

## CHOPIN 2010 I „GLOBALIZACJA NICZEGO”

### I. WSTĘP

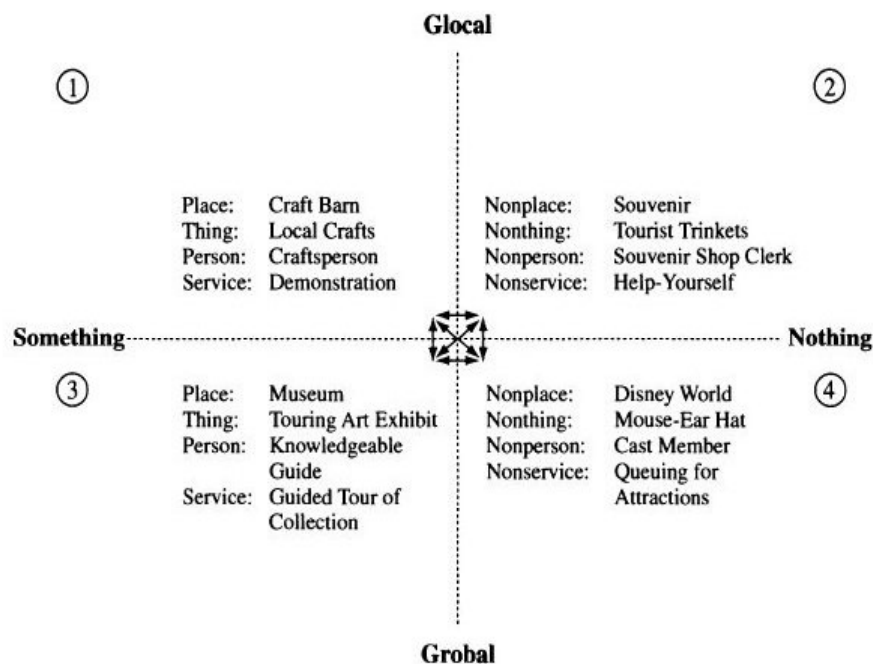
W dotychczasowej, przyznać trzeba skromnej ilościowo, polskojęzycznej literaturze na temat procesów globalnych i szeroko rozumianej twórczości muzycznej zauważyć można przynajmniej dwie wspólne tendencje (por. np. Muszkalska, 2007; Smoluch, 2009; Jezierska, 2010): po pierwsze — uwagę badaczy przyciągają przede wszystkim współczesne transformacje muzyki ludowej (co zgodne jest zresztą z ogólną tendencją, gdyż jak podkreśla Bożena Muszkalska: „*world music* jest tym rodzajem muzyki, na którym koncentruje się zdecydowana większość badaczy, analizując procesy globalne zachodzące we współczesnych kulturach muzycznych”) (Muszkalska, 2007, 57), a po drugie — jedynie w dość ogólny sposób korzysta się z obecnych w refleksji nad globalizacją ujęć teoretycznych. Poszczególne koncepcje teoretyków globalizacji przywoływane są jedynie hasłowo (do najpopularniejszych należą takie etykiety, jak „kreolizacja”, „hybrydyzacja”, „globalna wioska” czy „transkulturowość”), czego niezamierzonym efektem jest nie tylko zamieszanie terminologiczne, ale i brak spójnej interpretacji współczesnych, globalnych, fenomenów muzycznych.

W niniejszym artykule chciałbym zaproponować pewnego rodzaju zmianę punktu widzenia w stosunku do opisaną powyżej perspektywę. Po pierwsze, moją uwagę zajmować będą zjawiska i procesy związane z obecnością we współczesności biografii i twórczości Fryderyka Chopina, dlatego interesować mnie będą procesy globalne w kontekście tradycji muzycznej odmiennej od ludowej. Wybór osoby kompozytora dziwić nie może — przemawia za tym przecież nie tylko świętowany w tym roku niemal na całym świecie jubileusz dwustulecia urodzin artysty; oficjalnie ogłoszony Rok Chopinowski 2010, ale długotrwały fenomen niezwykle popularności jego twórczości. Po drugie, moja propozycja stanowić będzie próbę bliższego wykorzystania jednej z teorii globalizacji do ukazania jednej klasy zjawisk z zakresu kultury muzycznej, a nawet do naszkicowania ich dokładniejszej systematyki. Nie wydaje mi się również koniecznym dłuższe uzasadnienie wyboru teorii

