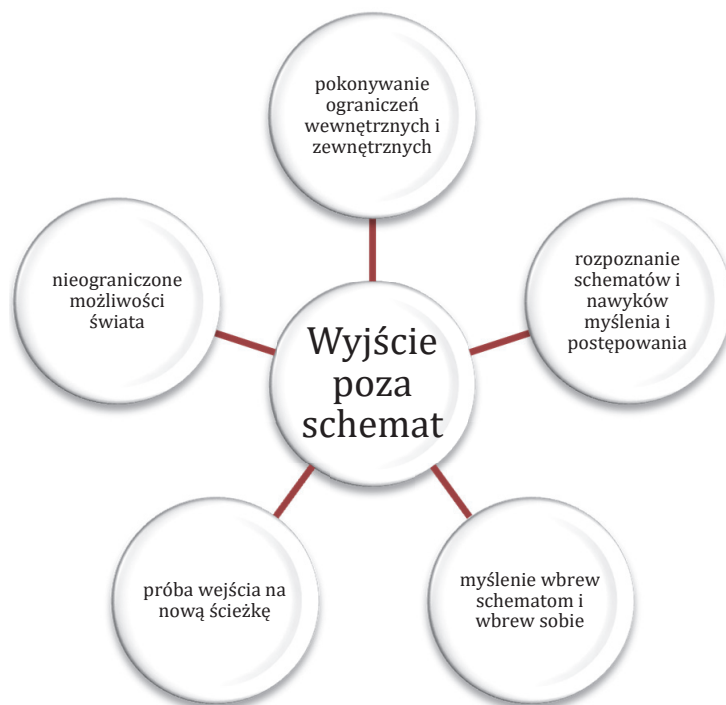
.....

.....

.....

.....

KROK 4. WYJŚCIE POZA SCHEMAT



Wykres nr 5.

Źródło: Kamiński 2014, s. 72.

Rada:

Najpierw jest to, co chcemy zrobić, a dopiero potem są ewentualne ograniczenia. Problemy są tylko pretekstem do tego, żeby się czegoś nauczyć. Drogi, które są wolne od przeszkód, często donikąd nie prowadzą, niczego się też na nich nie uczymy. A po drugie, ograniczenia są często

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

tylko naszymi wyobrażeniami ograniczeń. Kiedy konfrontujemy się z rzeczywistością, okazuje się, że znajdują się sposoby obejścia czegoś, co wydawało się przeszkodą nie do pokonania. Tymczasem my często widzimy problemy tam, gdzie ich nie ma (Kamiński, 2014, s. 79).

Odwaga polega na odwadze myślenia wbrew schematom, a czasem nawet wbrew sobie.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

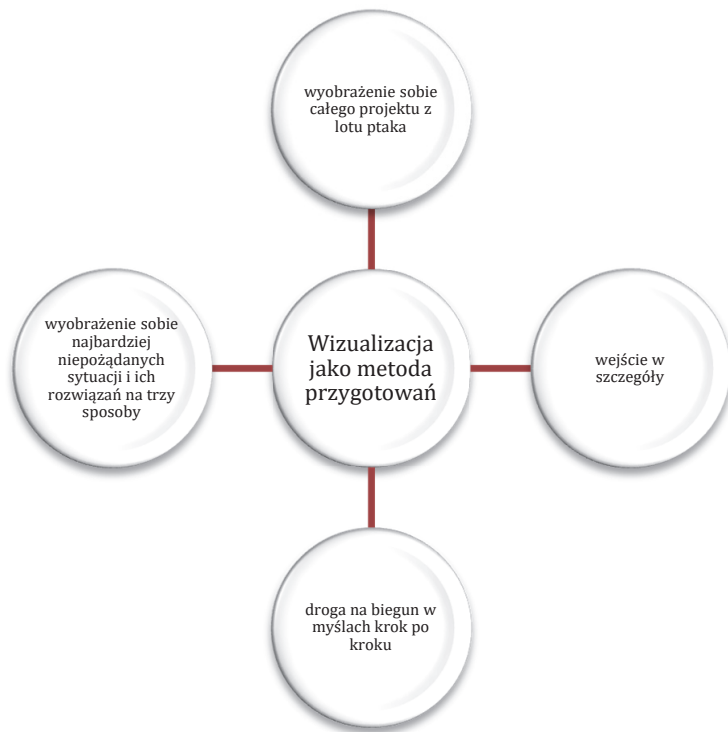
.....

.....

.....

.....

KROK 5. WIZUALIZACJA JAKO METODA PRZYGOTOWAŃ



Wykres nr 6.

Źródło: Kamiński 2014, s. 82.

Rady:

1. Buduj scenariusze.

Wizualizacja projektu to droga na Twój biegun krok po kroku. Budowanie scenariuszy nie może się skończyć na fantazjowaniu.

