

Roman Matykowski

<https://orcid.org/0000-0002-7263-8383>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kamila Zmudzińska

<https://orcid.org/0000-0002-5393-2798>

Badaczka niezależna

Refleksje nad rozwojem problematyki badawczej geografii muzyki i dźwięku

1. Wprowadzenie

W anglosaskiej literaturze geograficznej za twórcę problematyki dotyczącej geografii muzyki uważa się na ogół¹ Petera H. Nasha², autora pracy poświęconej regionom muzycznym i muzyce regionalnej. Po niej w następnych dekadach pojawiło się wiele opracowań z tego zakresu, które z reguły nawiązywały do wzorców badań kulturowo-geograficznych szkoły Berkeleyowskiej i współczesnego dorobku poddyscypliny uważanej za nadrzędną, czyli geografii kultury. Należy zwrócić uwagę, że autorzy podręcznika z zakresu geografii kultury – Terry J. Jordan i Lester Rowntree³ – zdefiniowali ją jako prowadzącą „badanie przestrzennych różnicowań między grupami kulturowymi i przestrzennego [mechanizmu – przyp. aut.] funkcjonowania społeczeństwa”, potwierdzając w ten sposób znaczenie paradygmatu chorologicznego dla tego zakresu badań.

¹ Zob. G.O. Carney, *Music geography*, „Journal of Cultural Geography” 1998, no. 18, s. 1–10.

² P.H. Nash, *Music regions and regional music*, „Deccan Geographer” 1968, no. 6, s. 1–24.

³ T.J. Jordan, L. Rowntree, *The Human Mosaic: A Thematic Introduction to Cultural Geography*, New York 1990, s. 4.

Pewnego podsumowania tych pierwszych dekad analiz geograficznych nad muzyką popularną dokonała Lily Kong⁴, porządkując opracowania tego typu według pięciu grup tematycznych oraz wskazując możliwe kierunki rozwoju tej problematyki. Na inne aspekty badania dźwięku (a zatem i po części muzyki) w geografii człowieka zwrócili uwagę Susan J. Smith⁵ i Douglas C.D. Pocock⁶. I tak S.J. Smith wezwała do zerwania z ideą wizualności dominującą w geografii kultury, wskazując na sposoby „osiągnięcia lepszej równowagi między wzrokiem a słuchem w ramach kulturowo [pojmowanej – przyp. aut.] geografii społecznej”⁷. Z kolei D.C.D. Pocock zalecał zająć się opisem dźwięków „zarówno naturalnych, jak i stworzonych przez człowieka, zmieniających się w zależności od miejsca”⁸, które stanowią muzykę geografii. Wskazał on też na inspirujące jego spojrzenie na rolę dźwięku w geografii postaci naukowej – fińskiego geografę Johanna Gabriela Granö, kanadyjskiego muzykologa Raymonda Murraya Schafera i twórcy geografii zmysłowej J. Douglasa Porteousa. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku uważany powszechnie za guru tradycyjnego geograficznego nurtu badań nad muzyką popularną i ludową George O. Carney⁹ w tytułach swoich opracowań zaczął określać uprawianą poddziedzinę mianem geografii muzyki, choć w opinii Wilbura Zelinsky’ego¹⁰ było to raczej „raczkujące niemowlę”. Wkrótce pojawiły się w opracowaniach encyklopedycznych z zakresu geografii człowieka hasła szczegółowe odnoszące się do geografii muzyki¹¹ – ich autorzy zaznaczali związki wyróżnionej poddyscypliny z geografiami kultury.

Lawinowy wzrost studiów dotyczących muzyki i dźwięku (jako wytworów kultury), często w kontekście geograficznym, ujawnił się szczególnie w kilku grupach tematycznych. Jedną z nich są studia nad

⁴ L. Kong, *Popular music in geographical analyses*, „Progress in Human Geography” 1995, vol. 19(2), s. 183–198.

⁵ S.J. Smith, *Soundscape*, „Area” 1994, vol. 26(3), s. 232–240.

⁶ D.C.D. Pocock, *The music of geography*, [w:] idem (red.), *Humanistic Approaches in Geography*, Durham 1988, s. 62–71; idem, *Sound and the geographer*, „Geography” 1989, s. 193–200.

⁷ S.J. Smith, *Soundscape*, s. 232.

⁸ D.C.D. Pocock, *The music...*, s. 62.

⁹ G.O. Carney, *Geography of music: inventory and prospect*, „Journal of Cultural Geography” 1990, no. 10, s. 35–48; idem, *Music geography*.

¹⁰ W. Zelinsky, *Reviewed work: The place of music by Andrew Leyshon, David Matless, George Revill*, „Economic Geography” 1999, vol. 75(4), s. 420–422.

¹¹ Na przykład S. Smith, *Geography of music*, [w:] R.J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt, M. Watts (red.), *The Dictionary of Human Geography*, Oxford 2000, s. 530–531; Ch.J. Dalbom, *Music and sound geography*, [w:] B. Warf (red.), *Encyclopedia of Human Geography*, London 2006, s. 313–314; A. Saldanha, *Soundscapes*, [w:] R. Kitchen, N. Thrift (red.), *Encyclopedia of Human Geography*, vol. 10, Amsterdam 2009, s. 236–240.

organizacją, funkcjonowaniem i oddziaływaniem imprez muzycznych (a w szczególności festiwalu), w których można by wykorzystać doświadczenia badawcze z zakresu geografii ludności, dotyczące nietrwałych migracji wahadłowych i okolicznościowych, czy z geografii turystyki – odnoszące się do zagadnienia atrakcyjności turystycznej miejscowości czy wyjazdów turystycznych. Tylko niewielka liczba tego rodzaju opracowań zakorzeniona bywa w polu badawczym geografii człowieka¹².

Innym popularnym zagadnieniem ostatnich dekad jest też problematyka związana z krajobrazem dźwiękowym miejscowości i obszarów, który z perspektywy gospodarki przestrzennej można traktować jako istotną składową stymulującą wizerunek, branding i marketing określonej jednostki regionalnej lub lokalnej.

Należy zwrócić uwagę, że jedynie część opracowań wykazuje silne zakorzenienie w postawach teoretyczno-metodologicznych dyscypliny reprezentowanej przez ich autorów – w znacznej części publikacji badawcze unikają przejrzystej identyfikacji dyscyplinarnej, a prace te trafiają na ogół do próżni transdyscyplinarnej, prowadząc w efekcie do zamazywania ich proveniencji naukowej i w dłuższym okresie takie działania mogą spowodować zanik (albo i śmierć) niektórych poddyscyplin naukowych.

Jednak czasem zainteresowanie sferą muzyki w przestrzeni może wywołać zaskakujące olśnienia, jak np. przedziwne ponowne odkrycie na gruncie nauk o kulturze – nowej geografii muzycznej¹³. Ta skłonność do tworzenia coraz bardziej szczegółowych poddyscyplin objęła zatem również inne nauki. I tak na gruncie socjologii, także polskiej, zaczęła wyraźnie wynurzać się socjologia muzyki¹⁴, a w etnomuzykologii jako podejście komplementarne do ujęć z perspektywy historycznej – podejście uwzględniające kontekst geograficzny, zwane etnogeomuzykologią¹⁵. W tym miejscu należy też przypomnieć o dość „kąśliwym” spojrzeniu przedstawiciela nauk społecznych Tomasza Zaryckiego¹⁶ na proces two-

¹² Zob. D. Getz, *The nature and scope of festival studies*, „International Journal of Event Management Research” 2010, vol. 5(1), s. 1–47.

¹³ W. Kuligowski, *Nowa geografia muzyczna: centrum – opór – peryferia*, „Kultura Współczesna” 2017, t. 3(96), s. 46–57.

¹⁴ Zob. P. Gałuszka, *Nowe nurty badawcze w studiach nad muzyką popularną – przegląd wybranych koncepcji*, „Przegląd Socjologiczny” 2015, t. 64, nr 3, s. 113–129; Z. Socha, *Kondycja socjologii muzyki w Polsce. Przeszłość, teraźniejszość i perspektywy*, „Przegląd Socjologiczny” 2015, t. 64, nr 3, s. 85–111; B. Jabłońska, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (Uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2(221), s. 99–121.

¹⁵ Zob. I.I. Zemtsovsky, *Neither East nor West, in between but not a bridge: a riddle for a new discipline, the ethnomusicology*, „Muzikologiya/Musicology” 2005, no. 5, s. 195–203.

¹⁶ T. Zarycki, *Geograficzne zmagania z przestrzenią. Przykład geografii wyborczej*, [w:] S. Symotiuł, G. Nowak (red.), *Przestrzeń w nauce współczesnej*, Lublin 1998, s. 169–182.

rzenia takich wąskich poddyscyplin na gruncie nauk geograficznych, które uznawał za formy uprawiania nauki gorsze od innych dziedzin zajmujących się podobną problematyką.

Celem opracowania jest charakterystyka rozwoju i ewolucji problematyki badawczej z zakresu geografii muzyki i dźwięku oraz wskazanie jej zakorzenienia na gruncie geografii człowieka, a także zasygnalizowanie jej możliwości rozwojowych wynikających z inspiracji dorobkiem innych dyscyplin nauk społecznych i humanistycznych poprzez rozważne otwarcie na ujęcia interdyscyplinarne. W dalszej części opracowania zostaną przedstawione możliwości wykorzystania zarówno zakorzenienia problematyki z zakresu studiów przestrzennych nad muzyką i dźwiękiem we własnej dyscyplinie, jak i wzbogacającego badania – ujęcia multidyscyplinarnego. Kwestie wykorzystane do ilustracji tego spojrzenia i refleksji stanowią tylko część zagadnień podjętych w ostatnich dekadach w tej dziedzinie i zostały wyselekcjonowane przez nas subiektywnie.

2. Rozwój i ewolucja problematyki badawczej

38

Za prekursora badań nad dźwiękiem w środowisku dość powszechnie uważa się fińskiego geografa J.G. Granö¹⁷ – autora opracowania pt. *Czysta geografia*. Po latach od jej publikacji¹⁸ zwrócił na nią uwagę D.C.D. Pocock, sygnalizując wkład J.G. Granö, „który opisał i zilustrował kartograficznie różnorodne dźwięki wyspy Valosaari”¹⁹. Na gruncie geografii polskiej osiągnięcia naukowe tego fińskiego naukowca scharakteryzował Krzysztof H. Wojciechowski²⁰, omawiając założenia koncepcji teoretycznej „czystej geografii”, w tym podział zjawisk geograficznych (topologicznych) według rodzaju ich odbioru przez zmysły ludzkie na zjawiska wizualne, słuchowe (dźwiękowe), węchowe (zapachowe) oraz odczuwane przez organizm ludzki (dotykowe).

Opis efektów dźwiękowych w środowisku geograficznym pojawiał się bardzo epizodycznie w pracach geografów dziewiętnastowiecznych,

¹⁷ J.G. Granö, *Reine Geographie. Eine Methodologische Studie beleuchtet mit Beispielen aus Finnland und Estland*, „Acta Geographica” 1929, Bd. 2.

¹⁸ Jeszcze przed tłumaczeniem tej pracy z niemieckiego na angielski w 1997 roku.

¹⁹ D.C.D. Pocock, *The music...*, s. 64.

²⁰ K.H. Wojciechowski, *Doświadczenie krajobrazu jako koncepcja naukowa J.G. Granö*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 22–28.

kształtujących wizję współczesnej nauki. Dźwięk pojawił się już w opisach naturalnych procesów geograficznych dokonywanych jeszcze w połowie XIX wieku i nieco później przez Alexandra von Humboldta oraz przez Wincentego Pola²¹ w opisach krajobrazu ziem I Rzeczypospolitej. Na dźwięk w bogatych opisach krajoznawczych zawartych w dwóch publikacjach W. Pola, literata, ale i pierwszego kierownika katedry geografii na ziemiach polskich, na Uniwersytecie Jagiellońskim, zwróciła uwagę Krystyna Harasimiuk²². Za szczególnie ciekawe i ważne uznała ona m.in. opisy pękania lodu na bałtyckim wybrzeżu Kurlandii czy też ciszę przepłatającą się z gwarem na ukraińskim stepie.

Interesujące, aczkolwiek trochę obecnie drugorzędne związki geografii z ekspresją muzyczną w okresie formowania się współczesnej antropogeografii niemieckiej zasygnalizował Lucas Manassi Panitz²³, zwracając uwagę na studia Friedricha Ratzla dotyczące podobieństw regionalnych wytworów kultury materialnej, a także na prace jego ucznia – Leo Frobeniusa – nad podobieństwami instrumentów muzycznych, które doprowadziły do rozwoju koncepcji kręgów kulturowych oraz dyfuzjonizmu w kulturze. Z tych osiągnięć badawczych szkoły niemieckiej korzystał zapewne Carl Sauer²⁴ – twórca amerykańskiej szkoły kulturowej, która stanowiła podstawę koncepcyjną dla geografii muzyki rozrywkowej w Ameryce Północnej.

Z kolei za twórcę określenia *geografia muzyczna* uznaje się – według dociekań Nicolasa Canova²⁵ – francuskiego etnografa i geografa Georges'a de Gironcourta²⁶. Na znaczący wkład ówczesnych badań empirycznych tego geografa w Tunezji, na Jawie i w Kambodży zwrócił też uwagę

²¹ Na podstawie K. Harasimiuk, *Dźwięk w opisach krajoznawczych Wincentego Pola*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 29–35; D. Paiva, *Dissonance: scientific paradigms underpinning the study of sound in geography*, „Fennia” 2018, vol. 196(1), s. 77–87.

²² K. Harasimiuk, *Dźwięk w opisach krajoznawczych...*

²³ L.M. Panitz, *Por uma geografia da música: um panorama mundial evinte annos de pesquisas no Brasil*, „Para Ondel?” 2012, vol. 6(2), s. 1–10.

²⁴ Zob. L.M. Panitz, *Geografia e música: uma introdução ao tema*, „Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales” 2012, vol. XVII(978), <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-978.htm> (dostęp: 21.05.2022).

²⁵ N. Canova, *Limites et countours de géographicité de objects «sociaux». Comment des géographes peuvent-ils s'accorder? Géopoint, 20e Biennale de géographie d'Avignon*, 2014, http://www.groupe-dupont.org/ColloqueGeopoint/Geopoint14/Documents/GP14_PropositionsDebat_Web/GP14-A3-2-Canova.pdf (dostęp: 21.05.2022).

²⁶ Po raz pierwszy użył on określenia *geografia muzyczna* w artykule opublikowanym w czasopiśmie „La Géographie” w 1927 roku – G. de Gironcourt, *La géographie musicale*, „La Géographie” 1927, no. XLVII, s. 292–302; G. de Gironcourt, *Une science nouvelle: la géographie musicale*, Nancy 1932.

M.L. Panitz. W jego ocenie różnica między Frobeniusem a de Gironcourtem polegała na tym, „że podczas gdy pierwszy z nich odtwarzał okresy historyczne i prehistoryczne poprzez kulturę materialną, drugi był również zainteresowany formami niematerializowanymi, takimi jak rytmy, śpiew i tradycyjne tańce”²⁷.

Ten okres pierwszych pomysłów badań muzyki i dźwięku w środowisku zapadł na gruncie geografii niejako w fazę zapomnienia i dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku nastąpiło kolejne ożywienie w kilku odrębnych spojrzeniach na tę kwestię. Zrodziły się w tym fragmencie pola badawczego geografii człowieka płaszczyzny sporów i zmagających epistemologicznych i konceptualnych, które czasem objawiały się w sposób wyraźny, a czasem miały charakter skryty i niejednoznaczny. To ponowne wchodzenie problematyki muzycznej do pola badawczego geografii rozproszonych prac pionierskich, związanych zresztą po części z wykorzystaniem muzyki jako środka edukacyjnego²⁸, do badań skoncentrowanych głównie na ujęciu przestrzennym i dyfuzyjno-dystrybucyjnym Marcello Tanca²⁹ określił jako przejście z fazy immersji do fazy emergencji. Motorem rozwoju ujęcia przestrzennego oraz dyfuzyjno-dystrybucyjnego byli przedstawiciele geografii amerykańskiej z G.O. Carneyem na czele.

40

Jednakże ta grupa geografów północnoamerykańskich, która w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zainicjowała studia nad muzyką popularną, ściśle nawiązując do wzorów badawczych geografii kultury, spotkała się na początku lat dziewięćdziesiątych z krytyką. Wyrazem takiego krytycznego stanowiska wydawała się obiektywna charakterystyka nowej poddyscypliny dokonana przez Christophera J. Dalboma w encyklopedycznym haśle jej poświęconym: „niektórzy geografowie odrzucali geografii muzyki jako nienaukową, zwłaszcza badania dotyczące muzyki popularnej”³⁰. Z kolei francuski geograf N. Canova przedkładał znaczenie innych prac, stwierdzając: „wraz z Pocockiem, a następnie zwłaszcza ze Smith, humaniści nadali nowy wymiar kwestii muzycznej w geografii, nieraz radykalnie odróżniając się od zwolenników

²⁷ L.M. Panitz, *Por uma geografia da música...*, s. 2.

²⁸ Na przykład M. Keinard, *Using music to enrich geography*, „Journal of Geography” 1953, vol. 52(5), s. 189–191; S.L. Drum, *Country and western music as educational media*, „Journal of Geography” 1971, vol. 70(8), s. 314.

²⁹ M. Tanca, *Geografie mozartiane: appunti sul ruolo della geografia nella vita e nella musica di Mozart*, [w:] R. Cafiero, G. Lucarno, R.G. Rizzo, G. Onorato, P.M. Rigobello (red.), *Turismo musicale: storia, geografia, didattica*, Bologna 2020, s. 193–201.

³⁰ Ch.J. Dalbom, *Music and sound...*, s. 314.

szkoły Berkeleyowskiej, z którą wiązano G.O. Carneya³¹. Również L. Kong wskazywała na duże przywiązanie badaczy tego kręgu zainteresowań do tradycji geografii kulturowej Berkeley i dokonując krytycznej ich oceny, wyraziła opinię, że „wiele badań geograficznych nad muzyką popularną [...] nie było przez długi czas ani wyrafinowane teoretycznie, ani metodologicznie”³². Podsumowując ten kierunek geograficznych badań nad muzyką, określiła też pięć jego obszarów badawczych zajmujących się:

- 1) przestrzenną analizą rozmieszczenia form muzycznych, przedsięwzięć muzycznych i wykonawców;
- 2) ustalaniem pierwotnych obszarów rdzeniowych wybranych form muzycznych oraz opisujących ich proces rozprzestrzeniania;
- 3) wyznaczaniem zasięgu obszarów o odrębnych cechach muzycznych na poziomie regionalnym, krajowym i światowym;
- 4) opisywaniem charakteru i tożsamości miejsc, czerpiących czy też opierających się na twórczości muzycznej (zarówno tekstowej, jak i instrumentalnej) lub zmysłowym wpływie muzyki oraz
- 5) analizą tematyczną tekstów piosenek w kontekście środowiska życia i relacji społecznych.

Ostatnie dwie grupy tematyczne odbiegają od tradycji badawczej pozostałych, choćby poprzez zbliżenie się do ujęć o orientacji humanistycznej. Dlatego też L. Kong, charakteryzując dorobek czwartej grupy, stwierdziła m.in., że „prace te dostarczają bogatych przywołań miejsc w sposób, którego często brakuje w konwencjonalnych źródłach geograficznych”³³. Należy zaznaczyć, że ostatnie dekady wzbogaciły interpretacyjnie i poszerzyły problemowo geograficzne pole zainteresowań muzyką popularną, np. w zakresie studiów nad festiwalami.

Ten krytyczny stosunek do geograficznych studiów nad muzyką popularną, a nawet niedostrzeżenie ich dorobku, wynikał z formalnego spojrzenia na relacje pomiędzy muzyką i dźwiękiem. Debata ta z jednej strony poszerzała związki muzyki z dźwiękiem, ale i minimalizowała znaczenie zjawiska muzycznego, chociaż przywoływani często jako zwolennicy zwrotu humanistycznego w tym polu badawczym D.C.D. Pocock³⁴ i S.J. Smith³⁵, kładąc nacisk na badanie dźwięku, zaznaczali jego związki z muzyką. Wydaje się, że głównym źródłem tych zmagania była idea wizualności w geografii, w tym w geografii kultury

³¹ N. Canova, *Limites et countours de géographicité de objects «sociaux»...*, s. 1.

³² L. Kong, *Popular music...*, s. 186.

³³ Ibidem, s. 187.

³⁴ D.C.D. Pocock, *The music...*

³⁵ S.J. Smith, *Soundscape*.

w szczególności, gdyż D.C.D. Pocock³⁶ postulował wykorzystanie innych zmysłów w konstruowaniu i doświadczaniu przestrzeni i miejsca, choć takie podejście stwarzało różne dylematy. I tak według S.J. Smith perspektywa etnograficzna stała się centralnym punktem odniesienia dla części pola badawczego tradycyjnie pojmowanej geografii kultury i została zdominowana przez „detale obserwacyjne i ogólnie oceniana na podstawie bogactwa obrazu wizualnego”³⁷. Dlatego też pojawił się u niej postulat zmodyfikowanej perspektywy – audioetnografii. Z kolei D.C.D. Pocock postulował wyłączenie z pola badań geograficznych hałasu jako dźwięku niepożądanego, a skupienie uwagi na całej gamie dźwięków, „zarówno naturalnych, jak i stworzonych przez człowieka, zmieniających się w zależności od miejsca, stanowi to, co można by nazwać muzyką geografii”³⁸. Zwrócili oni też uwagę na inspirujące niektórych badaczy (m.in. Michaela F. Southwortha, Davida Lowenthala, Raymonda Murraya Schafera czy J. Douglasa Porteousa) podejście wiążące dźwięk z krajobrazem, miejscem lub regionem. Jednym z pierwszych, który zwrócił uwagę, że „idealne pod względem estetycznym byłoby miasto, które cieszyłoby wszystkie zmysły”, był amerykański urbanista Michael F. Southworth³⁹, przeprowadzający badania empiryczne środowiska sonicznego Bostonu. Wśród podstawowych celów jego pracy znalazła się analiza percepcyjna „formy krajobrazu dźwiękowego oraz opracowanie technik i języka do jego rejestracji”⁴⁰. Jednakże za twórcę koncepcji krajobrazu dźwiękowego uchodzi kanadyjski muzykolog R.M. Schafer⁴¹, który pojmował go „zarówno jako kompozycję muzyczną, jak i w kategoriach środowiska ludzkiego wraz z jego kontekstem percepcyjnym i historyczno-społecznym”⁴². Zainspirowani koncepcją R.M. Schafera J. Douglas Porteous i Jane F. Mastin⁴³ podjęli badania krajobrazu sonicznego na obszarze miejskim przylegającym do centrum Victorii, stolicy Kolumbii Brytyjskiej, zarówno rejestrując dźwięki,

³⁶ D.C.D. Pocock, *The senses in focus*, „Area” 1993, no. 25, s. 11–16.

³⁷ S.J. Smith, *Soundscape*, s. 233.

³⁸ D.C.D. Pocock, *The music...*, s. 62.

³⁹ M.F. Southworth, *The sonic environment of cities*, Boston 1967, s. 1, <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/102214> (dostęp: 15.03.2022).

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto 1976.

⁴² Za S. Bernat, *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych*, [w:] idem (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 220–228, s. 104.

⁴³ D.J. Porteous, J.F. Mastin, *Soundscape*, „Journal of Architectural Planning Research” 1985, no. 2, s. 169–186.

jak i przeprowadzając badania społeczne dotyczące postaw i wartości w sferze postrzeganych dźwięków.

W rezultacie wzrostu zainteresowań badaniami nad środowiskiem dźwiękowym (uznawanym za synonim krajobrazu sonicznego) nastąpiło zepchnięcie muzyki na dalszy plan. Jednak przedstawiciel orientacji humanistycznej w geografii D.C.D. Pocock zauważył pojednawczo: „miasta i doliny, a także wzgórza tętnią dźwiękiem muzyki, a może muzyką dźwięku”⁴⁴.

