

Piotr Grochowski

JARMARK TRADYCJI
Studia i szkice folklorystyczne

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu
MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2016

Recenzent
Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska

Redaktor wydawniczy
Ewelina Gajewska

Projekt okładki
Tomasz Jaroszewski

Na okładce *Jarmark*, drzeworyt Kazimierza Krzyżanowskiego
według rysunku Juliusza Kossaka,
„Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 231.

Printed in Poland
© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2016

ISBN 978-83-231-3588-3

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie I
Druk: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

Od folkloru do *in crudo*. Czy możliwa jest kontynuacja wiejskich tradycji muzycznych?

Tradycyjna muzyka wiejska (ludowa), jej stan zachowania i obecna kondycja oraz jej współczesne przetworzenia, kontynuacje czy rekonstrukcje to zjawiska, które od dłuższego czasu są szeroko dyskutowane zarówno w kręgach samych wykonawców i miłośników takiej muzyki, jak i w środowiskach profesjonalnych badaczy – folklorystów, antropologów kulturowych, socjologów i muzykologów. Dyskusje te przybierają formę deklaracji ideowych lub artystycznych, publikacji o charakterze publicystycznym oraz prac naukowych¹. Jednym z głównych wątków tych debat są rozróżnienia i podziały w obrębie całego kompleksu zjawisk związanego z funkcjonowaniem muzyki ludowej w kulturze współczesnej. W tym kontekście ważne są także ustalenia terminologiczne, które nie tylko zmierzają do wytworzenia zestawu etykiet klasyfikacyjnych, ale pośrednio odwołują się do pewnych koncepcji teoretycznych oraz ideologicznych, uruchamiając bardziej lub mniej wyraziste i spójne strategie interpretacyjne, a tym samym określone sposoby rozumienia i wartościowania tego, co „robi się” dziś z dawną muzyką wiejską.

¹ Przykładem mogą być choćby tematyczne numery czasopism „Czas Kultury” (2000, nr 4; 2001, nr 2; 2002 nr 4/5) oraz „Muzyka” (2001, nr 3), a także liczne artykuły, wywiady i polemiki publikowane od 1996 r. na łamach czasopisma „Gadki z Chatki”. Wiele tego typu deklaracji pojawia się na stronach internetowych poszczególnych zespołów muzycznych, a także w opisach dołączanych do wydawnictw fonograficznych. Dyskusje toczą się również w ramach paneli towarzyszących różnego rodzaju konferencjom, festiwalom czy projektom; ich zapisy są jednak publikowane stosunkowo rzadko (por. *Dyskusja z animatorami muzyki „różnie zwanej”*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie – praktyki – polityki*, red. B. Fatyga. R. Michalski, Warszawa 2014.

Zasadnicza zgoda panuje właściwie tylko w jednej kwestii. Uznaje się, że w kulturze chłopskiej (ludowej) wykształcił się charakterystyczny model praktyki muzycznej oparty na transmisji ustno/kinetyczno-pamięciowej oraz na bezpośrednim przekazie sytuacyjnym, który determinował zarówno warunki wykonywania muzyki (relacja śpiewacy/muzykanci–słuchacze/tancerze), jak i proces przekazu tradycji (relacja nauczyciele–uczniowie). Podkreśla się zarazem, że z tym modelem związane były nie tylko określone cechy estetyczne (np. śpiew białym głosem, indywidualne zdobienie melodii), ale także pewne właściwości społeczne (np. silne interakcje pomiędzy wykonawcami a odbiorcami i ich współdziałanie), jakimi cechowała się muzyka ludowa.

Kwestią dyskusyjną jest już pytanie, czy taki model ma obecnie status wyłącznie historyczny, czy też – jak chcą niektórzy – ciągle istnieją jeszcze „ostatni wiejscy muzykanci”², a folklor muzyczny „jeszcze gdzieś jest żywy”³. Jest to zarazem pytanie o zakres i sposób rozumienia zjawiska określanego mianem folkloryzmu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że po drugiej wojnie światowej dynamicznie rozwija się w Polsce zespół różnorodnych praktyk, które polegają na odrywaniu dawnej muzyki wiejskiej od pierwotnego kontekstu społeczno-kulturowego oraz jej przetwarzaniu i przenoszeniu w nowy kontekst, jakim staje się scena wraz z nowym typem (najczęściej miejskich) odbiorców⁴. Pytanie o to, czy muzyczny folklorizm całkowicie zastąpił muzyczny folklor pozostaje jednak otwarte. Co więcej, dość nieoczekiwanie powraca ono w nieco zawołowanej formie, w sytuacji, kiedy muzyką wiejską zaczyna interesować się nowe pokolenie wykonawców pochodzących najczęściej z większych lub mniejszych ośrodków miejskich.

Od lat 90. XX w. – być może niezbyt dynamicznie, ale na pewno systematycznie – na marginesie, a po części nawet w opozycji do oficjalnych

² A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci. Ludzie, obyczaje, muzyka*, Warszawa 2001.

³ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny. Próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Warszawa 2014, s. 43. Oczywiście, dyskusja ta jest częścią toczącej się w Polsce od wielu lat szerszej debaty na temat pojęcia kultury ludowej i jego obecnego statusu. Zob.: *Czy zmierzch kultury ludowej?*, wyb. i oprac. S. Zagórski, red. A. Dobroński, B. Gołębiowski, S. Zagórski, Łomża 1997; *Kultura ludowa*.

⁴ Por. J. Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*, [w:] tenże, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974.

i zinstytucjonalizowanych praktyk muzycznych rozwija się w Polsce nurt określany najczęściej etykietą „folk”, w którym rozmaite działania (koncerty, wydawnictwa płytowe, zabawy taneczne, zajęcia edukacyjne i warsztatowe, budowa instrumentów) inspirowane są tradycyjną muzyką ludową. W dyskursie akademickim wskazuje się na polityczne i ekonomiczne uwarunkowania tego zjawiska (przemiany społeczno-polityczne związane z upadkiem komunizmu i globalizacją)⁵, dokonując jednocześnie jego szczegółowych interpretacji w kontekście różnych ujęć teoretycznych. Pojawia się tu choćby koncepcja tradycji wynalezionej Erica Hobsbawma⁶, łączona niekiedy z ideą małych ojczyzn konstruowanych w warunkach porządku posttradycyjnego⁷. Przywołuje się też utrzymaną w tym samym paradygmacie koncepcję globalizacji Rolanda Robertsona, wskazując na to, że mamy tu do czynienia ze swoistą praktyką oporu wobec zalewającego nas „globalnego kiczu”, a zarazem próbą „twórczego scalenia globalnego z lokalnym”⁸. Uruchamia się jednak również teorie utrzymane w paradygmacie postmodernistycznym, mówiąc o „powrocie do źródeł”, krytyce czy kontestacji nowoczesnej cywilizacji, alternatywnych stylach życia⁹ czy indywidualnym konstruowaniu tożsamości¹⁰. I wreszcie rozwija się oraz modyfikuje koncepcję folkloryzmu, wskazując na istnienie w jego obrębie wielu różnych nurtów, wśród których uwidacznia się również grupa zjawisk określana jako „nowy miejski folklorizm”. Ten ostatni jako ruch oddolny, nieformalny i nieprofesjonalny sytuuje się co prawda w zasadniczej opozycji do wcześniejszych zinstytucjonalizowanych i promowanych przez państwo form folkloryzmu, jednak jego istota pozostaje ta sama, polega bowiem na wykorzystywaniu, przetwarzaniu i przenoszeniu w nowy kontekst elementów folkloru¹¹.

⁵ A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru – istota transformacji*, „Gadki z Chatki” 2001, nr 32.

⁶ Tamże; E. Wróbel, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 37.

⁷ M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011, s. 12–17.

⁸ W. Kuligowski, *Wytwarzanie autentyczności*, LL 2001, nr 1, s. 10–11.

⁹ M. Sztandara, *Folk i folklorizm. Uwagi o modzie i powracaniu do korzeni*, LL 2001, nr 3, s. 36–45.

¹⁰ W. Grozdew-Kołaćńska, dz. cyt., s. 45.

¹¹ T. Rokosz, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Siedlce 2009, s. 58–67.