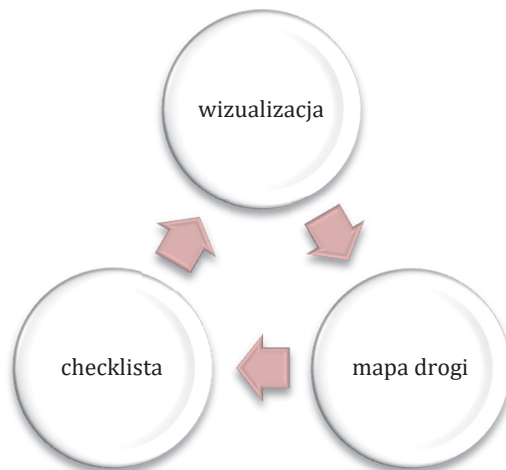
Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

Trzeba w nim stworzyć *target points* – punkty zaczepienia i przewidzieć trudności, ekstremalne sytuacje, które mogą się zdarzyć, i zaplanować oraz zwizualizować co najmniej trzy sposoby poradzenia sobie z nimi. Im więcej pytań i wątpliwości, tym lepiej. Sztuka osiągnięcia celów w dużej mierze polega na zadawaniu sobie odpowiednich pytań tam, gdzie inni widzą gotowe odpowiedzi.

2. Poznaj technikę tworzenia checklisty.

Checklista to najważniejsze rzeczy do zrobienia w całym projekcie. Im prostsza, tym lepsza. Stwórz checklistę na dzień – tydzień – miesiąc.

Koło planowania



Wykres nr 7.

Źródło: Kamiński 2021, s. 86.

3. Nie zatrzymuj się w drodze.

Dlaczego ludzie zatrzymują się w drodze? Kamiński tłumaczy:

Może stawiają sobie inne cele? Cele mogą być mylące. I dlatego cel nie jest najważniejszy, bo nigdy nie jest ostateczny. Zawsze można go zmodyfikować, zmienić na inny, który będzie bardziej odpowiadał naszej drodze. Dlatego raczej trzeba modyfikować cele, niż przystosowywać drogę do celu. Cel jest realizacją pragnienia. Ważne jest pragnienie, a nie cel (Kamiński, 2014, s. 89, 91).

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

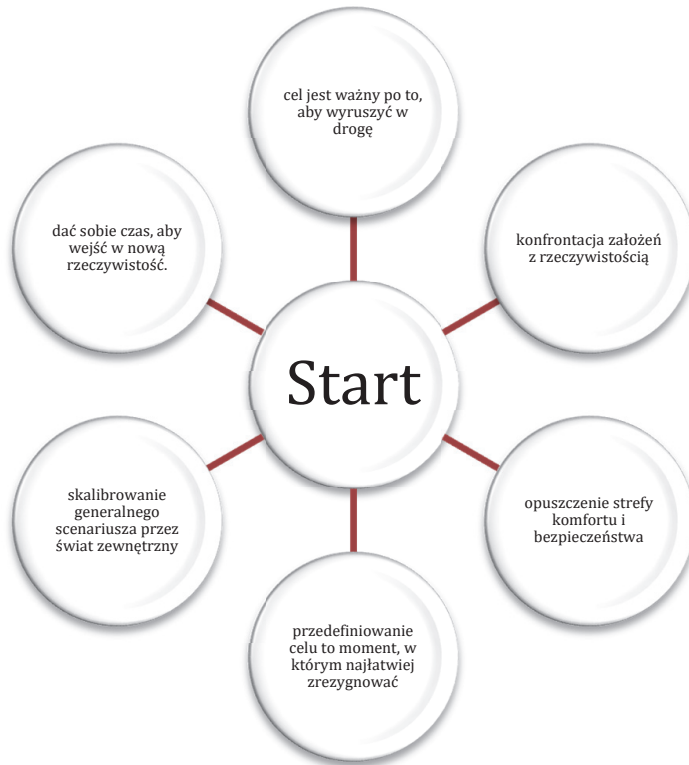
.....

.....

.....

.....

KROK 6. START



Wykres nr 8.

Źródło: Kamiński 2014, s. 96.

Dwie rady:

