

Joanna Dziadowiec\*

Kraków

## **MUSICA COMMUNITAS INTERCULTURALIS – międzynarodowe festiwale i wymiany kulturalne dzieci i młodzieży jako przykłady budowania międzykulturowej wspólnoty muzycznej**

### **MUSICA COMMUNITAS INTERCULTURALIS – international festivals and cultural exchanges of children and young people as examples of building cross-cultural community of music**

Przykłady budowania/współtworzenia kultury muzycznej poprzez wymiany międzykulturowe (określane powszechnie zbiorczo jako spotkania kultur), jakie krótko przybliżę w niniejszym tekście, znane mi są osobiście. Uczestniczyłam w nich bowiem albo jako współtwórca/współorganizator, albo jako uczestnik, osoba towarzysząca, jednocześnie zawsze pozostając jawnym badaczem terenowym. Wybrane przeze mnie projekty kulturalne przyporządkować można do następujących kategorii:

- 1. Międzykulturowe wymiany folklorystyczne** zespołów różnych typów, którym często towarzyszy uczestnictwo w lokalnych festiwalach (mających formę konkursu lub przeglądu),

---

\* dr, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Kultury

<b>KLASYFIKACJA ZESPOŁÓW</b>		
<b>Przedział wiekowy członków zespołu</b>	<b>Status organizacyjny zespołu/ sposób wykonywanego repertuaru</b>	<b>Forma prezentacji/ rodzaj wykonywanego repertuaru</b>
dziecięce	amatorskie, hobbystyczne	grupy (zespoły) autentyczne – zespoły regionalne, etniczne
młodzieżowe	profesjonalne, zawodowe	grupy (zespoły) opracowane (artystycznie-opracowane) – zespoły pieśni i tańca
studenckie		grupy (zespoły) stylizowane – reprezentacyjne zespoły pieśni i tańca
wielopokoleniowe		grupy (zespoły) inspirowane – zespoły folkowe, zespoły wielokulturowe, zespoły purystyczne
eniorky		grupy (zespoły) rekonstrukcyjne/ rekonstruowane – zespoły purystyczne

*Źródło: opracowanie własne*

<b>KLASYFIKACJA RUCHU FOLKLORYSTYCZNEGO</b>	
<b>Współczesne ruchy folklorystyczne</b>	<b>Rodzaje festiwali folklorystycznych</b>
ruch tradycyjny – źródłowy – <i>in situ</i> – <i>in crudo</i> , ruch regionalny	festiwale regionalne, etniczne – <i>in situ</i> – <i>in crudo</i>
ruch „sfolkloryzowany”, folklorizmowy	festiwale folklorystyczne – tradycyjne i sfolkloryzowane
ruch folkowy i „neofolk”	festiwale folkowe – wielokulturowe, inspirowane („skrzyżowania kultur”)
ruch purystyczny	festiwale folkloru i tradycji rekonstruowanej („skanseny”)
ruch etniczny	emigranckie festiwale etniczne i festiwale mniejszości etnicznych
ruch kulturalny	kulturowe festiwale tematyczne

Źródło: opracowanie własne

## 2. Kulturalne wymiany szkół muzycznych

<b>SYSTEM KSZTAŁCENIA MUZYCZNEGO</b>	
szkoły publiczne	szkoła I stopnia (podstawowa)
szkoły niepubliczne	szkoła II stopnia (średnia)
	zespół szkół; ogólnokształcąca szkoła muzyczna (I i II stopnia)
	uczelnia muzyczna (szkoła wyższa, akademia, uniwersytet)

Źródło: opracowanie własne

Na warsztat wzięłam zatem artystyczny, młodzieżowy ruch muzyczny oraz niezwykle dziś złożony ruch folklorystyczny. I jeden, i drugi charakteryzuje się obecnie wielowymiarowością, polistadialnością, wariabilnością (wariantowością)<sup>1</sup>, zmiennością oraz znamienne dla naszych czasów różnorodnością, hybrydowością, pogranicznością, palimpsestowością. Innymi słowy, mimo charakterystycznych dla współczesnej, zglobalizowanej i uniwersalizującej się kultury – często w różnych kontekstach określanej mianem globalnej wioski – procesów homogeniczności<sup>2</sup>, równoległymi doń są jednocześnie procesy heterogeniczności, fragmentaryzacji a nawet transgresji. Współcześnie coraz trudniej bowiem zaliczyć dany typ twórczości zespołowej czy solowej oraz stworzone dla nich widowiskowe przestrzenie festiwalu tylko do jednej wyraźnej kategorii. Dlatego już na początku należy zaznaczyć, że raczej nigdy nie będziemy mieć do czynienia z muzyczną wymianą kulturalną „jeden do jeden” (tj. dokładnie takich samych typów zespołów lub takich samych szkolnych ścieżek muzycznych). Wspomniane różnice potęgują się dodatkowo w sytuacji międzykulturowej. Zasygnalizowane przykłady postaram się przybliżyć w kontekście modnych dziś „dobrych” praktyk.

---

<sup>1</sup> Wariabilność to nieustanny proces tworzenia się kolejnych wariantów, wprowadzania do danej formy ciągłych zmian, które dodatkowo muszą zostać zaakceptowane i utrwalone w danej zbiorowości. Ponadto muszą również istnieć w tradycji owej zbiorowości przez dłuższy czas. Co ważne warianty te tworzone są podczas twórczej współpracy zespołowej, czyli aktywną rolę przyjmują wówczas wszyscy członkowie, którzy z danego utworu czynią wspólne osiągnięcie. Podobnie dzieje się w przypadku imprez folklorystycznych, które poza tworzeniem w obrębie złożonego ruchu festiwalowego coraz to nowych wariantów, charakteryzują się również tym, że często łączą w sobie różne typy festiwalu.

<sup>2</sup> W przestrzeni ruchu folklorystycznego procesy homogeniczności doskonale odbijają się w koncepcji folkloryzmu narodowego oraz w powyższej klasyfikacji zespołów i festiwalu, natomiast w przestrzeni formalnej edukacji muzycznej mocną standaryzacją i parametryzacją, wyraźnie wyszczególnionymi etapami (wyznaczoną ścieżką edukacyjną) i często nieprzekraczalnymi kategoriami.