autorstwa George'a Ritzera — klasyka współczesnej socjologii, którego koncepcja „globalizacji niczego” (Ritzer, 2003, 2004a) należy niewątpliwie do jednych z najgłośniejszych, kontrowersyjnych, chętnie komentowanych i krytykowanych ujęć procesów globalnych. Niemniej jednak ze względu na wąsko zdefiniowany cel mojej pracy, jego koncepcja zostanie tutaj zrekonstruowana niemal *in crudo* — zatem bez odwołania do polemik, debat czy krytyk. Jednakże w pracy tej chciałbym spróbować ocenić zarazem, w jakim stopniu idee Ritzera „sprawdziły się” w odniesieniu do zjawisk nieobecnych w jego oryginalnych rozważaniach.

Cel mojej pracy jest zatem prosty i skromny. Będzie nim próba spojrzenia na wybrane zjawiska związane z twórczością i osobą Fryderyka Chopina z perspektywy teorii „globalizacji niczego” stworzonej przez Ritzera.

## II. „GLOBALIZACJA NICZEGO”



W kilku ostatnich publikacjach George'a Ritzera (Ritzer, 2003, 2004a, 2004b) odnaleźć można zamieszczony powyżej schemat. Umieszczone na nim kategorie oraz siatka łączących je relacji ukazują najważniejsze elementy teorii „globalizacji niczego” jego autorstwa. Spróbujmy więc zrekonstruować owe elementy. We współczesnym świecie Ritzer wyróżnił szereg procesów globalnych — dwa z nich uznał za szczególnie konstytutywne, znaczące i dominujące: „grobalizację niczego” oraz „glokalizację czegoś”. Analogicznie

Ritzer pisze też o dwóch innych procesach: „globalizacji czegoś” oraz „glokalizacji niczego”, ale oba są przez niego postrzegane jako mniej rozpowszechnione i istotne dla współczesnego oblicza świata.

Wprowadzony po raz pierwszy przez Rolanda Robertsona termin „glokalizacja”, Ritzer definiuje jako „wzajemne przenikanie się globalnego i lokalnego, co daje unikalny rezultat w poszczególnych obszarach geograficznych” (Ritzer, 2003, 193). Wytworami glokalizacji są zjawiska zakorzenione lokalnie, które nie mogłyby powstać w dowolnej przestrzeni geograficznej. Natomiast koncepcja „globalizacji” jest autorską propozycją Ritzera jako konieczne jego zdaniem uzupełnienie koncepcji glokalizacji. Globalizacja jest zatem „imperialną ambicją narodów, korporacji, organizacji i innych całości” polegającą na wzroście (angielskie *grow* — wzrost, stąd *globalizacja*) „ich znaczenia, siły i zysków na całym świecie” (Ritzer, 2003, 193). Zdaniem Ritzera globalizacja na ogół związana jest z rozprzestrzenianiem się „niczego”, podczas gdy glokalizacja „czegoś”. Oba wyodrębnione procesy decydują o globalizacji, która nie jest jednokierunkowa, ponieważ zarówno globalizacja, jak glokalizacja pozostają we wzajemnym napięciu i konflikcie, chociaż Ritzer wielokrotnie podkreślał, że jego zdaniem ogólny kierunek zmian prowadzi od „czegoś” do „niczego”. W wywiadzie z Jackiem Żakowskim twierdził bowiem: „Jesteśmy bliżej niczego. Albo może powinniśmy powiedzieć, że jeszcze bardziej jesteśmy wśród niczego” (Żakowski, 2007, 3).

Pozostaje wyjaśnić jeszcze terminy „niczego” i „czegoś”. „Nic” zostało zdefiniowane jako „społeczna forma, która jest zazwyczaj uformowana centralnie, kontrolowana i stosunkowo pozbawiona wyjątkowej, szczególnej zawartości”, co prowadzi do definicji „czegoś” jako „społecznej formy, która jest zazwyczaj uformowana lokalnie, kontrolowana i stosunkowo bogata w wyjątkową, szczególną zawartość” (Ritzer, 2003, 193). Oba terminy autor *Makdonaldyzacji społeczeństwa* postrzega jako dwie skrajne opozycje w *continuum*. Warto podkreślić, że dla Ritzera „różnica między czymś a niczym jest empiryczna, a nie aksjologiczna”, dlatego twierdzi, że przedstawiona przez niego klasyfikacja nie jest jednocześnie sposobem wartościowania zjawisk (Żakowski, 2007, 3).