1. Nie zawracaj do portu przy przeciwnym wietrze.

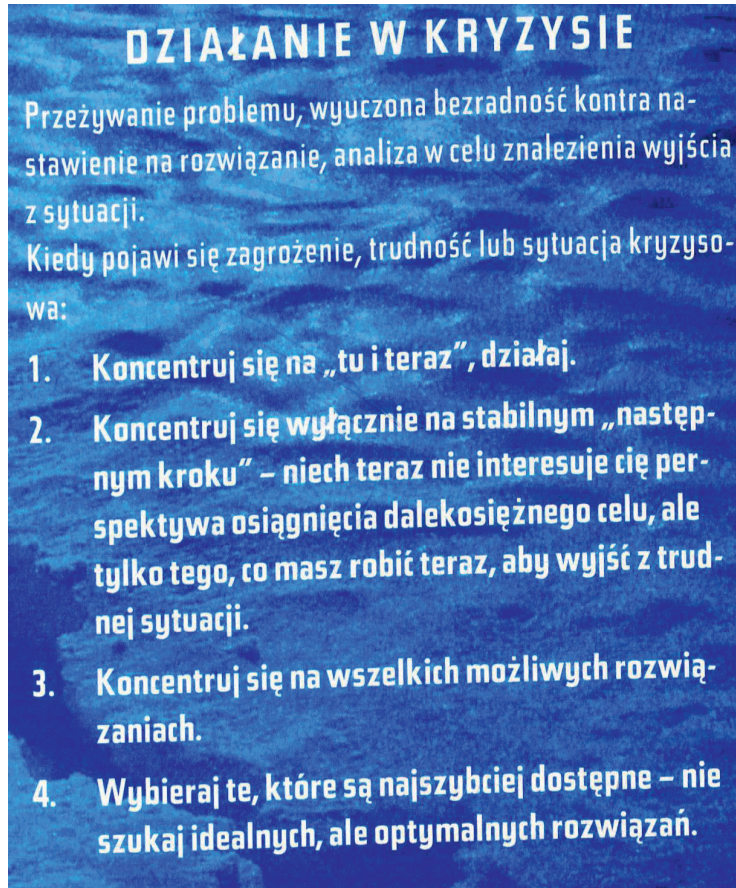
Po starcie następuje konfrontacja Twoich założeń z rzeczywistością, dlatego trzeba być elastycznym i umieć modyfikować

plan lub cele. Na tym etapie ważna jest cierpliwość, wytrzymałość i zaakceptowanie realiów. Chodzi o to, aby wytrwać w drodze.

2. Bądź odważny w myśleniu i ostrożny w działaniu.

- ▶ *Odwaga zawsze wiąże się z pokonywaniem jakiejś bariery, najczęściej bariery strachu. Ale może to też by bariera świata, który jest wbrew nam, kiedy trzeba trzymać się własnego planu wbrew temu oporowi. Odwaga pomyślenia czegoś w nowy sposób także polega na pokonaniu w sobie lęku (Kamiński, 2014, s. 109).*
- ▶ *Odwaga polega czasem na tym, żeby zachować zimną krew i nie wykonywać ruchów, które zmniejszą nasze szanse. Może czasem trzeba umieć być cierpliwym i poczekać na lepsza koniunkturę, lepszy plan i lepszych współpracowników (Kamiński, 2014, s. 113).*
- ▶ *U podłoża odwagi, która pozwala dotrzeć do celu, jest jakiś porządek i poszanowanie rzeczywistości (Kamiński, 2014, s. 113).*
- ▶ *Słowo „odwaga” odwołuje się do ważenia – szans, niebezpieczeństw. Być odważnym to znaczy działać pomimo małych, według utartych opinii, szans, ale mając ważne argumenty. Ktoś odważny nie rzuca się na oślep w niebezpieczeństwo, ktoś taki to straceniec (Kamiński, 2014, s. 113).*

3. Nie trać głowy w sytuacji kryzysowej.



Fot. nr 4.

Źródło: Kamiński 2014, s. 115.

KROK 7. DROGA JEST WAŻNIEJSZA NIŻ CEL



Wykres nr 9.

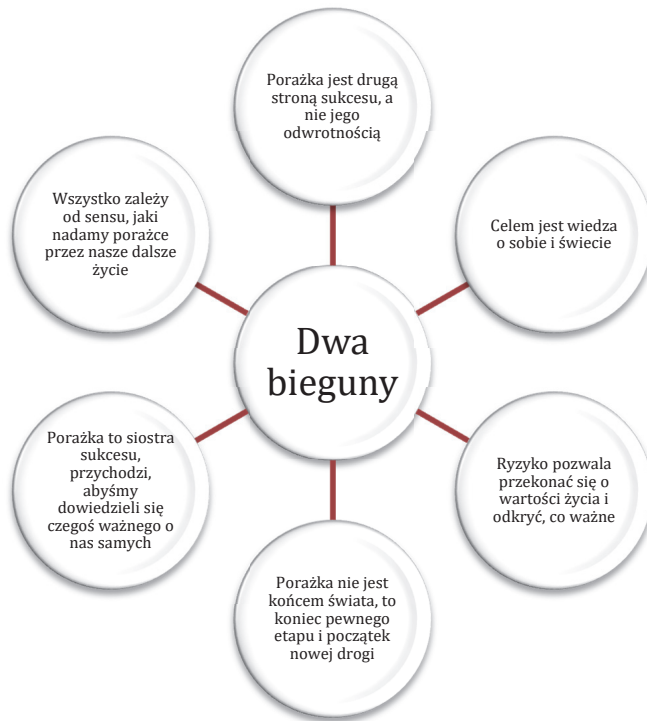
Źródło: Kamiński 2014, s. 124.

Dwie rady:

1. **Droga jest ważniejsza niż cel.**
2. **Nie bądź fanatykiem celu.**

Elastyczność polega na umiejętności dopasowania się do trudnych sytuacji, znajdowania wyjścia z nich.

KROK 8. DWA BIEGUNY: SUKCES I PORAŻKA



Wykres nr 10.