### **Góral i Slavonac dwa bratanki**

Jako wieloletni członek Studenckiego Zespołu Góralskiego „Skalni”, działającego przy Uniwersytecie Rolniczym w Krakowie, wyjeżdżałam z nim na liczne festiwale. Ostatnimi laty zespół coraz częściej udaje się na wymiany folklorystyczne. Jedną z takich wymian, którą miałam przyjemność współorganizować, miała miejsce w wakacje 2009 roku. Zespół został zaproszony, w ramach współpracy z „Družiną” – jedną z największych chorwackich organizacji/stowarzyszeń skupiających tamtejsze zespoły folklorystyczne<sup>3</sup>, na festiwal „Spotkanie Narodów i Kultur” („Susret Naroda i Kultura”) do Sikirevci, małej miejscowości położonej w rolniczym regionie Chorwacji – Slawonii. Sama Družina z kolei przynależy do International Union of Folklore Associations (IGF) – najstarszej światowej organizacji folklorystycznej (założonej w roku 1947 we Francji)<sup>4</sup>. Uczestnictwo w kilkudniowym festiwalu, jak i w innych okolicznych imprezach, było jednak tłem dla faktycznego celu projektu – wymiany między „Skalnymi”, a zespołem „Josip Čoklić” (Kulturno Umjetničko Društvo „Josip Čoklić”) z małej wioski Rakitovica. Zespół był naszym gospodarzem. Jednym z wyznaczników powyższego festiwalu jest bowiem przyjęta reguła, że każdy z przyjezdnych zespołów gości u wybranego zespołu lokalnego. W ten sposób każdej z zagranicznych grup przypisany zostaje gospodarz, który co ważne, nie pozostaje nim jedynie na tzw. papierze, lub w chwilach spotkań na

---

<sup>3</sup> „Družina” – Čuvari Tradicije Hrvatskih Obiteljskih Zadruga (Stowarzyszenie Strażników Chorwackich Tradycji skupia głównie chorwackie zespoły folklorystyczne, regionalne i ludowe zajmujące się organizacją festiwali, przeglądów, pokazów, parad, koncertów, widowisk, warsztatów, prelekcji i wymian folklorystycznych.

<sup>4</sup> Poza wspomnianą IGF na światowej arenie folklorystycznej niezwykle znaczące i dużo bardziej znane są jednak dwie inne posiadające status organizacji konsultacyjnych UNESCO: International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts (CIOFF) oraz International Organization of Folk Art (IOV World).

wydarzeniach festiwalowych. Zespół „Josip Čoklić” gościł „Skalnych” dosłownie, gdyż polscy studenci spali wówczas w domach członków chorwackiego zespołu oraz innych mieszkańców wioski. Każda rodzina przyjmowała nie jedną a w miarę możliwości parę osób<sup>5</sup>. Pomimo różnicy wieku („Skalni” to zespół studencki a „Josip Čoklić” wielopokoleniowy zespół regionalny skupiający lokalnych mieszkańców), członkowie obu grup niezwykle szybko się zintegrowali i doskonale zrozumieli mimo odmienności językowej. Właśnie owa integracja była niewątpliwie najważniejszym aspektem całego pobytu. Dokonywała się ona dosłownie wszędzie. Cała wioska żyła przyjazdem naszego zespołu. Można powiedzieć, że spotkały się wówczas podobne „baciarskie dusze”<sup>6</sup>, dla których istotnym aspektem tradycji kulturowej jest spotkanie: biesiadowanie i wspólne muzykowanie (chorwackie *druženije*<sup>7</sup>, góralskie

---

<sup>5</sup> Sławonia, mimo dość ciężkiej sytuacji finansowej regionu słynie z niezwyklej otwartości i gościnności, którą śmiało można zobrazować naszymi polskimi przysłowiami: „czym chata bogata” oraz „gość w dom, Bóg w dom”.

<sup>6</sup> Warto dodać, że określenie *baciar/ bečar* występuje zarówno w jednej, jak i w drugiej kulturze i w obu posiada podobne konotacje. W wielu kulturach *baciar* (m.in. w gwarze podhalańskiej, orawskiej i lwowskiej) określa się szeroko pojęte „imprezowanie”, „biesiadowanie”, „zabawę”, „rozrywkę”, „włóczenie się”. Podhalańskie określenie *baciar* i chorwackie określenie *bečar* (etymologia węgierska: *betiar*) można wytłumaczyć jako „imprezowicz”, czy „wesoly łobuziak”.

<sup>7</sup> *Druženje* – „towarzystwo”, „towarzyszenie”, „stowarzyszenie się”, „spotkanie się”, „poznawanie się”, „integrowanie się”, „biesiadowanie”, „muzykowanie”, „imprezowanie”, „radosne świętowanie”, „przebywanie ze sobą”, spędzanie czasu razem i celebrowanie tego; *udruženje* – „stowarzyszenie”, „towarzystwo”; *društvo* – „stowarzyszenie”, „towarzystwo”, ale także ogólnie „grupa”, „wspólnota”, „społeczeństwo”. Zespoły folklorystyczne z bałkańskiego kręgu kulturowego (Chorwacja, Serbia, Bośnia i Hercegowina) przyjmują zazwyczaj formę kulturalnych stowarzyszeń, czyli *kulturno-umjetničko društvo* (w skrócie popularny KUD). Wyraz *druženje* dobrze oddaje integracyjny motyw uczestnictwa w wymianach folklorystycznych i festiwalach, jak również ich znaczenie, rolę i funkcje oraz szeroko pojętą aktywność folklorystyczną.

*posiady, śpasy*<sup>8</sup>). Warto podkreślić, że owa wspólnotowa praktyka kulturowa, w której nieodzownym elementem składowym jest żywa muzyka (gra, śpiew, taniec jako niemal nierozłączna triada) stanowi cel sam w sobie! Dowodem podkreślającym łączącą więź było stwierdzenie powtarzające się wręcz jak mantra w wielu rozmowach: „wszyscy jesteśmy przecież Słowianami”.

Ponadto oba zespoły – w myśl przytoczonej powyżej kategoryzacji – można zaliczyć do zespołów tradycyjnych, prezentujących kulturę swojego własnego regionu, z którym się mocno utożsamiają, i w którym tradycja, jaką prezentują w wielu wymiarach jest nadal żywa (świadomie używana, współtworzona, uaktualniana oraz przekazywana) a nie jedynie odtwarzana (np. na scenie w formie rekonstrukcji i artystycznych opracowań regionalnych obrzędów). Mieszkaniec Sławonii, czyli *Šokac* powie o sobie w pierwszej kolejności, że jest właśnie *Slavońcem* a dopiero potem Chorwatem. Podobnie góral podhalański<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *Śpasy* – zabawa, impreza, gra, również w znaczeniu integracyjnej rywalizacji w różnych konkurencjach. *Posiady* – spotkania, dysputy, dziś również prelekcje i debaty tematyczne. Określenia te oddają zatem zamiłowanie do biesiady, spotkania się i współbicia oraz do zabawy, która ma swoje odzwierciedlenie głównie w muzyce, śpiewie, tańcu, wspólnych rozmowach przy wspólnym stole zastawionym głównie tradycyjnymi potrawami oraz domowej roboty trunkami.

<sup>9</sup> Zespół „Skalni” często zaliczany jest do kategorii stylizowanej. Tymczasem składając się nieprzerwanie głównie z rodowitych górali podhalańskich i prezentując wyłącznie ich tradycje regionalne, od niemal 65 lat dowodzi, że folklor w przestrzeni Uniwersytetu nie musi ograniczać się jedynie do upolitycznionych praktyk folklorystycznych szerzących koncepcję folkloru narodowego kwitnących w czasach Polskiej Republiki Ludowej. Interpretacja działalności studenckich zespołów folklorystycznych, również obecnie, często ogranicza się do traktowania ich w kategoriach widowiskowej atrakcji, przysłowiowego „kwiatka do kozucha” ubarwiającego niejedną uroczystość uniwersytecką: koncerty, przyjazd zagranicznych delegacji, wręczenie doktoratu honoris causa aż po imprezę imiennową Rektora. „Skalni” doskonale wpisują się w koncepcję UNESCO dotyczącą „dobrych” praktyk na rzecz zachowania dziedzictwa niematerialnego w konkretnym kontekście jakim w tym przypadku są performatywne praktyki podhalańskie na emigracji, czyli „na studenckim zesłaniu” w Krakowie.