Zarówno badacze akademicy, jak i inspirujący się muzyką ludową współcześni wykonawcy dostrzegają wyraźną dychotomię w obrębie nowych praktyk odnoszących się do wiejskich tradycji muzycznych. Z jednej strony tradycje te podlegają bowiem swobodnym i daleko idącym przekształceniom. Rytm, melodie, brzmienia czy teksty są tu traktowane jedynie jako źródło inspiracji lub motywy opracowywane w duchu różnych współczesnych stylów i konwencji muzycznych (np. jazz, rock, pop, piosenka autorska)¹². Z drugiej strony wyraźnie zaznacza się postawa odmienna, polegająca na dążeniu do tego, by muzykę wiejską wykonywać współcześnie w sposób jak najbliższy dawnemu oryginałowi. Chodzi tu przy tym zarówno o zachowanie unikalnych cech stylistycznych samego wykonawstwa, jak i pewnych elementów kontekstu społecznego składających się na okoliczności wykonywania i odbioru muzyki. Pierwsze z wymienionych podejść określane jest dość powszechnie mianem „nurtu folkowego” (czasem też „nurtu postępowego”). W przypadku drugiego pojawia się kilka różnych określeń, przy czym w dotychczasowych pracach akademickich dominują pojęcia „nurt purystyczny” i „nurt rekonstrukcyjny”. Ten właśnie nurt będzie głównym przedmiotem mojego zainteresowania w dalszej części rozważań¹³.

Wskazane dwa terminy („nurt purystyczny”, „nurt rekonstrukcyjny”), a ściślej rzecz ujmując, implikowane przez nie założenia interpretacyjne są w moim przekonaniu wadliwe, ponieważ w gruncie rzeczy błędnie diagnozują istotę opisywanego zjawiska. Również wspomniana wcześniej

¹² Praktyki tego typu są bardzo zróżnicowane, w związku z czym niektórzy badacze wskazują na istnienie w ich obrębie osobnego nurtu zjawisk polegających na komercyjnym wykorzystywaniu folkloru i „mody na etno” w głównym nurcie muzyki popularnej. Zob. M. Sztandara, dz. cyt., s. 34–36.

¹³ Korpus materiałów, na podstawie którego formułuję prezentowane w tym szkicu wnioski, obejmuje trzy rodzaje źródeł. Pierwszy stanowią różnorodne publikacje będące odzwierciedleniem wspomnianej na wstępie dyskusji o współczesnym stanie i statusie tradycyjnej muzyki ludowej. Drugi to liczne materiały wideo publikowane w internecie zawierające m.in. wypowiedzi muzyków oraz organizatorów i uczestników rozmaitych koncertów, warsztatów i projektów, a także wypowiedzi wiejskich śpiewaków i muzykantów nagrane podczas tych imprez lub wizyt w ich domach. Trzecim źródłem informacji są moje własne obserwacje. Nie miały one jednak charakteru systematycznego i ukierunkowanego; prowadzone były okazjonalnie na przestrzeni około 20 lat, w czasie których uczestniczyłem w wielu warsztatach, koncertach, spotkaniach śpiewaczych i zabawach tanecznych oraz prowadziłem liczne rozmowy z muzykami i organizatorami działającymi w nurcie muzyki tradycyjnej.

koncepcja „nowego miejskiego folkloryzmu” obarczona jest pewną wadą – jednak innego rodzaju. W szkicu tym chciałbym nie tylko przedstawić bardziej szczegółową krytykę tych pojęć i koncepcji, ale także zaproponować nieco inny sposób spojrzenia na ten nurt współczesnych praktyk muzycznych. Będzie to w jakiejś mierze próba zrealizowania sformułowanego przez Clifforda Geertza postulatu zachowania w opisie badanych społeczności dialektycznej równowagi (w tym przypadku chodzi raczej o przywrócenie takiej równowagi) między tworzonymi przez badaczy kategoriami analitycznymi „dalekimi od doświadczenia” a pojęciami „bliskimi doświadczenia”, które badany podmiot „mógłby samodzielnie, bez wysiłku i w sposób naturalny spożytkować do zdefiniowania tego, co on i jego współplemieńcy widzą, czują, myślą, wyobrażają sobie”¹⁴. W przypadku omawianego zjawiska chodzi nie tylko o spojrzenie na nie z punktu widzenia muzyków i organizatorów ruchu muzycznego, ale także o wykorzystanie w jego analizie kategorii i pojęć, które są przez nich samych tworzone, używane i akceptowane.

Główne pojęcia, jakimi posługują się przedstawiciele interesującego mnie nurtu na określenie przedmiotu swych praktyk, to „muzyka wiejska”, „muzyka tradycyjna” oraz *in crudo*. W praktyce używa się ich zarówno w odniesieniu do dawnej muzyki wiejskiej, jak i jej współczesnych wykonawców, przy czym każde z nich kieruje uwagę na nieco inne aspekty obu zjawisk. Określenie *in crudo* (łac. „w stanie surowym, pierwotnym”) wskazuje przede wszystkim na węższy kontekst techniki wykonawczej i stylu muzycznego. Chodzi tu o taki rodzaj muzykowania, w którym unika się stylizacji, aranżacji, mieszania konwencji czy wykorzystywania brzmień i instrumentów, które nie były charakterystyczne dla muzyki polskiej wsi. Z kolei określenia „muzyka wiejska” i „muzyka tradycyjna” przywołują szerszy kontekst kulturowy, wskazując na społeczne i światopoglądowe uwarunkowania dawnej praktyki muzycznej, których chęć (przynajmniej częściowego) zachowania deklarują współcześni wykonawcy.

Wydaje się, że pojęcia te są stosowane nie tylko ze względu na ich potencjał semantyczny. Można postrzegać je również jako pewną formę manifestacji czy dyskursywnego oporu, zastępują one bowiem dwie

¹⁴ C. Geertz, „Z punktu widzenia tubylca”. *O naturze antropologicznego rozumienia*, [w:] tenże, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolka, Kraków 2005, s. 64.

inne kategorie, do których przedstawiciele nurtu *in crudo* (ale także nurtu folkowego) wyraźnie się dystansują. Chodzi mianowicie o określenia „muzyka ludowa” i „folklor”. Jakie są przyczyny niechęci do tych pojęć, dobrze przecież ugruntowanych w polskich pracach naukowych, publicystyce, a po części także w języku potocznym? Dlaczego próbuje się je zastąpić określeniami, które są albo wieloznaczne, albo hermetyczne i niewiele mówiące przeciętnemu użytkownikowi języka polskiego?

Główną przyczyną są tu zapewne ideologiczne obciążenia obu wcześniejszych terminów, a zwłaszcza ich uwikłanie w komunistyczny/socjalistyczny dyskurs propagandowy¹⁵ oraz swoiste przesunięcie pragmatyczno-semantyczne, jakie nastąpiło w toku ich rozwoju. Samo pojęcie „ludu” – jak wskazują badania leksykalno-semantyczne – było na przestrzeni lat profilowane i wartościowane w różnoraki sposób w zależności od aktualnych kontekstów historyczno-ideologicznych¹⁶. Analogicznie rzecz miała się z terminem „muzyka ludowa”, który – jak zauważa Weronika Grozdew-Kołacińska – w 2 połowie XX w. „stracił pierwotny desygnat i ewoluował w stronę ujmowania zjawisk muzycznych związanych z folklorystyką”¹⁷. Podobne przesunięcie nastąpiło niewątpliwie w przypadku terminu „folklor”. Sformułowana przez Hansa Mosera i Hermanna Bausingera koncepcja folklorystyki, którą na polskim gruncie usiłował spopularyzować Józef Burszta¹⁸, nie wyszła poza obręb dyskursu akademickiego, w związku z czym w szerszym obiegu społecznym nie odróżnia się scenicznych opracowań od będącego ich źródłem folkloru, a tym samym przypisuje mu się – podobnie jak i rozumianej w ten sposób muzyce ludowej – szereg negatywnych cech. Sytuację tę świetnie oddaje wypowiedź Jana Bernada, który w znacznym stopniu przyczynił się do spopularyzowania w Polsce terminu „muzyka tradycyjna”.

¹⁵ Zob. A. Mazurkiewicz, „Narodowa w formie, socjalistyczna w treści”. *Ludowość i folklor w projekcie paradygmatu kultury socrealistycznej (rekonesans)*, LL 2014, nr 4–5.