Niektórzy geografowie dokonali kategoryzacji dźwięków na niepożądane oraz naturalne i pochodzenia antropologicznego, stanowiące niejako wytwór kultury. W związku z tym część geografów zanegowała zajmowanie się badaniem hałasu, uznanego za wytwór techniczny, który powinien pozostać w sferze zainteresowań akustyków⁴⁵. Jednak już w latach siedemdziesiątych geografowie zainteresowali się oddziaływaniem lokalizacji portów lotniczych na otoczenie i duże miasta⁴⁶. Badania nad dźwiękiem, który jest hałasem, były też kontynuowane w latach późniejszych. Przykładem takiego studium jest opracowanie Roberta B. Kenta⁴⁷ dotyczące przestrzennej i czasowej zmienności dźwięków w andyjskim mieście Cajamarca.

Kolejną płaszczyzną sporu w zakresie geograficznych badań nad muzyką i dźwiękiem, a może i zagmatwania ujęć było wprowadzone przez Paula Rodawaya rozróżnienie – inspirowane podejściami poznawczo-behawioralnymi – geografii słuchowej (*aurial geography*), kształtującej się pod wpływem zmysłu słuchu i zaliczanej do tzw. geografii zmysłowej, oraz geografii dźwiękowej (*sonic geography*), która „odnosiłaby się do przestrzennej organizacji dźwięków oraz charakterystyki miejsc pod względem dźwiękowym”⁴⁸.

Wydawało się, że faza rozwoju nowych koncepcji, początkowych zmagani konceptualnych i rywalizacji między nimi przyniesie uporządkowanie zarówno składnika metodologicznego, jak i teoretycznego geografii muzyki i dźwięku.

⁴⁴ D.C.D. Pocock, *The music...*, s. 66.

⁴⁵ Na przykład D.C.D. Pocock, *The music...*; A. Berque, *Acoustique n'est pas musique (et géométrie n'est pas géographie)*, „L'Espace géographique” 2000, vol. 29, no. 3, issue 2, s. 279–280.

⁴⁶ Zob. J. Labasse, *L'aéroport et la géographie volontaire des villes*, „Annales de géographie” 1972, no. 445, s. 57–74; B. Barceló Pons, *Aproximacion a una geografia del ruido*, „Trabajos de Geografia” 1975, no. 26, s. 57–74.

⁴⁷ R.B. Kent, *Spatial and temporal variations of sound in an Andean city: Cajamarca*, „Peru. GeoJournal” 1994, vol. 33(4), s. 453–458.

⁴⁸ P. Rodaway, *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London–New York 1994, s. 84.

Dokonując krytycznej oceny dorobku geografii kultury w zakresie studiów nad muzyką popularną L. Kong wskazała też na niewykorzystany potencjał tej poddyscypliny i jej możliwości wykorzystania ujęć komplementarnych o charakterze multidyscyplinarnym, które będą co prawda zamazywać różnice pomiędzy geografiami a innymi dyscyplinami, ale doprowadzą do repozycjonowania geografii kultury poprzez kładzenie nacisku na „odkrywanie znaczeń i wartości symbolicznych, w przeciwieństwie do dotychczasowej troski o formę materialną”⁴⁹. W związku z tym podjęła ona dyskusję o możliwościach poszerzenia tego rodzaju badań w czterech kierunkach:

- 1) analizy znaczeń symbolicznych;
- 2) kulturowej interpretacji muzyki w kategoriach politycznych;
- 3) ekonomicznego wymiaru produkcji muzycznej oraz
- 4) sposobów wykorzystania muzyki w społecznym konstruowaniu tożsamości.

Czołowi przedstawiciele nurtu amerykańskiej geografii kultury, zajmujący się studiami nad muzyką popularną – G.O. Carney i P.H. Nash⁵⁰ – podjęli działania na rzecz uporządkowania i poszerzenia pola badawczego geografii muzyki, rozważając sposoby ujęć czy podejść, wynikające z tradycji geografii⁵¹, wyznaczając główne tematy badań i określając dziewięć perspektyw spojrzenia na zjawiska muzyczne przez geografów. Propozycja studiów nad takimi zagadnieniami jak psychologiczne i symboliczne elementy muzyki kształtujące charakter i wizerunek miejsca oraz funkcje utworów muzycznych rozpatrywane w kontekście polityczno-geograficznym czy globalnym stanowiła sygnał otwarcia na nowe orientacje filozoficzno-metodologiczne pojawiające się w geografii drugiej połowy XX wieku. Tę fazę rozwoju badań nad geograficznymi aspektami muzyki ostatnich dekad M. Tanca⁵² nazwał fazą udoskonalenia i specjalizacji, ukierunkowanej kulturoznawczo na organizację i użytkowanie terytorium. Wskazał on, że geografowie zajmujący problematyką muzyczną wykonują:

[...] bardzo przydatną interpretację skupiającą się na starych i nowych tożsamościach lokalnych, badaniu procesów integracji i wielokulturowości, turystyki

⁴⁹ L. Kong, *Popular music...*, s. 187.

⁵⁰ P.H. Nash, G.O. Carney, *The seven themes of music geography*, „The Canadian Geographer” 1996, vol. 40(1), s. 69–74; G.O. Carney, *Music geography*; idem, *Music and place*, [w:] idem (red.), *The Sounds of People and Places. A Geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham 2003, s. 203–216.

⁵¹ Zob. W.D. Pattison, *Four traditions in geography*, „Journal of Geography” 1964, no. 63, s. 211–216.

⁵² M. Tanca, *Geografie mozartiane...*

i zakorzenienia, konstruowania stereotypów etnicznych i kulturowych, rozwoju lokalnego, kompozycji przestrzeni publicznych, produkcji geopolitycznych reprezentacji świata itd.⁵³

Z kolei N. Canova⁵⁴ zwrócił uwagę, że ten etap nowej strukturyzacji ujęć i problemów łączących podejścia teoretyczno-metodologiczne niektórych węższych poddyscyplin czy perspektyw analitycznych, takich jak geografia władzy, geografia społeczna, geografia kultury, geografia miejsca czy analiza przestrzenna oraz geopolityczna, prowadzi do rozlania się problematyki muzycznej na różne poddziedziny geografii. W efekcie nadal poszukiwania teoretyczne i badawcze w zakresie geografii muzyki i dźwięku utrzymują stan różnorodności i nieuporządkowania, który Canova scharakteryzował następująco:

[...] w ten sposób od 2000 roku widzimy mnożenie inicjatyw, które eksperymentują z muzyką przez pryzmat [aktualnie modnych – przyp. aut.] geografii: geografii emocjonalnej, geografii życia codziennego, teorii nieprzedstawicielskich, gender studies, postkolonializmu, ekonomii terytorialnej⁵⁵.

Tak więc faza zamętu konceptualnego w zakresie studiów geograficznych nad muzyką i dźwiękiem trwa...

45

3. Festiwale muzyki popularnej, festiwalowicze i festiwalizacja w perspektywie geograficznej

Badania nad festiwalami na gruncie wynurzającej się z geografii kultury sfery studiów nad muzyką popularną zapoczątkował G.O. Carney⁵⁶ w pracy dotyczącej przestrzennych wymiarów jednego ze stylów muzyki country – bluegrassu. Jedno z pytań badawczych dotyczących geograficznych aspektów bluegrassu – postawionych we wstępie przez tego autora – dotyczyło pochodzenia i rozprzestrzeniania się festiwali bluegrassowych na świeżym powietrzu w Stanach Zjednoczonych.

W Polsce problematyka festiwali muzyki popularnej, a szczególnie alternatywnej muzyki amplifikowanej, znalazła się początkowo – co zrozumiałe – w polu badawczym socjologii. Na uwagę zasługują badania

⁵³ Ibidem, s. 195.

⁵⁴ N. Canova, *Limites et contours de géographicité de objects «sociaux»...*

⁵⁵ Ibidem, s. 1.

⁵⁶ G.O. Carney, *Bluegrass grows all around: the spatial dimensions of a country music style*, „Journal of Geography” 1974, vol. 73(4), s. 34–55.

podjęte przez Jerzego Wertensteina-Żuławskiego⁵⁷, dotyczące uczestników festiwalu w Jarocinie, pod wymownym tytułem *Karnawał szarych ludzi: Jarocin '80–86*. Uczestnicy początkowej fazy funkcjonowania festiwalu w Jarocinie stali się przedmiotem kolejnych opracowań – Ewy Maszewskiej i Marzeny Jędryczki⁵⁸, Wojciecha Marchlewskiego i Zbigniewa Rykowskiego⁵⁹ oraz Piotra Geise⁶⁰. Na gruncie geografii festiwal w Jarocinie stał się przedmiotem opracowań Janusza Kurzawskiego⁶¹, Elżbiety Figisiak i Romana Matykowskiego⁶², a inny festiwal – w Brodnicy – Pawła Krawczyka i Romana Matykowskiego⁶³. Na przełomie pierwszych dekad XXI wieku zainteresowanie festiwalami muzycznymi wzrosło przede wszystkim w dziedzinie polskich studiów nad turystyką eventową, choć część opracowań znalazła się we wspomnianej już próżni transdyscyplinarnej. W drugiej dekadzie XXI wieku zainteresowanie tego rodzaju imprezami muzycznymi zostało „odkurzone” przez przedstawicieli antropologii kulturowej⁶⁴ i politologów⁶⁵.

Z perspektywy geografii człowieka studia dotyczące festiwali muzyki popularnej początkowo najczęściej były ściśle związane z dorobkiem geografii kultury (zwłaszcza w kręgu nauki amerykańskiej, a w Polsce

⁵⁷ J. Wertenstein-Żuławski, *Karnawał szarych ludzi: Jarocin '80–86*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 83–91 (materiał powielany).

⁵⁸ E. Maszewska, M. Jędryczka, *Jarocin w świetle badań studentów UAM*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 77–81 (materiał powielany).

⁵⁹ W. Marchlewski, Z. Rykowski, *Próba systematyzacji środowisk młodzieżowych w oparciu o różnice stroju i zachowania*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 67–75 (materiał powielany).

⁶⁰ P. Geise, *Spontaniczność a instytucjonalizacja ruchów młodzieżowych na podstawie Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie w latach 1980–1988*, Poznań 1988 (maszynopis).

⁶¹ J. Kurzawski, *Migracje okolicznościowe do Jarocina. Studium przestrzennego zasięgu oddziaływania miasta-ośrodka festiwalu muzyki młodzieżowej*, Poznań 1989 (maszynopis pracy magisterskiej).

⁶² E. Figisiak, R. Matykowski, *Spoleczne i przestrzenne aspekty oddziaływania Festiwalu Muzyki Rockowej w Jarocinie*, Poznań 1989 (maszynopis).

⁶³ P. Krawczyk, R. Matykowski, *Spoleczne i przestrzenne aspekty oddziaływania festiwalu muzycznego w Brodnicy*, „Sprawozdania Komisji Geograficzno-Geologicznej PTPN za lata 1989–1990” 1991, s. 49–51.

⁶⁴ Na przykład W. Kuligowski, *Festiwalizacja w Polsce. Ludzie, sztuka, pieniądze*, „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 4–15; idem, *Sentymentalizacja, topofilia i pokoleniowość. Jarocin re-study 2015*, „Czas Kultury” 2015, nr 4, s. 42–53; M. Machowska, *Festiwal muzyczny – próba ujęcia autoetnograficznego*, „Czas Kultury” 2015, nr 4, s. 62–71; Ż. Wechterowicz, *Jarocin pamięci społecznej*, „Czas Kultury” 2015, nr 4, s. 54–61.

⁶⁵ Na przykład M. Jeziński, *W pogoni za nostalgicznym mitem rockowego boomu. Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie jako miejsce pamięci*, „Atheneum” 2018, nr 57, s. 124–140.

w końcowych dekadach XX wieku jeszcze o niedużym dorobku), a następnie z geografią społeczną – ze względu na charakterystykę pochodzenia geograficznego uczestników festiwału, ich skład społeczno-demograficzny czy rozpoznanie mechanizmów migracji okazjonalnych, przemieszczeń, widzianych również z perspektywy podejścia poznawczo-behawioralnego czy tzw. geografii emocjonalnej (motywów podejmowania decyzji, preferencji przestrzennych, zachowań przestrzennych). Z kolei wzorce badawcze geografii turystyki dostarczają wielu sposobów analizy atrakcyjności turystycznej imprez muzycznych, możliwości podróży festiwalowiczów do określonych miejsc, ale w licznych opracowaniach z tego zakresu nie wykorzystuje się tego rodzaju doświadczeń. W związku z tym, że na festiwalach coraz częściej spogląda się jak na wytwory tzw. przemysłu kultury, również dorobek geografii ekonomicznej z zakresu innowacyjności i kreatywności działań, takich jak branding i tworzenie wizerunku imprezy muzycznej (oraz jej miejsca – miejscowości, regionu), jest godny wykorzystania. W opinii autorów nie należy stronić od wykorzystania wzorców badawczych i modeli konceptualnych innych nauk (na przykład zarządzania turystyką, planowania miast, socjologii, nauk politycznych, antropologii kulturowej, historii itd.), ale trzeba stosować je z rozwagą i podejmować próby ich dopasowania do kontekstu geograficznego. Trzeba zaznaczyć, że szczególną rolę w rozwijaniu składnika teoretycznego i metodologicznego w badaniu nad festiwalami Donald Getz⁶⁶ przypisuje socjologii i antropologii.

Częstym punktem wyjścia w studiach nad festiwalami jest zdefiniowanie tego pojęcia, a badacze różnych dyscyplin odwołują się do definicji sformułowanej przez antropologa włosko-amerykańskiego Alessandro Falassiego⁶⁷. Definicja ta, aczkolwiek często cytowana, z punktu studiów przestrzennych jest zbyt mało operacyjna (i nie ułatwia wcale oddzielenia festiwału od innych wydarzeń kulturalnych). Dlatego też z perspektywy badań geograficznych przydatniejsze wydaje się określenie wybranych własności (wyróżników) festiwału, które mogą zostać wykorzystane w analizach geograficznych lub posłużyć do opracowania ich typologii.

Po podstawowych cech, które ułatwiają klasyczną już analizę rozmieszczenia i oddziaływania festiwału, należą:

- 1) liczba ich uczestników,
- 2) zasięg przestrzenny ich oddziaływania, ale też

⁶⁶ D. Getz, *The nature...*

⁶⁷ A. Falassi, *Festival: Definitions and morphology*, [w:] idem (red.), *Time out of Time: Essays on the Festival*, Albuquerque 1987, s. 1–10.

3) umiejscowienie imprez w przestrzeni lokalnej i środowisku geograficznym.

Według kryterium wielkościowego zazwyczaj wyróżnia się imprezy małe, średnie i duże, przy czym wartości graniczne przedziałów wielkościowych bywają bardzo zróżnicowane, ale należy brać pod uwagę różne fazy rozwojowe festiwali. I tak festiwal w Jarocinie w latach osiemdziesiątych uchodził nie tylko za największy wówczas w kraju, ale i w całym bloku wschodnim⁶⁸, jednakże w pierwszych dekadach XXI wieku uznany zostałby za co najwyżej średni – w porównaniu z Przystankiem Woodstock czy Open'erem. W ramach kategorii festiwali mniejszych Chris Anderton⁶⁹ wydzielił tzw. festiwale butikowe – wydarzenia o charakterze niszowym, w których muzyka odgrywa często rolę drugoplanową. Do tej kategorii imprez można by zaliczyć w Polsce festiwal muzyki gotyckiej Castle Party w Bolkowie.

Na trendy występujące w sposobie i celu organizacji festiwali muzyki popularnej na Wyspach Brytyjskich wskazał Chris Stone⁷⁰, wyróżniając aż siedemnaście ich typów. Wydaje się, że można je pogrupować według trzech ogólniejszych kryteriów:

- 1) kontekstu geograficznego,
- 2) selektywności społeczno-tematycznej oraz
- 3) sposobu organizacji i zarządzania imprezą i marketingiem produktu.

Do pierwszej grupy można zaliczyć takie typy imprez wyróżnione przez C. Stone'a, jak festiwal regionalny (według skali oddziaływania), miejski (podobnie jak regionalny – służący aktywizacji społeczno-ekonomicznej określonego obszaru), dwubiegunowy (odbywający się w dwóch oddalonych od siebie ośrodkach) i bezkampingowy (oferujący inne formy zabezpieczenia zakwaterowania w przypadku festiwali plenerowych). Wśród festiwali o wyraźnej selektywności społeczno-tematycznej Stone wyróżnił imprezy: religijne, proekologiczne, polityczne, rodzinne, dla nastolatków, dla kobiet i feministek, dla wakacyjnych turystów oraz sekretne (skierowane dla niewielkich grup społecznych, zapewniające im intymną atmosferę). Trzecią grupę wydarzeń muzycznych tworzą pozostałe typy wyróżnione przez Stone'a, takie jak opisany wcześniej festiwal butikowy, podobny do niego festiwal celowo ograniczający liczbę

⁶⁸ Zob. W. Kuligowski, *Nowa geografia muzyczna...*

⁶⁹ C. Anderton, *Commercializing the carnivalesque. The V Festival and image/risk management*, „Event Management” 2008, vol. 12(1), s. 39–51.

⁷⁰ Ch. Stone, *The British pop music festival phenomenon*, [w:] J. Ali-Knight, M. Robertson, A. Fyali, A. Ladkin (red.), *International Perspectives of Festivals and Events*, San Diego 2008, s. 205–224.

uczestników, festiwal z oferowanymi produktami premium dla konese-rów czy festiwal wykonawców coverów, uzupełniony nieznanymi wy-konawcami – oba oparte na wyższych cenach uczestnictwa (czyli wyraź-nie nastawione na zysk) oraz festiwal wirtualny.

Pochodzenie geograficzne uczestników festiwalu ułatwia analizę zasięgu oddziaływania przestrzennego tego typu imprezy muzycznej. Dokonując podziału na strefy oddalenia od miejsca badanego wydarze-nia kulturalnego, można określić stopień domknięcia tych stref, a na tej podstawie ustalić jego znaczenie – lokalne, regionalne, krajowe czy nawet międzynarodowe. Skalę tych znaczeń wyznaczono, nawiązując do kryte-riów wskazanych przez Ivána Orosa Paleo i Nachoema Wijnberga⁷¹ oraz Waldemara Cudnego⁷².

Z kolei umiejscowienie festiwalu można rozpatrywać z kilku per-spektyw:

1) własności przyrodniczych środowiska geograficznego (położenie na terenach górskich, na wybrzeżu morskim czy nad jeziorem, co może stwarzać swoistą atmosferę dla odbioru określonej muzyki);

2) własności społeczno-kulturowych terytorium (np. region etnicz-ny, obszar koncentracji mniejszości wyznaniowej, region folklorystyczny, obszary wiejskie);

3) położenia w lokalnej strukturze przestrzennej jednostki terytorial-nej (np. miasta, gminy wiejskiej lub wsi) oraz

4) lokalizacji szczegółowej w określonym budynku lub obiekcie.

Według Roberta Kronenberga⁷³ imprezy muzyki na żywo odbywają się w czterech rodzajach przestrzeni fizycznej:

1) w obiektach zbudowanych jako pomieszczenie koncertowe, np. sale muzyczne czy specjalne amfiteatry;

2) w obiektach adaptowanych poprzez zmodyfikowanie dawnych funkcji (np. obiekty poprzemysłowe lub posakralne);

3) w obiektach przystosowanych o charakterze wielofunkcyjnym (np. stadiony);

4) w obiektach tymczasowych, mobilnych – montowanych i rozbie-ranych okazjonalnie.

Odmienne spojrzenie na problematykę umiejscowienia – niejako al-ternatywną do analizy lokalizacyjnej – zaproponowali Ling Ma i Alan

⁷¹ I. Orosa Paleo, N. Wijnberg, *Popular music festivals and classification: a typology of festivals and an inquiry into their role in the formation of musical genres*, „International Journal of Arts Management” 2006, vol. 8(2), s. 50–61.

⁷² W. Cudny, *Festivalisation of Urban Spaces: Factors, Processes and Effects*, Łódź 2016.

⁷³ R. Kronenberg, *Live Architecture: Popular Music Venues, Stages, and Arenas*, Lon-don 2013.

A. Lew⁷⁴, którzy w wymiarze geograficznym rozróżnili dwa typy festiwalu: specyficzne dla miejsca i niespecyficzne dla miejsca. W pierwszym przypadku te wydarzenia kulturalne są zakorzenione w miejscu ich realizacji, sięgają do symboliki społeczności lokalnej i w ten sposób wytwarzają jego społeczny sens. Z kolei funkcjonowanie festiwalu niespecyficznych dla miejsca związane jest z koncepcją „znijaczenia miejsca” (*placelessness*) Edwarda Relpha⁷⁵. Według L. Ma i A.A. Lewa festiwale tego rodzaju mogą się odbywać wszędzie i „w związku z tym zazwyczaj brakuje im poczucia lokalnej autentyczności i często są wysoce skomercjalizowane, a wszelkie lokalne symbole, które są włączone, są wysoce utowarowiane”⁷⁶.

Poza wymienionymi własnościami w analizach geograficznych należy uwzględniać inne kryteria wyróżniania imprez – przydatne w zależności od podjętej problematyki. Ważnym kryterium związanym z systematyzacją wydarzeń muzycznych (w tym festiwalu) jest klasyfikacja rodzajów muzyki. Należy zwrócić uwagę, że klasyfikacje gatunków muzycznych bywają nierozłączne lub różnią się na poszczególnych poziomach grupowania⁷⁷; niektóre gatunki wywodzą się z innych, wcześniej powstałych albo też są rezultatem specyficznych ujęć regionalnych (np. w Polsce różni się muzykę rozrywkową i muzykę popularną, której zakres jest inaczej postrzegany niż muzyki popularnej w krajach zachodnich). Interesujący wydaje się podział na muzykę klasyczną i współczesną stosowany we Francji, przy czym w ramach tej drugiej wyróżnia się m.in. jazz i muzykę improwizowaną oraz muzykę amplifikowaną⁷⁸. Ta ostatnia podrodzina podzielona jest na cztery grupy gatunków:

- 1) rock, pop, blues i country;
- 2) fusion, metal i punk;
- 3) hip-hop, rhythm and blues, ska, reggae, funk i soul oraz
- 4) muzykę elektroniczną.

Niektóre formy oddziaływania na system twórczości muzycznej i otoczenie społeczne, system społeczno-ekonomiczny jednostek terytorialno-administracyjnych określa się mianem festiwalizacji. Jednakże stosowanie tego określenia wywołało wiele sporów dotyczących jego

⁷⁴ L. Ma, A.A. Lew, *Historical and geographical context in festival tourism development*, „Journal of Heritage Tourism” 2012, vol. 7(1), s. 13–31.

⁷⁵ E. Relph, *Place and Placelessness*, London 1976.

⁷⁶ L. Ma, A.A. Lew, *Historical and geographical context...*, s. 19.

⁷⁷ Przypominają też zróżnicowane formy klasyfikacji języków.

⁷⁸ Za L.-A. Perrin, *French music festivals: understanding visitors' intrinsic motivations*, Paris 2020, https://www.academia.edu/44425714/French_music_festivals_understanding_visitors_intrinsic_motivations_FULL_REPORT (dostęp: 21.05.2022).

zakresu pojęciowego. W dyskursie o festiwalizacji szwedzki etnolog Owe Ronström⁷⁹ wyróżnił cztery sposoby podejścia do tego zjawiska:

1) jako do formy produkcji kulturalnej, a w zasadzie do różnych form ekspresji życia społecznego;

2) jako do przejawu bezprecedensowego wzrostu liczby festiwali, stanowiącego arenę działań w sferze polityki kulturalnej (m.in. marketingu, budowania marki i wzmacniania wizerunku) i narzędzia rozwoju lokalnego i regionalnego;

3) jako do sposobu dostosowywania się muzyki i działań muzycznych do formatu festiwalu;

4) jako „tendencję współczesnych społeczeństw zachodnich do organizowania swojej produkcji kulturalnej w sposób festiwalowy”⁸⁰.

