



Z głowy na nogi. Ścieżka do muzyki wsi #2

Czy młody adept tradycyjnej gry skrzypcowej z miasta może *naprawdę* stać się przedstawicielem tradycji muzycznej polskiej wsi?

Muzyka polskiej wsi skończyła się nagle. Co to właściwie znaczy? W odróżnieniu od wspomnianej „izolacji społecznej i świadomościowej” wraz z pojawieniem się radia, nut miejskich przebojów na bazarach, a nawet harmonii – wchodzącej z własnym repertuarem, choć także arcyciekawie zaadaptowanej do muzyki tradycyjnej – wiejska publiczność gwałtownie zaczęła porzucać starą praktykę muzyczną, ulegając kulturowej inwazji z Miasta i z Zachodu. Był to proces, który trwał kilka dekad – najczęściej mówi się o początkach w latach dwudziestych-trzydziestych, zaś o zakończeniu w pięćdziesiątych, choć oczywiście znajdziemy wyjątki. (Opieram się przede wszystkim na obserwacjach z obszarów dominacji rytmów mazurkowych.) Z perspektywy przemian w muzyce ostatnich dekad może się wydawać, że nie była to rewolucja. Zauważmy jednak, że od Elvisa do dziś mamy do czynienia z ciągłością przekształceń w obrębie jednego, globalnego nurtu popkultury. Jeśli jednak Brytyjczycy mogą rościć sobie pretensje do powiązań kultury tradycyjnej z popem i rockiem poprzez style takie jak western swing, tak ogólna przynależność do kultury Europy co najwyżej najcieńszą nitką wiąże z popkulturą muzyką polską. Pod każdym nieledwie względem była to gwałtowna, potężna fala, która niemal zmyła całość rodzimego idiomu muzycznego, pozostawiając zupełnie inną kulturę: niby inwazja języków indoeuropejskich.

Western swing

Czynni muzykanci musieli zatem szybko przystosować się do nowego repertuaru, a skalę tej kulturowej przepaści ilustruje tyleż ich nieporadność w tej dziedzinie, jak niewprawność o generację młodszych muzyków weselnych w [rytmach mazurkowych](#). Powstanie, a następnie dominacja miejskich „oberków wilanowskich”, które trywializowały subtelności melodyczno-rytmiczne mazurka kładąc nacisk na motoryczność, wskazuje jak szybko rytmy mazurkowe stały się jedynie rekwizytem. Jak twierdzi [Andrzej Bieńkowski](#), najmłodszy radomscy skrzypkowie – a mazurki skończyły się wraz ze skrzypcami – urodzili się na samym początku lat trzydziestych (wymienia nawet rok 1931). Dosłownie chwilę później nie warto było brać się za skrzypce, chcąc liczyć na weselne zatrudnienie.

Powiedzmy sobie wprost: dla tych wybitnych artystów nadeszło wielkie nieszczęście. Muzycy w pełni sił, cieszący się akceptacją i uwielbieniem społeczności wiejskiej, nierzadko w ciągu kilku lat zostali zepchnięci na społeczny margines.

Wszystko dlatego, że nie chcieli albo nie potrafili dostosować się do nowoczesnych „wygibasów” (tamtejsze określenie) – repertuaru, w którym nie mogli pokazać swego starodawnego kunsztu w ogrywaniu i prześpiewywaniu. Rozgrywały się dramatyczne historie, także międzypokoleniowe w obrębie rodzin, włącznie z wyrzucaniem z domu za „przynoszenie wstydu”. To rzecz jasna temat na odrębne rozważania, u których podstaw leżą głębokie napięcia społeczne w Polsce, sięgające I Rzeczypospolitej.

Dziś dla kontynuatorów muzyki polskiej wsi jest to zapewne problem drugorzędny, ale dwadzieścia lat temu, kiedy gorączkowo poszukiwaliśmy wybitnych osiągnięć polskiej kultury (i społeczeństwa w ogóle), jednogłosowość polskiego śpiewu w kontekście misternego wielogłosu w innych krajach wydawała się kolejnym dowodem na jej (polskiej kultury) mizери. I mówimy tu o zjawisku ogólnopolskim. Jeśli w rozmaitych opracowaniach czytamy, że kultura tradycyjna przetrwała i jest kultywowana w Polsce do dzisiaj, jeśli Maria Baliszewska w *Raporcie o stanie muzyki polskiej* stwierdza, że „w okresie III Rzeczypospolitej wkroczyliśmy jako potentat (na tle innych krajów Europy) w dziedzinie muzyki tradycyjnej” i „na mapie Europy jesteśmy ważnym miejscem, bo niewiele krajów może poszczycić się obecnością tradycyjnej kultury ludowej w XXI wieku”, to mamy do czynienia z dezinformacją. Do postaw środowisk, które w PRL i III RP zawodowo zajmowały się polską muzyką tradycyjną będziemy zresztą wracać w tym cyklu wielokrotnie, bo mają one niebagatelne znaczenie dla rozpoznania sytuacji. Zobrazujmy póki co działalność tzw. folklorów, tj. urzędowego nurtu animacji muzyki polskiej wsi, w następujący sposób. Od czasu najmłodszych muzykantów weselnych przynależnych kulturze tradycyjnej do pojawienia się w połowie lat dziewięćdziesiątych środowisk kontynuatorów (które w wielkim uproszczeniu powiązać można z ruchem domów tańca), nie spotkamy żadnych skrzypków, którzy w dostatecznym stopniu opanowali rytm mazurek, by stać się reprezentantami idiomu.