¹⁶ J. Bartmiński, M. Mazurkiewicz-Brzozowska, *Lud. Profile pojęcia i ich konteksty kulturowe*, [w:] *Nazwy wartości. Studia leksykalno-semantyczne*, t. 1, red. J. Bartmiński, M. Mazurkiewicz-Brzozowska, Lublin 1993. Warto również zwrócić uwagę na toczące się w polskiej etnologii i folklorystyce dyskusje związane ze sposobami rozumienia i używania pojęcia „kultury ludowej”. Por. E. Masłowska, *Kultura ludowa czy tradycyjna? Problemy z terminologią*, [w:] „Ja właśnie daję materiał...” *O dziele Oskara Kolberga w dwusetną rocznicę Jego urodzin*, red. E. Antyborzec, Poznań 2015.

¹⁷ W. Grozdew-Kołacińska, dz. cyt., s. 40.

¹⁸ J. Burszta, dz. cyt., s. 310–311.

Na początku lat 90. XX w. młodym ludziom muzyka ludowa kojarzyła się do tego stopnia negatywnie, że kiedy mówiło się im muzyka ludowa, natychmiast znikali. Dlatego zacząłem używać terminu „muzyka tradycyjna”. Na początku spotkało się to z konsternacją: co to znaczy tradycyjna? Jaka tradycja?... itd., ale uważałem, że rzecz jest tego warta, nawet za cenę niedoprecyzowania. Trzeba było wprowadzić nowe pojęcie, by to, co chcieliśmy zaproponować, na dzień dobry nie kojarzyło się ze skansenem, muzeum¹⁹.

Trzeba jednak zaznaczyć, że nie chodzi tu tylko o procesy czysto semantyczne. Problematyczność terminów „kultura/muzyka ludowa” i „folklor” wynika z tego, że były one narzucone kulturze wiejskiej przez zewnętrznych obserwatorów i zasadniczo obce mieszkańcom wsi, o czym świadczy choćby specyficzny sposób używania słowa „folklor” na określenie scenicznych występów na festiwalach i przeglądach muzyki ludowej²⁰. Rezygnację z używania tych pojęć i zastąpienie ich innymi określeniami można więc odczytywać jako porzucenie zewnętrznego punktu widzenia i opresywnych praktyk poznawczych, a zarazem próbę zbliżenia się do optyki mieszkańców wsi i swego rodzaju wyraz szacunku dla ich świata. Watro przywołać w tym miejscu wypowiedź Wiesława Myśliwskiego, który wskazywał na fundamentalne różnice między pojęciami „kultura wiejska” i „kultura ludowa”. To ostatnie to w jego przekonaniu „produkt inteligenckiego stosunku do chłopa i jego kultury”, a zarazem ideologiczny konstrukt, w którym sprowadza się świat dawnej wsi „do etnograficznego opisu objawów chłopskiej kultury, jej świątecznej widowiskowości, obrzędowości i obyczajowości”, dodatkowo poddawanych „estetyzującym procedurom”. Poza tym – jak zauważa Myśliwski – „pojęcie ludu jest nieokreślone i pojemne jak studnia bez dna”, a tym samym w obrębie kategorii kultury ludowej „zmieści się [...] wszystko, w zależności od potrzeb, życzeń, wyobrażeń, a nawet od społecznych czy politycznych zamówień. Ludowość, jak plastelina, z łatwością poddaje się koniunkturalizacji, ideologizacji, każdemu upartyjnieniu i każdemu upaństwowieniu”²¹.

W tym kontekście staje się zrozumiałe, że powstający w latach 90. ruch muzyczny budował swą tożsamość w wyraźnej opozycji do tak rozumianej muzyki ludowej, folkloru i utożsamianego z nimi folkloryzmu.

¹⁹ *Dyskusja z animatorami muzyki „różnie zwanej”*, s. 51.

²⁰ A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, s. 14–16.

²¹ W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, „Gadki z Chatki” 2004, nr 53 (4).

Jak zauważyła Ewa Wróbel, do istotnych cech środowisk skupionych wokół nowej muzyki inspirowanej folklorem należy „tworzenie terminów, które wyraźnie odróżniałyby ten nurt od dotychczasowych form ruchu folklorystycznego. Powstające w ostatnich latach grupy pragną się odciąć od wcześniejszych zespołów subwencjonowanych przez państwo [...]”²².

W przypadku nurtu *in crudo* jest to jednak nie tylko opozycja wobec zideologizowanych form państwowego mecenatu. Chodzi tu bowiem o próby przewyciężenia czy odrzucenia fundamentalnych założeń („grzechów”) folkloryzmu²³, czyli dekontekstualizacji muzyki wiejskiej (przeniesienie jej na scenę i związany z tym sztywny podział na aktywnych wykonawców i biernych słuchaczy) oraz jej przetwarzaniu w taki sposób, by była atrakcyjna dla masowej publiczności (aranżacje, poszerzanie składów kapel, wprowadzanie nowych instrumentów). Próby te mają jednak zarazem szersze znaczenie, odwołują się bowiem do pewnych wartości społecznych i egzystencjalnych. Relację tę trafnie zdiagnozowała Magdalena Sztandara, która analizując koncepcję muzycznego „powrotu do źródeł”, stwierdziła, że:

Sposób muzykowania, linia melodyczna i teksty folklorystyczne spełniające rolę [!] układu odniesienia, opisuje się jako kluczowe kategorie kultury ludowej, które odpowiadały ogólniejszym zasadom normowania istotnych stosunków i relacji w kulturze, a które zatraciły się w procesie przemian cywilizacyjnych. Odtworzenie technik wykonawczych, sytuacji komunikacyjnych, posłużenie się melodyką i tekstami ludowymi może więc posłużyć restytucji tych wartości, których były manifestacjami²⁴.

Tę samą zależność wyrażają w nieco inny sposób praktykujący muzycy. Janusz Prusinowski stwierdza choćby, że „są takie elementy form tradycyjnych, które działają same przez się, np. taniec. Pewien ruch ma konkretne działanie, pewien tembr głosu ma konkretne działanie [...]”²⁵.

Charakterystyczne dla podejścia *in crudo* próby wykonywania muzyki wiejskiej w jej pierwotnym – aczkolwiek już niekoniecznie wiejskim – kontekście (potańcówki, kołędowanie, korowody zapustne, spotkania śpiewacze, nabożeństwa majowe, pogrzeby) oraz podkreślanie jej warto-

²² E. Wróbel, dz. cyt., s. 28.

²³ Por. *Lubelska rozmowa o folkloryzmie*, LL 1987, nr 4–6, s. 80–81.

²⁴ M. Sztandara, dz. cyt., s. 41.

²⁵ *Dyskusja z animatorami muzyki „różnie zwanej”*, s. 46.

ści społecznych są tym, co wyraźnie odróżnia ten nurt od folkloryzmu, a w znacznej mierze także od folku, który – jak zauważa Grozdew-Kołaścińska – „nie istnieje poza sceną” oraz sięga „po artefakty muzyczne bez odnoszenia ich do dawnej wiedzy i swoistej mądrości ludu”²⁶. Istotą tej różnicy, w wymiarze praktycznym i symbolicznym uosabianej z likwidacją sceny, dobrze oddają wspomnienia Piotra Zgorzelskiego, który w latach 1994–1996 organizował w warszawskim klubie Remont spotkania z wiejskimi muzykantami.

Były one na początku robione na scenie i z krzesłkami na widowni – w takiej klasycznej konwencji – widz i artysta na scenie. Kapela gra, tancerze tańczą, publika bije brawo itd. [...] Wyglądało to jak występ na kolejnym przeglądzie zespołów regionalnych albo zespołów pieśni i tańca. [...] Po namyśle wyrzuciliśmy wszystkie krzeselka, pojawiły się stoły, na stołach jedzenie, atmosfera trochę biesiadna, choć nawet nie, bardziej domowa. Siadaliśmy z muzykami przy jednym stole, gadaliśmy, jedliśmy, piliśmy, wspólnie śpiewaliśmy, graliśmy i tańczyliśmy. [...] To oczywiście rodziło przyjaźnie i bardzo często zapoczątkowywało długoletnie znajomości oraz wizyty w domach zaproszonych do Warszawy osób. To był klucz do zrozumienia, jak to funkcjonowało dawniej i jak współcześnie zostało zniekształcone²⁷.