W 2010 roku „Josip Čoklić” przyjechał z rewizytą do Polski. Z racji tego, że „Skalni” są wspomnianym zespołem studenckim, który w okresie przerwy wakacyjnej nie ma jak przyjąć gości, i tym razem tłem dla wymiany był wspólny udział obu zespołów w festiwalu: Międzynarodowych Spotkaniach Folklorystycznych w Wiśle, odbywających się rok rocznie w ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej. Oba zespoły mieszkały wówczas, wraz z innymi zespołami festiwalowymi, w tym samym pensjonacie w Szczyrku. Wszyscy byli na miejscu, razem spożywali posiłki i nawet przemierzali się razem jednym wspólnym, rozśpiewanym autokarem. Integracja była zatem w pełni kontynuowana. Wiele nawiązanych wówczas więzi trwa do dziś. Wymiana, poza nawiązanymi przyjaźniami, stała się też przyczynkiem do dalszych wspólnych projektów.

### **Muzyczne spotkania Podhalan i Dalmatinc'ów (Dalmatyńczyków)**

W celu ukazania, jak wymiany folklorystyczne tego typu mogą się między sobą różnić (nawet w obrębie jednego kraju), pragnę przybliżyć jeszcze jedną wymianę „Skalnych” z zespołem z Chorwacji. Dla porównania, będzie to jednak zespół z całkiem odmiennego regionu – z Dalmacji, znad samego chorwackiego wybrzeża. W lipcu 2015 roku „górale z Krakowa” gościli u młodego, bo zaledwie paroletniego zespołu „Sveti Roko” (również wielopokoleniowego) z miejscowości Sveti Filip i Jakov, położonej niedaleko Biogradu na Moru. Tym razem mieszkali jednak w starej, nie funkcjonującej już szkole. Organizatorzy zaprosili zespół w środku sezonu turystycznego (co w Dalmacji oznacza, że cała infrastruktura noclegowa jest wypełniona po brzegi) oraz w trakcie największych upałów, dochodzących nawet do 45 stopni. W konsekwencji, warunki zakwaterowania nie były zbyt komfortowe (wielkie nieklimatyzowane sale, jeden prysznic na zewnątrz budynku z bojlerem nagrzewanym słońcem). „Skalni” wypoczęli i sporo zwiedzili. Mieli zapewnione różne atrakcje (np.



rejs statkiem, pobyt na wyspie), jednak z członkami przyjmującego zespołu spotkali się tylko raz, tj. w dniu występu obu grup podczas lokalnego święta. Ku zdziwieniu Polaków po koncercie gospodarze szybko się rozeszli. Dyrekcja zespołu tłumaczyła się tym, że jest środek sezonu i wszyscy tu żyją z turystyki. Wystarczyło zaprosić zespół w innym miesiącu... Niestety, chcąc nie chcąc, „Skalnym” pozostał w pamięci stereotyp Dalmatyńca, dla którego priorytetem jest zysk czerpany z turystów.

W październiku 2015 roku zespół „Sv. Roko” przyjechał do Krakowa. Zakwaterowany został w odnowionej, hotelowej części akademików Uniwersytetu Rolniczego. „Skalni” również zorganizowali im atrakcyjny pobyt. Samemu zespołowi z Dalmacji od początku, jeszcze w momencie planowania rewizyty, szczególnie zależało bowiem na zwiedzeniu wszystkich najważniejszych punktów turystycznych Krakowa i okolic. Plan pobytu był zatem niezwykle napięty. „Sv. Roko” miał gościnne występy (m.in. w Honorowym Konsulacie Republiki Chorwacji w Krakowie). W programie znalazł się również wieczór folkowy w uniwersyteckim Klubie Akademickim Arka, podczas którego, poza występem „Sv. Roko”, prezentacją ich regionu, degustacją lokalnych dalmatyńskich wyrobów, nareszcie znalazł się czas i miejsce na pierwszą wzajemną integrację obu grup. Czy wymiana pomiędzy tymi dwoma zespołami będzie kontynuowana? Czas pokaże.

### **Saksofon i tambura**

Drugi przykład, jaki chcę pokrótce przybliżyć, to wymiana dwóch lokalnych szkół muzycznych: Szkoły Muzycznej I-ego Stopnia imienia Juliusza Łuciuka w Mikłuszowicach (Gmina Drwinia) oraz Szkoły Muzycznej I-ego Stopnia w Gminie Donji Miholjac w Chorwacji. Pierwsza szkoła jest stosunkowo młoda (działa bowiem od 2011 roku), druga to jedna z najstarszych chorwackich szkół muzycznych, kwitnąca już w czasach byłej Jugosławii (rok założenia 1972). Obie placówki mieszczą się w obrębie większych struktur, tj. Zespołu Szkolno – Przedszkolnego w Mikłuszowicach

oraz Zespołu Szkół (Osnovna Škola – naszego odpowiednika szkoły podstawowej i gimnazjum, klasy: od 1-4 i od 5-8) imienia „Augusta Harambašića” w Donji Miholjcu. Wymiana została zapoczątkowana w 2014 roku. We wrześniu chorwaccy uczniowie, wraz z nauczycielami i dyrekcją, gościli w Miklušowicach, natomiast Polacy odwiedzili Chorwację w analogicznym składzie w maju 2015 roku. I w jednym, i w drugim przypadku uczniowie mieszkali w domach uczniów goszczącej szkoły, a kadra profesorska w hotelu. Za każdym razem program był bogaty, a uczestniczyli w nim zarówno goście, jak i gospodarze: były wycieczki, wspólne zwiedzanie, wspólne nabożeństwo (z oprawą muzyczną), prezentacje obu krajów/regionów, ich historii i kultury, (zwyczajów, tradycji), wspólne warsztaty muzyczne, koncerty obu orkiestr szkolnych. Wreszcie w harmonogramie znalazł się również czas na parokrotne wspólne muzykowanie i biesiadowanie (np. podczas ogniska). Wymiana będzie kontynuowana. Od początku bowiem została pomyślana jako przedsięwzięcie cykliczne, stanowiące istotny element większego projektu. W przypadku pobytów obu grup, poza kadra i tłumaczem-pilotem, dzieciom towarzyszyła również delegacja lokalnych władz, na czele z Burmistrzem Miasta Donij Miholjac oraz Wójtem Gminy Drwinia. Władza miała osobny program (którego częścią były oficjalne spotkania, tematyczne konferencje itd.), który jednak w wielu miejscach celowo pokrywał się z programem dzieci. Przedstawiciele władz sami bowiem chętnie uczestniczyli w wydarzeniach zorganizowanych dla uczniów i równie chętnie się integrowali (np. próbując swoich sił w warsztatach muzycznych).