Toczy się także spór o genezę znaczenia terminu *festiwalizacja*, który O. Ronström zaliczył do tzw. zwrotów procesowych występujących w naukach społecznych, podobnie jak np. *globalizacja*. Wprowadzenie pojęcia festiwalizacji najczęściej przypisuje się Hartmutowi Häußermannowi i Walterowi Siebelowi (1993 rok)⁸¹. Według nich odnosi się on do różnych przedsięwzięć w dziedzinie sportu i kultury, sprzyjających rozwojowi miast i polityce miejskiej władz. Jednakże, jak zwrócił uwagę Ronström⁸², w artykule etnomuzykologa Forry’ego z 1986 roku o festiwalizacji tradycji w Jugosławii opisane zjawisko oznaczało sposoby formatowania repertuarów muzycznych i zachowań artystycznych na festiwalach folklorystycznych w dziedzinie muzykowania i tańca pod kątem oczekiwań polityki kulturalnej władz. Z kolei Getz⁸³ zauważył, że termin *festiwalizacja* bywa nadmiernie wykorzystywany, szczególnie w promocji atrakcyjności turystycznej i sprzedaży ofert z tego zakresu.

O ile Häußermann i Siebel wykorzystali koncepcję festiwalizacji w dyskusji nad wzrostem znaczenia polityki miejskiej, a sam proces uznali za „zorientowaną na media inscenizację miasta”⁸⁴, o tyle w fazie natężenia festiwali w XXI wieku w postaci tzw. hiperfestiwalności (*hyperfestivity*) – w opinii Erica Hittersa i współautorów⁸⁵ – festiwalizację

⁷⁹ O. Ronström, *Four facets of festivalisation*, „Puls, Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology” 2014, no. 1, s. 67–83.

⁸⁰ Ibidem, s. 77.

⁸¹ Za W. Kuligowski, *Festiwalizacja w Polsce...*

⁸² O. Ronström, *Four facets...*

⁸³ D. Getz, *The nature...*

⁸⁴ H. Häußermann, W. Siebel, *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*, [w:] eidem (red.), *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen 1993, s. 7–31, s. 15.

⁸⁵ M. Mulder, E. Hitters, P. Rutten, *The impact of festivalization on the Dutch live music action field: a thematic analysis*, „Creative Industries Journal” 2020, s. 1–24, <https://doi.org/10>

należy postrzegać jako formę rozwijającego się sektora gospodarki związanego z muzyką na żywo. Festiwal – według Erica Hittersa i Carstena Wintera:

[...] stał się nie tylko nową dominującą konfiguracją sfery muzyki na żywo, ale dzięki nowym strukturom cyfrowym, nowej otwartości na działania w przestrzeni przepływu informacji oraz rozwijającym się tematami i partnerstwu został odpowiednim współorganizatorem rozwoju całego przemysłu muzycznego⁸⁶.

Należy zwrócić uwagę, że gwałtowny wzrost liczby imprez muzyki popularnej zaczął prowadzić do organizowania kryptofestiwali (zwłaszcza z muzyką na żywo), co skłoniło Alysę Eve Brown do sformułowania wymogu, że „festiwal trwa dłużej niż 24 godziny”⁸⁷.

Spoglądając zatem na procesy festiwalizacji z perspektywy badań geografii człowieka i gospodarki przestrzennej, należałoby zwrócić uwagę na następujące zagadnienia:

1) proces wzrostu liczby festiwali oraz przenoszenie tego zjawiska na wszelkie wydarzenia;

2) politykę władz miasta (lub innej jednostki terytorialno-samorządowej) dążących do wyznaczenia obszaru (lub obiektów) na potrzeby festiwalu, odpowiednie zagospodarowanie przestrzeni i wykorzystania festiwalu w marketingu czy brandingu danej jednostki administracyjnej;

3) sposoby wykorzystania festiwalu w marketingu i promocji nie tylko jednostki administracyjnej, w której się on odbywa, ale również jako produktu kultury i produktu turystycznego;

4) dostosowywanie charakteru, formatu muzycznego oraz terminu festiwalu przez organizatorów do potrzeb jego konsumentów (odbiorców muzyki, festiwalowiczów), m.in. poprzez preferowanie muzyki na żywo czy wzbogacanie charakteru pozamuzycznego, aby ich przyciągnąć lub umożliwić im przemieszczanie z jednej imprezy na drugą.

Na proces rozwoju festiwali muzyki popularnej w Zjednoczonym Królestwie w kategoriach fazowych spojrzęła Caroline Jackson⁸⁸. Początkowa

.1080/17510694.2020.1815396; E. Hitters, C. Winter, *The festivalization of live music: introduction*, „International Journal of Music Business Research” 2020, vol. 9, no. 2, s. 4–12.

⁸⁶ E. Hitters, C. Winter, *The festivalization of live music...*, s. 7.

⁸⁷ A.E. Brown, *Is It Just the Music? Towards an Understanding of Festival-goers and their Experience at UK Music Festivals*, Preston 2019, <http://clok.uclan.ac.uk/29146/1/29146%20Brown%20Alyssa%20Final%20e-Thesis%20%28Master%20Copy%29.pdf> (dostęp: 21.05.2022).

⁸⁸ C. Jackson, *The Lived Experience of the Popular Music Festival-goer*, Bournemouth 2014, https://eprints.bournemouth.ac.uk/22419/1/JACKSON%2CCaroline_Ph.D._2014Thesis.pdf (dostęp: 21.05.2022).

faza, trwająca od 1956 roku do 1967 roku, stanowiła okres „wynurzenia się” tego rodzaju imprez. Po niej nastąpił krótki okres silnie komercyjny (1968–1970), który doprowadził do niekontrolowanego przyjazdu na Isle of Wight Festival w 1970 roku około 700 tys. uczestników; dlatego też decyzją rady hrabstwa zakazano tego rodzaju dużych imprez. Według C. Jackson następnie pojawił się krótki okres przejściowy (1971–1972) organizowania – w formie dość amatorskiej – mniejszych, niekomercyjnych festiwali (np. Glastonbury i Reading), po którym nastąpił okres festiwali darmowych – otwartych na uczestnika i wykorzystujących wolontariat (lata 1973–1979). Kolejną fazą była era festiwalu politycznego (1980–1992), skierowanego przede wszystkim przeciw polityce thatcheryzmu. Lata 1992–2005 to powrót do nowej postaci festiwalu komercyjnego, ale i wzmożonego konsumpcjonizmu – określanego też mianem festiwalu kapitałowego. Po nim pojawiła się faza „inżynierii” zarządzania i form korporacyjnych (2005–2008).

Prostsza historię rozwoju festiwali przedstawili Chris Newbold i współautorzy⁸⁹, a A.E. Brown⁹⁰ interpretowała ją na potrzeby swoich studiów nad brytyjskimi festiwalami muzycznymi. W tym ujęciu na ewolucję festiwali w ciągu kilku ostatnich dekad składały się cztery „ery” (fazy):

- 1) okres odbudowy, tj. pierwsze dekady po zakończeniu drugiej wojny światowej;
- 2) okres symbolicznego oporu i kulturowej demokracji (w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych);
- 3) czas komercjalizacji i rozwoju ekonomicznego festiwali (od lat osiemdziesiątych) oraz
- 4) faza profesjonalizacji festiwali.

Nie wszystkie formy relacji festiwalu z otoczeniem, a szczególnie z jego uczestnikami, bywają traktowane jako przejaw festiwalizacji. Wśród nich można wyróżnić:

- 1) zasięg oddziaływania przestrzennego;
- 2) oddziaływanie w zakresie społeczno-kulturowym na uczestników festiwalu;
- 3) zarządzanie festiwalem jako przedsięwzięciem gospodarczym i jego relacje z otoczeniem społeczno-ekonomicznym (sponsorami, innymi przedsiębiorcami, władzami lokalnymi).

Pierwsza forma relacji imprezy muzycznej z otoczeniem bywa domeną utrwalonego na gruncie geografii człowieka podejścia chorologicznego

⁸⁹ C. Newbold, C. Maughan, J. Jordan, F. Bianchini, *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*, London 2015.

⁹⁰ A.E. Brown, *Is It Just the Music?...*

oraz ujęcia regionalnego, a jednocześnie stanowi podstawę do kategoryzacji festiwalu według zasięgu ich oddziaływania. Podstawą takich analiz bywa określenie stopnia koncentracji uczestników według ich zamieszkania w układzie stref oddalenia od miejsca festiwalu lub stopień domknęcia ich w wyznaczonych układach terytorialnych (regionalnych) – określony na podstawie pochodzenia geograficznego festiwalowiczów. Druga forma relacji stanowi domenę badań społeczno-geograficznych oraz geograficzno-kulturowych i odnosi się do charakterystyk społeczno-demograficznych uczestników festiwalu, a także ich motywacji do uczestnictwa w imprezie, poczucia bezpieczeństwa i zagrożeń na festiwalu, kontaktów społecznych i roli w ustrukturyzowanej zbiorowości festiwalowiczów, ale i ich liminalności, stopnia lojalności wobec imprezy i innych. Należy jednak zaznaczyć, że wiele z tych zagadnień trafiło na grunt geografii społecznej w rezultacie otwarcia multidyscyplinarnego na osiągnięcia innych nauk społecznych, choć wymaga rozważnego ich implementowania w kontekst geograficzny. Na podstawie informacji o różnych cechach społeczno-demograficznych festiwalowiczów można wnioskować o ich przynależności do grup rówieśniczych czy subkulturowych. Z kolei na bazie ujawnionych postaw wobec imprezy muzycznej można ocenić atrakcyjność festiwalu czy czynników motywujących do udziału w nim. Należy zwrócić uwagę, że te własności bywają przedmiotem badań różnorodnych studiów z zakresu turystyki, ale też znajdują zainteresowanie wśród przedstawicieli geografii, zwłaszcza geografii turystyki. Jednym z pierwszych rozwiązań modelowych ułatwiających badanie zachowań wakacyjnych było wyróżnienie przez Johna L.O. Cromptona⁹¹ socjopsychologicznych domen motywacyjnych, którym nadał charakter operacjonalizacyjny. Były to:

- 1) socjalizacja (czyli więzi z grupą i jej członkami);
- 2) nowość;
- 3) prestiż lub wysoki status (a właściwie chęć jego posiadania przez uczestnika);
- 4) wypoczynek i relaks;
- 5) wzbogacenie intelektualne;
- 6) wzmacnianie więzi w ramach wspólnoty rodzinnej oraz
- 7) regresja, czyli cofanie się do lat młodości.

Później John L.O. Crompton wraz Stacey L. McKay⁹² na sześćdziesięciu imprezach festiwalowych organizowanych przez Fiesta San Antonio

⁹¹ J.L.O. Crompton, *Motivations for pleasure vacation*, „Annals of Tourism Research” 1979, no. 6, s. 408–424.

⁹² J.L.O. Crompton, S.L. McKay, *Motives of visitors attending festival events*, „Annals of Tourism Research” 1997, vol. 24(2), s. 425–439.

podjęli szczegółowe badania, które doprowadziły do „odkrycia” takich domen, jak eksploracja kulturowa, regresja, socjalizacja w grupie znanej oraz socjalizacja w interakcjach zewnętrznych. Systematyzację czynników motywujących do uczestnictwa w festiwalach opracowali także Margarida Abreu-Novais i Charles Arcodia⁹³. Na podstawie różnych badań empirycznych zidentyfikowali oni siedem wymiarów motywacyjnych, czyli czynników motywujących uczestników festiwalu, takich jak socjalizacja, wspólnota rodzinna, nowość eventowa, ucieczka i relaks, przyjemność i ekscytacja, eksploracja kulturowa oraz czynniki specyficzne dla konkretnego wydarzenia lub inne (w tym nauka, nagrody wewnętrzne, status i duma). W studium nad motywacjami publiczności dwóch najważniejszych festiwali angielskich Gemma Gelder i Peter Robinson⁹⁴ stwierdzili, że na festiwalu Glastonbury najistotniejsze motywacje związane były z kontaktami społecznymi w kręgu przyjaciół. Badani respondenci przedkładali je nad wykonywaną muzykę, a w ogóle ważność czynników motywujących na obu festiwalach (drugim był V Festival) była następująca: socjalizacja, konkretna muzyka lub artyści, oryginalność lub ekscytacja, rozrywka, ucieczka od codziennego życia w rock oraz eksploracja kulturowa. Z kolei Alexis Perron-Brault⁹⁵, przeprowadzając badania wśród uczestników sześciu festiwali w Quebecu, opracowała model procesu wyboru festiwalu przez uczestników, uwzględniający działanie motywacji w zakresie samego festiwalu (tj. związanych z poczuciem więzi rodzinnych, ucieczką od codzienności i turystem oraz z socjalizacją i świętowaniem, choć ten ostatni czynnik był nieistotny), w zakresie motywacji muzycznych (gwiazdy muzyczne, ulubieni muzycy oraz odkrycia artystyczne) oraz wpływu zaprogramowania i organizacji festiwalu na przyciąganie publiczności. Szczególnymi składowymi zaprogramowania festiwalu były: różnorodność muzyczna, wyróżniający się artyści, artyści wschodzący, artyści lokalni oraz wydarzenia specjalne, a składowymi formatu festiwalu (czyli jego warstwy organizacyjnej): czas trwania imprezy, liczba i lokalizacja scen, liczba występów dziennie, koszty biletu na dzień, koszty pobytu na dzień oraz cały taryfikator cen.

⁹³ M. Abreu-Novais, C. Arcodia, *Music festival motivators for attendance: developing an agenda for research*, „International Journal of Event Management Research” 2013, vol. 8(1), s. 34–45.

⁹⁴ G. Gelder, P. Robinson, *A critical comparative study of visitor motivations for attending music festivals: a case study of Glastonbury and V Festival*, „Event Management” 2009, vol. 13(3), s. 181–196.

⁹⁵ A. Perron-Brault, *Les festivals de musiques populaires au Québec: Des liens entre la programmation musicale d’un festival et ses publics*, Québec 2016.

Studia dotyczące przemieszczeń uczestników i ich motywów udziału w wydarzeniach kulturalnych odwołują się do koncepcji preteoretycznej, związanej z efektami przyciągania i wypychania⁹⁶, sformułowanej w kontekście podróży turystycznych przez Grahama M.S. Danna⁹⁷ oraz do jej reinterpretacji w postaci modelu opartego na dychotomii pomiędzy uciekającymi a poszukującymi⁹⁸. Według Seppo E. Iso-Aholi⁹⁹ motywacje osób biorących udział w wydarzeniach kulturalnych można rozpatrywać jako kategorię *seeking* (poszukujących) oraz *escaping* (uciekających).

Również relacje o wymiarze ekonomicznym, związane z funkcjonowaniem festiwalu, mają złożony charakter, gdyż odnoszą się zarówno do związków pomiędzy jego organizatorami a uczestnikami, jak i organizatorami a innymi podmiotami gospodarczymi oraz władzami lokalnymi. Organizatorzy festiwali starają się dopasować ofertę programową i format (w tym koszty uczestnictwa) festiwalu do potrzeb i możliwości ich uczestników. Oczywiście zdarzają się też konsumenci typu *smart*, dla których udział w określonym festiwalu jest oznaką prestiżu. Z kolei niektóre formy współdziałania organizatorów imprezy i władz lokalnych, mające na celu budowę korzystnego wizerunku czy zagospodarowanie przestrzeni miasta, bywają uznawane za ważną formę festiwalizacji. Zagadnienia te znalazły się również w sferze zainteresowań dwóch silnych poddyscyplin geografii człowieka – geografii ekonomicznej i gospodarki przestrzennej.

Spojrzenie badawcze na uczestników festiwali wymaga zatem multidyscyplinarnej perspektywy, gdyż można ich traktować jako:

- 1) członków określonych grup społecznych (np. pokoleniowych, na podstawie więzi rodzinnej, ale i poszukiwaczy wydarzeń niecodziennych) i subkulturowych;
- 2) odbiorców muzyki (np. fanów określonych stylów i gatunków muzycznych);
- 3) podróżujących turystów (poszukujących relaksu, ale i tzw. łowców przygód czy atrakcji);

⁹⁶ Koncepcja ta przypomina wcześniejszą, dotyczącą czynników migracji – zob. E. Lee, *A theory of migration*, „Demography” 1966, vol. 3(1), s. 47–57; A. Jagielski, *Geografia ludności*, Warszawa 1974.

⁹⁷ G.M.S. Dann, *Anomie, ego-enhancement and tourism*, „Annals of Tourism Research” 1977, no. 4, s. 184–194; idem, *Tourist motivation: An appraisal*, „Annals of Tourism Research” 1981, no. 8, s. 187–219.

⁹⁸ S.E. Iso-Ahola, *Towards a social psychology. Theory of tourism motivation*, „A Rejoinder. Annals of Tourism Research” 1982, no. 9, s. 256–262.

⁹⁹ Ibidem.

4) konsumentów wytworów muzycznych o określonych wymaganiach i potrzebach oraz

5) członków społeczności cyfrowej (korzystającej z elektronicznych form kontaktu, wymiany i odbioru muzyki – formy spotęgowanej po części przez pandemię COVID-19).

Stąd też Jaime R.S. Fonseca i Rosária M.P. Ramos¹⁰⁰, po przebadaniu uczestników festiwalu muzyki popularnej w Portugalii, wyróżnili ich trzy warstwy na rynku: melomanów, „networkerów” (sieciowców) i turystów. Różnili się oni motywacjami, czasem pobytu na imprezie oraz nawykami związanymi z wydawaniem pieniędzy.

To szerokie spojrzenie na triadę problemową festiwal – festiwalizacja – festiwalowicz wskazuje na konieczność wykorzystania koncepcji teoretyczno-metodologicznych wypracowanych na gruncie socjologii, psychologii, nauk ekonomicznych (w tym zarządzania wydarzeniami turystycznymi) itp. Także w ramach różnorodnych badań z zakresu geografii człowieka (a szczególnie geografii społecznej) rozwijano umiejętność stosowania technik badań ankietowych, wywiadu i obserwacji uczestniczącej, które mogą być przydatne w tej dziedzinie badań. W ramach tych analiz społeczno-geograficznych sięga się do różnych orientacji i podejść metodologicznych, takich jak podejście behawioralno-poznawcze, orientacja humanistyczna czy radykalna, ale też do zrodzonej niedawno geografii emocjonalnej – podejmując studia nad zaangażowaniem emocjonalnym uczestników wobec muzyki i samych festiwali.

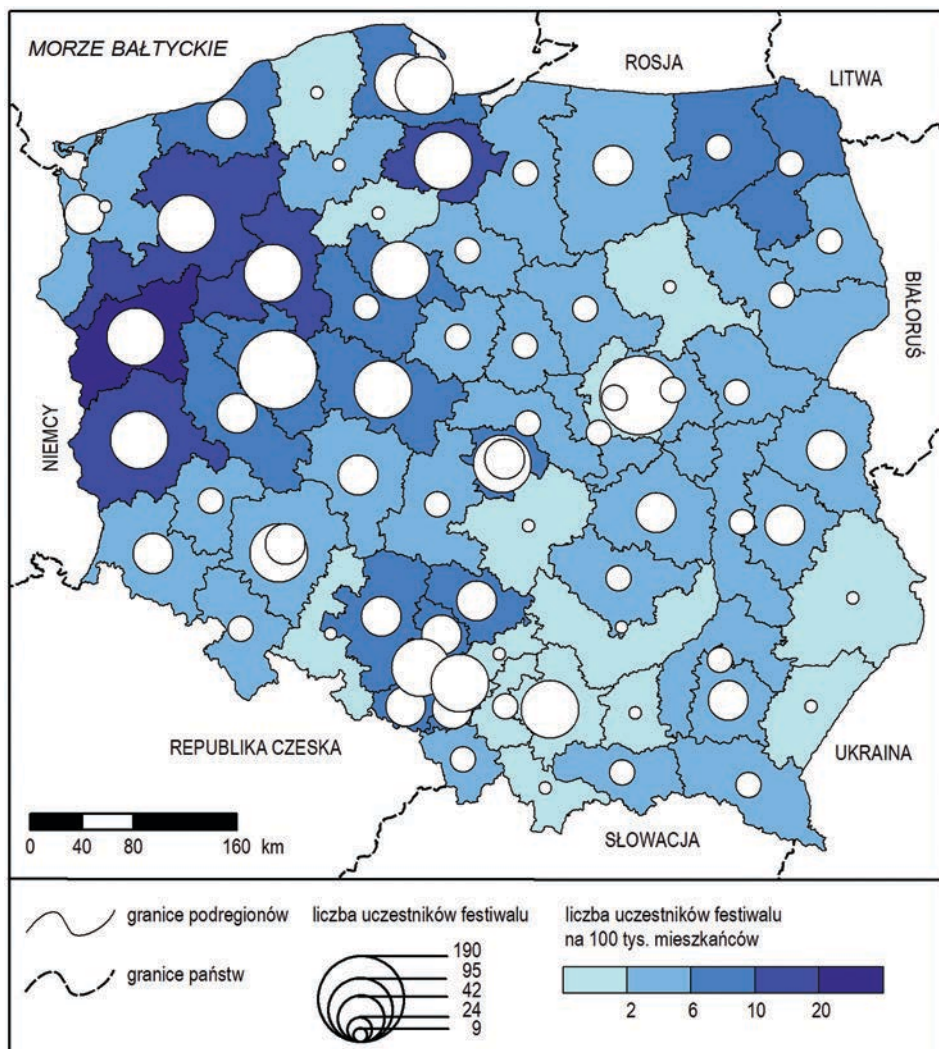
4. Festiwal Pol’and’Rock w Kostrzynie nad Odrą – społeczne i przestrzenne aspekty oddziaływania

Najważniejszym i największym festiwalem muzyki amplifikowanej w Polsce XXI wieku jest Przystanek Woodstock, który w 2018 roku zmienił nazwę na Pol’and’Rock Festival. Głównym organizatorem tego festiwalu jest powstała w 1993 roku fundacja pod nazwą Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, której wolontariuszami była młodzież zbierająca w styczniu każdego roku datki na działalność w zakresie ochrony zdrowia, polegającą na ratowaniu życia chorych osób, w szczególności dzieci, i działania na rzecz poprawy stanu ich zdrowia, jak również

¹⁰⁰ J.R.S. Fonseca, R.M.P. Ramos, *Segmenting and profiling the Portuguese festival-goers through the most ancient form of music retailing: the music festivals*, „Journal of Convention & Event Tourism” 2014, vol. 15(4), s. 271–297.

promocji zdrowia i profilaktyki zdrowotnej. Intencją założyciela tej fundacji – Jerzego Owsiaka – było wyrażenie podziękowania wolontariuszom za pracę na rzecz Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy w postaci imprezy muzycznej. Pierwszy Przystanek Woodstock odbył się w lipcu 1995 roku we wsi Czymanowo, w 1996 roku w Szczecinie-Dąbiu, a w latach 1997–1999 i 2001–2003 w Żarach (na terenie byłego poligonu wojskowego). W 1998 roku liczbę uczestników szacowano na około 150 tys. osób, a w 1999 roku na około 250 tys. Jubileuszowy dziesiąty festiwal Przystanku Woodstock w 2004 roku zorganizowany został po raz pierwszy w mieście granicznym – Kostrzynie nad Odrą, a udział w nim wzięło około 400 tys. osób. Aż do 2019 roku miejscem tego festiwalu były peryferyjne obszary Kostrzyna nad Odrą (byłe tereny wojskowe), przy czym w 2018 roku festiwal zmienił nazwę na Pol'and'Rock Festival. W tym pierwszym festiwalu pod nową nazwą wzięło udział od 250 tys. (według policji) do około 700 tys. festiwalowiczów (według szacunków organizatorów). W 2020 roku Festiwal Pol'and'Rock – ze względu na pandemię COVID-19 – był transmitowany on-line ze studia w Warszawie, a fani tej imprezy organizowali tzw. domówki w różnych miejscowościach kraju i poza nim pod hasłem „Najpiękniejsza domówka świata”. W 2021 roku Pol'and'Rock Festival odbył się na lotnisku w pobliżu miasta Płoty, a wstęp na imprezę po raz pierwszy był odpłatny (aby zachować reżim sanitarny i liczbę uczestników w czasie nadal panującej pandemii).