Zwróćmy jeszcze uwagę na wybrane przykłady podane przez George'a Ritzera. Pisze on o globalizacji i glokalizacji rzeczy, miejsc, usług i ludzi — zatem w zależności od ich lokalizacji na omawianym *continuum* pomiędzy „czymś” a „niczym”, wyróżnia rzeczy i nie-rzeczy, miejsca i nie-miejsca, usługi i nie-usługi oraz ludzi i nie-ludzi. Następstwa

„glokalizacji czegoś” to przede wszystkim wytwory lokalnego rzemiosła. Natomiast rezultatem „grobalizacji niczego” są na przykład wycieczki do parków Walta Disneya — typowych nie-miejsc, jednakowych pod każdą szerokością geograficzną, gdzie spotykamy nie-ludzi. Ritzer podaje też inne przykłady rzeczy pozbawionych tożsamości — w cytowanym tutaj już wywiadzie mówi: „Pan zamawiał *espresso*. I dostał pan *espresso*. Ale z włoskim *espresso* nie ma to wiele wspólnego. I nie jest to także polskie *espresso*. Dostał pan międzynarodowy standard kawy typu *espresso*” (Żakowski, 2007, 4). Co więcej, również efektem glokalizacji może być „nic” — Ritzer w swoich tekstach podaje najczęściej przykład turystycznych pamiątek: nie-rzeczy, czyli nic-nie-wartych lokalnych świecidełek czy błyskotek. Konsekwentnie, rezultatem grobalizacji może być „coś”. Za autorem koncepcji przywołajmy więc przykład ekspozycji plastycznych czy orkiestr symfonicznych podróżujących po świecie na swoistych tournée.

Spróbujmy przejść do najważniejszej części naszych rozważań — zobaczmy wybrany fragment współczesnej kultury muzycznej z perspektywy zaproponowanej przez kategorie Ritzera. Zapytajmy o zjawiska związane z twórczością Fryderyka Chopina, które można by zakwalifikować zgodnie z kryteriami Ritzera jako „grobalizację niczego” i „grobalizację czegoś” oraz „glokalizację niczego” i „glokalizację czegoś”.

### III. CHOPIN 2010 A „GLOBALIZACJA NICZEGO”

W swoich rozważaniach najwięcej miejsca chciałbym poświęcić przykładowi na najciekawszą moim zdaniem kategorię Ritzera — mianowicie „grobalizację niczego”. Punkt wyjścia stanowić będzie opis projektu muzycznego, który w ostatnim czasie zyskał spory rozgłos i uznanie, a który chciałbym poddać interpretacji z punktu widzenia zrekonstruowanej powyżej koncepcji. Myślę tutaj o płycie *Chopin na 5 kontynentach* sygnowanej nazwiskiem Marii Pomianowskiej powstałej w ramach obchodów dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora. W odautorskim komentarzu zamieszczonym w książeczce dołączonej do płyty czytamy: „Płyta *Chopin na 5 kontynentach* to próba spotkania międzykulturowego, którego główną osią są wybrane dzieła wielkiego polskiego Kompozytora. Utwory na płycie zainspirowane twórczością Chopina to zderzenie instrumentarium etnicznego świata z instrumentami muzyki klasycznej i ludowej Europy. To także spotkanie popularnych tematów muzyki tradycyjnej wielu kontynentów z wybranymi utworami Chopina. Poza etniczną orkiestracją dzieł Kompozytora na płycie

znajdują się bowiem fuzje tematów chopinowskich z bardzo znanymi melodiami tradycyjnej Japonii (*Kodzionotsuki*), Chin (*Jaśmin*), Bułgarii, Irlandii lub specjalnie skomponowane części nawiązują do skal i rytmów Iranu, Indii, Balkanów, Armenii i nie tylko” (Pomianowska, 2009). Na płycie znajdują się zatem kompozycje odzwierciedlające wymagany obraz twórczości Chopina w kontekście muzyki z różnych przestrzeni geograficznych: „na Dzikim Zachodzie”, „w Persji”, „w Andaluzji”, „w Afryce”, „w Chinach”, „w Japonii”, „w Syberii”, „w Indiach”, „w Arabii”, „w Bułgarii”, „w Brazylii”, „w Armenii”, „na Balkanach” oraz „na Mazowszu”. Do udziału w nagraniu płyty zaangażowano polskich muzyków grających na różnego rodzaju instrumentach — znanych zarówno z muzyki klasycznej, jak instrumentach tradycyjnych z różnych kultur. Zaproszono także zagranicznych gości — muzyków-przedstawicieli swoich kultur muzycznych (np. afrykańskiej czy arabskiej). Jak brzmią poszczególne utwory? Każda kompozycja to połączenie melodii pochodzących z wybranych utworów Chopina, najczęściej najbardziej znanych, wykonywanych raz na instrumentach tradycji muzyki klasycznej (np. skrzypce, saksofon), a raz na instrumentach z danych „etnicznych” kultur muzycznych (np. arabska lutnia ud, hinduskie sarangi) oraz melodii zaczerpniętych z poszczególnych kultur lub specjalnie stworzonymi na potrzeby projektu w oparciu o cechy muzyki danej kultury.