Wymiana szkół muzycznych była początkiem szerszej, wielowymiarowej współpracy. Gminy podpisały umowę partnerską (ich przedstawiciele uczestniczą w innych lokalnych wydarzeniach, np. w dożynkach, spotkaniach gospodarczych, biznesowych). Projekt regularnie się rozwija. W przypadku szkół muzycznych planowane jest, aby wymiana nie ograniczała się jedynie do krótkich pobytów członków klas, ale także do wzajemnych

stypendiów wyjazdowych najbardziej utalentowanych uczniów. W zamierzeniach jest również wymiana nauczycieli, którzy wizytowaliby w szkołach partnerskich ucząc tamtejszą młodzież oraz wymieniając doświadczenia z zakresu muzycznej kultury organizacyjnej. Międzyszkolna współpraca ma zostać poszerzona o aspekt sportowy. Zamiarem bowiem jest wymiana miejscowych drużyn sportowych.

Jedyne ubolewanie, jakie wyraziła strona chorwacka było takie, że w Szkole Muzycznej w Miklušowicach brak w programie edukacyjnym nauki gry na instrumentach tradycyjnych, charakterystycznych dla regionu. Przy szkole w Miholjcu działa bowiem mały i duży *tamburaški orkestar*<sup>10</sup>. Długa praktyka gry na tamburze przez tzw. *tamburaši*, jako żywy przykład chorwackiego dziedzictwa niematerialnego, niezmiennie pozostaje niezwykle popularna a sami muzykanci są bardzo cenieni nie tylko w lokalnym środowisku, ale również w całej Chorwacji i w sąsiednich krajach bałkańskich. Poza zasilaniem zespołów folklorystycznych przez tradycyjne kapele, już od czasów Jugosławii istnieją profesjonalne składy muzyczne robiące karierę na kształt węgierskich i rumuńskich wirtuozów pochodzenia romskiego. Nie mogą się bez nich obyć narodowe filharmonie, ani żadne regionalne święto (ani publiczne, ani prywatne, rodzinne). Nie będzie przesadą stwierdzenie, że w Chorwacji, jak i w innych bałkańskich krajach, a także na Słowacji, czy na wspomnianych Węgrzech lub w Rumunii praktyka ta jest niemal na porządku dziennym. Podobnie jest w przypadku w większości amatorskich zespołów regionalnych działających – w przeciwieństwie do profesjonalnych

---

<sup>10</sup> *Tambura* – tradycyjny instrument z grupy chordofonów szarpanych – poza indyjskim i arabskim kręgiem kulturowym – charakterystyczny również dla Bałkanów. W regionie sławońskim jest to główny i podstawowy instrument muzyczny, który – zarówno w tradycyjnym ludowym składzie kapeli, jak i we współczesnych zespołach rozrywkowych – jest instrumentem wiodącym. *Tambura* sławońska posiadająca wiele odmian uważana jest za jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli tego niezwykle muzycznego regionu Chorwacji.

reprezentacyjnych narodowych zespołów pieśni i tańca – w i dla środowisk lokalnych. W związku z tym możliwość poszerzenia współpracy o wymianę regionalnych zespołów folklorystycznych przy okazji innych projektów, obok obszaru sportowego, narzuca się niemal automatycznie. Obecnie w wymianę ze strony polskiej zaangażowana ma być również miejscowa tradycyjna kapela oraz orkiestra dęta. Aktualnie złożony został wniosek o pozyskanie grantu na kontynuowanie i poszerzenie tej wielopłaszczyznowej współpracy z funduszy unijnych. Projektem objęte zostały ponadto dwie dodatkowe gminy Siklós z Węgier i Subotica z autonomicznej prowincji Wojwodina w Serbii.

### *Musica communitas inter culturas*

Przedstawione wyżej przykłady wymian kulturalnych stanowią doskonale pokazując sposoby budowania międzykulturowej wspólnoty muzycznej, która charakteryzuje się przede wszystkim „**praktyką uczestnictwa**”<sup>11</sup>. W niniejszych rozważaniach procesy tworzenia się takiej wspólnoty przybliżę z dwóch perspektyw:

1. **komunikacji międzykulturowej,**
2. **performatyki.**

W obrębie obu powyższych perspektyw badawczych, które zębiają się, współgrają ze sobą, wzajemnie się uzupełniają<sup>12</sup>, ważne jest uwypuklenie dwóch wymiarów:

- **frontalnego** – publicznego, formalnego, zinstytucjonalizowanego, zorganizowanego, wyreżyserowanego,
- **zakulisowego** – prywatnego, rodzinnego, mniej sformalizowanego, niewyreżyserowanego, bardziej swobodnego, a miejscami w pełni spontanicznego.

---

<sup>11</sup> Pleonazm „praktyka uczestnictwa” lub „praktyka uczestnicząca” użyty tu został celowo by skonstrastować powszechny w kulturze współczesnej zwrot nieuczestnictwa, biernego *homo videns* niezaangażowanego, apatycznego, wyobcowanego i samotnego w tłumie.

<sup>12</sup> W różnych kontekstach jedna wynika z drugiej.

Z pomocą przychodzi tu metafora dramaturgiczna Ervinga Goffmana: teatru życia codziennego i wielowymiarowej koncepcji **sceny (frontu) i kulis (zaplecza)**, w której często, w różnych kontekstach dochodzi do zacierania się granic i mieszania się obu kategorii. Goffman sceną (fasadą) nazywa strefę, w której pojawiają się (co ważne w obecności innych osób) uwydatnione aspekty danej działalności ludzkiej, kulisami (garderobą) natomiast, analogicznie, strefę w której umiejscowione są fakty skrywane, bądź po prostu te, które należą do sfery prywatnej, a nie publicznej. W strefie tej można się zrelaksować, odpocząć, nie czując na sobie wszechobecnego spojrzenia publiczności. Można porzucić maskę, wyjść z roli. To miejsca, gdzie najzupełniej świadomie przeczy się wrażeniom, których wywołaniu służy przedstawienie. Tutaj można też jednak fabrykować te fragmenty przedstawienia, które pozwalają wyrażać coś poza samym sobą. To tu jawnie produkuje się złudzenia i pozory<sup>13</sup>. Za takimi kulisami – jak pisze Goffman – „ton interakcji nadaje sam fakt, że nie trzeba się już starać o nic ważnego, a każdy, kto się tam znalazł, może sobie pozwolić na takie zachowywanie, jakby istotnie był na przyjacielskiej stopie ze wszystkimi”<sup>14</sup>. Podczas wymian międzykulturowych kultura uczestników (stron wymiany) staje się niewątpliwie elementem przedstawienia i ekspozycji. Często pojawia się stwierdzenie, że członkowie zespołów biorących udział w wymianie, stają się niejako „ambasadorami własnej kultury”. Uwypuklanie podczas prezentacji elementów bardziej atrakcyjnych i robiących wrażenie to właśnie Goffmanowska fasada, która związana jest ze strefą oficjalną, publiczną. Jak wspomniałam, obie z tych sfer nie zawsze są jednak wyraźnie i jednoznacznie oddzielone od siebie, co sprawia, że czasem przenikają się wzajemnie w różnych sytuacjach (tak zbiorowych, jak i jednostkowych).

<sup>13</sup> GOFFMAN, E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 1981, s. 162–165.

<sup>14</sup> *Ibidem...*, s. 178.