Część muzyków nurtu *in crudo* wskazuje jednak na jeszcze szersze implikacje wynikające z praktykowania muzyki wiejskiej w jej tradycyjnej formie. Odnoszą oni tę praktykę do różnie ujmowanych głębokich ludzkich potrzeb, mówiąc o „procesach wewnętrznych”, „duchowym rozwoju”²⁸, odpowiedziach na „egzystencjalne pytania”²⁹ czy doświadczeniach granicznych i „utopijnym poszukiwaniu ładu” w obliczu współczesnej „segmentacji rzeczywistości”³⁰. Muzyka ujmowana jest więc tutaj w sposób holistyczny jako zespół praktyk, które obejmują komponenty tech-

²⁶ W. Grozdew-Kołaścińska, *Muzyka folklowa – „tradycja na skróty” czy „współczesna muzyka ludowa”?*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, s. 51–52. Ten ostatni fakt zdaniem autorki dobrze koresponduje z terminem „folk”, w którym z pierwotnego terminu *folklore* usunięto człon odnoszący się do wiedzy.

²⁷ P. Zgorzelski, *W tańcu i o tańcu*, [w:] *I po ścianach! Muzyka z Remontu 1994–96*, oprac. R. Mazur-Hanaj, [b.m.w.] 2014, s. 14–15.

²⁸ B. Wilgosiewicz, *Chodźmy po świecie i pytamy. Z Janem Bernadem rozmawia Beata Wilgosiewicz*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 1, s. 18.

²⁹ *Dyskusja z animatorami muzyki „różnie zwanej”*, s. 45–46.

³⁰ Tamże, s. 56.

niczne, estetyczne, społeczne i światopoglądowe (duchowe), wymagając nie tylko cierpliwego treningu w zakresie biegłości wykonawczej, ale także przyjęcia określonej postawy wobec ludzi i świata. W przekonaniu wielu uczestników tego ruchu daje ona zarazem szansę na ponowne odkrycie i przejście z tradycji takich wartości, które są niezwykle cenne i użyteczne dla współczesnego człowieka.

W tej sytuacji wyjaśnianie działań przedstawicieli nurtu *in crudo* przy pomocy koncepcji „nowego miejskiego folkloryzmu” prowadzi do wyników mocno niesatysfakcjonujących, ponieważ nie ujmuje bardzo ważnego aspektu badanego zjawiska, jakim jest charakterystyczny dla niego techniczno-sytuacyjno-kulturowy kontekst wykonywania muzyki, zupełnie odmienny od kontekstu właściwego folkloryzmowi. Trzeba również podkreślić, że jest to zarazem opis tworzony w kategoriach „dalekich od doświadczenia” uczestników opisywanej rzeczywistości, którzy mogą je postrzegać nie tyle jako niezrozumiałe (zwykle bowiem dobrze wiedzą, czym jest folkloryzm), co raczej nietrafne i narzucone, a więc będące wynikiem niezrozumienia istoty sprawy, a zarazem swego rodzaju analitycznej opresji. Ich działania są wszakże w ich mniemaniu motywowane chęcią odejścia od praktyk i wartości typowych dla folkloryzmu.

Nieco inne problemy wiążą się ze stosowaniem określeń „nurt rekonstruktorski” i „nurt purystyczny”. Przede wszystkim w pojęcie rekonstrukcji wpisane jest przekonanie, że przedmiot działań rekonstrukcyjnych uległ destrukcji i nie istnieje już w „naturalnej” czy „oryginalnej” postaci, ale można go odtworzyć na podstawie różnego rodzaju zachowanych świadectw. Jest to więc pogląd, którego zwolennicy, odnosząc się do wspomnianego na wstępie dylematu, uznają, iż opisany wcześniej model tradycyjnej muzyki wiejskiej jest już rzeczywistością wyłącznie historyczną, a nie elementem żywej praktyki społecznej, w którą można by się włączyć, przejąć ją i kontynuować. Brak możliwości kontynuacji, a tym samym konieczność rekonstrukcji uzasadnia się tym, iż dostęp do tradycji możliwy jest dziś wyłącznie w sposób zapośredniczony. Jak pisze Magdalena Sztandara, powrót do muzycznych źródeł „odbywa się w oderwaniu od rzeczywistej kultury ludowej, która w tradycyjnej postaci znana jest już wyłącznie z etnologicznych opisów, współcześnie zaś ulega ogólnym urbanizacyjnym przemianom”³¹. Konstatacja ta zawiera ewidentne

³¹ M. Sztandara, dz. cyt., s. 41.

uproszczenie. Bezpośrednie kontakty ze starszymi mieszkańcami wsi, będącymi nosicielami tradycji, są bowiem jak najbardziej możliwe i nierzadko do nich dochodzi. W takich przypadkach mówi się jednak o zerwaniu przekazu międzypokoleniowego oraz odmiennym kontekście kulturowym, w jakim funkcjonują nowi wykonawcy. Jak stwierdza Ewa Wróbel, nawet w sytuacji, gdy młodzi ludzie z miasta uczą się od wiejskich muzykantów, „nie można [...] mówić o bezpośredniej kontynuacji, gdyż pomiędzy nauczycielami a uczniami jest co najmniej jedno pokolenie przerwy, a ponadto wywodzą się oni z różnych środowisk”³².

Większość z przedstawicieli nurtu *in crudo* nie zgadza się z takim stanowiskiem, a tym samym tak ujmowane pojęcie rekonstrukcji jest dalekie od ich doświadczenia. Na doświadczenie to składają się bowiem praktyki opisywane przez samych zainteresowanych w kategoriach przejmowania tradycji oraz jej kontynuacji i rozwijania. Na czym polega istota owych praktyk? Przede wszystkim chodzi tu o bezpośredni oraz możliwie intensywny i długotrwały kontakt z wiejskimi śpiewakami i muzykantami. Kontakt taki ma służyć nie tyle zapisaniu ich repertuaru czy nauczaniu się poszczególnych pieśni lub melodii, ale stworzyć pewien rodzaj wspólnoty, relację mistrz–uczeń, warunki do bycia razem i muzykowania, w trakcie którego dochodzi nie tylko do przejmowania lokalnego repertuaru i stylu muzycznego, ale także wiedzy na temat innych aspektów dawnej kultury wiejskiej czy nawet pewnej ogólnej życiowej postawy³³. Warto zauważyć, że ten typ relacji jest świadomie kształtowany i postrzegany w wyraźnej opozycji do relacji charakterystycznej dla etnograficznych i folklorystycznych badań nad kulturą ludową. Ta opozycja jest zresztą niekiedy werbalizowana w wypowiedziach muzyków. W swoich muzykanckich wspomnieniach Witold Broda stwierdza:

Gdybym jak współcześni etnografowie ze względu na obiektywizm nauki nazywał ludzi na wsi „informatorem” (to trochę jak z akt SB), nigdy nie nauczyłbym się grać na skrzypcach. Gdybym przyjechał do muzykanta z zestawem pytań na kartce: od kiedy Pan gra? Co skłoniło Pana do zajęcia się

³² E. Wróbel, dz. cyt., s. 31.

³³ Oczywiście przejmowane i praktykowane są właściwie tylko te elementy tradycji, które w jakiś sposób wiążą się z muzyką. Choć warto zauważyć, że zdarzają się przypadki, w których muzycy nurtu *in crudo* zaczynają zarobkowo zajmować się również pewnymi pracami gospodarskimi, np. pszczelarstwem.

muzyką?, nigdy bym nie usłyszał opowieści o rosole, wylanym przez zazdrośną żonę na baraszkującego z weselną kochanką muzykanta i tysiąca innych historii. Preferuję swój zestaw etnograficzny. Wieczór, piwko, ćwiarteczka, normalna ludzka mięta, wzajemna ciekawość siebie³⁴.