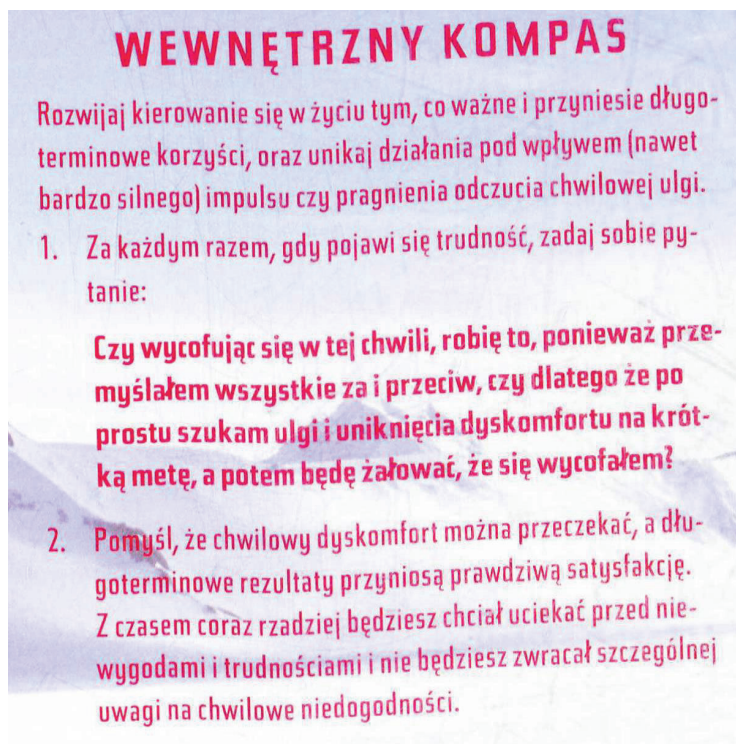
Źródło: Kamiński 2014, s. 138.

Rady:

1. W trudnych sytuacjach, kiedy próbujesz rozwiązać problemy, zostaw to i zajmij się czymś innym, co nie wymaga myślenia analitycznego, ale pomaga się oderwać, zrełaksować umysł.

Dlaczego? W tym czasie podświadomość „pracuje” nad problemem.

2. Korzystaj z „wewnętrznego kompasu”.



Fot. nr 5.

Źródło: Kamiński 2014, s. 151.

3. Nie unikniesz ryzyka, ale możesz je ograniczyć.

4. Nauka przegrywania. Porażkę można zamienić w sukces, osiągnięcie.

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

Porażka jest drugą stroną sukcesu, a nie jego odwrotnością. Potraktuj porażkę jako naukę, mogącą przygotować do czegoś większego. Zastanów się, jakie korzyści (w postaci nauki, treningu, odkrycia czegoś nowego, przewartościowania, zrobienia czegoś dobrego dla innych, poznania nowych osób, powstania nowego pomysłu) przyniosła ta porażka. Porażka nie jest przeciwieństwem sukcesu. Jest jego częścią.

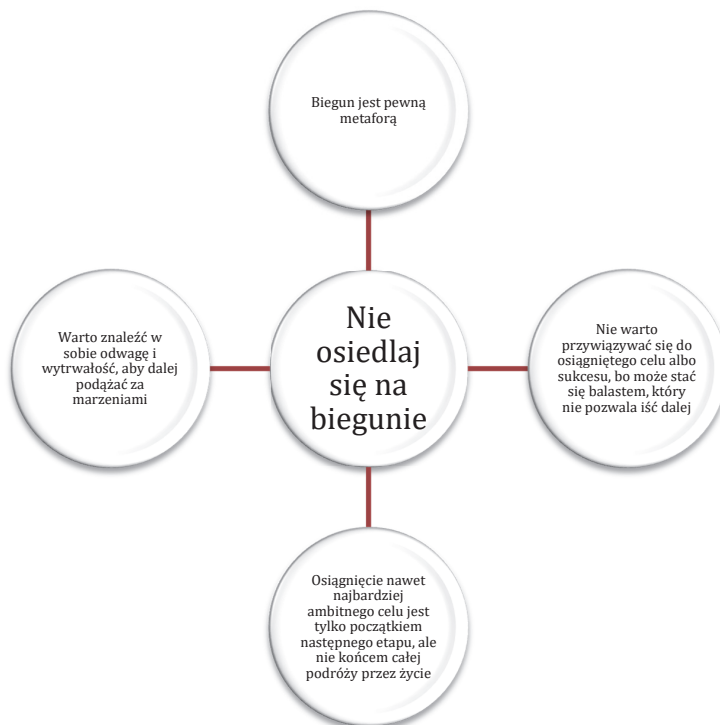
Spójrz na to tak:

Fot. nr 6.



Źródło: Kamiński 2022, s. 60–61.

KROK 9. NIE OSIEDLAJ SIĘ NA BIEGUNIE



Wykres nr 11.

Źródło: Kamiński 2014, s. 176.

Liczy się nie tyle sukces, ile to, co z nim zrobisz.

- ▶ Możesz spocząć na laurach, żyć przeszłością.
- ▶ Czasem nie warto za bardzo przywiązywać się do osiągniętego celu lub sukcesu, bo może stać się on balastem,

Power4You. Jak mentalnie przygotować się do realizacji...

czymś, co hamuje, nie pozwala iść dalej (mówi się o „kłątwie zwycięzców”).