Każde z tego typu wydarzeń, projektów międzykulturowych – i w przestrzeni sceny i w przestrzeni kulis – nosi w sobie pierwiastek odświętności, wyjątkowości. Zgodnie z łacińskim źródłosłowem: „festivus” to bowiem „święteczny”, „radosny”, „beztroski”, „wesoły” a „festum” – **święto**, czas radości, wesołości, odpoczynku, zabawy. Ponadto, na aspekt święteczności, wskazuje również osobisty udział. Jak podkreśla John J. MacAloon, święto, w przeciwieństwie do spektaklu, wymaga zaangażowanego uczestnictwa: „oznacza, że jesteś na miejscu; święto na odległość nie istnieje”<sup>15</sup>. Projektom wymian często towarzyszy tzw. aura wyjątkowości i niecodzienności. To czas, przez wielu uczestników, określany mianem niezwykłego i wyjątkowego. Okres wyraźnie wydzielony z codzienności, z codziennej rutyny. Widoczna święteczność w wymiarze frontalnym, publicznym przyjmuje formę **ceremonii** (aktywności na kształt pokazu/widowiska, publiczne wymiany uprzejmości, integracyjny *savoir vivre*), a momentami sprawczego wręcz **rytuału**<sup>16</sup>. Wreszcie jest to również sytuacja typowo ludyczna (rozpoczyna się pomiędzy nieskrępowaną *paidią* – **zabawą** a rządzącym się jasnymi regułami *ludus* – **grą**).

---

<sup>15</sup> MacALOON, J.J., Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych. W: Przyłuska-Urbanowicz, K., *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa: Wydaw. Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 410.

<sup>16</sup> Któremu bynajmniej daleko do przestrzeni sakralnej. Przywołana rytualność wskazuje tu na odmienną od codziennej sekwencyjność – każde takie wydarzenie składa się z podobnych sekwencji, wyróżnić w nim możemy podobne elementy. W celu nakreślenia głównych części składowych scenariusza wymiany kulturalnej zastosować można bezpośrednio terminologię muzyczną: introdukcja (przyjazd i przywitanie zagranicznych gości, zapoznanie się); largo (część zasadnicza, pobyt, integracja, zwiedzanie, wspólne koncerty dla głównie lokalnej publiczności); finał (pożegnanie, wyjazd; czy towarzysząca im wymiana podarunków), które się powtarzają i razem tworzą jedną spójną całość. Każda z wymienionych części jest w pełni uzasadniona i niepowtarzalna, chociaż tak jak w muzyce, bardzo często finał bywa pewnego rodzaju transpozycją introdukcji. Jednocześnie owe rytualne działania kształtują (aranżują) wyjątkową rzeczywistość międzykulturową.

Wszystkie z powyższych wymiarów skupiają się jak w soczewce zarówno w zjawisku festiwalu, jak i w zazwyczaj mniej szeroko zakrojonych wymianach kulturalnych. Ponadto każde z takich wydarzeń jest również wspomnianym **spotkaniem kultur**, które w niektórych kontekstach może przyjmować znamiona **interkultury** (w rozumieniu Jürgena Boltena)<sup>17</sup>, czy też trzeciej kultury, lub raczej tzw. **trzeciej strefy** (w rozumieniu Freda Casmira)<sup>18</sup>. Wydarza się ona tylko w powiązaniu z jej uczestnikami, jako „**między-świat C**”, który nie odpowiada w pełni ani światu życia A (jedna strona kulturalnej wymiany), ani światu życia B (druga strona kulturalnej wymiany). To pewne pole działania, nieustanny proces. Stanu tego w żadnym wypadku nie można rozumieć w sposób statyczny, jako syntezy A i B w sensie 50 : 50, ani też w sensie żadnej innej relacji. Ze spotkania tych światów powstaje zatem (bądź raczej jedynie potencjalnie może powstać) całkowicie **nowa jakość: coś na kształt synergii**, do której wcześniej niekoniecznie zmierzałby sam A czy sam B. To świat przeżywania, i co ważne, niezwykle zmienny i ulotny. Dopiero w momencie bezpośredniego spotkania z przedstawicielem innej kultury, przeglądając się w tej drugiej kulturze, możemy wyraźniej dostrzec własną, docenić jej wartość, znaczenie, zidentyfikować się, utożsamić z nią, zauważyć różnice ale również podobieństwa. Spotkanie takie (zarówno świadomie, jak i w sposób nie do końca

---

<sup>17</sup> Zob. BOLTEN, J., *Interkulturowa kompetencja*, Poznań: Wydaw. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2006.

<sup>18</sup> Trzecia strefa to – jak twierdzi Casmir – procesy interakcyjne, które często bywają wydarzeniami kontekstowymi, chwilowymi i krótkoterminowymi. Z kolei, kształtowanie się „trzeciej kultury” stanowi możliwy długoterminowy wynik tego procesu – trwalszy typ porządku. W obu przypadkach jednak jest to coś więcej niż „po prostu zachodzące na siebie kręgi”. To faktyczne powstawanie czegoś, co wykracza poza sympatię lub empatię. CASMIR, F.L., *Budowanie trzeciej kultury: zmiana paradygmatu komunikacji międzynarodowej i międzykulturowej*. W: Kapciak, A., Korporowicz, L., Tyszka, A., *Komunikacja międzykulturowa. Zderzenia i spotkania*, red. Warszawa: IK, 1996, s. 28–56.

uświadomiony) wzajemnie nas ubogaca, otwiera, może inspirować. Poznając i próbując zrozumieć innego, a jeszcze dokładniej zrozumieć się z innym nie w zapośredniczonej a w rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej, nabieramy tak ważnych **kompetencji międzykulturowych**.

W tego typu wymianach niezwykle ważny staje się **pozawerbalny wymiar komunikacji** (również tej muzycznej/poprzez muzykę), uwzględniającej całe spektrum komunikatorów niewerbalnych, środków ekspresji, zwanych w literaturze przedmiotowej **identyfikatorami i eksploatorami kulturowymi**: od oczu i ekspresji mimicznej, gestykulacji i ruchów ciała, poprzez głos, ton, siłę, melodię i tempo mowy oraz dotyk aż do wyglądu zewnętrznego, proksemiki (rodzaju dystansu przestrzennego), otoczenia (naturalnego i kulturowego, aranżacja), a nawet chronomiki (aspektu czasowego, a dokładniej jego różnego pojmowania w różnych kręgach kulturowych).

**Muzyka** rysuje się tu jako **klucz porozumienia** ponad granicami, ponad kulturami ale także ponad przyjętymi, zastanymi konwencjami, zaprogramowanymi, nieprzekraczalnymi standardami, regulaminami, formalnościami (np. artystycznymi, politycznymi czy religijnymi). W przypadku wymian typowo folklorystycznych klucz ten przeradza się we wspomnianą już wcześniej **nie-rozdzielną triadę: muzykę-śpiew-taniec**, folklorystyczny kompleks, w obliczu którego w sytuacji międzykulturowej dochodzi do wytwarzania się specyficznej kategorii – **interfolkloru** – wielopoziomowego przepływu symboli i wzorów kultury tworzących różne sekwencje repertuaru zachowań i działań. W wyniku tych aktywnych wymian powstają treści już nie tyle między- co **transkulturowe**<sup>19</sup>. Interfolklor to wspólny wytwór/dzieło wszystkich

<sup>19</sup> Koncepcja transkulturowości Wolfganga Welscha adekwatna do opisu współczesnego stanu kultury w miejsce pozorowanych dialogów międzykulturowych odbywających się między kulturami pojmowanymi autonomicznie proponuje ideę sieci kulturowych. Prefiks „trans-” nie zakłada tu relacji między kulturami pojętymi jako całości. To nie spotkanie ani nie dialog dwóch mono-



aktywnych członków wielowymiarowego ruchu folklorystycznego, który wytwarzany jest w bezpośrednich interakcjach. Tym samym zrealizowana zostaje zasada typowa dla folkloru, jaką jest wspomniana na początku wariabilność.