Podstawowym źródłem informacji o pochodzeniu terytorialnym uczestników Pol'and'Rock Festival były dwie formy badań ankietowych: w terenie, w trakcie trwania festiwalu, wśród jego uczestników – dotyczących ich cech społeczno-demograficznych i pochodzenia terytorialnego (1392 ankiety) oraz za pomocą kwestionariusza umieszczonego na portalach społecznościowych do 30 sierpnia 2018 roku (1281 ankiet). W opracowaniu wykorzystano jedynie kwestionariusze w pełni wypełnione i dalszej analizie poddano 2403 ankiety respondentów polskich oraz 84 ankiety respondentów z zagranicy. Aby ustalić zróżnicowanie przestrzenne pochodzenia festiwalowiczów ich miejscowości zamieszkania zagregowano w układzie 73 jednostek statystyczno-terytorialnych NUTS3. Rozmieszczenie uczestników Pol'and'Rock Festival według podregionów oraz zróżnicowanie przestrzenne wskaźnika ich natężenia względem ludności w 2018 roku przedstawia rycina 1.



Ryc. 1. Liczba uczestników festiwalu Pol'and'Rock oraz zróżnicowanie przestrzenne wskaźnika ich natężenia względem ludności w 2018 roku

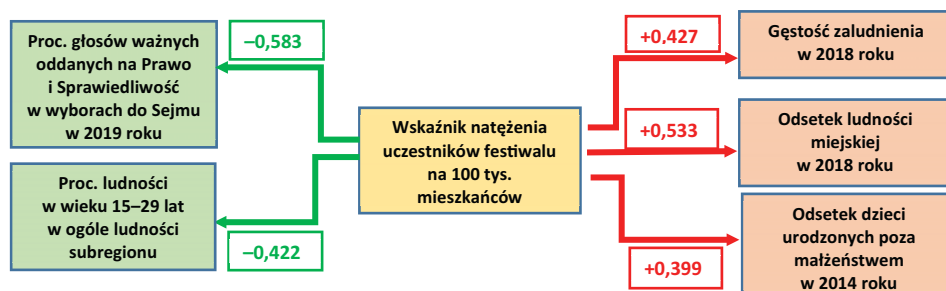
Źródło: opracowanie własne na podstawie badań terenowych.

Wychodząc z założenia, że czynnik stanowi pewną istotną wielkość „dla kształtowania się innych wielkości zarówno o charakterze klasyfikującym, jak i porządkującym”¹⁰¹, określono stopień współwystępowania pewnych cech społeczno-demograficznych i politycznych

¹⁰¹ Za Z. Chojnicki, T. Czyż, *Analiza zmienności zróżnicowania przestrzeni społeczno-ekonomicznej Polski*, [w:] Z. Chojnicki, T. Czyż, J. Parysek, W. Ratajczak (red.), *Badania*

z intensywnością pochodzenia geograficznego uczestników festiwalu w układzie 73 jednostek terytorialnych, wykorzystując do tego współczynnik korelacji Pearsona. Najsilniej poziom uczestnictwa podregionalnego w festiwalu był negatywnie skorelowany z poziomem poparcia dla Prawa i Sprawiedliwości w wyborach do Sejmu w 2019 roku (zob. ryc. 2). Należy zaznaczyć, że wielu polityków tej partii (a zwłaszcza media z nią związane) dość negatywnie wypowiadało się o roli tej imprezy i działalności fundacji, która jest organizatorem festiwalu. Po objęciu władzy przez PiS przejawiało się to podnoszeniem wymogów bezpieczeństwa oraz pewnymi trudnościami piętrzonymi zarówno przed organizatorami, jak i uczestnikami (np. próby ograniczenia kursów pociągów do Kostrzyna, problemy z pomocą zawodowej straży pożarnej itp.). Z pewnym zaskoczeniem można by przyjąć ujemną korelację pomiędzy poziomem uczestnictwa w festiwalu a odsetkiem ludności w wieku 15–29 lat (czyli grupy wiekowej najliczniej reprezentowanej na festiwalu). Oznaczałoby to, że występuje tendencja przestrzenna większego napływu uczestników o mniejszym udziale ludności młodej w strukturze wiekowej ludności, ale należy zwrócić uwagę, iż wskaźnik ludności młodej jest silnie negatywnie skorelowany z poziomem urbanizacji ($r = -0,852$). Z kolei dodatnie i istotne powiązania cechowały związki poziomu uczestnictwa i poziom urbanizacji podregionów. Nieco mniejsza współzależność wystąpiła pomiędzy poziomem uczestnictwa a procentem dzieci urodzonych poza związkami małżeńskimi w 2014 roku – czyli cechą, która jest wyrazem większej swobody obyczajowej i mniejszego konserwatyzmu podregionów. Należy zwrócić uwagę, że zależności pomiędzy pięcioma uwzględnionymi cechami społeczno-politycznymi a poziomem uczestnictwa w festiwalu charakteryzowały współczynniki korelacji istotne statystycznie na poziomie $\alpha = 0,01$ (zob. ryc. 2) i rozkład ich wyjaśniał od 15,92% do 33,99% zmienności cechy oryginalnej.

Najliczniejsze grupy uczestników Pol'and'Rock Festival pochodziły z niektórych podregionów silnie zurbanizowanych oraz z podregionów o niewielkim oddaleniu od miasta festiwalowego. I tak najwięcej uczestników (według badań ankietowych) przybyło w Poznania (8,24% ogółu ankietowanych), Warszawy (6,96%), Wrocławia (3,91%), Krakowa (3,58%), Łodzi (2,86%) i podregionu katowickiego (2,75%), ale też z podregionu gorzowskiego, rodzimego dla festiwalu (3,95%) oraz czterech jednostek z nim sąsiadujących: szczecinecko-pyrzyckiej (3,62%) i zielonogórskiej (2,83%), pilskiej (2,29%) i leszczyńskiej (1,46%).



Ryc. 2. Model współwystępowania zależności pomiędzy wskaźnikiem natężenia uczestników festiwalu a niektórymi cechami społeczno-politycznymi

Źródło: opracowanie własne.

O intensywności uczestnictwa festiwalowiczów z poszczególnych podregionów Polski świadczył natomiast wskaźnik ankietowanych uczestników festiwalu na 100 tys. ludności. Najwyższą wartością wskaźnik ten cechował się w podregionach: miasto Poznań (36,8 uczestnika na 100 tys. mieszkańców), rodzima jednostka dla miasta festiwalu – subregion gorzowski (24,6), a dalej szczecinecko-pyrzycki (20,3), m. Wrocław (14,7), pilski (13,4), starogardzki (13,1), m. Kraków (11,2), gliwicki (11,1), zielonogórski (10,8), m. Łódź (10,0) i gdański (10,0).

Kierując się zaobserwowaną zmiennością przestrzenną intensywności oddziaływania festiwalu oraz tendencjami współwystępowania i wpływu niektórych cech społeczno-politycznych, postanowiono określić kontrasty makrostrukturalne we względnej koncentracji grup regionalnych uczestników Pol'and'Rock Festival w 2018 roku. Wykorzystano iloraz lokalizacji (I_L), opisujący relacje pomiędzy udziałem uczestników festiwalu a udziałem ludności zagregowanych podregionów. W przypadku gdy wskaźnik ten przyjmuje wartość powyżej 1, świadczy to o nadreprezentacji uczestników z wyróżnionego obszaru, natomiast gdy jest wyrażenie niższy od 1 – wskazuje na niskie zainteresowanie imprezą. Z reguły wyróżniano:

- 1) obszary o intensywnym natężeniu uwzględnianego zjawiska;
- 2) obszary o niskim natężeniu zjawiska oraz
- 3) tzw. resztę kraju.

Ważny czynnik, dość powszechnie uwzględniany w modelach oddziaływania przestrzennego, stanowi oddalenie od miejsca docelowego (tj. Kostrzyna nad Odrą). Jednakże działanie tego czynnika w przypadku festiwalu Pol'and'Rock nie jest zależnością liniową, lecz uwidacznia się w warunkach własności ekstremalnych. I tak w podregionach, które były oddalone od miasta festiwalowego o 500 km i więcej w linii prostej

(16 jednostek), iloraz lokalizacji dla wielkości zagregowanych wyniósł 0,49. Z kolei rodzimy dla festiwalu podregion gorzowski charakteryzował się aż $I_L = 3,94$, a strefa bliższa imprezy, składająca się z owego podregionu i czterech podregionów do niego przyległych, miała $I_L = 2,25$. Resztę kraju w tym układzie cechowała równowaga pomiędzy rozmieszczeniem ludności a pochodzeniem geograficznym festiwalowiczów ($I_L = 1,03$). Jednak gdy powiększy się strefę niewielkiego oddalenia od Kostrzyna o kolejną strefę przyległości (tj. 15 jednostek terytorialnych), to iloraz lokalizacji ją charakteryzujący spadnie do 1,64, ale też wskaźnik ten spadnie poniżej 1 dla reszty kraju ($I_L = 0,89$).

Czynnikiem kontrastującym natężenie festiwalowiczów była też urbanizacja widziana w różnych aspektach. Gdy podzielono Polskę na dwie części – miasta powyżej 200 tys. mieszkańców oraz resztę kraju – iloraz lokalizacji w części pierwszej świadczył o wyraźnej nadreprezentatywności tego obszaru ($I_L = 1,76$) i niskim oddziaływaniu reszty kraju ($I_L = 0,81$). Poza tym ze względu na wielkość odsetka ludności miejskiej Polskę podzielono na obszar silnej urbanizacji (dziesięć jednostek terytorialno-statystycznych o wskaźniku powyżej 85%), obszar niskiej urbanizacji (siedem jednostek o wskaźniku poniżej 35%) oraz resztę kraju (56 podregionów). Obszary wysokiej urbanizacji – podobnie jak dwadzieścia największych miast – cechował wysoki iloraz lokalizacji ($I_L = 1,79$), a obszary niskiej urbanizacji – szczególnie mała wartość wskaźnika ($I_L = 0,32$).

Poza spojrzeniem makrostrukturalnym w ujęciu przestrzennym – charakterystycznym dla wielu badań z zakresu geografii człowieka – wśród uczestników Pol'and'Rock 2018 przeprowadzono badania ankietowe (456 osób) dotyczące czynnika motywującego ich do uczestnictwa w festiwalu. Było to pytanie otwarte, a niektórzy respondenci podawali więcej niż jeden czynnik ich motywujący.

Z kolei Marek Nowacki¹⁰², inspirując się koncepcją teoretyczną Fredericka Herzberga¹⁰³ dotyczącą czynników motywujących pracowników do pracy, przeprowadził sondaż internetowy wśród tysiąca uczestników festiwalu Przystanek Woodstock w Kostrzynie nad Odrą. Zapropozował on w ankiecie ocenę – w skali pięciostopniowej – trzynastu atrybutów jakości festiwalu, które zgodnie z założeniami Herzberga uznał za czynniki higieniczne lub czynniki motywujące. W rezultacie badań stwierdził, że najwyższej ocenionymi atrybutami festiwalu były atmosfera, nagłośnienie, otoczenie, koncerty, program, bezpieczeństwo oraz Akademia Sztuk

¹⁰² M. Nowacki, *Przystanek Woodstock jako produkt turystyczny: jakość festiwalu a zadowolenie i lojalność uczestników*, [w:] B. Krakowiak, A. Stasiak (red.), *Kultura i turystyka – w kręgu wydarzeń*, Łódź 2014, s. 115–131.

¹⁰³ F. Herzberg, *Work and the Nature of Man*, Cleveland 1966.

Przepięknych. Według Martyny Rerek i Anny Dłużewskiej¹⁰⁴ czynnikiem przyciągającym do udziału w polskich festiwalach jest klimat imprezy, a istotny wpływ na poziom satysfakcji i lojalność wobec wydarzenia kulturalnego ma poczucie zadowolenia uczestników z imprezy. Poza tym stwierdziły one, że funkcję zasadniczej determinanty uczestnictwa pełni rodzaj wykonywanej muzyki.

Motywami, którymi kieruje się uczestnik festiwalu – według S.E. Iso-Aholi¹⁰⁵ – są czynniki wewnętrzne pobudzające i kierujące jego zachowaniami. Decyzja o przyjeździe na festiwal jest zatem działaniem ukierunkowanym na zaspokojenie określonych potrzeb jego uczestnika. W ramach badań ankietowych uczestników 24 edycji festiwalu w Kostrzynie nad Odrą podjęto analizy ich motywów uczestnictwa, sprowadzając je do czynników pozytywnych, czyli ich przyciągających lub umożliwiających im poszukiwanie realizacji potrzeb, i w ten sposób wyodrębniono dwanaście najatrakcyjniejszych atrybutów tej imprezy.

Tab. 1. Motywy uczestnictwa w festiwalu Pol'and'Rock w 2018 roku według liczby wskazań

Atrybuty festiwalu – czynniki motywujące przybycie	Proc. wskazań
Atmosfera na festiwalu i w miasteczku festiwalowym	30,31
Możliwość kontaktu z interesującymi ludźmi, wspaniałymi osobowościami oraz wspólnego przeżywania swoich pasji i fascynacji	19,69
Znaczenie muzyki w tej imprezie	12,61
Zabawowy charakter imprezy	6,42
Wyjazd i udział w gronie znajomych	6,42
Forma wypoczynku (relaksu)	4,65
Sposób odbioru muzyki (koncerty na żywo)	4,42
Sentyment do miejsca	3,98
Ciekawość	2,88
Swoboda zachowań i możliwość bycia sobą	2,43
Tradycja uczestnictwa	1,77
Darmowy wstęp	1,11

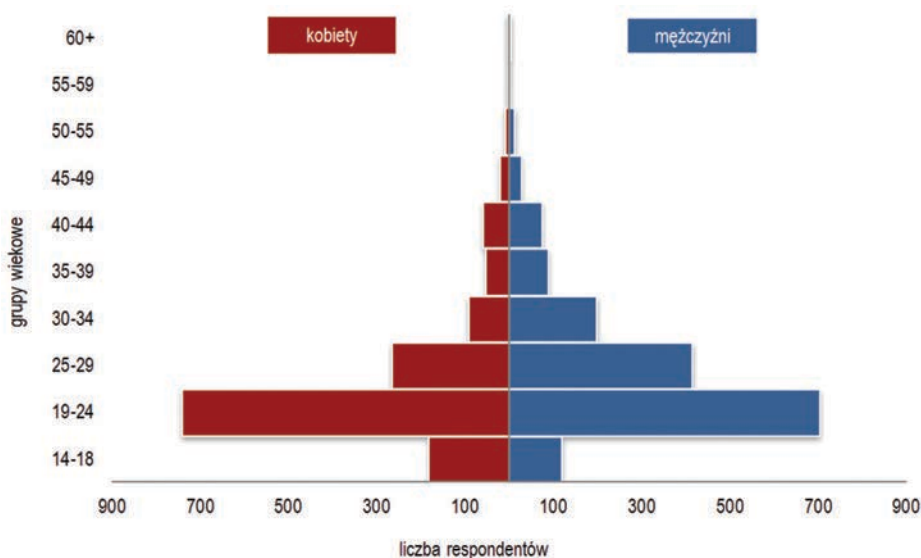
Źródło: opracowanie własne na podstawie badań.

¹⁰⁴ M. Rerek, A. Dłużewska, *Czy muzyka ma znaczenie? Powody uczestnictwa w koncertach jednodniowych i festiwalach muzycznych*, „Geography and Tourism” 2016, nr 4(1), s. 43–56.

¹⁰⁵ S.E. Iso-Ahola, *The Social Psychology of Leisure and Recreation*, Dubuque 1980.

Czynniki motywujące uczestników można podzielić na cztery podgrupy związane z sensem miejsca, konsumpcją muzyki, relacjami społecznymi i procesami poznawczymi jednostek oraz ułatwieniami i korzyściami. Pierwszą podgrupę tworzyły dwa czynniki: klimat festiwalu i sentyment do miejsca – wskazało na nie łącznie 34,29% ankietowanych. Co szósty respondent wskazał natomiast na bezpośredni wpływ muzyki (17,03%). Ci „konsumenci” muzyki okazywali się najczęściej odbiorcami szeroko rozumianej muzyki rockowej (39,05% tej grupy), metalowej (22,08%) i punk (10,4%). Inną pozamuzyczną grupę czynników motywujących, uwarunkowaną różnymi przejawami kontaktów społecznych (z ciekawymi ludźmi, w gronie znajomych i przyjaciół, swoboda zachowań) i sfery poznawczej (ciekawość, przywiązanie do tradycji) wskazała jedna trzecia ankietowanych (33,19%). Czynniki o charakterze ludycznym (forma zabawy, ale i wypoczynku/relaksu) oraz darmowy wstęp na imprezę wymieniło 12,18% respondentów. Pozostali wskazali takie motywy, które trudno było zakwalifikować do któregoś z wymienionych czynników.

64



Ryc. 3. Struktura wieku i płci uczestników festiwalu Pol'and'Rock w 2018 roku na podstawie badań ankietowych

Źródło: opracowanie własne.

Podstawowym źródłem informacji o uczestnikach festiwalu w 2018 roku były charakterystyki (metryczki respondentów) zawarte w trzech różnych kwestionariuszach ankiet. W ten sposób zebrano

informacje o płci i wieku 3066 uczestników Pol'and'Rock Festival. Najmłodszy ankietowany uczestnik miał 7 lat, a najstarszy 87 lat. Festiwalowicze w wieku do 24 lat wieku stanowili aż 56,9% jego uczestników. Najliczniejszą grupę wiekową tworzyli ankietowani w wieku 19–24 lata (47,1% ogółu). Ważną grupą uczestników były też osoby w wieku 25–39 lat (36,3%), które często przyjeżdżały na imprezę wraz z dziećmi. Średni wiek uczestników festiwalu wyniósł 25 lat. Strukturę wieku i płci ankietowanych uczestników festiwalu przedstawia rycina 3. Wśród jego uczestników przeważali mężczyźni (53,8%), a współczynnik maskulinizacji wyniósł 116. Należy zaznaczyć, że wśród osób do 24. roku życia przeważały kobiety, a w grupie 25 i więcej lat mężczyźni.

5. Przestrzenny wymiar studiów z zakresu geografii muzyki

Studia nad rozmieszczeniem i rozprzestrzenianiem się gatunków muzyki popularnej w Stanach Zjednoczonych stanowiły kluczową problematykę rozwijającej się od lat siedemdziesiątych XX wieku geografii muzyki i często wymagały od badaczy mozolnych poszukiwań informacji, które następnie przetwarzali w postaci prezentacji kartograficznych. Dlatego też te początkowe osiągnięcia badawcze spotkała krytyka i pewna niesłuszna banalizacja podjętych badań.

Te początkowe badania z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych były skupione przede wszystkim na ujęciu przestrzennym i dyfuzyjno-dystrybucyjnym gatunków muzycznych w Stanach Zjednoczonych, a dotyczyły m.in. mechanizmów rozwoju muzyki rockowej. Z punktu widzenia szkoły Berkeleyowskiej uzupełnieniem analiz rozprzestrzeniania się gatunków muzycznych było ustalenie rozmieszczenia ich obszarów źródłowych („ognisk”).

Wraz z rozwojem studiów nad różnymi aspektami przestrzennymi działalności muzycznej pojawiły się próby kategoryzacji tych zagadnień, m.in. przez G.O. Carneya¹⁰⁶. Jednakże poszerzenie tego pola badawczego oraz nowe ujęcia czy podejścia wywoływały coraz to nowe dylematy badawcze oraz utrudnienia w formułowaniu przejrzystej systematykacji zagadnień.

Kontynuacją tych wymienionych na wstępie podrozdziału badań są studia nad układami przestrzennymi (rozmieszczeniem) działalności muzycznej, prowadzące do rozpoznania aktualnej jej struktury

¹⁰⁶ P.H. Nash, G.O. Carney, *The seven themes...*; G.O. Carney, *Music geography*.

przestrzenno-funkcjonalnej w powiązaniu z procesami rozprzestrzeniania i ewolucji gatunków muzycznych lub też analizy lokalizacji takiej twórczości.

Jak już zaznaczono, częstym punktem odniesienia takiego sposobu badań było pojęcie obszaru rdzeniowego, który czasem wiązano koncepcyjnie z pojęciem obszaru kulturowego. Jednakże dalsze szczegółowe studia zwróciły uwagę na osobliwość konkretnych miejsc (miast lub nawet dzielnic dużych miast), z którymi wiąże się powstanie określonych podgatunków muzycznych. Dlatego też pojawiły się postulaty otwarcia geografii na zagadnienie psychologicznych czy symbolicznych wymiarów wizerunku takich miejsc pod wpływem muzyki¹⁰⁷.

Kolejnym efektem rozwoju studiów nad przestrzennymi aspektami działalności muzycznej było zwrócenie większej uwagi na różne skale przestrzenne badań. Studia lokalne skupiały się coraz częściej na poszukiwaniu tożsamości muzycznej miejsc oraz ich wizerunku dla potrzeb marketingu terytorialnego czy promocji atrakcyjności turystycznej. Na poziomie regionalnym obszary rdzeniowe gatunków muzycznych uważano za formę tradycyjnego obszaru kulturowego, czyli rodzaj regionu jednolitego. Jednakże nowsze procedury regionalizacji zrywały częściowo z tymi założeniami i prowadziły do wyznaczania odmiennych struktur regionalnych twórczości muzycznej. W ostatnich dekadach również perspektywa ujęć światowych działalności muzycznej, przedstawiająca jej zróżnicowanie przestrzenne, coraz częściej zastępowana jest ujęciami traktującymi wytwory muzyki jako przejaw procesu globalizacji kulturowej, a jej lokalne mutacje jako efekt glokalizacji.

Do pierwszych studiów nad rozprzestrzenianiem się muzyki rock-androllowej w Stanach Zjednoczonych należały opracowania dwóch geografów: Larry'ego Forda¹⁰⁸ i Richarda V. Francaviglii¹⁰⁹. Obaj odwoływali się do koncepcji dyfuzji kulturowej, przy czym L. Ford bazował na koncepcji rozprzestrzeniania się idei Fritza Redlicha, składającej się z trzech procesów:

1) przekazywania przez kontakt osobisty (bezpośredni);

2) przenoszenia idei w drodze migracji oraz

3) uprzedmiotowienia, czyli przenoszenia utworów muzycznych w formie produktów i ich rozpowszechniania przez środki masowego przekazu.

¹⁰⁷ Zob. P.H. Nash, G.O. Carney, *The seven themes...*

¹⁰⁸ L. Ford, *Geographic factors in the origin, evolution and diffusion of rock and roll music*, „Journal of Geography” 1971, vol. 70(8), s. 455–464.

¹⁰⁹ R.V. Francaviglia, *Diffusion and popular culture: comments of the spatial aspects of rock music*, [w:] D.A. Lanegran, R. Palm (red.), *An Invitation to Geography*, New York 1978, s. 117–126.

Z kolei R.V. Francaviglia zwrócił uwagę na dwa sposoby rozpowszechniania się muzyki rockandrollowej: poprzez fale radiowe lokalnych stacji należących do Afroamerykanów, a później też stacje należące do białych oraz poprzez nagrania na płytach 45-obrotowych (przy wykorzystaniu specjalnego konwertera). Stwierdził on, że:

[...] krzywa wzrostu rock and rolla jest [...] tak naprawdę krzywą S-kształtną, która charakteryzuje większość innowacji, popularnych idei i mody. Istnieją trzy główne [jej fazy – przyp. aut.]: wczesna akceptacja, akceptacja większościowa i nasycenie¹¹⁰.