Przykłady Kazimierza Meto, Jana Gacy, Stanisława Fijałkowskiego, Marii Kowalik czy Stanisława Witkowskiego pokazują, że wieloletnia przyjaźń i nieograniczająca się wyłącznie do kwestii muzycznych współpraca pomiędzy wiejskimi muzykantami a ich miejskimi uczniami skutkuje tym, że ci ostatni mają poczucie bycia kontynuatorami lokalnych tradycji muzycznych, a zarazem swoją tożsamość – przynajmniej w zakresie działań artystycznych – definiują poprzez odniesienie do „swoich” mistrzów³⁵. Taka postawa wyraźnie zaznacza się choćby w ten sposób, że coraz więcej uwagi i miejsca poświęca się wiejskim muzykantom na płytach i koncertach wykonawców nurtu *in crudo*. Przykładowo, w książeczce dołączonej do płyty *Dancing* zespołu Tęgie Chłopy czytamy:

Kluczową postacią naszej historii okazał się Stanisław Witkowski – klarncista i saksofonista z Opatowa, pamiętający nieprzebraną ilość dawnych melodii. Niezwykły muzykant i serdeczny człowiek, który od młodych lat dowodził legendarną w tych stronach kapelą braci Witkowskich. Pan Stanisław szybko stał się naszym przewodnikiem po mikrokosmosie muzyki kieleckiej. [...] Kolejne spotkania dawały radość obu stronom: nam z poczucia odkrywania nieznanego ładu, a naszemu mistrzowi – z nieoczekiwanego powrotu do intensywnego życia muzycznego, które zawsze było dla niego najważniejsze³⁶.

Ostatnie zdanie przytoczonego cytatu pośrednio odsyła nas do kolejnej kwestii związanej ze stosowaniem kategorii rekonstrukcji. Jest ono bowiem świadectwem przekonania, a zarazem związanych z tym przekona-

³⁴ W. Broda, *Muzyka. O tym, że (i jak) końca nie ma*, portal „Akademia Kolberga”, <http://www.akademiakolberga.pl/project/muzyka-o-tym-ze-i-jak-konca-nie-mawitek-broda/> (dostęp: 05.05.2016).

³⁵ Warto podkreślić, że bardzo często jest to relacja wzajemna. Wiejscy muzykanci i śpiewacy traktują gości z miasta jako „swoich” uczniów, a niekiedy wręcz członków rodziny, co świadczy o tym, że stanowią oni dla nich ważny aspekt ich aktualnej tożsamości.

³⁶ Tęgie Chłopy, *Dancing*, CD, Muzyka Odnaleziona 2015, s. 28–29. W istocie Stanisław Witkowski jest członkiem zespołu Tęgie Chłopy, choć ze względu na wiek nie bierze udziału we wszystkich przedsięwzięciach; często gra jednak na koncertach, wystąpił też w teledysku do jednego z utworów z płyty *Dancing*.

niem pewnych działań, w obrębie których uznaje się, że wiejskie tradycje muzyczne bynajmniej nie uległy jeszcze ostatecznej destrukcji i zanikowi. Owszem, najczęściej nie są one obecnie praktykowane, ale istnieją nadal w stanie swoistej hibernacji. Na wsi żyje bowiem jeszcze pokolenie muzykantów, którzy z różnych względów najczęściej nie są już aktywni, jednak zachowali umiejętności oraz wiedzę dotyczącą całego kontekstu kulturowego, w jakim pierwotnie funkcjonowała muzyka ludowa. Stwarzając im odpowiednie warunki, można przywrócić ich do muzycznego życia, a tym samym zapewnić sobie okazję do bezpośredniego kontaktu z tradycją i warunki niezbędne do jej przejęcia. W historii ruchu *in crudo* można odnaleźć wiele przykładów takich reaktywacji wiejskich śpiewaków i muzykantów³⁷. Ciekawe doświadczenia w tym zakresie przynosi także projekt Wiejskich Klubów Tańca, którego ideą jest aktywizacja już nie tylko samych muzykantów, ale całych lokalnych społeczności ukierunkowana na przywrócenie istniejących tam dawniej, a później porzuconych praktyk muzycznych³⁸.

W obszarze współczesnych działań związanych z muzyką ludową w pojęcie rekonstrukcji wpisany jest często jeszcze jeden aspekt, a mianowicie wierne naśladowanie czy wręcz kopiowanie dawnych wzorców. Dorota Sołęga stwierdza: „mówiąc o rekonstrukcji, mam na uwadze rzeczywiste odtwarzanie ludowego utworu muzycznego [...], tak aby efekt końcowy był utworem najbardziej – jak to możliwe – zbliżonym do zapisanego oryginału”³⁹. W tym kontekście inni badacze mówią właśnie o „postawie purystycznej”, która zyskuje negatywną konotację poprzez zestawienie jej z pewnymi wyobrażeniami i oczekiwaniami w zakresie twórczości artystycznej. Aspekt ten dochodzi do głosu zarówno w wypowiedziach muzyków, jak i w niektórych tekstach naukowych, gdzie dostrzec można wyraźną tendencję do budowania retorycznej opozycji pomię-

³⁷ Wymienić można choćby wspomnianych wcześniej Kazimierza Meto, Jana Gacę, Stanisława Fijałkowskiego czy Stanisława Witkowskiego. Wiele takich przypadków opisuje też w swoich książkach Andrzej Bienkowski (zob.: A. Bienkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*; tenże, *1000 kilometrów muzyki. Warszawa–Kijów*, Warszawa 2009).

³⁸ Zasady działania Wiejskich Klubów Tańca oraz organizowane przez nie przedsięwzięcia są prezentowane na portalu „Akademia Kolberga”, <http://www.akademiakolberga.pl/> (dostęp: 13.05.2016).

³⁹ D. Sołęga, *Rekonstrukcje folkloru muzycznego w Polsce. Kryteria doboru materiału*, [w:] *Folklor – tradycja i współczesność*, red. R. Sitniewska, E. Wilczyńska, V. Wróblewska, Toruń 2016, s. 159.

dzy „postawą folkową” a „postawą purystyczną”. Ewa Wróbel tę pierwszą opisuje przy pomocy takich określeń jak otwartość, tolerancja, swoboda twórcza, oryginalność, podkreślając, iż „muzycy są bardziej twórcami niż odtwórcami”. Z kolei w przypadku grup purystycznych kładzie nacisk na ich konserwatyzm, pisząc o tym, że „przeciwni są wszelkim zmianom”, „ostro krytykują wszelkie formy przetwarzania”, „ściśle przestrzegają specyfiki regionalnej”, „ich działalność jest obwarowana różnymi nakazami i zakazami”⁴⁰. Z kolei Waldemar Kuligowski stwierdza: „folk [ma – P. G.] oddawać cześć tradycji, ale nie poprzez jej bierne naśladowanie, ale przeciwnie – na drodze twórczych kontynuacji i nowatorskich nawiązań; nie ma sytuować się w ciasnej strefie anonimowego i powielanego folkloru, ale stanowić różnorodną dziedzinę autorskich, jednostkowych dzieł”⁴¹. Jak widać, w takim ujęciu folkowi przypisywany jest zestaw cech i wartości utożsamianych współcześnie z „prawdziwą” sztuką odróżniającą się zarówno od „ciasnej strefy powielanego folkloru”, jak i działalności rekonstruktorów, która postrzegana jest jako rodzaj ortodoksyjnego rzemiosła, w sferze retoryki kojarzonego niekiedy dodatkowo z krytycznie ocenianym folkloryzmem. Myśl taką dobitnie wyraził lider Orkiestry św. Mikołaja Bogdan Bracha, stwierdzając, że „jeśli zrobimy dokładnie tak, jak opowiadał dziadek, to powstanie skansen”⁴².

Ostatecznie zarysowana wcześniej koncepcja odwołująca się do kategorii rekonstrukcji i/lub puryzmu ma dwie zasadnicze wady. Po pierwsze, mamy w niej do czynienia z niezrozumieniem (albo przesadnym uproszczeniem) paradygmatu tradycyjnej muzyki wiejskiej. Po drugie, wyznacza ona przedstawicielom nurtu *in crudo* rolę, której nie akceptują i w istocie nie odgrywają. Ich działalność nie sprowadza się bowiem do biernego i jak najwierniejszego kopiowania. I nie chodzi w niej bynajmniej o „obowiązek naśladowania wszelkich niuansów manier wykonawczych twórców ludowych”⁴³, a tym bardziej wykonywania utworów w sposób jak najbardziej zbliżony do „zapisanego oryginału”⁴⁴. Jak wiadomo, muzyka ludowa nie polegała na odtwarzaniu czy kopiowaniu ustabilizowanych melodii, tekstów czy układów tanecznych. W obrębie względnie stabil-

⁴⁰ E. Wróbel, dz. cyt., s. 35.