Perspektywa komunikacji międzykulturowej wskazuje zatem na interakcję, wymianę, pojmowaną tu jednak najszerszej. To wymiana tak osób, jak i treści, które każda z nich ze sobą niesie, wzorów kulturowych, idei, wartości, motywów. W kontekście muzyki dodatkowo ważna jest zarówno specyfika narodowa, etniczna lub/i regionalna, jak i indywidualna maniera wykonawcza. Istotne jest to w wymiarze publicznym/oficjalnym, tj. typowo reprezentacyjnym (najczęściej zbiorowym). Mamy tu przecież do czynienia z sytuacją reprezentowania nie tylko swojej szkoły, ale również całej swojej kultury. Uczestnicy wymian międzykulturowych stają się istnymi ambasadorami swoich krajów lub/i regionów. Niebagatelne znaczenie ma to jednak również w wymiarze zakulisowym, mniej formalnym, w którym ujawnia się jednostka, wrażliwość poszczególnego uczestnika projektu, jego własne emocje, myśli, doświadczenia, reakcje. To on sam doświadcza bezpośrednio i to on sam bezpośrednio może też coś do tej wymiany wnieść. Nie tylko jako reprezentant swojej tradycji narodowej czy regionalnej (odtworząc zaprogramowany repertuar jak trybik w większej machinie, trzymając się harmonogramu wymiany/koncertu,

litycznych kultur. Transkulturowość owe całości rozsadza i przenika, stając się w dobie globalizacji istotną cechą dzisiejszych społeczeństw. To odpowiedź na niedostatki i niebezpieczeństwa pojęcia multikulturowości/wielokulturowości. Kultury nie są zaś nieprzenikalnymi kulami lub samotnymi, nieskażonymi i samowystarczalnymi wyspami. Skrajna forma tej koncepcji zakłada, że w rzeczywistości nie ma czystości kulturowych. Zob. WELSCH, W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: Kubicki, R. (red.), *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, cz. 2*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998 oraz WELSCH, W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. W: Wilkoszewska, K. (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków: Universitas, 2004, s. 31–43.

grając rolę, nie tylko na tzw. scenie właściwej), ale również jako indywidualny człowiek, z własną osobowością, który dodaje to, czego nie da się zaplanować i wyreżyserować. Ujawnieniu się tej drugiej sfery sprzyja owa przestrzeń familiarna, mniej sformalizowana, zakulisowa, swobodna... To właśnie tam (i być może jedynie tam) w sytuacji niepozorowanej otwartości, przychylności i dialogu może wydarzyć się coś nieoczekiwanego, coś co odda atmosferę, zaczaruje chwilę i następnie zapadnie uczestnikom w pamięć. O tym będą opowiadać po powrocie do domu.

Stąd niedaleko już do drugiej z perspektyw, do podejścia performatywnego. Rozumiane jest ono przeze mnie nie tylko jako tzw. klasyczna praktyka wykonawcza w sensie występu, prezentacji na scenie, przedstawienia i, poprawnego jednak jedynie odtworzenia utworu/dzieła, ale przede wszystkim jako żywa praktyka społeczno-kulturowa, w której niezwykle ważny jest aspekt przekazu oraz tworzenia, kreacji. Innymi słowy, chodzi o złożony kompleks kompetencji i praktyk ich użycia dodatkowo w sytuacji międzykulturowej, w trakcie bezpośredniego spotkania, podczas którego zawsze dochodzi do konfrontacji: kodowania i dekodowania, negocjacji i – powtarzanego słowa klucza – wymiany. Wymiana ta dzieje się tu i teraz, jest transakcyjnym działaniem. W myśl *performance studies* mamy tu do czynienia bardziej z metaforą *dromeny* (dzianie się, akt) niż *dramy* (akcja odgrywana). Jest to bowiem w pierwszej kolejności sytuacja społeczna, nie teatralna (fikcyjna), której zawsze przyświeca jakaś intencja, i która ma wyraźnie kreacyjny charakter. Wspomniana kreacja na bazie swoich kultur, a nie bierne odtwarzanie (choć i ono jest oczywiście obecne) jest tu podbudową, punktem wyjścia i kluczem na którym opiera się projekt. Namacalnie widoczne jest to, np. podczas warsztatów tematycznych, zakończonych wspólnym międzykulturowym koncertem.

Dopiero wówczas, w momencie zaistnienia owych sprzyjających warunków, w specyficznej, niecodziennej atmosferze więzi rodzi się wspólnota mająca znamiona tytułowej *communitas*

Victora Turnera<sup>20</sup>. To nieustrukturowana wspólnota równych jednostek oparta na jedności, solidarności i więziach bezpośrednich. Cechują ją, między innymi: spontaniczność, bezinteresowność, prostota<sup>21</sup>. Należy jednak pamiętać, że jest ona niezwykle ulotna i chwilowa, tylko może się ona wydarzyć, ale nie musi, a jak się wydarzy to jedynie na chwilę i, dodatkowo najczęściej, w sytuacji niesformalizowanej. Turner wyraźnie zaznaczał, że jej materia jest bardzo trudna do uchwycenia, „jest przejściowym, jeśli nawet nie potencjalnym, trybem związku między integralnymi osobami”<sup>22</sup>. Kiedy zaczyna przybierać ramy, klarują się w niej zasady gry, przechodzi w *societas* – formę ustrukturyzowaną, uwidaczniającą się, np. w corocznym jasno zaplanowanym programie. Turner podkreślał jednak, że w każdej wyraźnie ukryształizowanej, a z biegiem czasu skostniałej strukturze, pojawić się mogą odstępstwa, immanentne rozpryski, dające życie nowym, pomniejszonym spontanicznym i nieukształtowanym *communitas*. Wymiany muzyczne zawsze opierające się na dwóch wspomnianych wyżej wymiarach: formalnym i zakulisowym (nawet te z długim stażem) to zatem nieustanny balans, napięcie pomiędzy *communitas* a *societas*.

Celem zaprezentowanych projektów jest (przynajmniej w założeniu) budowanie i rozwijanie dialogu, kształtowanie

---

<sup>20</sup> *Communitas* – łac. wspólność – wspólny udział w czymś, wspólnota czegoś, łączność, więź, obcowanie, stosunki, poczucie łączności ogólnoludzkiej, zmysł społeczny, cechy wspólne, podobieństwo, związek, styczność, oznacza niezhierarchizowaną społeczność, w której ludzie są równi lub samego ducha takiej wspólnoty. TURNER, V., *Proces rytualny W: Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Chałupnik, A., et al. (oprac.), Kolankiewicz, L. (red.), Warszawa: Wydaw. Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, s. 123. Zob. również TURNER, V. *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 2010.

<sup>21</sup> TURNER, V., *Liminalność i communitas W: Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Kempny, M., Nowicka, E. (red.), Warszawa, PWN, 2004, s. 241–242.