Kluczowe znaczenie w procesie dyfuzji kulturowej – z perspektywy badań geografii kultury – ma obszar źródłowy, zwany też obszarem rdzeniowym lub „ogniskiem” określonego gatunku muzyki. I tak L. Ford, opisując specyfikę rozprzestrzeniania się rock and rolla, stwierdził:

[...] chociaż to amerykańskie Południe dało początek składnikom rock and rolla, był to ostatni region, który w pełni go zaakceptował. Wynikało to prawdopodobnie z faktu, że Południe zadowoliło się muzyką bluesową i country, podczas gdy rock and roll szturmem podbił względnie amuzyczną Północ¹¹¹.

Na inny aspekt rozprzestrzeniania się muzyki rockowej zwrócił uwagę R.V. Francaviglia:

[...] ogniska rock and rolla – delta Missisipi i Nashville – pozostały centrami muzycznych gustów milionów Amerykanów. Nashville – centrum masowej kultury ludowej – jest zarówno produktem izolacji, jak i środków masowego przekazu. Ogiś miejsce peryferyjne, teraz jest węzłowe¹¹².

Kolejne fazy rozwoju problematyki z geografii muzyki przyniosły dalsze poszukiwania nowych rozwiązań badawczych w sferze procesów dyfuzji gatunków muzycznych i uwarunkowań zróżnicowania przestrzennego różnych zjawisk muzycznych. Do jednego z ciekawszych opracowań poświęconych rozprzestrzenianiu się rapu w Stanach Zjednoczonych należy artykuł Kennetha Frencha¹¹³. Podstawą analizy tego amerykańskiego geografa były zawarte w Wikipedii informacje o 1124 raperach. Po zebraniu danych o miastach rodzinnych raperów oraz dacie wydania ich debiutanckich albumów French opracował mapy

¹¹⁰ Ibidem, s. 122.

¹¹¹ L. Ford, *Geographic factors...*, s. 456.

¹¹² R.V. Francaviglia, *Diffusion and popular culture...*, s. 118.

¹¹³ K. French, *Geography of American rap: rap diffusion and rap centers*, „GeoJournal” 2017, no. 82, s. 259–272.

przedstawiające zróżnicowanie przestrzenne ośrodków rapu w Stanach Zjednoczonych w latach osiemdziesiątych, dziewięćdziesiątych i dwutyśniętych oraz typy wielkościowe ośrodków rapu, ukształtowane w latach 1979–2015. Ustalił też mechanizm rozwoju na tym obszarze, stwierdzając, że „rozprzestrzenianie rapu podążało za hierarchicznym wzorcem dyfuzji, przechodząc z jednego dużego obszaru miejskiego na drugi”¹¹⁴. Jak podaje French: „muzyka rap wyrosła z odizolowanego w latach 70. Bronxu i stała się obecnie ostoją popkultury”¹¹⁵. Trzema najważniejszymi centrami rapu w Stanach Zjednoczonych według jego ustaleń były miasta Nowy Jork, Los Angeles i Atlanta, a do kolejnej kategorii wielkościowej należało sześć miast – Nowy Orlean, Houston, Oakland, Filadelfia, Chicago i Detroit. Zwrócił on też uwagę, że „raperzy z tych ośrodków rozwinęli lokalne style rapowe oraz miejscowego slangu do prezentowania swojej lokalności”, a artyści ci często „włączali nawet geografę do [budowania – przyp. aut.] swojej tożsamości, kiedy tworzyli swoje pseudonimy lub nazwy grup”¹¹⁶.

68

Interesujące były także refleksje Frencha zalecające prowadzącym studia nad geografą muzyki rap otwarcie multidyscyplinarne i sygnalizujące fakt tzw. zwrotu przestrzennego w naukach humanistycznych, który prowadził do wypełniania pola badań nad geografą rapu przez przedstawicieli antropologii kulturowej, komunikacji społecznej, kulturoznawstwa czy muzykologii.

Innym opracowaniem dotyczącym dyfuzji muzyki heavymetalowej był artykuł amerykańskich socjologów Adama Mayera i Jeffrey M. Timberlake’a¹¹⁷. Podstawowym źródłem informacji o założycielach zespołów metalowych i ich twórczości dla tych badaczy były strony internetowe „Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives”, a miernikiem służącym do opisu rozwoju tego rodzaju muzyki wskaźnik nowych albumów muzyki heavymetalowej wydanych w poszczególnych latach okresu 1991–2008 na 100 tys. mieszkańców, traktowany jako zmienna zależna. Mayer i Timberlake sformułowali też hipotezę, że „metal rozprzestrzenił się szybciej w krajach, w których internet i komputery osobiste były wcześniej i w większym nasyceniu niż w krajach o mniej dynamicznym wzroście technologii cyfrowych”¹¹⁸. Odwołując się do pracy Everetta Rogersa¹¹⁹

¹¹⁴ Ibidem, s. 259.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, s. 272.

¹¹⁷ A. Mayer, J.M. Timberlake, „*The fist in the face of god*”: heavy metal music and decentralized cultural diffusion, „*Sociological Perspectives*” 2014, vol. 57(1), s. 27–51.

¹¹⁸ Ibidem, s. 29.

¹¹⁹ E. Rogers, *The Diffusion of Innovations*, New York 1983.

o systemach dyfuzji, uznali oni, że najbardziej modelowy – z punktu widzenia ich badań – będzie zdecentralizowany polityczno-kulturowy system dyfuzji. W dalszym postępowaniu badawczym ci amerykańscy socjologowie wykorzystali modele regresji Poissona, przy czym wprowadzili do niego kategorie ogniskowej zmiennej niezależnej (użytkownicy internetu na sto osób w układzie poszczególnych krajów oraz liczba komputerów osobistych na sto osób) i zmiennych kontrolnych (dochód narodowy brutto na jednego mieszkańca, charakterystykę reżimu politycznego poprzez sumaryczny wskaźnik ze studium Polity IV, charakterystykę globalnej integracji gospodarczej poprzez wskaźnik relacji wartości importu i eksportu danego kraju do jego produktu krajowego brutto, stopnie przyswajalności innowacji muzyki metalowej oraz wskaźnik wpływu rozwoju tej muzyki w krajach sąsiedzkich¹²⁰). W podsumowaniu swoich badań stwierdzili, iż ich hipoteza, „że internet jest związany z dyfuzją metalu, jest poparta statystycznie i teoretycznie”¹²¹. Z kolei analizując szczegółowo zastosowane modele, zauważyli oni m.in., że w latach 2005–2007 „dyfuzja muzyki metalowej była wysoce przestrzennie uwarunkowana, przy czym powstawanie nowych [albumów – przyp. aut.] metalowych w sąsiednich krajach jest silnie skorelowane z tempem w krajach ogniskowych”¹²². Jednocześnie zaznaczyli, że wpływ pojemności (zasobności) cyfrowej dla tzw. spóźnionych użytkowników pozostaje istotny, co może oznaczać, iż „uwarunkowana przestrzennie”¹²³ dyfuzja nie była jedynym mechanizmem rozprzestrzeniania się muzyki metalowej do nowych krajów”¹²⁴.

69

Dyfuzją w skali globalnej oraz funkcjonowaniem wielu podgatunków muzyki metalowej zajęli się również Laurent Beauguitte i Hugues Pécout¹²⁵. Źródłem danych dla tych francuskich badaczy były także archiwa internetowe (zawierające dane o ponad 120 tys. zespołów). Na podstawie tych danych dokonali oni analizy zróżnicowania przestrzennego pod względem liczby zespołów w poszczególnych krajach i wskaźnika grup muzycznych na 10 tys. mieszkańców. Beauguitte i Pécout zwrócili uwagę na różnorodność muzyki metalowej, przejawiającą się w formie odmien-

¹²⁰ Jako ciekawostkę należy wspomnieć, że Mayer i Timberlake podają przykład konstruowania owego wskaźnika dla Polski, w którym uwzględniono siedmiu sąsiadów lądowych oraz dwóch morskich – Danię i Szwecję.

¹²¹ A. Mayer, J.M. Timberlake, „*The fist in the face of god*” ..., s. 42.

¹²² Ibidem.

¹²³ Czyli bliska sąsiedzko.

¹²⁴ A. Mayer, J.M. Timberlake, „*The fist in the face of god*” ..., s. 42.

¹²⁵ L. Beauguitte, H. Pécout, *Diffusion globale et fonctionnements locaux: géographies des scènes metal*, „Mappemonde” 2019, no. 127, <https://doi.org/10.4000/mappemonde.2017> (dostęp: 21.05.2022).

nych podgatunków, które występowały z różnym natężeniem w układach regionalnych świata, a które badacze ci określili – trochę nietrafnie – mianem „silnych specjalizacji narodowych”. Wyróżniając cztery podstawowe podgatunki – zastrzegając, że nie są muzykologami – scharakteryzowali je następująco:

[...] heavy metal pozostaje bliski hard rockowi [...], black metal charakteryzuje się mroczną atmosferą [...], thrash – bardzo szybki i brutalny, chętnie porusza tematy społeczne i polityczne, podczas gdy death metal – równie szybki i brutalny, faworyzuje makabryczne tematy¹²⁶.

Do obszarów, w których uprzywilejowaną pozycję posiada i umacnia w ostatnich dekadach black metal – według tych francuskich badań – należą Europa skandynawska, Europa Środkowa, Europa Wschodnia oraz Francja. Z kolei Stany Zjednoczone i kraje Oceanii są zainteresowane szczególnie death metalem, a trash stał się specjalnością amerykańską (od Stanów Zjednoczonych po Chile). W ostatniej części opracowania Beau-guitte i Pécout scharakteryzowali funkcjonowanie dwóch kręgów twórczych związanych z tzw. nurtem NSBM (czyli narodowo-socjalistycznego black metalu) w postaci rosyjskiego BlazeBirth Hall i argentyńskiego Southern Elite Circle, opisując ich powiązania wewnętrzne i międzynarodowe oraz metamorfozy twórczo-organizacyjne. Zauważyli oni też, że w przypadku nurtu NSBM:

[...] im bardziej [ta muzyka – przyp. aut.] jest izolowana [lokalnie – przyp. aut.] – ze względów stylistycznych czy ideologicznych [...] tym bardziej skłania się do współpracy z zagranicznymi artystami i wytwórniami¹²⁷.

Na zjawisko rozprzestrzeniania się przeboju muzycznego *Lambada* w kontekście globalizacji końca XX wieku zwrócił uwagę Leonardo Garcia¹²⁸. Jak zauważył, utwór ten może być kojarzony – poza letnim hitem – z okresem przemian społeczno-politycznych zachodzących wówczas na świecie oraz postmodernizmem końca wieku. Zwrócił on też uwagę na miejsce powstania tego rodzaju muzyki – prawdopodobnie w okolicach miasta Belém w Brazylii oraz na jej popularyzację w tym kraju, także w głównych ośrodkach miejskich – na dyskotekach zwanych lambateriami. Międzynarodowy sukces *Lambady* w wykonaniu francuskiego zespołu Kaoma (o zróżnicowanym etnicznie składzie) rozpoczął się

¹²⁶ Ibidem, s. 4.

¹²⁷ Ibidem, s. 10.

¹²⁸ L. Garcia, *Le phénomène «Lambada»: globalisation et identité*, „Nuevo Mundo Mundos Nuevos” 2006, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/2181> (dostęp: 21.05.2022).

w 1989 roku w tym właśnie kraju wraz z emitowanym z tym utworem teledyskiem promującym napój bezalkoholowy. Promocji albumu *Kaoma* (choć faktycznie popularność zdobył tylko jeden utwór) towarzyszyły też produkcje filmowe *Lambada: The Forbidden Dance* i *Lambada: Set the Night on Fire*. Jednakże sukcesowi tego przeboju towarzyszył spór prawny z grupą muzyczną Los Kjarkas o prawa autorskie, zakończony ugodą. Garcia zwrócił uwagę na różnorodne uwarunkowania popularyzacji *Lambady* w Europie, gdyż sukces tego hitu nastąpił w okresie upadku muru berlińskiego, a w jego ocenie ów przebój przybliżał mieszkańcom krajów związanych z byłym blokiem sowieckim wartości przypisywane upragnionemu przez nich zachodniemu stylowi życia, a w Europie Zachodniej wiązał się ze złożonymi stosunkami o charakterze mniejszościowym – przede wszystkim etnicznym. Przebój Kaomy – nagrany formalnie nad Sekwaną – bywał przyjmowany w Ameryce Łacińskiej, a w szczególności w Brazylii, jako odbicie znaczenia kulturowego tego makroregionu oraz reprezentant brazylijskiego zapału twórczego. Odmiennie wykorzystano popularność tego przeboju w Boliwii, gdzie w wielu andyjskich ośrodkach miejskich popularyzowano wersję zespołu Los Kjarkas pt. *Llorando se fue*. Również ten hit przekroczył oczekiwania w zakresie rozprzestrzeniania się produktu importowanego z Zachodu, przy czym liczne jego wersje prezentowano przez nałożenie tekstu w różnych językach lokalnych (np. na Filipinach w języku tagalog).

Jednym z najnowszych przebojów o zasięgu globalnym, rozpowszechnianym przy wykorzystaniu środków cyfrowych w okresie pandemii COVID-19, był utwór muzyczny *Jerusalema*. Twórcami tej piosenki są muzycy południowoafrykańscy: DJ Master KG oraz piosenkarka Nomcebo Zikade, którzy nagrali ją 29 listopada 2019 roku w studio w Johannesburgu. Wkrótce też powstał teledysk z tą piosenką (21 grudnia 2019 roku). Została ona wydana w albumie muzycznym Mastera KG (styczeń 2020 roku), ale natychmiast po nagraniu była emitowana w południowoafrykańskim radiu, stając się najczęściej odtwarzaną piosenką w styczniu 2020 roku¹²⁹. W formie tekstowej *Jerusalema* nawiązywała to stylu gospel (odwoływała się do tekstów biblijnych – ewangelii według św. Jana), a w gatunku muzycznym – do house'u. Oryginalny tekst piosenki został napisany w języku isiZulu. Ważnymi impulsami dla dalszej popularności *Jerusalemy* stały się: opracowanie układu tanecznego do piosenki przez grupę taneczną Fenómenos do Semba z Luandy (Angola) w lutym 2020 roku oraz komunikaty władz

¹²⁹ D.L. Idowu, O. Oqunnubi, *Music and dance diplomacy in the COVID-19 era: Jerusalema and the promotion of South Africa's soft power*, „The Commonwealth Journal of International Affairs” 2021, vol. 110(4), s. 461–476.

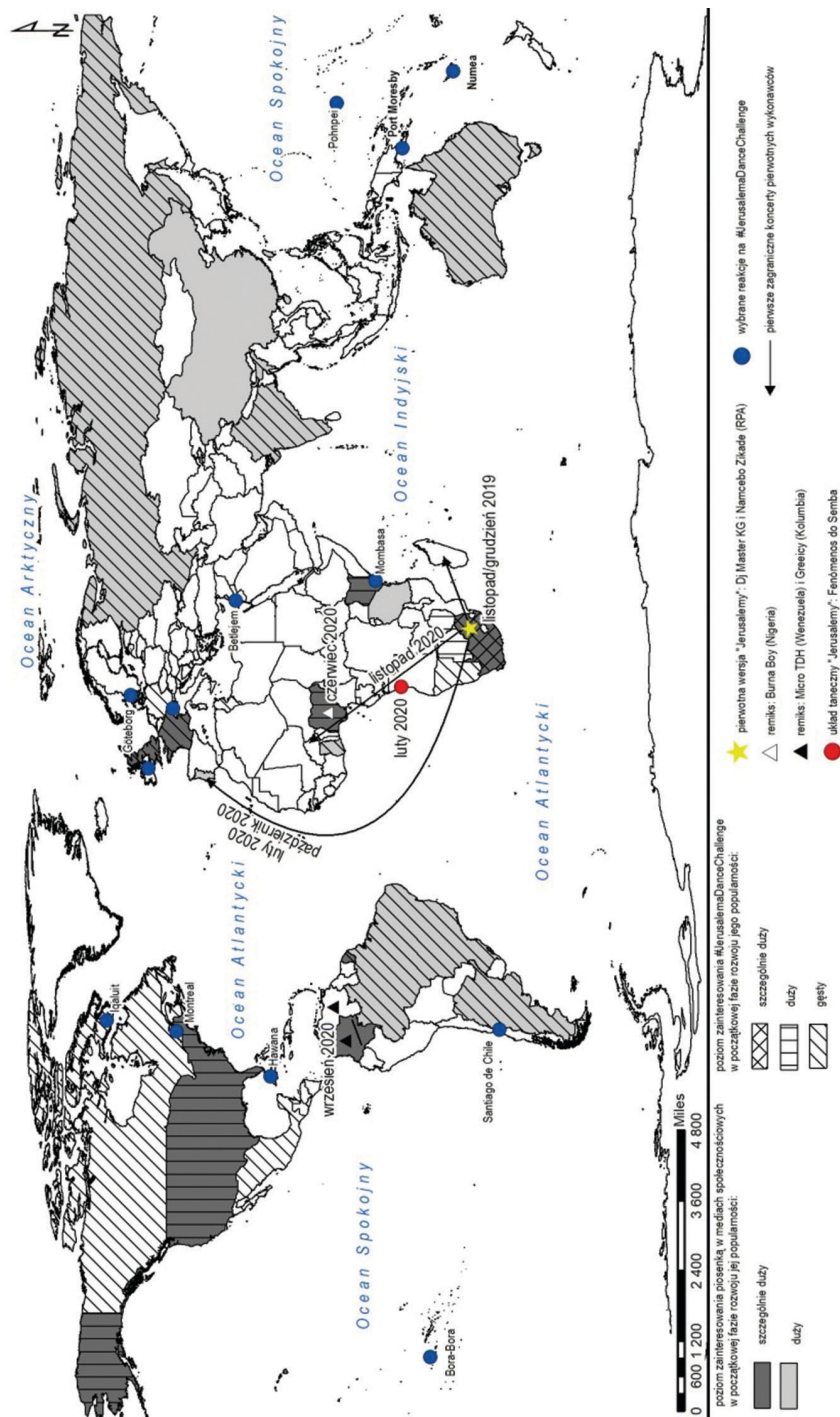
włoskich o pojawieniu się przypadków zakażeń wirusem SARS-CoV-2 w tym kraju (w lutym 2020 roku), a także uznanie Europy za obszar pandemiczny przez Światową Organizację Zdrowia w marcu 2020 roku. Pojawiły się więc liczne ograniczenia w funkcjonowaniu gospodarki i w życiu codziennym mieszkańców (obowiązkowa kwarantanna) wielu krajów, co skłoniło ludność do poszukiwania nowych płaszczyzn kontaktów społecznych, a „wspólnotowa funkcja muzyki stała się w czasie pandemii dominująca”¹³⁰. Na dalszą popularyzację hitu miały wpływ także dwa remiksy tego utworu: pierwszy nagrany 19 czerwca 2020 roku przez nigeryjskiego rapera Burna Boya oraz drugi nagrany 17 września 2020 roku przez duet latynoski – piosenkarkę kolumbijską Greeicy i wenezuelskiego rapera Micro TDH. W warunkach występującej z różną intensywnością pandemii dużą rolę w rozpowszechnianiu zyskały elektroniczne media społecznościowe. W ciągu pierwszych trzech miesięcy od produkcji oryginalny teledysk miał 10 mln widzów na YouTubie, 100 mln wyświetleń na tym portalu piosenka ta osiągnęła po ośmiu miesiącach, a 157 mln po dziewięciu¹³¹. Pierwsze nagranie *Jerusalem* w wykonaniu jej twórców z grudnia 2019 r. odnotowało na YouTubie 21 stycznia 2021 r. 316 515 tys. wejść, a 21 maja 2022 r. 495 877 tys. kliknięć. Z kolei teledysk Burna Boya z czerwca 2020 r. miał 21 maja 2022 r. 12 588 tys. wejść, a później wprowadzona na YouTubie wersja tego nigeryjskiego rapera razem z Nomcebo uzyskała aż 29 388 tys. wejść 21 maja 2022 r. Remiks twórców latynoskich (wspólnie z Nomcebo Zikade) wprowadzony na stronę YouTube’a we wrześniu 2020 roku miał 21 maja 2022 roku 59 938 tys. kliknięć. We wrześniu 2020 roku firma Shazam ogłosiła w formie tweetu, że *Jerusalem* jest najbardziej „shazamowaną” piosenką na świecie, a do początku 2021 r. utwór ten był udostępniany ponad 96 mln razy na serwisie Spotify¹³².

W warunkach pandemii bardzo ograniczono koncerty twórców przeboju *Jerusalem* na żywo. Master KG udał się w trasę do Portugalii – pierwszy raz jeszcze w okresie formalnie przedpandemicznym – w lutym 2020 roku i po raz wtóry – w październiku tego roku. Nomcebo Zikade odbyła natomiast kilka podróży koncertowych po Afryce w listopadzie 2020 roku, występując w Bobo-Dioulasso (Burkina Faso) oraz w miastach Madagaskaru.

¹³⁰ M. Małanicz-Przybylska, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104, s. 310.

¹³¹ D.L. Idowu, O. Oqunnubi, *Music and dance diplomacy...*

¹³² Na podstawie raportu firmy Meltwater, *How „Jerusalem” has got the world dancing*, 2020, <https://www.bizcommunity.com/Article/196/669/208267.html> (dostęp: 21.05.2022) oraz S. Hodson, *Why do we dance during times of pain and stress?*, ICDF Newsletter, 2021, February, https://icdf.com/sites/default/files/documents/icdf_newsletter_feb_2021_-_extended_article_-_sue_hodson.pdf (dostęp: 21.05.2022).



Ryc. 4. Mechanizm rozprzestrzeniania się przeboju i tańca *Jerusalem* na świecie

Źródło: opracowanie własne; wykorzystano niektóre informacje Meltwater, *How „Jerusalem” has got the world dancing*, 2020, <https://www.bizcommunity.com/Article/196/669/208267.html> (dostęp: 21.05.2022) i analizy prasowe.

Od lipca 2020 roku, kiedy to piosenka została udostępniona w serwisach streamingowych on-line, hasztag „#JerusalemaDanceChallenge” zyskał również znacznie większą popularność w mediach społecznościowych i osiągnął wymiar globalny. W lipcu 2020 roku łączny zasięg mediów społecznościowych sięgnął ponad 166 mln odbiorców, w sierpniu 2020 roku objął 237 mln kolejnych odbiorców, a w pierwszej dekadzie września 123 mln¹³³. Należy zaznaczyć, że obok wspomnianego YouTube’a do rozpowszechniania utworu wykorzystano również Twittera i Facebooka. Do września 2020 roku ów hasztag z wykonaniem tanecznym *Jerusalemy* był najpopularniejszy w RPA, Kenii, Stanach Zjednoczonych i Nigerii, ale jego wykonania pojawiły się w różnych częściach świata. Angolańska grupa taneczna Fenómenos do Semba odnotowała ponad 18 258 tys. wejść na YouTube’a (od 18 lutego 2020 roku do 21 maja 2022 roku), choć na tym medium społecznościowym dominowała prezentacja francuskiej grupy Energy-dancefit (205 483 tys. wejść do 21 maja 2022 roku). Można też odnotować duże zainteresowanie wykonaniem *Jerusalemy* przez hawańską grupę taneczną Lizi Alfonso na Kubie, państwie o ustroju komunistycznym (9274 tys. kliknięć, 22 maja 2022 roku). Z kolei wśród grup dziecięcych dużą popularność zdobył zespół ugandyjski Masaka Kids Africana z ponad 86 400 tys. odwiedzin (do 21 maja 2022 roku), a w edycji szkolnej zaznaczyła się prezentacja Colegio Everest z Santiago de Chile (9324 tys. wejść do 21 maja 2022 roku).