To oznacza, że działaczom nie udało się wdrożyć żadnych mechanizmów transmisji tradycji. Reguła roku urodzenia Bieńkowskiego okazuje się niezawodna. Podobnie jest z towarzyską praktyką tańców tradycyjnych, w odróżnieniu od estradowej. Ba, niewiele lepiej jest z praktyką śpiewaczą, choć jej przekaz wydaje się znacznie łatwiejszy. Zawsze na przeszkodzie stały potężne bariery socjo-psychologiczne. Zastrzegam, że pomijam „przyuczonych” muzyków np. przy zespołach regionalnych, którzy poruszają się w stylizowanym, aranżowanym materiale, a ich rola często bywa dekoracyjna. Tak – muzyka „ludowa” bywa nagminnie uprawiana w roli pozamuzycznej, w roli symbolu politycznego, światopoglądowego, nawet czysto koniunkturalnie. O ciągłości tradycji możemy mówić w przypadku Podhala. Nieco odmienny rys cechuje inne obszary górskie, gdzie lokalne tradycje ulegają naporowi homogenizacji pankarpackiej, z wiodącą rolą Podhala właśnie.

Interesującym przykładem jest z kolei Wielkopolska, na której silne tradycje dudziarskie i poczucie tożsamości zaowocowały kultywowaniem lokalnych tradycji (kolejne pokolenia dudziarzy). Instytucjonalizacja (w Zbąszyniu jest jedyna w Polsce klasa instrumentów ludowych w szkole muzycznej) i symbolizacja spowodowały jednak, że zmarginalizowana została kontekstowa praktyka uczestnicząca (taniec towarzyski, śpiewanie do muzykantów). Ogromna większość muzyków wykonuje ponadto bardzo skostniały, ubogi repertuar odarty z idiomatycznych osobliwości – rytmicznych/tanecznych, ekspresyjnych: klasyczne *pars pro toto*.

[Muzyka dudziarska](#) jest szczególnie archaiczna, postrzegana jako monochromatyczna; od tamtejszych muzyków nierzadko się słyszy, że „na dłuższą metę nudna”. Odczucie monotonii z reguły zbiega się z niedostrzeganiem mikrostrukturalnych niuansów, charakteru – a także konieczności kontekstowego jej rozumienia – w sytuacji śpiewu, tańca, zachowania. Zredukowanie tradycji muzycznej do roli regionalnego emblematu sprzęga się zwrotnie z deprecjacją. To przyczynek do rozumienia muzyki tradycyjnej w ogóle: uprzedzenie wynika z oswojenia z wyabstrahowanym produktem muzycznym (płytą, plikiem), jaki jest osnową dzisiejszej popkultury. Na Biskupiznie, wielkopolskim mikroregionie pod Gostyniem, który jest może najsilniejszym reprezentantem wielkopolskiej kultury tradycyjnej, młodzi „po kielichu” zaśpiewają archaiczne pieśni (może nie wirtuozowsko, ale zawsze), każda dziewczyna ma fotografię w stroju biskupiańskim, a sporo dzieci uczy się grać, śpiewać i tańczyć (w zespole regionalnym). Zarazem ostatnie obrzędowe biskupiańskie wesele odbyło się w latach pięćdziesiątych, potem tylko starsi spotykali się co kilkanaście lat, by takowe zainscenizować (*Wesele w Krobi Starej* w reżyserii Kazimierza Muchy, 1970), zaś podziały pomiędzy dumną kontynuacją a poczuciem obciachu bywają bardzo ostre.