Zastanówmy się, w którym z wyróżnionych przez George’a Ritzera pól zakwalifikowalibyśmy omawiany projekt muzyczny. Nie mam zbyt wielu wątpliwości, że omawianą płytę trudno uznać za zakorzenioną w jednej kulturze czy w jednej przestrzeni geograficznej, mogłaby powstać w wielu miejscach współczesnego świata (czy mówiąc językiem Ritzera w „nie-miejscach”). Z podobnym efektem mogłaby być zrealizowana w całkiem odmiennej przestrzeni geograficznej niż w polskiej — i to nie tylko z powodu, że muzyka kompozytora jest doskonale znana na całym świecie. Samo instrumentarium wykorzystane do nagrania płyty dostępne jest praktycznie wszędzie, a artystyczne kompetencje muzyków wydają się nie przekraczać średniego pułapu zdolności. Jednak na „grolbny” charakter zjawiska wskazują przede wszystkim dwie inne cechy. Po pierwsze: każde z artystycznych odwołań do danej kultury muzycznej jest przywołaniem najbardziej zestandaryzowanego i stereotypowego idiomu stylistycznego. Na przykład, gdy słuchamy fragmentu zatytułowanego — „Chopin w Andaluzji”, usłyszymy rzecz jasna ogniste rytmy flamenco. W podobny sposób potraktowano twórczość Fryderyka Chopina — reprezentuje ją wyłącznie „hity”, wyrwane muzycznej całości fragmenty najbardziej znanych melodii,

przypominające bardziej chopinowski dzwonek telefonu komórkowego niż chopinowskie oryginały. Po drugie: jak już wspomniałem, produkcja powstała z okazji Roku Chopinowskiego — podobnie zresztą jak wiele podobnych inicjatyw. O ekonomicznej logice leżącej u podstaw rocznicowych holdów przekonywał niedawno Jeffrey Kallberg — wybitny amerykański muzykolog. Po zakończeniu Roku Chopinowskiego 1999 (związanego ze sto pięćdziesiątą rocznicą śmierci) pisał: „Obchody rocznicy zgonu kompozytora (...) wydają się być inspirowane przez interesowne siły rynkowe: organizatorów szukających sposobów do sprzedania większej ilości nagrań i biletów, badaczy oraz muzyków podnoszących swój zawodowy status poprzez obiekt swojego kultu”. Jego zdaniem genezę większości wydarzeń upamiętniających śmierć kompozytora wyrażało hasło: „każdy pretekst do imprezy jest dobry”. (Kallberg, 2001, 3). Cel działań związany był przede wszystkim z uzyskaniem zysków (zarówno o materialnej, jak i symbolicznej naturze). Przypomnieć należy, że za jeden z wyznaczników globalizacji Ritzer uznał zdolność danego wytworu do masowej reprodukcji — a w konsekwencji właśnie do powiększania zysków. Projekt *Chopin na 5 kontynentach* jest oczywiście unikalnym, jednorazowym wydarzeniem, lecz wykorzystany przy tej okazji mechanizm artystycznej kreacji, polegający na reprodukcji muzycznych stereotypów mógłby zostać zastosowany do niemal masowego tworzenia podobnych projektów. Omawianą płytą można, w nawiązaniu do Ritzera, nazwać „międzynarodowym standardem muzyki typu *world music*”, a nawet nie-muzyki, dlatego na *continuum* pomiędzy „czymś” a „niczym” projekt umieściłbym bliżej bieguna oznaczonego mianem „niczego”.