⁴¹ W. Kuligowski, *Wytwarzanie autentyzmu*, s. 3–4.

⁴² Cyt. za: M. Sztandara, dz. cyt., s. 43.

⁴³ E. Wróbel, dz. cyt., s. 36.

⁴⁴ D. Sołęga, dz. cyt., s. 159.

nej (aczkolwiek również zmiennej) tradycji wyznaczającej techniczno-wykonawcze oraz społeczno-odbiorcze ramy muzykowania istniał spory margines na jednostkową ekspresję twórczą. Prócz regionalnych czy lokalnych stylów muzycznych mamy tu więc do czynienia z szerokim zakresem zjawisk indywidualnych obejmujących m.in. maniery wykonawcze, sposób zdobienia melodii, improwizowanie. Przekaz ustno-pamięciowy, niezajomość nut, brak pojęcia aranżacji oraz duże znaczenie konkretnej sytuacji wykonawczej prowadziły do tego, że w praktyce pieśń, melodia czy taniec za każdym razem wykonywane były w nieco odmienny sposób. Wysoko cenieni w swych społecznościach muzycy ludowi cechowali się elastycznością, to znaczy potrafili swobodnie posługiwać się językiem muzycznym danego regionu, formułując w nim niepowtarzalne i na swój sposób oryginalne „komunikaty” adekwatne do okoliczności ich wystawiania. Przedstawiciele nurtu *in crudo* zmiernają do opanowania takiego właśnie idiomu muzycznego, który pozwala na swobodne muzykowanie w obrębie określonego lokalną tradycją stylu wykonawczego. Nie chodzi więc o to, by rekonstruować czy naśladować maniery wykonawcze konkretnych twórców. Ważne jest za to poznanie i zinternalizowanie ogólnej „gramatyki folkloru”⁴⁵ oraz lokalnych stylów muzycznych, w ramach których możliwe jest kształtowanie własnej ekspresji twórczej. Wspomniane „nakazy i zakazy” rzekomo tak istotne dla „purystów” należy odczytywać w tym właśnie kontekście, jako chęć poruszania się w obrębie określonego idiomu muzycznego, a zarazem przejaw niechęci wobec zwulgaryzowanych sposobów współczesniania dawnej muzyki wiejskiej, a zwłaszcza – jak trafnie ujęła to Anna Czekanowska – „przeciwstawienie się uproszczonej zasadzie beatu o dużym oddziaływaniu transowym i wprowadzenie na jego miejsce innych praktyk »gęstej« rytmiki wywodzących się z rodzimej tradycji ludowej”⁴⁶.

Trzeba przy tym podkreślić, że pojęcie idiomu muzycznego jest w tym przypadku rozumiane szeroko i obejmuje szereg zjawisk wykraczających poza względy czysto techniczne. Szczególnie ważny wydaje się wspomniany wcześniej aspekt społeczny tego idiomu. Muzycy *in crudo* deklarują, że podejmowane przez nich działania nie mają wyłącznie wymiaru artystycznego (estetycznego), ich istotą jest bowiem kreowanie sytuacji

⁴⁵ T. Rokosz, dz. cyt., s. 63.

⁴⁶ A. Czekanowska, dz. cyt.

i płaszczyzn umożliwiających tworzenie więzi i większych lub mniejszych wspólnot. Jest to więc próba realizacji jednej z podstawowych funkcji, jakie dawniej pełniła tradycyjna muzyka wiejska, dostarczając powszechnie akceptowanych formuł, w ramach których dochodziło do kontaktów międzyludzkich. Przedstawiciele nurtu muzyki tradycyjnej chcą więc przejąć, kontynuować i rozwijać nie tylko określone style czy techniki wykonawcze, ale także charakterystyczną rolę wiejskich muzykantów, odpowiadających na pewne potrzeby społeczne. W tym aspekcie zaznacza się jednak wyraźna różnica między dawną wsią a współczesnym miastem, gdzie tego typu potrzeby albo w ogóle nie występują, albo występują jedynie w bardzo ograniczonym zakresie, ewentualnie – jak twierdzą niektórzy – są głęboko ukryte i nieuświadomione. W związku z powyższym znaczna część działalności ruchu *in crudo* ma wymiar edukacyjny i popularyzatorski, zmierzając w istocie do tego, by uświadomić szerszym kręgom odbiorców estetyczne i pozaestetyczne wartości muzyki tradycyjnej, a tym samym – mówiąc wprost – wytworzyć czy przywrócić zapotrzebowanie na tego rodzaju muzyczną formułę podtrzymywania relacji społecznych.

Trudno w tej chwili jednoznacznie ocenić efekty tych działań. Festiwal Wszystkie Mazurki Świata, letnie tabory warszawskiego Domu Tańca czy odbywające się w różnych miejscach warsztaty pieśni tradycyjnych wskazują na to, że coraz więcej osób jest zainteresowanych tego rodzaju muzyczno-społeczną aktywnością. Jednocześnie nie ulega wątpliwości, że zjawisko to ma cały czas w znacznej mierze charakter niszowy i wielkomiejski, będąc jednym z możliwych do wyboru stylów życia czy wyrafinowaną formą spędzania wolnego czasu przez ludzi wykształconych i stosunkowo zamożnych. Trudno wyobrazić sobie, by muzyka tradycyjna kiedykolwiek mogła jeszcze pełnić funkcję integracyjną w takim zakresie, jak miało to miejsce w kulturze ludowej. Nie jest jednak wykluczone, że w ramach współczesnych relacji społecznych opisywanych przy pomocy modelu kultury popularnej⁴⁷ nurt *in crudo* wytworzy niszę na tyle obszerną i wyrazistą, że działania w jej obrębie będą w istocie stanowić funkcjonalny odpowiednik dawnych wiejskich praktyk muzycznych.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na pewien szczegół. W ostatnich latach ruch muzyki tradycyjnej ulega swoistej półprofesjonalizacji.

⁴⁷ W. Kuligowski, *Ludowa – masowa – popularna. Antropologiczne rozróżnienie typów kultury*, [w:] *Między kulturą ludową a masową*, red. T. Smolińska, Kraków–Opole 2010.

Polega ona na tym, że bardzo wielu jego uczestników pod względem zawodowym przyjmuje (czy może raczej zmuszona jest przyjmować) specyficzną pozycję graniczną. Na ogół nie dążą oni do ukończenia szkół muzycznych, uzyskania dyplomów potwierdzających swoje kompetencje, zdobycia stałych angaży w oficjalnych instytucjach muzycznych czy osiągnięcia medialnej popularności na dużą skalę. Tym samym nieliczni z nich utrzymują się wyłącznie z grania muzyki. Jednocześnie jednak nie pracują oni zazwyczaj na stałe w innych branżach. W konsekwencji dochody z działalności muzycznej w różnych okresach muszą być uzupełniane poprzez podejmowanie innych aktywności zarobkowych. Jest to więc sytuacja analogiczna do tej, w jakiej funkcjonowali dawniej wiejscy muzycy, dla których granie na weselach i potańcówkach stanowiło ważne, aczkolwiek nigdy nie jedyne źródło dochodów.

Analizując zjawisko współczesnego wykonawstwa muzyki ludowej w nurcie *in crudo*, trzeba wreszcie zwrócić uwagę na pojęcie „kontynuacji tradycji”. Jest to bowiem, jak się wydaje, zarówno kluczowa dla przedstawicieli tego ruchu kategoria interpretowania własnych działań, jak i główny punkt sporny w dyskusji nad sposobem rozumienia interesującego nas fenomenu.

Muzycy *in crudo* uważają na ogół, że wiejska tradycja muzyczna może być w znacznym zakresie kontynuowana w zmienionych warunkach społeczno-kulturowych przez nowe pokolenie wykonawców pochodzących z miast. Autorzy projektu „Akademia Kolberga” są przekonani, że przedstawiciele tego pokolenia:

stanowią swoisty „neo-kolbergowski” fenomen w polskiej kulturze współczesnej. Ich działania oparte są jednak nie tylko na opisie i dokumentacji, ale przede wszystkim na powoływaniu procesu bezpośredniego przekazu tradycji przez wiejskich mistrzów w „naturalnym” środowisku, w którym powstawała i praktykowana była ta kultura muzyczna. W wielu miejscach w Polsce funkcjonuje ona – w postaci żywej, a nie tylko „opisywanej” – do dziś⁴⁸.