Żyjemy zanurzeni w globalnej popkulturze, w narracji massmediów, którą – przy skądinąd ogromnym zróżnicowaniu – przenika jeden system muzyczny. Nawet z odrębną, zdawałoby się, muzyką poważną zaszło znaczące scalenie systemowe za sprawą akademii i automatyzacji. Muzyka polskiej wsi to z tej perspektywy byt egzotyczny, w obrębie którego inaczej myśli się nawet o elementach muzyki. Dlatego wiele różni dwie sławne (względnie) płyty, pozornie skonstruowane według podobnych założeń: *Play Moby'ego* (1999) i *ojDADAna* Ciechowskiego (1996). Moby, używając archiwalnych nagrań Lomaxów we współczesnej aranżacji tanecznej, ukazał ciągłość kultury popularnej Zachodu, Ciechowski musiał – jak sam przyznawał – skracać i przedłużać poszczególne dźwięki i fragmenty, by wtłoczyć je w jej rytmy (nie mówiąc już o fundamentalnym problemie trójmiaru).

Vera Hall, *Trouble So Hard*
(nagranie Johna A. i Ruby Lomaxów z 1939)

Moby, *Trouble So Hard*

Sonosfera, w jakiej dorastaliśmy, ma fundamentalny wpływ na ukształtowanie naszego rozumienia muzyki. Słuch absolutny na przykład, wbrew obiegowej opinii, nie jest wrodzoną zdolnością rozpoznawania dźwięków skali temperowanej w stroju 440 Hz, tylko zdolnością do nauczenia się w taki sposób systemu wysokościowego kultury, w jakiej dorastamy. Oznacza to bardzo intrygującą sytuację psychologiczną w przypadku adepta, który poszukuje swojej tożsamości w kulturze tradycyjnej – w kraju, jako się rzekło, rozpaczliwie poszukującym tożsamości. Ciągłość biologiczna jest zachowana, zaburzona natomiast jest ciągłość kulturowa. Poszukując własnych korzeni, sprzeniewierzamy się wdrukowanej kulturze muzycznej i sięgamy do kultury odległej. Ten paradoks nazywam „skokiem w nadtożsamość”. Czy jednak nie bywa tak, że na tym właśnie polega odkrywanie tożsamości? „Nieliczni wychowali się w żydowskich domach, większość to «odkrywczy». Czy to znaczy, że ich tożsamość jest modnym wymysłem?” pyta w „Wysokich Obcasach” Agnieszka Graff o poszukiwaniach żydowskich korzeni przez Polaków. Porównanie wcale nie tak odległe zważywszy na to, że substraty polskiego społeczeństwa mikser historii solidnie zhomogenizował. Czy muzyka polskiej wsi to tylko fascynująca egzotyka, jak muzyka Indii, Afryki, Ameryki Łacińskiej?

Wspaniale puentuje to historia młodego dudziarza z Domachowa, Krzysztofa Polowczyka. Odkrywając coraz to bardziej egzotyczne odmiany ciężkiej muzyki dotarł do folk metalu – wymienia Cruachan, Finntroll, Folkearth, Korpiklaani – którego przedstawiciele używają dud, i wówczas uświadomił sobie, że przecież pamięta starych dudziarzy z życia świątecznego wsi: nagle „odkrył”, że mieszka w dudziarskiej enklawie, na Biskupiznie. Tak został uczniem Stanisława Kubiaka i wspaniałym przedstawicielem wielkopolskiej tradycji. Postawmy jednak pytanie: skoro młody adept tradycyjnej gry skrzypcowej wykształcił swoją wrażliwość w diametralnie innej kulturze muzycznej, czy może *naprawdę* stać się przedstawicielem tamtej tradycji muzycznej? Czy nie-góral może nauczyć się grać po góralsku, a nie-Rom po cygańsku? Czy biały może grać prawdziwy jazz albo bossę? Oto nośne kwestie „autentyczności”. Muzyka mazurkowa nie brzmi dziś *dokładnie* tak, jak sto lat temu. A przecież nowe pokolenie grywa mazurki ze starymi muzykami we wzajemnym poczuciu zrozumienia.

Zabawa 10-11 lipca 2014 na Taborze Wielkopolskim: Krzysztof Polowczyk, Małgorzata Szymankiewicz i inni

Każdy uwrażliwiony słuchacz przyzna, że nagrania zespołów Hot Five i Hot Seven Louisa Armstronga z lat 1925-27 i *Bloomington* tria Branforda Marsalisa (1991) łączy *swing, feel, drive i time* – że to ta sama muzyka, ale po długiej podróży w czasie. A to metamorfoza o wiele, wiele, wiele dalsza.

Antoni Beksiak

Powyższy tekst jest kolejnym odcinkiem publicystycznego cyklu autora i stanowi wyraz jego subiektywnych sądów na temat polskiej muzyki tradycyjnej i jej obecności w mediach i kulturze przełomu XX/XXI wieku. Jako redakcja zachęcamy do polemik i reakcji, które prosimy nadsyłać na adres muzykoteka@nina.gov.pl.