W związku z kontekstem religijnym *Jerusalemy* (odwołania biblijne) wiele wykonań tego tańca było realizowanych przez katolickie siostry i braci zakonnych, a jedno z ciekawszych miało miejsce w katolickiej katedrze p.w. Maryi Królowej Świata w Montrealu (zamieszczone na YouTube w sierpniu 2020 roku – 2885 tys. wejść do 21 maja 2022 roku). Co ciekawe, również przedstawiciele islamskiego kręgu cywilizacyjnego podejmowali próby zaprezentowania układu tanecznego do tej piosenki. Na przykład palestyńska grupa taneczna wykonała go w Betlejem (zamieszczone na YouTube w grudniu 2020 roku – 109 tys. odwiedzin do 21 maja 2022 roku), a marokańska grupa szkolna Al-Hassania z Rabatu zaprezentowała nawet częściowo własny układ choreograficzny. Poparcie dla pozytywnego wpływu tego wyzwania tanecznego wyraziła w formie tweetu stacja Al-Dżazira w wydaniu angielskim¹³⁴.

W okresie pandemii niektóre grupy zawodowe dbające o bezpieczeństwo obywateli podjęły hasztag z wykonaniem *Jerusalemy*. Dużą

¹³³ Na podstawie Meltwater, *How „Jerusalema”...*; w opracowaniu tego fragmentu wykorzystano również artykuły z prasy brytyjskiej, irlandzkiej, polskiej, hiszpańskiej, angolańskiej i południowoafrykańskiej.

¹³⁴ Na podstawie Meltwater, *How „Jerusalema”...*

popularnością cieszyła się strona z tańcem policji szwajcarskiej (umieszczonym na YouTube w styczniu 2021 roku; 9805 tys. kliknięć do 21 maja 2022 roku), na co odpowiedziała policja irlandzka (umieszczając swój klip w lutym 2021 roku; 2602 tys. wejść w dniu 21 maja 2022 roku). Wcześniej grupa kenijskich policjantów zaprezentowała taniec Jerusalema na ulicach Mombasy (umieszczony na YouTube we wrześniu 2020 roku, do 21 maja 2022 roku 4210 tys. wejść). Również na stronach YouTube'a pojawiło się wiele wykonań tego tańca przez pracowników szpitali i opieki medycznej, a jednym z najpopularniejszych było wykonanie w szpitalu leczącym nowotwory dziecięce w Göteborgu.

Z perspektywy geograficznej skala oddziaływania tego hitu zaznaczyła się nawet w bardzo odległych w wymiarze fizycznym i cywilizacyjnym obszarach świata, a szczególnie w Oceanii. Naszą uwagę zwróciły wykonania taneczne *Jerusalemy* zarejestrowane na YouTube jesienią 2020 roku. I tak w stolicy Papui-Nowej Gwinei taniec ten wykonano w Dzień Niepodległości (42,3 tys. wejść 21 maja 2022 roku), na Pohnpei (Federacja Stanów Mikronezji) zaprezentowała go akademia policyjna (41,3 tys. wejść), na wyspach Bora-Bora lokalni tancerze (13,9 tys. kliknięć), podobnie w Numei na Nowej Kaledonii, przy czym tancerze wprowadzili do układu choreograficznego lokalne elementy (43,3 tys. kliknięć). Z peryferyjnie położonych miejsc na uwagę zasługuje wykonanie tego tańca w stolicy inuickiego terytorium Nunavut w Kanadzie – Iqaluit (32,5 tys. wejść 21 maja 2022 roku). Również prezydent RPA wezwał mieszkańców tego państwa do podjęcia wyzwania tanecznego z okazji Dnia Dziedzictwa we wrześniu 2020 roku¹³⁵. Z polskich wykonań układu tanecznego *Jerusalemy* największą popularnością cieszyły się na YouTube prezentacje z Nowej Soli (2039 tys. wejść do 21 maja 2022 roku) i Piaseczna (1283 tys. wejść).

6. Geopoetyka i geofonia, czyli interpretacja utworów muzycznych w kontekście geograficznym

Niektórzy geografowie zajmujący się studiami nad muzyką już w latach osiemdziesiątych XX wieku zwrócili uwagę na zawartość treści utworów muzyki popularnej, poddając je analizie. Przykładami takich analiz publikowanych w czasopismach geograficznych mogą być artykuł Pameli

¹³⁵ Zob. S. Hodson, *Why do we dance...*

Moss¹³⁶ dotyczący stosunków społecznych ukazanych w twórczości piosenkarskiej Bruce'a Springsteena czy opracowanie Colina L. McLeaya¹³⁷ poświęcone m.in. wyobrażeniom geograficznym w twórczości zespołu U2.

Jak wskazali Antoine S. Bailly i Renato Scariati¹³⁸, jedną z wartości orientacji humanistycznej w geografii jest jej multidyscyplinarny charakter, a jednym z kierunków rozwojowych do niej zbliżonym geopoetyka wykreowana przez Kennetha White'a¹³⁹. Na gruncie geografii francuskiej podjęto różnorodne próby łączenia literatury z interpretacjami geograficznymi środowiska życia człowieka, a w centrum zainteresowań znalazły się koncepcje bytu opartego na relacji z miejscem czy kwestia zagrożeń dla biosfery (środowiska życia). Przykładem takiego opracowania może być książka Roberta Sandoza-Gendre'a¹⁴⁰ dotycząca wyobrażonych obrazów przyszłościowej struktury miasta występujących we francuskich powieściach science fiction z lat 1970–1985. Z kolei na rozważaniach o relacjach geografii i literatury skupił się Bertrand Levy¹⁴¹, opisując m.in. ich zmiany w geografii starożytnej i współczesnej czy też wykazując duże otwarcie na zmagania pomiędzy nimi:

W miarę postępu moich badań geoliterackich stopniowo zacząłem zaprzeczać granicom, jakie niektórzy chcieliby widzieć między sztuką literacką a naukami geograficznymi. Zbyt wygodne jest rozróżnienie, które każe stawiać rygor, obiektywizm i możliwe uogólnienia po stronie nauki¹⁴².

Należy jednak zaznaczyć, że niektórzy badacze dość rygorystycznie zawężają zakres geopoetyki do zdolności poetyckiej i wyobraźni do konstruowania świata przedstawiającego relacje człowiek–Ziemia¹⁴³.

¹³⁶ P. Moss, *Where is the „promised Land”?: class and gender in Bruce Springsteen’s rock lyrics*, „Geografiska Annaler” 1992, vol. 74B(3), s. 167–187.

¹³⁷ C.L. McLeay, *Musical words, musical worlds. Geographic imagery in the music U2*, „New Zealand Geographer” 1995, vol. 51(2), s. 1–6.

¹³⁸ A.S. Bailly, R. Scariati, *L’humanisme en géographie*, [w:] A.S. Bailly (red.), *Les concepts de géographie humaine*, Paris 1998, s. 213–222.

¹³⁹ Termin *geopoetyka* (*geopoetics*) pojawił się w dzienniku tego szkocko-francuskiego poety w 1979 roku, a dziesięć lat później podniósł on znaczenie użytego terminu, powołując Międzynarodowy Instytut Geopoetyki (Institute international de Géopoétique) – za F. Italiano, *Defining geopoetics*, „Trans – Revue de littérature generale et comparée” 2008, no. 6, <https://journals.openedition.org/trans/299> (dostęp: 21.05.2022).

¹⁴⁰ R. Sandoz-Gendre, *Villes imaginaires*, „Cahiers de l’Institute de Géographie, Université de Neuchâtel, Geo-Regards” 1986, no. 11.

¹⁴¹ B. Levy, *Géographie humaniste, géographie culturelle et littérature. Position épistémologique et méthodologique*, „Géographie et cultures” 1997, no. 21, s. 27–44; idem, *Géographie et littérature. Une synthèse historique*, „Le Globe” 2006, no. 146, s. 25–52.

¹⁴² Idem, *Géographie humaniste...*, s. 29.

¹⁴³ Zob. F. Italiano, *Defining geopoetics*.

W Polsce analizy tekstualne z zakresu geopoetyki stały się raczej domeną przedstawicieli literaturoznawstwa¹⁴⁴. Elżbieta Rybicka traktuje geopoetykę:

[...] jako orientację badawczą [...] analizowania i interpretowania interakcji [...] pomiędzy twórczością literacką i praktykami kulturowymi z nią związanymi a przestrzenią geograficzną¹⁴⁵.

Teksty piosenek, zwłaszcza rockowych, znalazły się w polu zainteresowań przedstawicieli różnych dyscyplin w Polsce – przede wszystkim literaturoznawców i językoznawców, ale też kulturoznawców, socjologów czy politologów. Początkowo specyficznymi tekstami piosenek rockowych w Polsce zajęli się przede wszystkim socjologowie prowadzący również badania na Festiwalu Muzyki Rockowej w Jarocinie – Jerzy Wertenstein-Żuławski¹⁴⁶ i Mirosław Pęczak¹⁴⁷. Pęczak założył z jednej strony „raczej – pozaliterackość takich tekstów, nawet wówczas, gdy starają się one być [...] literackie”¹⁴⁸, ale wskazał też liczne przykłady presji wzorca poezji młodopolskiej na autorów tekstów. W tekstach piosenek rockowych początku lat osiemdziesiątych zauważył on też poczucie manipulacji informacjami i siłę propagandy, przeciw którym „charakterystyczną metodą obrony jest manifestowanie postawy dokładnie odwrotnej w stosunku do wzorca proponowanego przez szkołę i mass media”¹⁴⁹. Z kolei Wertenstein-Żuławski¹⁵⁰ zwrócił uwagę, że zespoły rockowe korzystały z tekstów zawodowych tekściarzy oraz z szybko rosnącej twórczości amatorskiej. Jednak „od 1982 można mówić o ukształtowanym języku rockowym. Stał się on bliski językowi codziennemu młodzieży”¹⁵¹. Podsumowując przeprowadzoną analizę wybranych tekstów piosenek, J. Wertenstein-Żuławski stwierdził:

77

¹⁴⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014; K. Pospiszil, *Swojskość i utrata. Obrazy Górnego Śląska w literaturze polskiej i czeskiej po 1989 roku*, Katowice 2016.

¹⁴⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 92.

¹⁴⁶ J. Wertenstein-Żuławski, *Wołanie o pomoc: niektóre treści przekazu rockowego, 1986*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 137–143 (materiał powielany).

¹⁴⁷ M. Pęczak, *Tekst piosenki rockowej – stopnie zależności od kultury dominującej*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 131–136 (materiał powielany).

¹⁴⁸ Ibidem, s. 132.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 133.

¹⁵⁰ J. Wertenstein-Żuławski, *Wołanie o pomoc...*

¹⁵¹ Ibidem, s. 137.

Ponure. Rozpaczliwe. Przeróżające. Samobójcze. A przecież z zestawu tekstów nie wybierałem jedynie marginesu smutku w morzu radości. Taka jest więźszość tego, co młode pokolenie chce dziś zakomunikować światu¹⁵².

Jednym z pierwszych opracowań językoznawczych była analiza leksykalno-gramatyczna i leksykalno-semantyczna obejmująca twórczość polskich muzyków rockowych (w tym piosenek z festiwalu w Jarocinie) przeprowadzona przez Halinę Zgólkową, Tadeusza Zgólkę i Krzysztofa Szymoniaka¹⁵³.

Częstym przedmiotem analizy tekstualnej w polskich piosenkach było miasto, którego zróżnicowanie społeczno-przestrzenne znajduje się w polu zainteresowań geografii człowieka. I tak Anna Antas¹⁵⁴ przebadła blisko trzysta polskojęzycznych tekstów piosenek rock metalu powstałych w latach osiemdziesiątych XX wieku, stwierdzając, że do słów kluczowych w nich zawartych należały m.in. leksemy *śmierć* (306 użyc) i *krewni* (215), przy których frekwencja leksemu *miasto* (38 użyc) wyglądała mizernie. Jednym z analizowanych przez Antas tekstów dotyczących miasta jest utwór grupy KAT pt. *Morderca*, który scharakteryzowała następująco:

78

[...] przestrzeń miejska ukazana została w typowej dla niektórych odmian metalu atmosferze grozy i strachu. [...] W podanej cytacji [...] mamy do czynienia z metonimią. To „miasto zasypia” i „milknie”, a nie – jak można by powiedzieć – „mieszkańcy miasta”¹⁵⁵.

Również Marek Jeziński¹⁵⁶ zajął się obrazem miasta w tekstach piosenek polskiego rocka alternatywnego lat osiemdziesiątych, a szczególnie zespołów punkowych i nowofalowych. Według niego najważniejszymi ośrodkami polskiego rocka alternatywnego tego okresu były Wrocław, Warszawa, Rzeszów, Gdańsk i Toruń. Jeziński przeanalizował twórczość wielu autorów tekstów (a zarazem wykonawców), ale szczególny akcent położył m.in. na album *Ur Lecha Janerki* czy utwory Pawła Rozwadowskiego (z zespołu Deuter). Sztandarowy wiersz z albumu L. Janerki *Ur Jeziński* scharakteryzował następująco:

¹⁵² Ibidem, s. 142.

¹⁵³ H. Zgólkowa, T. Zgółka, K. Szymoniak, *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań 1991.

¹⁵⁴ A. Antas, *Miasto w przestrzeni językowo-kulturowej polskiej muzyki metalowej z lat osiemdziesiątych XX wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica II” 2014, s. 169–182.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 172–173.

¹⁵⁶ M. Jeziński, *Obrazy miasta w utworach polskich grup alternatywnych lat 80. XX wieku*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3(53), s. 78–84.

[...] to neurotyczny introspekcyjny obraz depresji, jakiej doświadcza jednostka mieszkająca we współczesnym mieście. Nadawca jest uwięziony we własnym świecie dookreślonym przez miasto, czemu towarzyszy huśtawka nastrojów emocjonalnych – boi się kontaktów ze światem zewnętrznym, czuje się zagubiony, samotny i smutny¹⁵⁷.

Z kolei w utworach Rozwadowskiego Jeziński wychwytał obraz miasta, który stanowi „więzienie dla mieszkańców, skazanych na rytualną pracę i bytowanie w uwłaczających warunkach lokalowych”¹⁵⁸. Duże zainteresowanie problematyką miejską i życiem w blokowiskach wykazywali także twórcy muzyki hip-hopowej w Polsce – do tego stopnia, iż Justyna Krasowska¹⁵⁹ postulowała wykorzystanie ich twórczości w promowaniu i marketingu miast. Zwróciła ona uwagę na kreowanie wizerunku oraz marki miast w tekstach takich muzyków jak O.S.T.R. (w utworze *ŁDZ skit* w promowaniu Łodzi) czy DDK RPK (w piosence *Moje miasto*, który ukazuje „Warszawę jako miasto szans, ale też miasto pułapek”)¹⁶⁰. Przedstawiciele geografii zwrócili też uwagę na treść utworów poznańskich muzyków hip-hopowych opisujących krajobraz miejski¹⁶¹.

Ciekawe rozważania na temat tekstów polskich muzyków rockowych zawarł w swoim opracowaniu Pęczak i Wertenstein-Żuławski, charakteryzując je następująco:

Mimo niekiedy prymitywnej formy jest w nich zawarty duży ładunek analizy społecznej, często lepiej opisujący i wyjaśniający stan społeczeństwa i jego świadomości niż tradycyjne dla polskiej socjologii narzędzie, jakim jest ankieta¹⁶².

Należy się też zastanowić, w jakim stopniu interpretacja utworów muzycznych mieści się w polu badawczym geografii człowieka i jakie treści można uznać za umocowane w kontekście geograficznym. Odpowiedzi na te pytania starała się udzielić już L. Kong¹⁶³, wyróżniając

¹⁵⁷ Ibidem, s. 81–82.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 84.

¹⁵⁹ J. Krasowska, *Działalność polskich artystów tworzących kulturę hip-hop jako narzędzie promowania miast i metropolii polskich*, „Przestrzeń Społeczna/Social Space” 2012, t. 2, nr 2(4), s. 112–131.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 126.

¹⁶¹ Zob. R. Matykowski, K. Kulczyńska, *Muzyka jako przedmiot badań geografii kultury: wybrane problemy*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 265–274.

¹⁶² M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, *Tekst piosenki rockowej. Stopnie zależności od kultury dominującej i treści przekazu*, [w:] eidem (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław 1991, s. 267.

¹⁶³ L. Kong, *Popular music...*

wśród trendów badawczych geograficznych aspektów muzyki popularnej analizę tematyczną tekstów piosenek. Przy tej okazji wymieniła nieliczne przykłady takich analiz, wskazując też niedociągnięcia w dotychczasowych badaniach – m.in. „brak zaangażowania w konteksty społeczne i polityczne, w których powstaje muzyka”¹⁶⁴. Jednakże w swojej charakterystyce analiz tekstów piosenek pominęła ona ważne opracowanie z początku lat dziewięćdziesiątych – autorstwa P. Moss¹⁶⁵, opublikowane w szwedzkim czasopiśmie geograficznym „Geografiska Annaler”. Ta kanadyjska geografka oparła się na perspektywach materialistycznej i feministycznej występujących w wersji tzw. nowej geografii kultury i przeprowadziła analizę zbioru tekstów z rockowej twórczości Bruce’a Springsteena, choć niektóre założenia owych podejść zmodyfikowała na potrzeby własnych badań. Zidentyfikowała też trzy grupy zagadnień opisujących relacje społeczne i polityczne uwidaczniające się w krajobrazach przedstawianych przez B. Springsteena. Były to:

- 1) dwudzielne pojęcie płci kulturowej oparte na filozofii zachodniej i klasy oparte na tradycjach amerykańskiej klasy robotniczej,
- 2) współistniejące wyrazy ucisku kobiet wewnątrz klasy robotniczej i świadomości dominujących stosunków klasowych oraz
- 3) stosunkowo subtelny wyraz zakorzenionego patriarchy i jawnej charakterystyki świadomości klasowej¹⁶⁶.

80

Moss przeprowadziła szczegółową analizę opisu krajobrazów w tekstach Springsteena, dzieląc chronologicznie jego twórczość na cztery fazy, z których każda różni się od pozostałych relacjami w zakresie klas i płci kulturowej oraz ich wyrażania poprzez doświadczanie. Te cztery fazy – w swobodnym tłumaczeniu¹⁶⁷ – można określić następująco: „cielesny zasobnik” (1973–1974), „ziemia obiecana” (1975–1980), „przerywane marzenia” (1980–1986) i „dwa oblicza” (1987–1992). Podsumowując własne dociekania nad krajobrazem w twórczości B. Springsteena, Moss zastanawia się:

A więc gdzie jest ziemia obiecana? Cóż to zależy. Dokładna „lokalizacja” ziemi obiecanej bywa różna – dla klasy robotniczej w zdeindustrializowanym mieście New Jersey; [dla – przyp. aut.] burżuazji na wzgórzach Hollywood; [dla – przyp. aut.] młodej kobiety, której potrzeby i pragnienia określają mężczyźni¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 186.

¹⁶⁵ P. Moss, *Where is the „promised Land”?...*

¹⁶⁶ Ibidem, s. 168.

¹⁶⁷ Jednak oddającym charakterystykę analizowanego okresu twórczości.

¹⁶⁸ P. Moss, *Where is the „promised Land”?...*, s. 184.

Można zatem wysnuć wniosek, że dla wielu zwolenników nowych podejść i orientacji badawczych w geografii kultury krajobraz stał się raczej konstruktem konceptualnym, a nie sposobem opisu konkretnego fragmentu rzeczywistości, np. amerykańskiej. Stąd też oczekiwanie, że przedstawiciele różnych dyscyplin, zajmujący się analizą treści piosenek, będą je interpretować z perspektywy własnej dziedziny, przy wykorzystaniu jej wzorców badawczych i np. umocowaniu w kontekście geograficznym, należy raczej uznać za płonne.

Niezmiernie interesujący opis struktury przestrzennej miasta i jego funkcji przedstawił w balladzie o swoim rodzinnym mieście Beneszów (Benešov) czeski bard Petr Čejka (1964–2019). Charakterystyka geograficzna zawarta w piosence *Benešov*¹⁶⁹ mogłaby stanowić podstawową ośnowę i wzorzec dla niejednej monografii o mieście, choć część informacji zapewne ma raczej znaczenie sentymentalne. Przeprowadzając analizę treści fragmentu tego utworu, starano się odwoływać do sposobu badań z zakresu geografii miast i geografii społecznej. W jednej z pierwszych zwrotek piosenki Čejka uwypukla prestiżowe dla miasta znaczenie funkcji powiatowych, z czym wiązała się określona symbolika na tablicach rejestracyjnych pojazdów. Jednak zapoczątkowana w 2000 roku reorganizacja terytorialno-administracyjna Republiki Czeskiej wprowadziła nowy system oznaczeń rejestracyjnych od 2002 roku (oparty na podziale na kraje) oraz zredukowała znaczenie funkcji powiatowych (zlikwidowanie urzędów – starostw) do jednostek organizacyjnych lub statystyczno-terytorialnych. Beneszów w swojej historii nie osiągnął nigdy liczby mieszkańców przekraczającej 20 tys., oscylował na poziomie około 16,3–16,5 tys. osób (w latach 2000–2015). Miasto ma dworzec kolejowy (Benešov u Prahy) i położony obok niego dworzec autobusowy, nadal działają wspomniane w balladzie szkoły podstawowe, zapewniając naukę około 2 tys. uczniów. Autor zwrócił też uwagę, że na murach szkoły pojawiają się specyficzne graffiti (które także stały się przedmiotem badań geografii społecznej).

Protože se tváříme jako okresní město¹⁷⁰
na svých autech vozíme espézetku se začátečními písmy BN.
Je tady vlakové i autobusové nádraží,
tramvaje a trolejbusy u nás nejezdí.
Asi to bude tím, že by s nima stejně nikdo nejezdil.
V Benešově bydlí asi dvacet tisíc lidí.

¹⁶⁹ Wydanej na płycie CD *Ploužáky 1* w 2006 roku oraz umieszczonej w formie wideo-klipu na YouTube w 2012 roku.

¹⁷⁰ Poprawne odczytanie czeskiego tekstu i jego tłumaczenie zawdzięczamy geografowi T. Siwkowi z Uniwersytetu w Ostrawie.

Přesně to nevím, protože nikdo chvilku nepostojí.
Zato základní školy stojí pevně.
Máme hned tři:
Všechny děti je milují.
Alespoň jsem si to myslel, když jsem nedávno na jedné z nich viděl
sprejem našťříkaný nápis „I love you“.

Staramy się wyglądać jak miasto powiatowe,
więc na swoich samochodach wozimy znak rozpoznawczy z pierwszymi lite-
rami BN.
Mamy tu dworzec kolejowy i autobusowy,
tramwajów i trolejbusów u nas nie ma,
prawdopodobnie dlatego, że by z nich i tak nikt nie korzystał.
Beneszów ma około 20 000 mieszkańców.
Nie znam dokładnej liczby, ponieważ nikt tu ani chwili nie stoi w miejscu,
Natomiast szkoły podstawowe trzymają się mocno.
Są tu aż trzy: Jiráskova, Dukelská i Karlov.
Wszystkie dzieci je kochają.
Przynajmniej tak sądzę, ponieważ niedawno na jednej z nich widziałem
sprayem wykonany napis „I love you.“

W kolejnej strofie Čejka zawarł m.in. informacje o położeniu miasta (pomiędzy Táborem a stolicą republiki), funkcjach społeczno-gospodarczych pełnionych przez nie, szczególnie zaznaczając rolę browaru Ferdinand (pokazanego na wideoklipie), i niektórych funkcjach subregionalnych związanych z bezpieczeństwem mieszkańców miasta i jego zaplecza (policja, sąd, szpital, straż pożarna). Autor ballady odwołał się do funkcjonującego wernakularnego obrazu struktury wewnętrznej Beneszowa, która po części powstała na podstawie podziału katastralnego – tradycyjnie występującego na obszarze byłej monarchii Habsburgów.