<sup>22</sup> TURNER, V. *Proces...*, s. 136.

międykulturowej wspólnoty poprzez kulturę muzyczną w praktyce, w działaniu, w bezpośrednim doświadczaniu i wzajemności. Wyraźnie współgra to z **ideą UNESCO i ONZ „kultury pokoju”** (*culture of peace*)<sup>23</sup>. Akcentuje ona różnorodność kulturową, ludzką kreatywność, tolerancję, wzajemne poszanowanie między wspólnotami, zasadę zrównoważonego rozwoju oraz integrację, współpracę i wymianę na bazie „dobrych praktyk”, które to realizowane są, m.in. poprzez konkretne konwencje, zalecenia i rekomendacje<sup>24</sup>. Ponadto koresponduje to także z ideą Unii Europejskiej **„jedności w różnorodności”**. Wymiany te mają być, w tym przypadku, przede wszystkim platformą dla wspólnego poznania,

<sup>23</sup> „Culture of Peace” – koncept Narodów Zjednoczonych (ONZ) i UNESCO promowany jako ruch światowy. Zgodnie z definicją ONZ to zbiór wartości, postaw, zachowań i sposobów, czy też stylów życia, które odrzucają przemoc i zapobiegają konfliktom poprzez zwalczanie ich przyczyn za pomocą dialogu i negocjacji pomiędzy jednostkami, grupami i państwami. W tym celu na rzecz kultury pokoju określone zostało osiem obszarów działalności realizowanych na poziomie narodowym, regionalnym i międzynarodowym: 1. wspieranie kultury pokoju poprzez edukację; 2. promowanie zrównoważonego rozwoju gospodarczego i społecznego; 3. promowanie poszanowania wszystkich praw człowieka; 4. zapewnienie równości kobiet i mężczyzn; 5. wspieranie demokracji uczestniczącej; 6. pogłębianie zrozumienia, tolerancji i solidarności poprzez promowanie dialogu między cywilizacjami (działania na rzecz grup szczególnie narażonych, imigrantów, uchodźców i wysiedleńców, ludności rdzennej i grup tradycyjnych, szacunek dla odmienności i różnorodności kulturowej); 7. wspieranie aktywnej komunikacji uczestniczącej oraz swobodnego przepływu informacji i wiedzy m.in. poprzez wykorzystanie nowych technologii (niezależne wolne media); 8. promowanie międzynarodowego pokoju, bezpieczeństwa i ochrony; zob. *The Culture of Peace*, broszura *Culture of Peace Co-ordination of the Bureau of Strategic Planning UNESCO*, Paris 2002, [on-line] [dostęp: 10.03.2016]. Dostępny w: [http://www3.unesco.org/iycp/fr/fr\\_sum\\_cp.htm](http://www3.unesco.org/iycp/fr/fr_sum_cp.htm).

<sup>24</sup> np. Zalecenia UNESCO dotyczące ochrony kultury tradycyjnej i ludowej (1989), Konwencja UNESCO w sprawie ochrony dziedzictwa kulturowego i naturalnego (1972), Powszechna Deklaracja UNESCO o Różnorodności Kulturowej (2001), Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego (2003), czy Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego (2005).

zrozumienia, szeroko pojętej prezentacji: doświadczeń, dobrych praktyk, kontaktów oraz integracji przy podkreślaniu różnorodności kulturowej. Dodatkowo, wszystko to odbywać ma się w atmosferze radości, wzajemnego szacunku, tolerancji, respektowania kultur wszystkich uczestników wymiany, ich tradycji, wartości, wyznania, światopoglądu, itd. Oczywiście jest to **obraz postulowany**. Wspomniana „jedność w różnorodności” i „kultura pokoju” w praktyce wygląda często różnie.

Na koniec warto wskazać kilka postulatów/rekomendacji, które wynikają z moich własnych obserwacji i doświadczeń. Ich realizacja mogłaby się przyczynić do rozwoju międzykulturowego ruchu muzycznego (zarówno amatorskiego, jak i profesjonalnego), pogłębienia refleksji nad poruszaną tu materią, jak i zwiększenia nacisku na uświadomienie roli i znaczenia tego typu wydarzeń w szerszym dyskursie społeczno-kulturowym (w kulturze popularnej), głównie w kontekście współczesnych relacji międzykulturowych. Wśród najważniejszych wymienić można:

- zacieśnienie faktycznej, a nie pozornej współpracy i wymiany pomiędzy wszystkimi zróżnicowanymi przedstawicielami środowiska muzycznego, rozumianego zarówno instytucjonalnie, jak i jako złożony ruch społeczny (praktykami i teoretykami, organizatorami, animatorami, menadżerami, sponsorami, wykonawcami, twórcami i artystami oraz nauczycielami, instruktorami, choreografami itd.),
- stworzenie sektora celowego dofinansowania tego typu działalności kulturalnej (bezpośrednich funduszy, otwartych konkursów i programów grantowych, wyraźnie profilowanych w tym kierunku, pogrupowanych w następnej kolejności w bardziej szczegółowe kategorie, np.: sektor praktyk, sektor instytucji, placówek edukacyjnych i sektor niesformalizowany oraz sektor teorii i badań),
- **podnoszenie kompetencji** organizatorów, animatorów, pracowników, wykonawców, twórców tego typu projektów bezpo-

- średnio w zakresie edukacji nieformalnej i komunikacji międzykulturowej (uświadomienie ich wagi),
- już na etapie planowania, **stwarzanie sprzyjających warunków dla praktykowania wzajemnego muzykowania**, tj. nie tylko w postaci zaplanowanego warsztatu mającego na celu doskonalenie umiejętności uczestników oraz przygotowanie wspólnego programu do publicznego zaprezentowania, ale także jako działania, akcentującego wspólnie spędzany czas (za kulisami) i wydzielającego w tym celu specjalnej przestrzeni do mniej formalnej biesiady (badani narzekali, że brak takiego miejsca na **wspólne granie** prowadzi do zatracania sensu tego typu wydarzeń, zabija bowiem ducha muzycznej wspólnoty, a więc głównego celu tego typu przedsięwzięć). Paradoksalnie spotkać się jednak można z projektami, w których aspekt ten schodzi na dalszy plan, tj. tworzy się tak napięte programy wymiany pełne koncertów gości, oficjalnych spotkań u władz, u sponsorów oraz wyczerpujących wycieczek, tworzenia imponującej oferty atrakcji turystycznych, że na samo tytułowe muzykowanie brak już czasu lub sił. Rodzi się wtedy niedosyt, rozczarowanie, że mimo tak wspaniale wypełnionego planu i organizacji pobytu, które przydały plusów organizatorom, uczestnicy nie zdążyli się zintegrować z rówieśnikami. Wykonawcy pozostają w tle, podczas gdy to oni są tu najważniejsi, to oni są pierwszoplanowymi aktorami, bez których by przecież całego przedsięwzięcia nie było. Jest ono robione w pierwszej kolejności dla nich. Dlatego dobrą, sprawdzoną praktyką sprzyjającą integracji członków wymiany jest **przemysłana baza noclegowa** (mieszkanie u rodzin lub, w przypadku festiwalu, wspólna baza noclegowa z wyszczególnionym miejscem na posiadany (często nazywanym klubem festiwalowym),
  - poza samymi wymianami, nawiązywaniem i podtrzymywaniem współpracy między placówkami muzycznymi ważny jest też aspekt przynależności do regionalnych, ogólnokrajowych

i międzynarodowych sieci tematycznych (budowanie, współtworzenie ich). Mam tu na myśli przynależności do kulturalnego ruchu muzycznego (amatorskiego i profesjonalnego), co objawia się uczestnictwem w znaczących międzynarodowych organizacjach, stowarzyszeniach, radach, czy fundacjach tego typu,

- **osoba tłumacza-pilota-opiekuna** – bardzo ważny punkt, o którym nadal często zapomina się w programie takich wymian (czy raczej bezpośrednio w ich kosztorysie). Bywa, że z góry zakłada się, że jakoś to będzie i nie ma sensu generować na to dodatkowych kosztów, których i tak zazwyczaj brakuje lub, które można wykorzystać na coś innego.