- ▶ Możesz zaplanować zdobycie kolejnego bieguna. Dla siebie albo dla innych.

Do przemyślenia dwie kwestie:

1. Czy w życiu liczą się tylko sukcesy (zawodowe)?
2. Czy należy specjalizować się tylko w jednej dziedzinie?



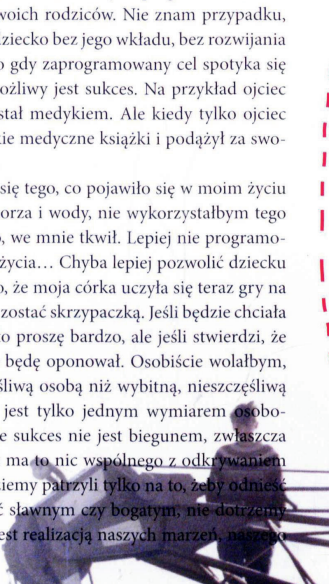
Fot. nr 7.

Źródło: Kamiński 2014, s. 174.

Nie należy się specjalizować w jednej dziedzinie?

Moje doświadczenie uczy, żeby, owszem, specjalizować się i zdobywać wiedzę, ale warto też być wrażliwym na rzeczywistość i próbować wielu rzeczy. Może być oczywiście tak, że ktoś bardzo wcześnie odkryje swoje powołanie. Okazuje się, że czteroletni dzieciak ma ewidentny talent muzyczny, dziecko chce się rozwijać w tym kierunku i rodzice to stymulują. Ale laureaci Nobla na ogół szli za własnymi pragnieniami, a nie zostali zaprogramowani przez swoich rodziców. Nie znam przypadku, kiedy udało się zaprogramować dziecko bez jego wkładu, bez rozwijania tego, co w nim już było. Dopiero gdy zaprogramowany cel spotyka się z wewnętrznym potencjałem, możliwy jest sukces. Na przykład ojciec Amundsena chciał, żeby syn został medykiem. Ale kiedy tylko ojciec zmarł, Amundsen rzucił wszystkie medyczne książki i podążył za swoim przeznaczeniem...

Gdybym kurczowo trzymał się tego, co pojawiło się w moim życiu na początku, czyli żeglarstwa, morza i wody, nie wykorzystałbym tego potencjału, który, jak się okazało, we mnie tkwił. Lepiej nie programować zbyt wcześnie całego swego życia... Chyba lepiej pozwolić dziecku rozwijać jego różne zdolności. To, że moja córka uczyła się teraz gry na skrzypcach, nie oznacza, że musi zostać skrzypaczką. Jeśli będzie chciała poświęcić na to cały swój czas, to proszę bardzo, ale jeśli stwierdzi, że woli być malarką, na pewno nie będę oponował. Osobiście wolałbym, żeby była dobrą malarką i szczęśliwą osobą niż wybitną, nieszczęśliwą skrzypaczką. Sukces zawodowy jest tylko jednym wymiarem osobowości człowieka. W takim sensie sukces nie jest biegunem, zwłaszcza gdy jest czymś narzuconym. Nie ma to nic wspólnego z odkrywaniem własnych możliwości. Jeżeli będziemy patrzyli tylko na to, żeby odnieść sukces, żeby za wszelką cenę być sławnym czy bogatym, nie dotrzemy na nasz prawdziwy biegun. On jest realizacją naszych marzeń, naszego potencjału, tego, w co wierzymy.



Fot. nr 8.

Kamiński 2014, s. 178.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

KROK 10. POZNAJ SAMEGO SIEBIE



Wykres nr 12.

Źródło: Kamiński 2014, s. 186.

Notatki:

.....

.....

.....

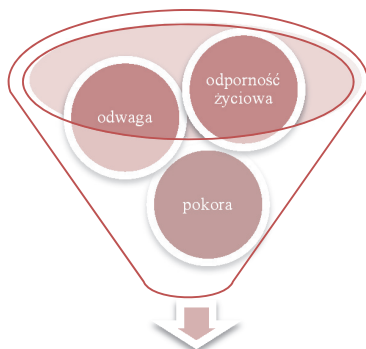
.....

.....

Małgorzata Okupnik

Dwa pytania:

1. Czego w drodze na biegun dowiedziałeś się o sobie?



Co warto doskonalić?

Wykres nr 13.

Źródło: oprac. własne.

2. O czym jeszcze należy pamiętać?



Fot. nr 9.

Źródło: <https://www.facebook.com/MarekKaminskiExplorerPL/> (dostęp: 23.10.2022).