Benešov leží mezi Tábořem a Prahou.
Vyrábíme zde spoustu výrobků z různých materiálů,
naříklad ze železa, drátu, dřeva, z plastů, hmot a látek,
Ale také z masa, mouky, vajec, ovoce a mléka,
Proto je Benešov domovem jogurtů.
Jako správné město máme svůj pivovar,
kasárnu, dva kostely, kulturní centrum Benešov,
dopravní a městskou policii,
soudní budovu, hasiče, nemocnici a hřbitov.
Benešov je rozdělený na několik základních částí,
které si obyvatelé pojmenovali sami:
U topolu, U mlíkářny, Na Červených vrškách,
Spřilov, Sladovka, Černý les, kde máme dokonce i dostihovou dráhu,
dále Sídiště a Centrum.

Beneszów leży między Taborem i Pragą.
Produkujemy tu różne rzeczy z najróżniejszych materiałów:
na przykład z żelaza, drutu, drewna, plastiku i tkanin,
ale również z mięsa, mąki, jajek, owoców i mleka,
dlatego Beneszów jest miastem jogurtów.
Jak każde prawdziwe miasto mamy swój browar, koszary, 2 kościoły,
Centrum Kultury Beneszów, policję drogową i miejską, budynek sądu,
straż pożarną, szpital i cmentarz.
Beneszów składa się z kilku części, których nazwy nadali im sami mieszkańcy:
U topolu, U mlíkárný, Na Červených vrškách,
Spořilov, Sladovka, Černý les, gdzie mamy nawet tor wyścigowy,
dalej Sídiště (Osiedle) i Centrum.

Jeden z fragmentów piosenki poświęcony jest charakterystyce sieci gastronomicznej miasta, którą tworzą liczne placówki usługowe – restauracje, bary itp. Należy jednak zaznaczyć, że w Czechach występuje silna tradycja przerwy obiadowej w trakcie godzin pracy (najczęściej pomiędzy godziną 12.00 a 14.00), w trakcie której pracownicy spożywają obiady dotowane przez pracodawcę.

Naše město pamatovalo na vinárny a restaurace,
kde se můžeme dobře najíst, ale i napít.
Nebudete tomu věřit, ale když jsem je začal počítat,
sotva mi stačily třikrát otevřené dlaně.
Když to vezmu od Sladovky, je to restaurace u Stadionu,
Na Tůmovce, Na Koruně, U Kovářů, U Hvězdy,
U kašny, Radniční sklípek, Na Knížecí, Café bar, Pizzerie,
Černý kůň, Hotel Pošta, Hotel Atlas,
Na Pekárně, Simálka, Na kanále, Na nádraží,
Na Mydlářce, Zelený strom, U zvonice, U Zimů, U Kaňků,
U Stejskalů, čínská restaurace Červený drak,
Motel Švarc, a Nová myslivna.
Jestli jsem na nějakou zapomněl,
je to tím, že mě do ní ještě nikdo nepozval.

Nasze miasto pamiętało o winiarniach i restauracjach,
w których można dobrze zjeść, ale i wypić.
Nie do wiary, ale kiedy zacząłem je liczyć,
prawie mi nie wystarczyły 3 razy otwarte dłonie.
Zaczynając od Sladovki są to restauracja U Stadionu,
Na Tůmovce, Na Koruně, U Kovářů, U Hvězdy,
U kašny, Radniční sklípek, Na Knížecí, Café bar, Pizzerie,
Černý kůň, Hotel Pošta, Hotel Atlas,
Na Pekárně, Simálka, Na kanále, Na nádraží,
Na Mydlářce, Zelený strom, U zvonice, U Zimů, U Kaňků,
U Stejskalů, čínská restaurace Červený drak,
Motel Švarc, i Nová myslivna.
Jeżeli któraś pominąłem, to chyba tylko dlatego,
że mnie do niej jeszcze nikt nie zaprosił.

Tak więc na podstawie piosenki Petra Čejki można zupełnie dobrze zrekonstruować strukturę przestrzenną Beneszowa i jego funkcje społeczno-gospodarcze, które są jednym z podstawowych zagadnień badawczych geografii miast.

Nie tylko warstwa tekstowa, ale sporadycznie także warstwa muzyczna utworów poddawana bywa interpretacji w kontekście geograficznym. Pocock zauważył, że „każde środowisko emituje i charakteryzuje się niepowtarzalną kompozycją i to właśnie ta różnorodność środowisk pozwala mówić o muzyce geografii”¹⁷¹ i dlatego zasugerował, iż zagadnienie to wykracza poza jego dyscyplinę, niemniej „związek kompozytora lub kompozycji z krajobrazem, środowiskiem lub krajem pochodzenia”¹⁷² może stać się przedmiotem rozważań na gruncie geografii. Odwołał się on też m.in. do kompozycji F. Mendelssohna-Bartholdy’ego, odtwarzającego wirujące morze wokół Groty Fingala. Jednym z niewielu opracowań z tego zakresu jest geograficzne studium Adria San José Plana, Jordiego Martí-Henneberga i Justino Losady Gómeza¹⁷³ dotyczące postrzegania gór w utworach symfonicznych oraz ich wpływu na ruch alpinizmu. Zaproponowali oni skupienie się na analizie muzyki „bezpośrednio związanej z konkretnymi górami lub skomponowanej w celu przekazania uczuć inspirowanych krajobrazami wysokogórkimi”¹⁷⁴, a jako przedmiot swojej analizy wybrali poematy symfoniczne Césara Francka i Ferenc Liszta oraz *Eine Alpensinfonie* Richarda Straussa. Ten zespół hiszpańskich autorów scharakteryzował warunki tworzenia symfonii przez Straussa, zaznaczając, iż szczególnie znaczący wpływ na powstanie tego utworu o górach miały poglądy niemieckiego filozofa Friedricha Nietzschego. Kompozycja ta powstawała w latach 1911–1915 i składa się z dwudziestu dwóch części. Analizując *Symfonię Alpejską* – podobnie jak wcześniej również utwory C. Francka i F. Liszta – zwrócili oni uwagę na melodie:

[...] które imitują i odnoszą się do doznań zmysłowych, takich jak wspinanie do góry, które jest związane z *Der Anstieg (Podejście)* [6:01]. Temat ten powraca częściowo w *Auf dem Gletscher (Na lodowcu)* [21:53], a następnie zostaje odwrócony w *Gewitter und Sturm, Abstieg (Burza i wichur, zejście)* [40:28]. W ten sposób temat centralny – zorganizowany w formie opadającej, nawiązuje do zejściowej

¹⁷¹ D.C.D. Pocock, *The music...*, s. 66.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ A. San José Plana, J. Martí-Henneberg, J. Losada Gómez, *Music and the perception of the mountains through the symphonic poems of Liszt, Franck and Strauss*, „Journal of Alpine Research/Revue de géographie alpine” 2020, vol. 108(4), s. 1–14.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 1.

części wyprawy. Inne podobne wyrażenie określa motyw opadania, który jest znakomicie zaaranżowany w *Am Wasserfall (Przy wodospadzie)* [21:53] i imituje spadającą wodę¹⁷⁵.

Ta charakterystyka utworu wskazuje zarówno na emocjonalne zaangażowanie autorów tego studium, jak i oczekiwane przez nich od odbiorców tej muzyki interpretacje środowiska górskiego, do którego się odnoszą.

Obok tak dogłębnej interpretacji warstwy muzycznej utworów, odnoszącej się do kontekstu środowiskowego, a więc i geograficznego, pojawiły się również nieliczne luźniejsze analizy różnorodności środowisk, w których ta twórczość powstawała, a które Pocock¹⁷⁶ określił mianem „muzyka geografii”. Przykładem takiego opracowania może być artykuł Leonieke Bolderman i Stijna Rijndersa¹⁷⁷ dotyczący łączenia osobistych wspomnień muzycznych ze wspólnymi przestrzeniami wytworzonymi społecznie i w warstwie tożsamościowej – w miejscach związanych z twórczością Wagnera w Bayreuth, zespołu ABBA w Sztokholmie i zespołu U2 w Dublinie. Badania te oparto na obserwacji uczestników i piętnastu pogłębionych wywiadach z turystami, przeprowadzonych w wymienionych miejscach. Na podstawie badań empirycznych Bolderman i Rijnders stwierdzili, że tożsamość turystów w warstwie muzycznej występuje na trzech poziomach: osobistym, kulturowym i ucieleśnionym. Na uwagę zasługują niektóre wnioski przedstawione przez ten zespół niderlandzkich badaczy, ujęte w stwierdzeniu, że „nostalgiczna historia prezentowana w plenerze niekoniecznie musi być historią, której doświadcza zwiedzający”¹⁷⁸. Można zatem uznać, że rola muzyki w kształtowaniu tożsamości nie musi być zawsze pozytywna, „a odwiedzanie miejsc ze względu na [ich – przyp. aut.] związek z muzyką może konfrontować turystów z negatywnymi skojarzeniami związanymi z tymi miejscami”¹⁷⁹. Ciekawym opracowaniem w zakresie geografii jest artykuł Rolfa Sternberga¹⁸⁰ opublikowany w „The Geographical Review”, opisujący wykorzystanie doświadczeń podróżniczych Wilhelma R. Wagnera (1813–1883) i ułatwiających temu wybitnemu kompozytorowi niemieckiemu projek-

¹⁷⁵ Ibidem, s. 10.

¹⁷⁶ D.C.D. Pocock, *The music...*

¹⁷⁷ L. Bolderman, S. Rijnders, *Have you found what you're looking for? Analysing tourist experiences of Wagner's Bayreuth, ABBA's Stockholm and U2's Dublin*, „Tourist Studies” 2017, vol. 17(2), s. 164–181.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 177.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ R. Sternberg, *Fantasy, geography, Wagner, and opera*, „Geographical Review” 1998, vol. 88(3), s. 327–348.

towanie inscenizacji jego oper, oparte na wiedzy geograficznej. Według Sternberga „scenerie *Der fliegende Holländer* (*Latającego Holendra*) i *Tannhäusera* odzwierciedlają doświadczenia z podróży [kompozytora – przyp. aut.] w najbardziej żywy i bezpośredni [sposób – przyp. aut.]”¹⁸¹. Ten amerykański geograf opisał więc przeżycia z podróży morskiej kompozytora wraz z żoną Minną w 1839 roku na trasie z Pillau (Piławy) do Londynu, a szczególnie sztorm w cieśninie Skagerrak i stwierdził, że:

Wagner nie miał nic przeciwko czerpaniu inspiracji z niewygodnych scenerii: na jego scenie pojawiły się udręki podobne do tych, których doświadczano na pokładzie Thesis. I ten wzorzec odnosi się do dziewięciu – co najmniej – z jego trzynastu oper¹⁸².

7. Geografia polityczna, geopolityka i muzyka

86 W opinii Britnae A. Purdy studia z zakresu geografii muzyki obejmują takie tematy, „jak patriotyzm, polityka, poczucie tożsamości, historia, pochodzenie etniczne [...], co czyni ją kluczowym, choć często pomijanym elementem geopolityki”¹⁸³. Takie wiązanie produkcji i wykonywania muzyki z kształtującymi je czynnikami polityczno-geograficznymi może zaskakiwać, ale – jak zwraca uwagę Marek Sobczyński – w ostatnich dekadach zaznaczył się wyraźny „wzrost rangi geografii politycznej w rodzinie nauk geograficznych”, a jej najnowsze trendy rozwojowe bazują „na teoriach postmodernistycznych, postkolonialnych i poststrukturalnych”¹⁸⁴. Stąd też – co prawda sporadycznie – pojawiały się opracowania sygnalizujące perspektywę polityczno-geograficzną spojrzenia na studia nad muzyką.

Ważną grupę opracowań z tego zakresu stanowią studia realizowane przez przedstawicieli różnych dyscyplin – m.in. nauk politycznych, socjologii, historii, a także geografii – dotyczące wykorzystania twórczości muzycznej w kontekście geopolitycznym i sygnalizujące z reguły otwarcie na ujęcia multidyscyplinarne. Ciekawą analizę ekspansji oraz przełamania pewnych tradycyjnych norm w ramach Konkursów Piosenki

¹⁸¹ Ibidem, s. 333.

¹⁸² Ibidem, s. 334.

¹⁸³ B.A. Purdy, *Here and nowhere: a critical analysis of geomusicology*, „Journal of Mason Graduate Research” 2015, no. 2, s. 56.

¹⁸⁴ M. Sobczyński, *Wprowadzenie – rozwój geografii politycznej, jej ranga wśród dyscyplin geograficznych i współczesne nurty badawcze*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica” 2014, t. 17, s. 4.

Eurowizji przeprowadziła brytyjska przedstawicielka studiów o nacjonalizmie i konfliktach w postkomunistycznej Europie – Catherine Baker¹⁸⁵. Omówiła ona m.in. mechanizmy uczestnictwa poszczególnych państw w konkursie oraz sposoby głosowania na poszczególne utwory. W 1993 roku do konkursu przystąpiły po raz pierwszy kraje byłego Układu Warszawskiego, a od 2004 roku wprowadzono system półfinałów, umożliwiającą każdemu uprawnionemu krajowi (oraz nadawcy) coroczne uczestnictwo. Zmiana mechanizmów selekcji startujących wiązała się z poszerzeniem Unii Europejskiej w 2004 roku o dziesięć krajów, choć większość z nich już wcześniej brała udział w tych konkursach (Malta – od 1971, Cypr – od 1981, Estonia, Węgry, Litwa, Polska, Słowacja i Słowenia zaczęły brać udział w 1993 lub 1994 roku, ale Łotwa dopiero w 2000 roku, a Republika Czeska w 2007 roku). Baker zwróciła uwagę, że w latach 2001–2008 w konkursie wygrywali przedstawiciele peryferyjnej, dość umownie traktowanej Europy Wschodniej – odpowiednio Estonii, Łotwy, Turcji, Ukrainy, Grecji, Finlandii, Serbii i Rosji – a ten sukces „był powszechnie postrzeganych w mediach zachodnioeuropejskich, podobnie przez niektórych nadawców, jako zwycięski dzięki głosowaniu »blokowemu« lub »politycznemu«”¹⁸⁶. W 2009 roku zmieniono reguły głosowania. Odwołując się do spojrzenia nowych odnawian geopolityki – krytycznej oraz feministycznej – Baker stwierdziła, że stanowią one soczewkę:

[...] przez którą można uwidocznic codzienne doświadczenia osób pozbawionych praw, [...], a biorąc pod uwagę zarówno wieloraką męskość, jak i kobiecość, które miały miejsce na scenach Eurowizji w wielu muzycznych dramatyzacjach tego konkursu dotyczących przynależności narodowej i europejskiej, [jak i – przyp. aut.] równości płci i praw LGBT, zostały skonstruowane jako wskaźniki stosunku kraju do wyobrażonej „Europy” lub „Zachodu”¹⁸⁷.

Jako przejaw odmiennego spojrzenia na tę problematykę Baker podała m.in. polską piosenkę *My Słowianie* Donatana i Cleo na konkursie w 2014 roku. W jej ocenie polski utwór był:

[...] świadomie „wschodnim” i „słowiańskim” spektaklem, w którym kobiety w zseksualizowanych strojach ludowych naśladowały wiejskie prace domowe poprzez ruchy o charakterze seksualnym. Muzycznie przypominał południowo-wschodni pop-folk w połączeniu z hip-hopem [...], a tekstowo reprezentował

¹⁸⁵ C. Baker, *Gender and geopolitics in the Eurovision song contest*, „Contemporary Southeastern Europe” 2015, vol. 2(1), s. 74–93.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 80.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 79.

hiperesencjonalizowane skojarzenia pomiędzy narodem polskim, słowiańskim pochodzeniem kobiecego piękna i (hetero)seksualności, domyślnie wykluczając niesłowiańską przynależność do polskiej jednoty narodowej¹⁸⁸.

Z kolei interpretacja treści utworów muzycznych z perspektywy geograficzno-politycznej stała się przedmiotem opracowania Jarosława Macały¹⁸⁹. Przeprowadził on analizę dyskursu tekstowego wyobrażeń geopolitycznych dotyczących Chin w polskich utworach muzyki rozrywkowej powstałych po 1989 roku. Przytoczył fragment z piosenki zespołu punkowego Dezerter, w której wykonawcy snują ponurą wizję przyszłości pod wpływem konsumpcjonizmu zachodnich rządów i społeczeństw¹⁹⁰:

Hipokryzja, zakłamanie
Zachodniego świata
Nie pomagać komunistom
Chyba, że się to opłaca
Teraz rządy mają problem
I muszą się uginać
Bo flagi wszystkich krajów
Wykonano w Chinach

88 Już G.O. Carney¹⁹¹ wśród dziewięciu grup zagadnieniowych geografii muzyki wyróżnił kwestię antynomii funkcji muzyki jako wartości nacjonalistycznych i antynacjonalistycznych. I tak R. Sternberg uznał dwóch wybitnych kompozytorów muzyki poważnej Richarda W. Wagnera i Giuseppe Verdiego za nacjonalistów, choć ich rolę oceniał odmiennie, gdyż pierwszego z nich uważał za „samolubnego nacjonalistę, który dążył do utworzenia teatru narodowego głównie po to, by zapewnić realizację swoich dzieł na scenie”¹⁹², natomiast Verdiego za dążącego do wykorzystania swojego talentu muzycznego do zjednoczenia Włoch. Na budowanie narodu i tworzenie tożsamości wśród mieszkańców Singapuru po uzyskaniu niepodległości z perspektywy geografii muzyki i geografii moralnej zwróciła uwagę L. Kong¹⁹³. Opowiedziała się ona za potrzebą badań multidyscyplinarnych w studiach nad relacjami muzyki i społeczeństwa.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 85–86.

¹⁸⁹ J. Macała, *China in the geopolitical imaginations the Polish pop music after 1989*, „Polish Political Science Yearbook” 2020, vol. 49(4), s. 37–47.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ G.O. Carney, *Music geography*.

¹⁹² R. Sternberg, *Fantasy, geography...*, s. 346.

¹⁹³ L. Kong, *Music and moral geographies: Constructions of „nation” and identity in Singapore*, „GeoJournal” 2006, vol. 65(1–2), s. 103–111.

czeństwa, sygnalizując, że stara się łączyć ujęcia socjologiczne z geograficznymi. Scharakteryzowała działania bezpośrednie i pośrednie (np. na środki masowego przekazu) władz Singapuru, mające na celu sterowanie kulturalną polityką muzyczną państwa i wykorzystanie jej do realizacji celów politycznych. Celem władz Singapuru było „dążenie państwa do zbudowania odrębnej formacji społecznej i tożsamości kulturowej charakterystycznej dla [niego – przyp. aut.]”¹⁹⁴, a wyrazem tych działań była realizacja postulatu, by „zachód był demonizowany, a wartości azjatyckie [...] reifikowane”¹⁹⁵. Również brytyjska geografka Nichola Wood¹⁹⁶ podjęła studia nad szkockością ujawniającą się w występach muzycznych z perspektywy geografii emocjonalnej oraz przy wykorzystaniu w postępowaniu nieprzedstawicielskiego stylu myślenia. Zwróciła ona uwagę, że we współczesnych badaniach próbuje się zastąpić ideę tożsamości zunifikowanej tożsamością dynamiczną i wieloraką, dlatego też postawiła sobie następujący cel:

[...] badanie tych efemerycznych, naładowanych emocjonalnie momentów („szkockich”) występów muzycznych może rzucić nowe światło na istotę i (re)produkcję szkockich tożsamości narodowych¹⁹⁷.

Ta brytyjska geografka przeprowadziła badania terenowe na dwóch festiwalach muzycznych: Celtic Connections i T in the Park, łącząc wiele „stosunkowo innowacyjnych metod badawczych z bardziej konwencjonalnymi wywiadami pogłębionymi” wśród widzów, muzyków i organizatorów tych imprez¹⁹⁸. Wood tę muzyczną grę ze szkockością, która ma stanowić przejawy tożsamości narodowej, poddała – na podstawie szczegółowych badań terenowych – analizie w wymiarze szkockim dotyczącym brzmienia, melodii i rytmu, języka oraz instrumentów. Umożliwiły jej one stwierdzenie: „moje badania potwierdzają, że niektóre języki i akcenty, instrumenty oraz idiomy melodyczne i rytmiczne są rozpoznawalne i rozumiane jako »szkockie«”¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 109.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 110.

¹⁹⁶ N. Wood, *Playing with „Scottishness”: musical performance, non-representational thinking and the „doings” of national identity*, „Cultural Geographies” 2012, vol. 19(2), s. 195–215.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 196.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 201.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 211.

8. Konkluzje

Poprzez wyznaczanie sfery zainteresowań problematyką dotyczącą studiów nad muzyką i dźwiękiem na gruncie geografii człowieka nie wyrażaliśmy chęci dalszej fragmentyzacji struktury poddyscyplin w tej dziedzinie nauki. Wskazaliśmy raczej na możliwości rozwojowe w sferze tych badań i to jedynie niektórych zagadnień, a wśród pominiętych należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na problematykę związaną z krajobrazem sonicznym, która może stanowić ważny łącznik pomiędzy ostatnio separującymi się geografiami fizyczną i geografiami społeczno-ekonomiczną. Na gruncie polskim znaczący wkład w rozwój badań nad krajobrazem dźwiękowym wniósł Sebastian Bernat²⁰⁰. Ciekawym spojrzeniem na kategoryzację dźwięków w środowisku subpolarnym Spitsbergenu wykazał się także Jan Rodzik²⁰¹. Jedno z pierwszych geograficznych studiów nad rozprzestrzenianiem się dźwięku, a w zasadzie hałasu, w różnych częściach Wielkopolskiego Parku Narodowego zostało zrealizowane przez Wirginię Kubiś²⁰². Z kolei problemami, które nie były omawiane w naszym opracowaniu, są kwestie rozmieszczenia i funkcjonowania przemysłu muzycznego oraz zarządzania nowymi technologiami w sferze wytwarzania dźwięku. Inspirujące w tym zakresie – także dla całej geografii ekonomicznej, z którą ta problematyka jest silnie związana – są opracowania Richarda Floridy i współautorów²⁰³ oraz Allana Watsona²⁰⁴.

Dokonując przeglądu osiągnięć badawczych w dziedzinie geograficznych i społecznych studiów nad muzyką, można zauważyć, że nowe zagadnienia pojawiały się czasem pod wpływem impulsów z otaczającej nas rzeczywistości lub zainspirowania nowymi, modnymi ujęciami, które badacze byli skłonni zaimplementować do swojej sfery zainteresowań.

²⁰⁰ S. Bernat, *Kierunki kształtowania krajobrazów...*; idem, *Odkrywanie krajobrazów dźwiękowych wyzwaniem dla kultury współczesnej*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1(972), s. 102–112; idem, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Lublin 2015.

²⁰¹ J. Rodzik, *Genetyczna klasyfikacja dźwięków i struktura warstwy dźwiękowej w subpolarnym krajobrazie Spitsbergenu*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 74–85.

²⁰² W. Kubiś, *Rozprzestrzenianie się hałasu w wybranych geokompleksach WPN*, seria „Geografia”, nr 34, Poznań 1986.

²⁰³ R. Florida, S. Jackson, *Sonic city: The evolving economic geography of the music industry*, „Journal of Planning Education and Research” 2010, vol. 29(3), s. 310–321; R. Florida, Ch. Mellander, K. Stolarick, *Music scenes to music clusters: the economic geography of music in the US, 1970–2000*, „Environment and Planning A” 2012, no. 42, s. 785–804.

²⁰⁴ A. Watson, *Global music city: knowledge and geographical proximity in London's recorded music industry*, „Area” 2008, vol. 40(1), s. 12–23.