Reasumując, przytoczone i poddane w tekście analizie działania kulturalne stanowią obecnie **interakcyjne remedium** na wyobcowanie człowieka we współczesnym świecie. Z jednej strony wyreżyserowane, z drugiej odrealnione, niecodzienne, ludyczne i zrytualizowane międzykulturowe praktyki muzyczne (sceniczne i zakulisowe) mogą stanowić interakcyjną odpowiedź na powszechną dziś bierność, alienację, standaryzację, uniwersalizację i wszechobecną konsumpcję. Stanowią one platformę, pomost między kulturami, usposabiający uczestników do poznania, porównania, próby zrozumienia, akceptacji. Bardzo często dokonująca się wielowymiarowa wymiana owocuje wartością dodaną – przemianą. Procesy te zachodzą jednak przy jednoczesnym umacnianiu i manifestowaniu tak ważnej własnej tożsamości (zbiorowej: lokalnej, narodowej i jednostkowej) oraz zachowywaniu charakterystycznych wzorów kulturowych i wyznawanych wartości nadrzędnych. Wytwarzanie się atmosfery wspólnotowości ukazuje po części, podkreślane dziś przez wielu badaczy, zjawisko tzw. **nowej plemienności (neotrybalizmu)**, w której dominują stosunki familiarne<sup>25</sup>. Wydarzenia te, choć nie zawsze

---

<sup>25</sup> Społeczności charakteryzujące się wspólnymi pasjami, zamiłowaniem i hobby. Wspólnoty te często są ponadnarodowe i ponadklasowe. Neoplemien-

cukierkowe, tj. nie są pozbawione konfliktów, nieporozumień czy chociażby nie zawsze jedynie zdrowej rywalizacji<sup>26</sup>, są w dzisiejszym świecie szczególnie ważne. Niejednokrotnie budzą bowiem z tak niebezpiecznego letargu, motywują do aktywności, współobecności, działania. Rodząca się, chwilowa wspólnota muzyczna to kultura doświadczeń, kultura przeżyć, kultura uczestnicząca i bezpośrednia w przeciwieństwie do kultury pasywnej i zapośredniczonej, chociażby wirtualnie, tak powszechnej w naszej obecnej codzienności. Może ona stanowić zarówno przewodnik po różnorodności kulturowej, jak i reprezentację współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Projekty tego typu zakładają bowiem wręcz bezkompromisowo współ(bycie), współ(uczestnictwo) tu i teraz oraz wzajemność. Wszak z założenia, każda wymiana jest dwustronna, odbywa się na analogicznych, wspólnie wypracowanych zasadach gry i zakłada... rewizytę.

#### **Bibliografia**

1. MacALOON, J.J., Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych. W: Przyłuska-Urbanowicz, K., *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa: Wydaw. Uniwersytetu Warszawskiego, 2009
  2. BOLTEN, J., *Interkulturowa kompetencja*, Poznań: Wydaw. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2006
  3. CASMIR, F.L., Budowanie trzeciej kultury: zmiana paradygmatu komunikacji międzynarodowej i międzykulturowej. W: Kapciak, A., Korporowicz, L., Tyszka, A., *Komunikacja międzykulturowa. Zderzenia i spotkania*, red. Warszawa: IK, 1996
  4. *The Culture of Peace*, broszura *Culture of Peace Co-ordination of the Bureau of Strategic Planning UNESCO*, Paris 2002, [on-line] [dostęp: 10.03.2016]. Dostępny w: [http://www3.unesco.org/iycp/fr/fr\\_sum\\_cp.htm](http://www3.unesco.org/iycp/fr/fr_sum_cp.htm)
  5. GOFFMAN, E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 1981
- 

ność podkreśla wartość wspólnoty bazującej na wartościach emocjonalnych. Zob. m.in. MAFFESOLI, M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa, PWN, 2008.

<sup>26</sup> Widocznej zarówno u młodzieży, jak i u organizatorów.



6. MAFFESOLI, M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa, PWN, 2008
7. TURNER, V., *Proces rytualny W: Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Chałupnik, A., et al. (oprac.), Kolankiewicz, L. (red.), Warszawa: Wydaw. Uniwersytetu Warszawskiego, 2005
8. TURNER, V. *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 2010.
9. TURNER, V., *Liminalność i communitas W: Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Kempny, M., Nowicka, E. (red.), Warszawa, PWN, 2004
10. WELSCH, W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: Kubicki, R. (red.), *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, cz. 2*, Poznań: Wydaw. Fundacji Humaniora, 1998
11. WELSCH, W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. W: Wilkoszewska, K. (red), *Estetyka transkulturowa*, Kraków: Universitas, 2004

### **Streszczenie**

Na przykładach konkretnych działań wymiany kulturalnej, przybliżony zostaje w artykule artystyczny, młodzieżowy ruch muzyczny oraz niezwykle dziś złożony ruch folklorystyczny. Oba cechuje obecnie wielowymiarowość, zmienność i różnorodność. Autorka zwraca uwagę, iż mimo charakterystycznych dla współczesnej, zglobalizowanej i uniwersalizującej się kultury procesów homogeniczności, równoległymi doń stają się działania prowadzące do heterogeniczności i fragmentaryzacji.

**Słowa kluczowe:** kultura muzyczna, wymiana międzykulturowa, edukacja międzykulturowa, kultura organizacyjna, dialog międzykulturowy

### **Abstract**

This article presents examples of building/co-creating musical culture through youth cultural exchanges commonly referred as “the meetings of cultures”: 1). intercultural folkloristic exchanges of groups of different types, often accompanied by participation in local festivals (in the form of a competition or review); 2). cultural exchanges of music schools. The processes of formation of intercultural music communities were approximate from two complementary perspectives: 1). intercultural communication (“interculture” of Jürgen Bolten, “the third zone” of Fred Casmir, “transculturalism” of Wolfgang Welsch) and 2). performance studies (Erving Goffman’s concept of stage and backstage, Victor Turner’s concept of communitas). In addition, the article indicate postulates and recom-

mendations which the author based on the results of her own research, observations and experiences. Their implementation could contribute to the development of intercultural musical movement (both amateur and professional), deepen the reflection on the issue tackled, as well as increased pressure on the awareness of the role and importance of such events in a broader socio-cultural discourse (in popular culture), mainly in the context of contemporary intercultural relations.

**Keywords:** music culture, intercultural exchange, intercultural education, organizational culture, cross-cultural dialogue