Chciałbym więc zapytać o muzykę i chopinowski przykład „glokalizacji czegoś”, a więc zjawiska przeciwnego do opisanego powyżej. Jednym z przykładów może być działalność zespołu *Renegade Steel Band*. Jest to grupa składająca się z nieczytających nut muzyków z Trynidadu, którzy wykonują kompozycje klasyków muzyki poważnej, w tym Chopina, we własnej transkrypcji na zestaw metalowych bębnów. Co ciekawe, powstałe one ze zużytych zbiorników na paliwo lotnicze, pozostawionych tam przez Amerykanów po II wojnie światowej. Oprócz Chopina zespół wykonuje kompozycje Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta czy Franciszka Schuberta. Grupa od wielu lat występuje na całym świecie — regularnie we Francji, w Japonii i Stanach Zjednoczonych, co może służyć jako dowód na niepowtarzalność i oryginalność zespołu, którego twórczości nie można zreprodukować. Spotykamy w tym przypadku zjawisko globalne, które jest zarazem bardzo mocno zakorzenione w tradycji lokalnej. W tym przypadku jest nią rodzimy gatunek muzyki

*calypso*, wykonywanej właśnie na różnego rodzaju bębnach. Instrumentarium jest więc specyficzne, tak samo, jak sposób gry na nich wymaga swoistych kompetencji. Co ważne, zespół wykonuje kompozycje Fryderyka Chopina w całości, a nie tylko łatwo rozpoznawalne fragmenty. Rezultatem ich artystycznych działań jest unikalna aura brzmieniowa, w której słyszymy utwory mistrzów europejskiej tradycji muzyki klasycznej.

Najmniej wysiłku wymaga odnalezienie przykładu trzeciej kategorii — „globalizacji czegoś”, ponieważ w swoich pracach sam Ritzer podaje zjawiska, które moglibyśmy przedstawić w odniesieniu do twórczości Fryderyka Chopina: światowe tournée orkiestr oraz muzyków wykonujących jego kompozycje. Innym, znacznie ciekawszym, przykładem „globalizacji czegoś” może być swoiste tournée formuły festiwalu muzyki klasycznej. *La Folle Journée*, czyli *Szalone Dni Muzyki* to festiwal muzyczny wymyślony i prowadzony przez René Martina. Po raz pierwszy odbył się we francuskim Nantes w 1995 roku, tam też odbywa się co roku. Wkrótce po pierwszych edycjach festiwalu, do Nantes dołączyła Lizbona (w roku 2000), Bilbao (2002), Tokio (2005), Rio de Janeiro (2007) oraz Warszawa (w 2010). Edycja w roku 2010 odbyła się w Nantes, Bilbao, Tokio, Rio de Janeiro i w Warszawie. Imponujące są liczby słuchaczy, które gromadzi festiwal. Jak podaje organizatorzy<sup>1</sup>, na przykład w Nantes we Francji między 27 a 31 stycznia 2010 odbyło się 270 koncertów, których słuchało 120.000 słuchaczy, w hiszpańskim Bilbao w ostatnim tygodniu lutego 2010 odbyło się 60. koncertów z 29.000 melomanów, w Japonii w pierwszym tygodniu maja 2010 roku na 221. koncertach zgromadziło się 192.000 słuchaczy, natomiast w Rio de Janeiro w pierwszym tygodniu czerwca 2010 na 48. koncertach zebrano 36.000 słuchaczy. Formuła festiwalu pozostała identyczna we wszystkich miejscach — głównym tematem imprezy jest twórczość jednego kompozytora, choć przedstawiana w kontekstach muzyki innych twórców. W tym roku w Nantes i w Warszawie królował oczywiście Fryderyk Chopin, a koncertów wysłuchało — w Nantes 130.000 słuchaczy, a w Warszawie około 26.000.

Koncerty podczas *Szalonej Dni Muzyki* odbywają się od rana do wieczora jednocześnie w kilku salach tego samego budynku. Każdy ze słuchaczy swobodnie przemieszczając się między salami konstruuje własny program. Każdy z koncertów nie trwa dłużej niż godzinę, a bilety są niezwykle tanie. Dzięki temu koncerty cieszą się ogromną popularnością, nie

<sup>1</sup> [www.chopinopen.net/index.php?id=30](http://www.chopinopen.net/index.php?id=30)

tylko wśród melomanów. Festiwal zaś doskonale pełni funkcje popularyzatorskie (w ramach wydarzeń organizowane są specjalne programy edukacyjne), a dzięki światowej sławy muzykom zawsze jest ważnym wydarzeniem natury artystycznej.