Przykładem reakcji na nieoczekiwaną pandemię COVID-19 mogą być opracowania Johanna van der Sandta i Antonelli Coppi²⁰⁵ czy Marii Małanicz-Przybylskiej²⁰⁶. Włoscy badacze przeprowadzili częściowo ustrukturyzowane wywiady z mieszkańcami dwóch regionów Emilii-Romanii ($n = 50$) i Południowego Tyrolu ($n = 32$). Ustalili, że wspólne śpiewanie i muzykowanie odegrało pozytywną rolę w poprawie samopoczucia podczas izolacji społecznej wywołanej pandemią. Z kolei M. Małanicz-Przybylska²⁰⁷ zastosowała podejście autoetnograficzne, wykorzystując rozmowy z muzykami oraz ankietę umieszczoną na stronie Związku Zawodowego Muzyków. Podsumowując badania w początkowej fazie pandemii, stwierdziła ona, że:

[...] wśród wyobrażanych i doświadczanych poprzez muzykę ideałów podstawowe znaczenie ma poczucie wspólnoty, solidarności i bliskości, a więc tych wartości, których aktualnie brakuje nam najbardziej²⁰⁸.

Wykazane liczne powiązania metodologiczne i teoretyczne pola badawczego wydzielonej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku dość formalnie geografii muzyki i dźwięku z różnymi poddyscyplinami geografii człowieka, wykrytymi znacznie wcześniej (jak geografia kultury, geografia społeczna, geografia ekonomiczna, geografia ludności itp.), mogą skłaniać z jednej strony do zachowania wstrzeźliwości w wydzielaniu coraz nowszych, mniejszych poddziedzin geografii (w tym geografii muzyki i dźwięku), a z drugiej do dalszego porządkowania pola badawczego geograficznych studiów nad muzyką. Należy też pamiętać o otwarciu multidyscyplinarnym, rozpowszechnionym w różnych sferach nauki i o rozważnym korzystaniu z tego otwarcia, a szczególnie dostosowywaniu koncepcji badawczych z innych nauk na gruncie geografii człowieka.

Żywiotyowy rozwój problematyki z zakresu studiów nad muzyką i dźwiękiem na gruncie geografii człowieka oraz innych dyscyplin nauk społecznych i humanistycznych w ostatnich trzech dekadach prowadził niekiedy badaczy w ślepe zaułki, tym bardziej niektórych geografów, którzy jedynie pozorowali swoje zainteresowanie tą sferą tematyczną...

²⁰⁵ J. van der Sandt, A. Coppi, *MUSICOVİD-19: when the world paused but singing continued*, „International Journal of Community Music” 2021, vol. 14(2-3), s. 151-167.

²⁰⁶ M. Małanicz-Przybylska, *Muzyczne rytuały...*

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem, s. 316.

Bibliografia

- Abreu-Novais M., Arcodia C., *Music festival motivators for attendance: developing an agenda for research*, „International Journal of Event Management Research” 2013, vol. 8(1), s. 34–45.
- Anderton C., *Commercializing the carnivalesque. The V Festival and image/risk management*, „Event Management” 2008, vol. 12(1), s. 39–51.
- Antas A., *Miasto w przestrzeni językowo-kulturowej polskiej muzyki metalowej z lat osiemdziesiątych XX wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica II” 2014, s. 169–182.
- Bailly A.S., Scariati R., *L’humanisme en géographie*, [w:] A.S. Bailly (red.), *Les concepts de géographie humaine*, Paris 1998, s. 213–222.
- Baker C., *Gender and geopolitics in the Eurovision song contest*, „Contemporary Southeastern Europe” 2015, vol. 2(1), s. 74–93.
- Barceló Pons B., *Aproximacion a una geografia del ruido*, „Trabajos de Geografia” 1975, no. 26, s. 57–74.
- Beauguitte L., Pécout H., *Diffusion globale et fonctionnements locaux: géographies des scènes metal*, „Mappemonde” 2019, no. 127, <https://doi.org/10.4000/mappemonde.2017> (dostęp: 21.05.2022).
- Bernat S., *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Lublin 2015.
- Bernat S., *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych*, [w:] S. Bernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 220–228.
- Bernat S., *Odkrywanie krajobrazów dźwiękowych wyzwaniem dla kultury współczesnej*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1(972), s. 102–112.
- Berque A., *Acoustique n’est pas musique (et géométrie n’est pas géographie)*, „L’Espace géographique” 2000, vol. 29, no. 3, issue 2, s. 279–280.
- Bolderman L., Rijnders S., *Have you found what you’re looking for? Analysing tourist experiences of Wagner’s Bayreuth, ABBA’s Stockholm and U2’s Dublin*, „Tourist Studies” 2017, vol. 17(2), s. 164–181.
- Brown A.E., *Is It Just the Music? Towards an Understanding of Festival-goers and their Experience at UK Music Festivals*, Preston 2019, <http://clock.uclan.ac.uk/29146/1/29146%20Brown%20Alyssa%20Final%20e-Thesis%20%28Master%20Copy%29.pdf> (dostęp: 21.05.2022).
- Canova N., *Limites et countours de géographicité de objects «sociaux». Comment des géographes peuvent-ils s’accorder? Géopoint, 20e Biennale de géographie d’Avignon*, 2014, http://www.groupe-dupont.org/ColloqueGeopoint/Geopoint14/Documents/GP14_PropositionsDebat_Web/GP14-A3-2-Canova.pdf (dostęp: 21.05.2022).
- Carney G.O., *Bluegrass grows all around: the spatial dimensions of a country music style*, „Journal of Geography” 1974, vol. 73(4), s. 34–55.
- Carney G.O., *Geography of music: inventory and prospect*, „Journal of Cultural Geography” 1990, no. 10, s. 35–48.

- Carney G.O., *Music and place*, [w:] G.O. Carney (red.), *The Sounds of People and Places. A Geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham 2003, s. 203–216.
- Carney G.O., *Music geography*, „Journal of Cultural Geography” 1998, no. 18, s. 1–10.
- Chojnicki Z., Czyż T., *Analiza zmienności zróżnicowania przestrzeni społeczno-ekonomicznej Polski*, [w:] Z. Chojnicki, T. Czyż, J. Parysek, W. Ratajczak (red.), *Badania przestrzennej struktury społeczno-ekonomicznej Polski metodami czynnikowymi*, Poznań 1978, s. 21–49.
- Crompton J.L.O., *Motivations for pleasure vacation*, „Annals of Tourism Research” 1979, no. 6, s. 408–424.
- Crompton J.L.O., McKay S.L., *Motives of visitors attending festival events*, „Annals of Tourism Research” 1997, vol. 24(2), s. 425–439.
- Cudny W., *Festivalisation of Urban Spaces: Factors, Processes and Effects*, Łódź 2016.
- Dalborn Ch.J., *Music and sound geography*, [w:] B. Warf (red.), *Encyclopedia of Human Geography*, London 2006, s. 313–314.
- Dann G.M.S., *Anomie, ego-enhancement and tourism*, „Annals of Tourism Research” 1977, no. 4, s. 184–194.
- Dann G.M.S., *Tourist motivation: An appraisal*, „Annals of Tourism Research” 1981, no. 8, s. 187–219.
- Drum S.L., *Country and western music as educational media*, „Journal of Geography” 1971, vol. 70(8), s. 314.
- Falassi A., *Festival: Definitions and morphology*, [w:] A. Falassi (red.), *Time Out of Time: Essays on the Festival*, Albuquerque 1987, s. 1–10.
- Figisiak E., Matykowski R., *Spoleczne i przestrzenne aspekty oddziaływania Festiwalu Muzyki Rockowej w Jarocinie*, Poznań 1989 (maszynopis).
- Florida R., Jackson S., *Sonic city: the evolving economic geography of the music industry*, „Journal of Planning Education and Research” 2010, vol. 29(3), s. 310–321.
- Florida R., Mellander Ch., Stolarick K., *Music scenes to music clusters: the economic geography of music in the US, 1970–2000*, „Environment and Planning A” 2012, no. 42, s. 785–804.
- Fonseca J.R.S., Ramos R.M.P., *Segmenting and profiling the Portuguese festival-goers through the most ancient form of music retailing: the music festivals*, „Journal of Convention & Event Tourism” 2014, vol. 15(4), s. 271–297.
- Ford L., *Geographic factors in the origin, evolution and diffusion of rock and roll music*, „Journal of Geography” 1971, vol. 70(8), s. 455–464.
- Francaviglia R.V., *Diffusion and popular culture: comments of the spatial aspects of rock music*, [w:] D.A. Lanegran, R. Palm (red.), *An Invitation to Geography*, New York 1978, s. 117–126.
- French K., *Geography of American rap: rap diffusion and rap centers*, „GeoJournal” 2017, no. 82, s. 259–272.
- Gałaszka P., *Nowe nurty badawcze w studiach nad muzyką popularną – przegląd wybranych koncepcji*, „Przegląd Socjologiczny” 2015, t. 64, nr 3, s. 113–129.

- Garcia L., *Le phénomène «Lambada»: globalisation et identité*, „Nuevo Mundo Mundos Nuevos” 2006, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/2181> (dostęp: 21.05.2022).
- Geise P., *Spontaniczność a instytucjonalizacja ruchów młodzieżowych na podstawie Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie w latach 1980–1988*, Poznań 1988 (maszynopis).
- Gelder G., Robinson P., *A critical comparative study of visitor motivations for attending music festivals: a case study of Glastonbury and V Festival*, „Event Management” 2009, vol. 13(3), s. 181–196.
- Getz D., *The nature and scope of festival studies*, „International Journal of Event Management Research” 2010, vol. 5(1), s. 1–47.
- Gironcourt G. de, *La géographie musicale*, „La Géographie” 1927, no. XLVII, s. 292–302.
- Gironcourt G. de, *Une science nouvelle: la géographie musicale*, Nancy 1932.
- Granö J.G., *Reine Geographie. Eine Methodologische Studie beleuchtet mit Beispielen aus Finnland und Estland*, „Acta Geographica” 1929, Bd. 2.
- Harasimiuk K., *Dźwięk w opisach krajoznawczych Wincentego Pola*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 29–35.
- Häußermann H., Siebel W., *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*, [w:] H. Häußermann, W. Siebel (red.), *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen 1993, s. 7–31.
- Herzberg F., *Work and the Nature of Man*, Cleveland 1966.
- Hitters E., Winter C., *The festivalization of live music: introduction*, „International Journal of Music Business Research” 2020, vol. 9, no. 2, s. 4–12.
- Hodson S., *Why do we dance during times of pain and stress?*, ICDF Newsletter, 2021, February, https://icdf.com/sites/default/files/documents/icdf_newsletter_feb_2021_-_extended_article_-_sue_hodson.pdf (dostęp: 21.05.2022).
- Idowu D.L., Oqunnubi O., *Music and dance diplomacy in the COVID-19 era: Jerusalem and the promotion of South Africa’s soft power*, „The Commonwealth Journal of International Affairs” 2021, vol. 110(4), s. 461–476.
- Iso-Ahola S.E., *The Social Psychology of Leisure and Recreation*, Dubuque 1980.
- Iso-Ahola S.E., *Towards a social psychology. Theory of tourism motivation*, „A Rejoinder. Annals of Tourism Research” 1982, no. 9, s. 256–262.
- Italiano F., *Defining geopoetics*, „Trans – Revue de littérature generale et comparée” 2008, no. 6, <https://journals.openedition.org/trans/299> (dostęp: 21.05.2022).
- Jabłońska B., *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (Uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2(221), s. 99–121.
- Jackson C., *The lived experience of the popular music festival-goer*, Bournemouth 2014, https://eprints.bournemouth.ac.uk/22419/1/JACKSON%2CCaroline_Ph.D._2014Thesis.pdf (dostęp: 21.05.2022).
- Jagielski A., *Geografia ludności*, Warszawa 1974.
- Jeziński M., *Obrazy miasta w utworach polskich grup alternatywnych lat 80. XX wieku*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3(53), s. 78–84.
- Jeziński M., *W pogoni za nostalgicznym mitem rockowego boomu. Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie jako miejsce pamięci*, „Atheneum” 2018, nr 57, s. 124–140.

- Jordan T.J., Rowntree L., *The Human Mosaic: A Thematic Introduction to Cultural Geography*, New York 1990.
- Keinard M., *Using music to enrich geography*, „Journal of Geography” 1953, vol. 52(5), s. 189–191.
- Kent R.B., *Spatial and temporal variations of sound in an Andean city: Cajamarca, Peru*, „GeoJournal” 1994, vol. 33(4), s. 453–458.
- Kong L., *Music and moral geographies: Constructions of „nation” and identity in Singapore*, „GeoJournal” 2006, vol. 65(1–2), s. 103–111.
- Kong L., *Popular music in geographical analyses*, „Progress in Human Geography” 1995, vol. 19(2), s. 183–198.
- Krasowska J., *Działalność polskich artystów tworzących kulturę hip-hop jako narzędzie promowania miast i metropolii polskich*, „Przestrzeń Społeczna/Social Space” 2012, t. 2, nr 2(4), s. 112–131.
- Krawczyk P., Matykowski R., *Społeczne i przestrzenne aspekty oddziaływania festiwalu muzycznego w Brodnicy*, „Sprawozdania Komisji Geograficzno-Geologicznej PTPN za lata 1989–1990” 1991, s. 49–51.
- Kronenburg R., *Live Architecture: Popular Music Venues, Stages, and Arenas*, London 2013.
- Kubiś W., *Rozprzestrzenianie się hałasu w wybranych geokompleksach WPN*, seria „Geografia”, nr 34, Poznań 1986.
- Kuligowski W., *Festiwalizacja w Polsce. Ludzie, sztuka, pieniądze*, „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 4–15.
- Kuligowski W., *Nowa geografia muzyczna: centrum – opór – peryferia*, „Kultura Współczesna” 2017, t. 3(96), s. 46–57.
- Kuligowski W., *Sentymentalizacja, topofilia i pokoleniowość. Jarocin re-study 2015*, „Czas Kultury” 2015, nr 4, s. 42–53.
- Kurzawski J., *Migracje okolicznościowe do Jarocina. Studium przestrzennego zasięgu oddziaływania miasta-ośrodka festiwalu muzyki młodzieżowej*, Poznań 1989 (maszynopis pracy magisterskiej).
- Labasse J., *L’aéroport et la géographie volontaire des villes*, „Annales de géographie” 1972, no. 445, s. 57–74.
- Lee E., *A theory of migration*, „Demography” 1966, vol. 3(1), s. 47–57.
- Levy B., *Géographie et littérature. Une synthèse historique*, „Le Globe” 2006, no. 146, s. 25–52.
- Levy B., *Géographie humaniste, géographie culturelle et littérature. Position épistémologique et méthodologique*, „Géographie et cultures” 1997, no. 21, s. 27–44.
- Ma L., Lew A.A., *Historical and geographical context in festival tourism development*, „Journal of Heritage Tourism” 2012, vol. 7(1), s. 13–31.
- Macała J., *China in the geopolitical imaginations the Polish pop music after 1989*, „Polish Political Science Yearbook” 2020, vol. 49(4), s. 37–47.
- Machowska M., *Festiwal muzyczny – próba ujęcia autoetnograficznego*, „Czas Kultury” 2015, nr 4, s. 62–71.
- Małanicz-Przybylska M., *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104, s. 299–319.
- Marchlewski W., Rykowski Z., *Próba systematyzacji środowisk młodzieżowych w oparciu o różnice stroju i zachowania*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski

- (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 67–75 (materiał powielany).
- Maszewska E., Jędrzycka M., *Jarocin w świetle badań studentów UAM*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 77–81 (materiał powielany).
- Matykowski R., Kulczyńska K., *Muzyka jako przedmiot badań geografii kultury: wybrane problemy*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 265–274.
- Mayer A., Timberlake J.M., „*The fist in the face of god*”: *heavy metal music and decentralized cultural diffusion*, „*Sociological Perspectives*” 2014, vol. 57(1), s. 27–51.
- McLeay C.L., *Musical words, musical worlds. Geographic imagery in the music U2*, „*New Zealand Geographer*” 1995, vol. 51(2), s. 1–6.
- Meltwater, *How „Jeruselema” has got the world dancing*, 2020, <https://www.bizcommunity.com/Article/196/669/208267.html> (dostęp: 21.05.2022).
- Moss P., *Where is the „promised Land”?: class and gender in Bruce Springsteen’s rock lyrics*, „*Geografiska Annaler*” 1992, vol. 74B(3), s. 167–187.
- Mulder M., Hitters E., Rutten P., *The impact of festivalization on the Dutch live music action field: a thematic analysis*, „*Creative Industries Journal*” 2020, s. 1–24, <https://doi.org/10.1080/17510694.2020.1815396>
- Nash P.H., *Music regions and regional music*, „*Deccan Geographer*” 1968, no. 6, s. 1–24.
- Nash P.H., Carney G.O., *The seven themes of music geography*, „*The Canadian Geographer*” 1996, vol. 40(1), s. 69–74.
- Newbold C., Maughan C., Jordan J., Bianchini F., *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*, London 2015.
- Nowacki M., *Przystanek Woodstock jako produkt turystyczny: jakość festiwalu a zadowolenie i lojalność uczestników*, [w:] B. Krakowiak, A. Stasiak (red.), *Kultura i turystyka – w kręgu wydarzeń*, Łódź 2014, s. 115–131.
- Orosa Paleo I., Wijnberg N., *Popular music festivals and classification: a typology of festivals and an inquiry into their role in the formation of musical genres*, „*International Journal of Arts Management*” 2006, vol. 8(2), s. 50–61.
- Paiva D., *Dissonance: scientific paradigms underpinning the study of sound in geography*, „*Fennia*” 2018, vol. 196(1), s. 77–87.
- Panitz L.M., *Geografia e música: uma introdução ao tema*, „*Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales*” 2012, vol. XVII(978), <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-978.htm> (dostęp: 21.05.2022).
- Panitz L.M., *Por uma geografia da música: um panorama mundial evinte annos de pesquisas no Brasil*, „*Para Ondel?*” 2012, vol. 6(2), s. 1–10.
- Pattison W.D., *Four traditions in geography*, „*Journal of Geography*” 1964, no. 63, s. 211–216.
- Perrin L.-A., *French music festivals: understanding visitors’ intrinsic motivations*, Paris 2020, https://www.academia.edu/44425714/French_music_festivals_understanding_visitors_intrinsic_motivations_FULL_REPORT (dostęp: 21.05.2022).

- Perron-Brault A., *Les festivals de musiques populaires au Québec: Des liens entre la programmation musicale d'un festival et ses publics*, Québec 2016.
- Pęczak M., *Tekst piosenki rockowej – stopnie zależności od kultury dominującej*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 131–136 (materiał powielany).
- Pęczak M., Wertenstein-Żuławski J., *Tekst piosenki rockowej. Stopnie zależności od kultury dominującej i treści przekazu*, [w:] M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław 1991, s. 252–267.
- Pocock D.C.D., *Sound and the geographer*, „Geography” 1989, s. 193–200.
- Pocock D.C.D., *The music of geography*, [w:] D.C.D. Pocock (red.), *Humanistic Approaches in Geography*, Durham 1988, s. 62–71.
- Pocock D.C.D., *The senses in focus*, „Area” 1993, no. 25, s. 11–16.
- Porteous D.J., Mastin J.F., *Soundscape*, „Journal of Architectural Planning Research” 1985, no. 2, s. 169–186.
- Pospiszil K., *Swojskość i utrata. Obrazy Górnego Śląska w literaturze polskiej i czeskiej po 1989 roku*, Katowice 2016.
- Purdy B.A., *Here and nowhere: a critical analysis of geomusicology*, „Journal of Mason Graduate Research” 2015, no. 2, s. 56–66.
- Relph E., *Place and Placelessness*, London 1976.
- Rerek M., Dłużewska A., *Czy muzyka ma znaczenie? Powody uczestnictwa w koncertach jednodniowych i festiwalach muzycznych*, „Geography and Tourism” 2016, nr 4(1), s. 43–56.
- Rodaway P., *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London–New York 1994.
- Rodzik J., *Genetyczna klasyfikacja dźwięków i struktura warstwy dźwiękowej w subpolarnym krajobrazie Spitsbergenu*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 74–85.
- Rogers E., *The Diffusion of Innovations*, New York 1983.
- Ronström O., *Four facets of festivalisation*, „Puls, Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology” 2014, no. 1, s. 67–83.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Saldanha A., *Soundscape*, [w:] R. Kitchen, N. Thrift (red.), *Encyclopedia of Human Geography*, vol. 10, Amsterdam 2009, s. 236–240.
- Sandoz-Gendre R., *Villes imaginaires*, „Cahiers de l'Institut de Géographie, Université de Neuchâtel, Geo-Regards” 1986, no. 11.
- Sandt J. van der, Coppi A., *MUSICOVİD-19: when the world paused but singing continued*, „International Journal of Community Music” 2021, vol. 14(2–3), s. 151–167.
- San José Plana A., Martí-Henneberg J., Losada Gómez J., *Music and the perception of the mountains through the symphonic poems of Liszt, Franck and Strauss*, „Journal of Alpine Research/Revue de géographie alpine” 2020, vol. 108(4), s. 1–14.
- Schafer R.M., *The Tuning of the World*, Toronto 1976.

- Smith S., *Geography of music*, [w:] R.J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt, M. Watts (red.), *The Dictionary of Human Geography*, Oxford 2000, s. 530–531.
- Smith S.J., *Soundscape*, „Area” 1994, vol. 26(3), s. 232–240.
- Sobczyński M., *Wprowadzenie – rozwój geografii politycznej, jej ranga pośród dyscyplin geograficznych i współczesne nurty badawcze*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica” 2014, t. 17, s. 3–12.
- Socha Z., *Kondycja socjologii muzyki w Polsce. Przeszłość, teraźniejszość i perspektywy*, „Przegląd Socjologiczny” 2015, t. 64, nr 3, s. 85–111.
- Southworth M.F., *The Sonic Environment of Cities*, Boston 1967, <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/102214> (dostęp: 15.03.2022).
- Sternberg R., *Fantasy, geography, Wagner, and opera*, „Geographical Review” 1998, vol. 88(3), s. 327–348.
- Stone Ch., *The British pop music festival phenomenon*, [w:] J. Ali-Knight, M. Robertson, A. Fyali, A. Ladkin (red.), *International Perspectives of Festivals and Events*, San Diego 2008, s. 205–224.
- Tanca M., *Geografie mozartiane: appunti sul ruolo della geografia nella vita e nella musica di Mozart*, [w:] R. Cafiero, G. Lucarno, R.G. Rizzo, G. Onorato, P.M. Rigobello (red.), *Turismo musicale: storia, geografia, didattica*, Bologna 2020, s. 193–201.
- Watson A., *Global music city: knowledge and geographical proximity in London’s recorded music industry*, „Area” 2008, vol. 40(1), s. 12–23.
- Wechterowicz Ż., *Jarocin pamięci społecznej*, „Czas Kultury” 2015, nr 4, s. 54–61.
- Wertenstein-Żuławski J., *Karnawał szarych ludzi: Jarocin ’80–86*, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 83–91 (materiał powielany).
- Wertenstein-Żuławski J., *Wołanie o pomoc: niektóre treści przekazu rockowego*, 1986, [w:] Z. Rykowski, J. Wertenstein-Żuławski (red.), *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986, s. 137–143 (materiał powielany).
- Wojciechowski K.H., *Doświadczenie krajobrazu jako koncepcja naukowa J.G. Granö*, [w:] S. Biernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2008, t. XI, s. 22–28.
- Wood N., *Playing with „Scottishness”: musical performance, non-representational thinking and the „doings” of national identity*, „Cultural Geographies” 2012, vol. 19(2), s. 195–215.
- Zarycki T., *Geograficzne zmagania z przestrzenią. Przykład geografii wyborczej*, [w:] S. Symotiuik, G. Nowak (red.), *Przestrzeń w nauce współczesnej*, Lublin 1998, s. 169–182.
- Zelinsky W., *Reviewed work: The pace of music by Andrew Leyshon, David Matless, George Revill*, „Economic Geography” 1999, vol. 75(4), s. 420–422.
- Zemtsovsky I.I., *Neither East nor West, in between but not a bridge: a riddle for a new discipline, the ethnogeomusicology*, „Muzikologiya/Musicology” 2005, no. 5, s. 195–203.
- Zgółkowa H., Zgółka T., Szymoniak K., *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań 1991.