Bibliografia

Książki Marka Kamińskiego

1. Kamiński, Marek. Moje bieguny. Dzienniki z wypraw 1990–1998. Gdańsk: Ideamedia, 1998.
2. Kamiński, Marek. Odkryj, że biegun nosisz w sobie. Warszawa: Burda Publishing Polska, 2014.
3. Kamiński, Marek. Power4Change. Sztuka osiągnięcia celów, Gliwice: Onepress – Helion SA, 2021.
4. Kamiński, Marek. Power4Start. Sztuka osiągnięcia celów. Gdynia: Makami, 2022.
5. Kamiński, Marek. Razem na biegun. Gdańsk: Fundacja Marka Kamińskiego, 2005.
6. Kamiński, Marek. Trzeci biegun. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2016.
7. Kamiński, Marek, Podsadecka Joanna. Bądź zmianą. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2020.
8. Kamiński, Marek, Podsadecka Joanna. Idź własną drogą. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2017.

O Marku Kamińskim

1. Józefczak, Marta. Marek Kamiński, Invena: Sukces z pasją w tle (2019), <https://www.designbiznes.pl/2019/04/marek-kaminski-invena/> (dostęp: 21.10.2023).

Małgorzata Okupnik

2. Okupnik, Małgorzata. Autobiografie polskich sportowców samotników. Gniezno: Gnieźnieńska Oficyna Wydawnicza Tum, 2005, ss. 177–190.
3. Okupnik, Małgorzata. Power for change. O influencji pozytywnej w czasie pandemii, w: Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie, red. Zbigniew Dziubiński, Zuzanna Mazur, Warszawa: AWF w Warszawie, SALOS RP 2021, ss. 128–139.

O projektach, motywacji i coachingu (wybór)

1. Cameron, Julia. Droga artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę. Tłum. J.P. Listwan, A. Rostkowska. Warszawa: Wydawnictwo Szafa, 2022.
2. Erikson, Thomas. Od upadku do sukcesu. Jak porażkę przekuć w złoto. Tłum. D. Hasooni-Abood, J. Kwiatkowska. Warszawa: Wielka Litera, 2020.
3. Kapusta, Mariusz. Zarządzanie projektami. Krok po kroku. Warszawa: Edgard, 2013.
4. Kopczewski, Michał. Praktyczne lekcje zarządzania projektami. Gliwice: Onepress, 2013.
5. Rogers, Jenny. Coaching. Tłum. K. Konarowska, D. Porażka. Sopot: GWP, 2021.
6. Sperling, Lidia Marina. Coaching for Musicians: A Practical Guide for Reaching Your Fullest Potential in Performance, Career and Life, [b.m.] 2019.
7. Stamateas, Bernardo. Od klęski do sukcesu. Tłum. B. Sławomirska. Warszawa: Wydawnictwo Bellona, 2022.

8. Teraz! Animacja kultury. Culture Animation Now!. Red. I. Kurz i in. Warszawa: Stowarzyszenie Katedra Kultury, 2008.
9. <https://ikp.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2015/04/teraz.-animacja-kultury.pdf>
10. Walczak, Renata. Sukces projektu. Warszawa: CeDeWu, 2019.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Małgorzata Okupnik

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Joanna Sykulska

Projekt z inspiracji, projekt inspiracją. Z perspektywy praktyka



Człowiek jest naturalnym twórcą. Tworzymy swoją historię, tworzymy swoje życie, starając dostosować się do reguł otaczającego nas świata i nadając mu sens. Twórczość, która w tym przypadku przyjmuje formę projektu, jest próbą stworzenia czegoś, co jeszcze nie zaistniało. Istnieje także wielka potrzeba jednostek, które traktują twórczość jako rodzaj samorealizacji, a także przekształcenia i tworzenia nowej rzeczywistości (Wróblewska, 2022, s. 81–97).

Jako twórczyni często zastanawiam się, w którym miejscu zaczyna się projekt. Jak można wskazać jego początek oraz to, jak on rzeczywiście powstaje. Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Uczeni podkreślają, że nie istnieje jedyna słuszna droga przeprowadzenia projektu, procesu twórczego (Schmidt, 2007, s. 64–65). Otwiera to drogę do myślenia o projekcie jako sposobie samorealizacji, w którym główną rolę odgrywa proces.

Na podstawie własnych doświadczeń uważam, że praca projektowa zaczyna się znacznie wcześniej niż początek realizacji założonych działań, nawet twórczych. Najpierw jest pomysł, idea, ale żeby to zaistniało, potrzebujemy inspiracji. Co nas inspiruje jako artystów, co jest dla nas najważniejsze przy tworzeniu projektów i co chcemy przez nie przekazać? (Tokarz, 2005, s. 72). Potem często musimy zejść na ziemię, by poszukać sposobu finansowania naszego projektu. Często jest to etap najtrudniejszy dla artystów, jednak musimy mieć świadomość, że jest to bardzo potrzebna umiejętność, niezbędna do stworzenia projektu.

Czy emocje tworzą projekt?

Inspiracje literackie, muzyczne, teatralne, natura – mogą bez wątplenia zainspirować każdego (Wróblewska, 2022, s. 84). Jednak, co sprawia, że wybieramy daną inspirację? Pozostaje nam świadomy wybór tego, co rzeczywiście nas inspiruje. Czy naprawdę jest tak, że coś, co pozornie nas nie interesuje lub deenerwuje (jeżeli chodzi o wydarzenia artystyczne), nie wpłynie na zrodzenie się w nas pomysłu na stworzenie własnej interpretacji danego zagadnienia?