Natomiast na zakończenie — kategoria „glokalizacji niczego”. Jak pisze Ritzer „najlepsze przykłady «glokalizacji niczego» zaczerpnąć można ze sfery turystyki” (Ritzer, 2003, 201). Spróbujmy więc podążać tym tropem. Rok Chopinowski to okres produkcji różnego rodzaju gadżetów związanych z osobą i muzyką kompozytora. Na jednym z portali internetowych można przeczytać następującą informację: „Warszawscy radni obwieścili konkurs na gadżety kojarzące się z Chopinem, mogące stanowić doskonałą pamiątkę dla japońskich turystów, którym znudzą się już pocztówki oraz polska wódka i zapragną zabrać do domu coś bardziej ambitnego. Powstały różnorodne projekty — od rękawiczek, których wierzchnia część przypominała fortepianowe klawisze, przez kostki do gry, po kolekcje ubrań sygnowanych autografem słynnego kompozytora. Jury przypadła do gustu taśma klejąca z nadrukowanymi nutami utworów Chopina. Ponadto, przekształcanie przejść dla pieszych w klawisze fortepianowe. Największe zainteresowanie wzbudziły imitacje... nosa kompozytora”<sup>2</sup>.

#### IV. PODSUMOWANIE

Niewątpliwą zaletą koncepcji Ritzera jest możliwość objęcia zjawisk i procesów o różnym charakterze i odmiennym znaczeniu przy pomocy siatki spójnych kategorii. Poniższa tabelka ilustruje przykłady zaczerpnięte z chopinowskich inicjatyw roku 2010, usystematyzowanych zgodnie z koncepcją „globalizacji niczego” George'a Ritzera:

„Globalizacja niczego”	„Glokalizacja czegoś”	„Globalizacja czegoś”	„Glokalizacja niczego”
<i>Chopin na 5 kontynentach</i>	<i>Renegade Steel Band</i>	<i>Szalone Dni Muzyki</i>	<i>Chopinowskie gadżety 2010</i>

Wartości tej koncepcji upatrywałbym również w jej innym aspekcie — w krytycznym potencjale tej teorii. Mimo deklaracji samego Ritzera o empirycznym, a nie aksjologicznym rozumieniu zaproponowanych przez niego kategorii, trudno nie zauważyć, że można się

<sup>2</sup> [www.hanter.pl/articles/269](http://www.hanter.pl/articles/269)



nimi posłużyć jako użytecznymi narzędziami krytycznej analizy współcześnie zachodzących procesów globalnych.

#### Literatura:

- Eriksen, Thomas; 2007, *Globalization: the key concept*, Oxford, New York: Berg Publishers
- Jezierska, Anna; 2010, Kilka uwag o sztuce w dobie globalizacji na przykładzie recepcji postaci i twórczości Fryderyka Chopina, [on line:] w: *Kultura — Historia — Globalizacja*, nr 6, ss. 9-13; [dostępne: [www.khg.uni.wroc.pl](http://www.khg.uni.wroc.pl)]
- Kallberg, Jeffrey; 2001, Chopin's march, Chopin's death, w: *Nineteenth-Century Music*, no. 25, ss. 3-26
- Muszkalska, Bożena; 2007, Muzykologia wobec globalizacji, [on line:] w: *Kultura — Historia — Globalizacja*, nr 1, ss. 54-60; [dostępne: [www.khg.uni.wroc.pl](http://www.khg.uni.wroc.pl)]
- Pomianowska, Maria; 2009, Chopin na 5 kontynentach, komentarz zamieszczony w książeczce dołączonej do płyty, CM Records
- Ritzer, George; 2003, *Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/Nothing*, *Sociological Theory*, vol. 21, no. 3, ss. 193-209
- Ritzer, George; 2004a, *Globalization of Nothing*, Thousand Oaks: Pine Forge Press
- Ritzer, George; 2004b, *The McDonaldization of society*. Revised New Century Edition, Thousand Oaks: Pine Forge Press
- Smoluch, Łukasz; 2009, Muzyka australijskich Aborygenów i różne oblicza globalizacji, [on line:] w: *Kultura — Historia — Globalizacja*, nr 4, ss. 57-61; [dostępne: [www.khg.uni.wroc.pl](http://www.khg.uni.wroc.pl)]
- Żakowski, Jacek; 2007, Siedzimy nigdzie, pijemy nic. Z Georgem Ritzerem rozmawia Jacek Żakowski, w: *Polityka, Niezbędnik inteligenta*, nr 16 z dnia 21.04.2007, ss. 3-8