Niektórzy muzycy twierdzą przy tym wprost, że są kontynuatorami tej tradycji, inni wypowiadają się nieco ostrożniej, deklarując, że dopiero dążą do tego, by takimi kontynuatorami zostać. Janusz Prusinowski ujmuje tę kwestię w następujący sposób:

⁴⁸ „Akademia Kolberga”, <http://www.akademiakolberga.pl/dla-mediow/> (dostęp: 13.05.2016).

Stoi skrzypek, gra, ludzie tańczą. Skrzypek gra mniej więcej to samo, co grał 50 lat temu czy 150 lat temu. Ludzie ruszają się mniej więcej jak 50 lat temu czy 150 lat temu. Przeżywają mniej więcej to samo doświadczenie: czy to wspólnoty, czy to szczęścia, czy to wzruszenia, czy innych możliwych rzeczy. Czym różni się ten skrzypek od tego sprzed 50 lat, grającego w tym samym miejscu, w taki sam sposób? A nawet w innym miejscu. Bo to też było pytanie [...]: czy ja się czuję muzykiem ludowym... Zaskoczyło mnie to pytanie i odpowiedziałem, że tak, czuję się muzykiem ludowym⁴⁹.

Z kolei Adam Strug zwraca uwagę na fakt, że warunkiem kontynuacji tradycji jest zachowanie jej generatywnego wymiaru. Podkreśla on, że tradycja jest żywa, „o ile powstają nowe utwory posługujące się tym muzycznym językiem”; sam daje zarazem świadectwo owej żywotności, stwierdzając, że i jemu „zdarza się popełnić piosenkę ludową i nikomu o tym nie powiedzieć, a śpiewać ją i uczyć jej”⁵⁰. Na jeszcze inny aspekt tego zagadnienia kładzie nacisk Jan Bernad, który pytany o możliwości odrodzenia czy kontynuacji kultury tradycyjnej, odpowiada: „Jeśli chodzi o wieś, to jestem sceptykiem. [...] Natomiast myślę, że ludzie z miasta prędzej dostrzegą w tym wartość, podejmą jakiś trud, wysiłek, ryzyko, ale to może dobrać się tylko w indywidualnym wymiarze”⁵¹. Dalej jednak dodaje: „kultura tradycyjna nie umarła, tylko uległa transformacji i posiada inne formy, istnieje w wymiarze indywidualnym, a nie społecznym”. Warto zauważyć, że w tych ostatnich wypowiedziach prócz przekonania o możliwości kontynuacji tradycji uchwycona została zarazem niezwykle ważna i charakterystyczna różnica w sposobie jej współczesnego funkcjonowania. Wiejskie tradycje muzyczne – nawet jeśli ich praktykowanie, jak powiedziano wcześniej, ma służyć tworzeniu i podtrzymywaniu relacji społecznych – są przejmowane i kontynuowane w drodze świadomych i indywidualnych wyborów. Takiego wyboru ani takiej świadomości nie mieli bez wątplenia mieszkańcy dawnej wsi. Dla nich tradycja miała też zawsze wymiar kolektywny, podczas gdy dziś jest ona elementem indywidualnych konstrukcji tożsamościowych⁵². Trzeba jednak podkreślić, iż w tej perspektywie nie oznacza to, że współcześni muzycy są w jakiś sposób gorsi czy mniej tradycyjni.

⁴⁹ *Dyskusja z animatorami muzyki „różnie zwanej”*, s. 59.

⁵⁰ Tamże, s. 44, 48.

⁵¹ B. Wilgosiewicz, dz. cyt., s. 18, 19.

⁵² Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.

Zupełnie inaczej zagadnienie kontynuacji tradycji postrzegane jest zazwyczaj przez badaczy akademickich. Wielu z nich stoi bowiem na wspomnianym wcześniej stanowisku, którego istotę sprowadzić można do znanego stwierdzenia Rocha Sulimy, głoszącego, iż „nie ma już kultury ludowej, [...] jest marzenie o kulturze ludowej” oraz że „kultura ludowa umarła. Żyje jej mit”⁵³. Przy takim założeniu nie może być mowy o kontynuacji, a wszelkie działania w tym zakresie są w istocie postrzegane jako konstruowanie nowych tradycji czy nowych systemów wartości. Podkreśla się w tym przypadku, że przedstawiciele kultury współczesnej mają kontakt jedynie z pewnymi wyobrażeniami, w obrębie których dochodzi do dekompozycji kultury ludowej oraz mitologizacji pewnych jej elementów⁵⁴. Także ci badacze, którzy reprezentują mniej radykalne stanowisko, uznając możliwość bezpośredniego kontaktu z tradycją, są sceptyczni co do możliwości jej kontynuacji. Jak stwierdza Ewa Wróbel, „nawet w przypadku grup purystycznych nie jest to jednak kontynuacja bezpośrednia, ponieważ zmienia się środowisko i kontekst wykonywanej muzyki. Przekaz tradycji nie jest pełny i zawiera tylko wybrane elementy ludowej kultury muzycznej, które uzupełniane są elementami nowymi”⁵⁵. Podobną diagnozę formułuje Tomasz Rokosz, mówiąc o pośrednim, a nawet rewolucyjnym sposobie kontynuacji tradycji w sytuacji, gdy „wnuk podaje rękę dziadowi za plecami ojca”⁵⁶.

W jaki sposób można wyjaśnić tak zasadniczą różnicę stanowisk i interpretacji opisywanego zjawiska? Wydaje się, że wynika ona przede wszystkim z odmiennych perspektyw oraz odwoływania się do innych sposobów rozumienia i używania pojęcia tradycji.

Reprezentowana przez przedstawicieli ruchu *in crudo* perspektywa „od wewnątrz” (*emic*) zderza się tu z perspektywą „od zewnątrz” (*etic*) reprezentowaną przez badaczy akademickich. To zderzenie można zarazem postrzegać w kategoriach konfliktu, w którym środowisko muzyki tradycyjnej podejmuje bardziej lub mniej świadome próby dyskursywnego oporu w stosunku do głównych paradygmatów opisowo-interpretacyjnych, jakie przyjmowane są powszechnie w badaniach kultury ludowej.

⁵³ R. Sulima, *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, s. 115.

⁵⁴ M. Sztandara, dz. cyt., s. 41.

⁵⁵ E. Wróbel, dz. cyt., s. 36.

⁵⁶ T. Rokosz, dz. cyt., s. 63.

Jak widzieliśmy, dystansowanie się do pewnych pojęć, a zarazem wysoki stopień świadomości podejmowanych działań i ich motywacji sprawiają, że formułowanie interpretacyjnych autonarracji ma duże znaczenie w procesie definiowania istoty nurtu *in crudo* oraz konstruowania tożsamości jego członków.

Rozbieżność stanowisk na temat możliwości kontynuacji wiejskich tradycji muzycznych wynika jednak również z przyjmowania przez poszczególne strony „konfliktu” odmiennych koncepcji samej tradycji albo też akcentowania jej dwóch różnych aspektów. Jak bowiem zauważa Elliott Oring, pojęcie to może być odnoszone zarówno do procesu, jak i jego efektów, czyli różnego rodzaju produktów tradycji, takich jak idee, wiedza, obiekty, zachowania, wzorce⁵⁷. W badaniach folklorystycznych i antropologicznych zaznacza się przy tym wyraźna tendencja do koncentracji na tym drugim aspekcie i ujmowania go w paradygmacie ciągłości i zmiany. Przeszłość traktuje się tu jako coś „danego” (względnie stabilnego), a wszelkie odchylenia od niej czy wariacje na jej temat postrzegane są jako „zanieczyszczenia”, a zarazem raczej jako coś całkiem nowego niż wynik transmisji i transformacji elementów dawnych⁵⁸. Oring podkreśla jednak, że w gruncie rzeczy proces ma znaczenie dużo bardziej istotne niż jego poszczególne efekty, ponieważ „proces tworzy produkt. Bez procesu tradycje byłyby nieodróżnialne od wszystkich innych idei i praktyk kulturowych”⁵⁹.