Badania mówią o tym, że trudno jest tworzyć w uczuciu niepokoju bądź poczucia zagrożenia. Do tworzenia potrzebujemy bezpiecznej, wolnej przestrzeni, w której będziemy mogli wyrazić się twórczo (Tokarz, 2005, s. 72). Jednak, czy zawsze jesteśmy

emocjonalnie gotowi na tworzenie projektu? Często musimy tworzyć pod presją czasu, bądź w kiepskich stanach emocjonalnych, ale czy wtedy projekt traci na swojej wartości? Jak znaleźć taką przestrzeń, w której będzie można tworzyć w poczuciu bezpieczeństwa i bez presji czasu oraz oczekiwań?

Podejście interdyscyplinarne, czyli jakie?

Co decyduje o tym, że projekt staje się interdyscyplinarny? Funkcjonujemy w zmiennym świecie, który ciągle się rozwija, a jednowymiarowe medium zdaje się nie być wystarczającą formą przekazu. Współczesny człowiek jest przestymulowany, ponieważ codziennie poddawany jest wielu bodźcom. Sztuka i jej formy starają się za tym nadążyć. Tworzymy koncepcje i projekty, które łączą w sobie wiele dziedzin sztuki czy nauki, by nasz projekt trafił do przyszłego odbiorcy. Zacieranie granic pomiędzy danymi dziedzinami sprawia, że odbiorca może doświadczyć czegoś, co tak naprawdę rozumie, jest spójne i zgodne z tempem współczesnego świata. Wpływa także na jego doznania oraz doświadczenia (Gibała-Kapecka, 2021, s. 177–179). Poszukiwanie interdyscyplinarności prowadzi do tego, że otwieramy się na inne dziedziny sztuki czy nauki. Nie zamykamy się w naszym świecie, ale mamy szansę nauczyć się czegoś, zrozumieć to, czym zajmują się inni. Tworzenie projektów interdyscyplinarnych wymaga od nas otwartości i zmian w schematach naszego myślenia.

W muzycznym świecie

Istnieje takie poczucie, że nie powinniśmy się powtarzać, że nie powinniśmy powielać ani interpretacji, ani utworów, ani projektów. Wszystko powinno być ożywcze oraz nowatorskie, tylko powstaje pytanie, czy jest to w ogóle możliwe? Czy właśnie nie powinniśmy inspirować się projektami, wykonaniami artystów lepszych od nas? Według mnie w tych wszystkich wydarzeniach, spotkaniach, których jesteśmy uczestnikami, należy zawsze poszukiwać siebie oraz swojego sposobu twórczego wyrażania.

Istnieje wiele „projektów dla projektów”, jednak trzeba się zastanowić, czy można znaleźć w nich coś, co nas zainspiruje do własnej twórczości, albo co one wnoszą do naszego życia lub życia innych. Może te projekty wynikają z naszych potrzeb twórczej aktywności i próby wyrażenia siebie? Może tak naprawdę każdy projekt wnosi coś do naszego życia i wspiera nasz rozwój, daje nam poczucie satysfakcji i pozwala wzbogacać doświadczenie (Wróblewska, 2022, s. 97).

„Wacław z Szamotuł na ludowo”

Projekt powstał dzięki dofinansowaniu programu „EtnoPolska”, którego założeniem jest wzmocnienie świadomości tożsamości kulturowej oraz rozwijanie inicjatyw z zakresu edukacji regionalnej i upowszechnianie wiedzy o tradycyjnych wartościach danych

Projekt z inspiracji, projektem inspiracją. Z perspektywy...

społeczności (O programie, 2023). Koncepcją projektu zakładała nadanie nowego brzmienia dobrze znanym utworom kompozytora. Inspiracją tego projektu stała się twórczość Wacława z Szamotuł (1526–1560), renesansowego kompozytora, poety, który urodził się i spędził część życia w Szamotułach. Był śpiewakiem i nadwornym kompozytorem w kapeli królewskiej Zygmunta Augusta oraz muzykiem na dworze księcia Mikołaja Radziwiłła (Kosińska, 2006). Jego postać jest szczególnie bliska osobom, które zajmują się muzyką dawną. Jednak czy ktokolwiek spoza świata sztuki miał szansę usłyszeć dzieła tego kompozytora lub potrafi wymienić jego utwory? Wątpliwe. Ryzyko tego projektu polegało również na podjęciu wyzwania stworzenia nowych wizji utworów Wacława z Szamotuł.

Idea projektu miała swój początek w inspiracji, którą był koncert zespołu „Cracow Singers” pod dyrekcją Agnieszki Budzińskiej-Bennet „Wacław z Szamotuł: Lamentationes” z nowo odkrytymi utworami kompozytora – lamentacjami. Koncert odbył się 30 marca 2018 roku w Szamotułach, w ramach festiwalu „Misteria Paschalia” (Prętka, 2018). Dzięki obecności na koncercie przypomniałam sobie o twórczości Wacława z Szamotuł. To sprawiło, że wspólnie z zespołem KakofoNIKT rozpoczęłam proces myślenia o projekcie. Zaczęły się również konsultacje z muzykologką prof. Aliną Mądry, której wiedza była niezbędna do stworzenia nowych interpretacji utworów.

Sam projekt miał charakter interdyscyplinarny, a jego uczestnikami byli mieszkańcy Szamotuł (dorośli i dzieci) oraz Chór

Joanna Sykulska

„Pogłosy”. Oprócz warsztatów wokalnych uczestnicy mieli szansę nauki tańca ludowego z Jackiem Hałasem czy doskonalenia swoich technik aktorskich na warsztatach teatralnych z Arkadiuszem Kosem. Dla dzieci został przygotowany cykl warsztatów rytmicznych. Dodatkowo prof. Alina Mądry prowadziła wykłady na temat życia i twórczości Wacława z Szamotuł.

Uczestnicy warsztatów mieli szansę zaprezentować zdobyte umiejętności podczas koncertu finałowego w stodole w Baborówku, który odbył się 18 września 2020 roku. Oprócz Chóru „Pogłosy”, zespołu KakofoNIKT oraz uczestników warsztatów w koncercie wzięli udział: Jacek Hałas, który był odpowiedzialny za lamentacje, i Kapela Szamotulska, która podkreślała nawiązanie do ludowości projektu.

Powstała płyta z wersją koncertową, która została udostępniona w serwisie streamingowym.



Finał projektu „Wacław z Szamotuł na ludowo”, fot. Yu Andriichuk

Lamentacje

Kolejnym etapem projektu „Wacław z Szamotuł na ludowo” był projekt „Lamentacje”, którego celem było nagranie płyty z materiałem prezentowanym na koncercie. Na projekt składały się również filmy wideo, które pokazywały proces pracy nad płytą oraz przebieg konferencji naukowej „Wacław z Szamotuł wobec XXI wieku”. W konferencji wzięli udział twórcy oraz zaproszeni goście: prof. UAM dr hab. Agnieszka Jelewska, prof. UAM dr hab. Alina Mądry, prof. UAM dr hab. Krzysztof Moraczewski.

Materiały wideo przedstawiały etapy nagrań płyty. Każda grupa nagrywała w nietypowej przestrzeni: Kapela Szamotulska w stodole



Koncert finałowy projektu „Lamentacje”, fot. Krzysztof Buchwald

Joanna Sykulska

w Baborówku, Chór „Pogłosy” w Kościele Ewangelickim przy ul. Ogrodowej, Jacek Hałas we własnym ogrodzie. Te przestrzenie pełne były dźwięków współczesnego świata, tak dalekiego od tego, w którym tworzył Wacław z Szamotuł. Wraz z jego twórczością tworzyły rodzaj nowego współbrzmienia.

Projekt zakończył się koncertem finałowym w Scenie Roboczej, której siedziba znajdowała się wtedy w budynku dawnego kina Olimpia w Poznaniu.

Zakończenie

Dlaczego postanowiłam opisać projekt „Wacław z Szamotuł na ludowo”? Chciałam pokazać drogę, która od inspiracji, idei, prowadziła nas przez ponad dwuletni proces, który zakończył się nagraniem płyty „Lamentacje”. Może coś tak oczywistego, jak poszukiwanie źródeł twórczości, kreatywności, może być inspirujące? A może dzięki temu będziemy bardziej świadomą publicznością otwartą na to, co dają nam inni artyści, wiedząc, że sami wiele możemy nauczyć się od innych?

Bibliografia

1. Gibała-Kapecka, Beata. Interdyscyplinarność Sztuk Projektowych, „inAW Journal Multidisciplinary Academic Magazine”.

Tom 2, nr 2, 177–200, 2021. <https://system.inawjournal.pl/index.php/inaw/issue/view/6/6> (dostęp: 22.10.2023).

2. Kosińska, Małgorzata. Waclaw z Szamotuł (2006), <https://culture.pl/pl/tworca/waclaw-z-szamotul>, (dostęp: 27.10.2023).
3. O programie, <https://www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/dotacje/programy-dotacyjne-nck/etnopolska/o-programie> (dostęp: 27.10.2023).
4. Prętka, Magda. „Lamentacje” Wacława z Szamotuł zabrzmiały dziś w kościele pw. św. Krzyża (2018), <https://szamotuly.naszemiasto.pl/lamentacje-waclawa-z-szamotul-zabrzmiadzis-w-kosciele-pw/ar/c13-4589999>, (dostęp: 27.10.2023).
5. Szmidt, Krzysztof. Pedagogika twórczości, Gdańsk: GWP, 2007.
6. Tokarz, Aleksandra. Dynamika procesu twórczego, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
7. Wróblewska, Halina Monika. Twórczość jako perspektywa doświadczenia. Synergiczność doświadczeń w twórczości (cało)życiowej, „Kultura i Edukacja 2022” nr 3 (137): 81–97.

Notatki:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....



Copyright Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

Skład, łamanie i projekt okładki: Justyna Kramarz – www.grafpa.pl

Redakcja: Joanna Fiuk

ISBN: 978-83-65727-83-1