Przyjmując zaproponowane rozróżnienie, można stwierdzić, że badacze współczesnych wykonań muzyki wiejskiej dostrzegają przede wszystkim „produkty”, koncentrując się zarazem na ich „nowatorskim” charakterze. W takim ujęciu zabawa taneczna organizowana dziś w Warszawie nie jest oczywiście tym samym, co dawna wiejska potańcówka, a oberek grany przez współczesnego muzyka z miasta nie jest taki sam jak oberek grany przez kogoś, kto na wsi wykonywał ciężkie prace fizyczne. Podobnie kołęda życząca staje się czymś innym w sytuacji, gdy nikt nie wierzy w sprawczą moc zawartych w niej słów.

⁵⁷ E. Oring, *Thinking through Tradition*, [w:] *Tradition in the Twenty-First-Century. Locating the Role of the Past in the Present*, red. T. J. Blank, R. G. Howard, Logan 2013, s. 24.

⁵⁸ Tamże, s. 26.

⁵⁹ Tamże, s. 25.

Uczestnicy ruchu *in crudo* w sposobie rozumienia tradycji przesuują jednak punkt ciężkości z produktu na proces. Istota ich działań nie jest bowiem w gruncie rzeczy definiowana jako chęć wykonania takiej czy innej pieśni w sposób jak najbardziej zbliżony do oryginału ani nawet jako pragnienie zdobycia określonych umiejętności czy technik wykonawczych. Dużo ważniejszy wydaje się tu sam kontakt z nosicielami owych produktów kulturowych oraz procesy, jakie ów kontakt uruchamia. Procesy te mają przy tym niewątpliwie złożony charakter i nie polegają wyłącznie na uczeniu się, ale także na reinterpretowaniu, przetwarzaniu, uzupełnianiu i przede wszystkim adaptowaniu obserwowanych norm i wzorców do warunków oraz sytuacji, w jakich chcą i/lub zmuszeni są działać współcześni muzycy.

Takie przesunięcie akcentu z produktu na proces pozwala zarazem odejść od statycznego modelu wyjaśniania tradycji jako przekazywanego z pokolenia na pokolenie i chronionego przed dezintegracją zestawu określonych i względnie stabilnych norm i wzorców. Jak pokazują bowiem niektórzy badacze, tradycję można również opisywać, używając modeli dużo bardziej dynamicznych. Przykładem takiego modelu może być choćby koncepcja Otakara Nahodila, traktującego tradycję jako obecną we wszystkich typach społeczeństw ludzkich pamięć kulturową, której cechami są m.in. dynamizm, kreatywność i innowacyjność oraz – co wydaje się najistotniejsze w interesującym nas kontekście – dialektyczny proces akumulacji i selekcji, czyli wzbogacania zasobu kulturowego przy jednoczesnej eliminacji niektórych jego elementów.

Akumulacja była zawsze i nadal pozostanie procesem selektywnym. Nowe zdobycze podważają stare *tradita*. Stare treści tradycji, zastępowane przez nowo przyswojone artefakty, idee i doświadczenia, okazują się zbędne i obumierają w zbiorowej pamięci albo pozostają w świadomości nosicieli kultury jako marginalne przeżytki. Tradycja nie jest skazana na to, by stać się skarbnicą wszystkiego „co kiedykolwiek było”. [...] Właściwa tradycji selektywność umożliwia transformację i zmienność kultury, kulturowe odrodzenie, społeczno-kulturową równowagę i przystosowanie do nowoczesności. [...] Fakt, że partykularne tradycje podlegają selekcji, nie oznacza zaniku tradycji jako takiej. Obumierają konkretne treści tradycji, dziedzictwo kulturowe ulega modernizacji, ale tradycja trwa dalej⁶⁰.

⁶⁰ O. Nahodil, *Tradycja jako definiens kultury*, przeł. S. Błaszczyk, J. Bednarski, „Lud” 1991, t. 74, s. 14.

Warto zauważyć, że w ujęciu Nahodila tradycja jest zarazem immanentną i definicyjną cechą kultury jako takiej („nie ma kultury bez tradycji”)⁶¹, dlatego też zanegowane zostaje tutaj powszechnie przyjęte rozróżnienie na kultury „tradycyjne” i „nowoczesne”, a zjawiska określane jako zanik czy dezintegracja tradycji traktowane są jako właściwy jej istocie proces selekcji⁶².

Przyjęcie takiego procesualno-dynamicznego modelu pozwala spojrzeć na interesujące nas zjawisko w innym świetle. Można bowiem postawić tezę, że wiejska tradycja muzyczna nie była czymś stałym i danym raz na zawsze, że w pewnym sensie i pewnym zakresie była ciągle odczytywana i transformowana przez kolejne pokolenia śpiewaków i muzykantów, którzy przejmowali ją od swych nauczycieli, ale nie na zasadzie kopiowania, lecz translacji, której kształt warunkowały rozmaite czynniki. Translacje te – utrzymane oczywiście w ramach pewnego idiomu muzyczno-kulturowego – polegały zarówno na wykształceniu indywidualnych manier wykonawczych, jak i modyfikowaniu wielu różnych elementów praktyki muzycznej w taki sposób, by była adekwatna do aktualnej sytuacji. Procesy adaptacji wiejskich tradycji muzycznych do zmieniających się warunków społeczno-kulturowych (np. pojawianie się nowych instrumentów i urządzeń nagłaśniających, konkurencyjna działalność kapel żydowskich, przenikanie na wieś muzyki miejskiej, rozwój państwowego mecenatu i folkloryzmu) dobrze udokumentował w swych pracach Andrzej Bienkowski.

Jeżeli zgodzimy się z takim założeniem, możemy w konsekwencji stwierdzić, że przedstawiciele nurtu *in crudo* są w istocie kolejną generacją muzyków ludowych, która zachowując ogólny model wiejskiej praktyki muzycznej oraz charakterystyczne dla poszczególnych regionów czy mikroregionów lokalne style wykonawcze, kontynuuje tradycję rozumianą jako proces transmisji, w którym dochodzi do akumulacji, selekcji, odczytywania i adaptacji wzorców wykształconych przez poprzednie pokolenia.

Na koniec warto zaznaczyć, że istniejący współcześnie w Polsce szlaki i zróżnicowany nurt muzyczny odwołujący się do tradycji ludowych sam w sobie jest zjawiskiem dynamicznym. W jego obrębie występują również procesy, które można by określić jako „międzypokoleniowe” odczytywanie i adaptowanie przejmowanych od „poprzedników” norm

⁶¹ Tamże, s. 7.

⁶² Tamże, s. 17.

i wzorców. Sprawia to, że podejście poszczególnych grup czy środowisk do owych norm i wzorców, a także sam sposób rozumienia tradycji ulega większym lub mniejszym przemianom. Wydaje się choćby, że opisywany przeze mnie stan wyraźnej polaryzacji praktyk i stanowisk, który był niewątpliwie charakterystyczny dla końca lat 90. XX w., w ostatnich 15 latach uległ częściowemu osłabieniu na skutek pojawienia się dwóch znaczących tendencji. Z jednej strony stopniowo wzrasta zainteresowanie i zrozumienie dla podejścia *in crudo* oraz wartości, jakie wynikają z wysiłku włożonego w długotrwały proces poznawania lokalnych idiomów muzycznych. Zrozumienie to przejawia się choćby w tym, że coraz rzadziej praktyki tego nurtu postrzega się w kategoriach kopiowania, odmawiając im oryginalności czy twórczej kreatywności. Z drugiej strony przedstawiciele nurtu *in crudo* odczytują i aktualizują ludowe wzorce muzyczne w sposób coraz bardziej swobodny i indywidualny⁶³. Tym samym tradycja przestaje być dla nich czymś, czego trzeba strzec przed „zanieczyszczeniami”, a staje się bardziej czymś, co należy kontynuować i rozwijać. Dynamikę obu tych tendencji można tłumaczyć właśnie w kontekście stopniowej zmiany paradygmatu rozumienia tradycji, która przestaje być postrzegana jako zestaw podlegających dziedziczeniu i ochronie produktów (czymś w rodzaju pamiątek rodzinnych czy eksponatów muzealnych), a zaczyna być traktowana jako proces przejmowania, a zarazem indywidualnego i zbiorowego (re)konstruowania tożsamości kulturowej.

⁶³ Niektórzy badacze, dostrzegając tę tendencję, mówią o wewnętrznym podziale w obrębie interesującego nas ruchu na rekonstruktorów i kontynuatorów tradycji (D. Sołęga, dz. cyt., s. 176).