



## Z głowy na nogi. Ścieżka do muzyki wsi #5

### Muzyka folk to termin bezpieczny i nie ma nic wspólnego z prawdziwą muzyką wsi

Przypomnę, że Anna Czekanowska konstatuje, że popkultura dlatego w latach 90. przyjęła termin „folk”, gdyż łączy to, co bliskie, z tym, co odległe w bezpieczny sposób, tak by nie trzeba było identyfikować się z własnym „zacofaniem”. A w zasadzie muszę zaznaczyć, że rozwój i dokonania polskiej muzyki pop-folk (w najszerszym znaczeniu) pozostają poza zakresem niniejszego opracowania: jest ona dla mnie o tyle interesująca, o ile wnosi coś istotnego (nie naskórkowego) do recepcji i rozwoju idiomu mazurkowego. Nie chodzi o estetyczną ocenę dokonań: bywają one niebagatelne, jednak w kontekście zachodniej muzyki popularnej, tj. w innym paradygmacie.

Istnieje jednak także związek historyczny: bezpośrednio po zapoczątkowaniu zjawiska kontynuacji tradycji mazurkowej (1994/5), potężną erupcją objawił się folk. Podobne przejawy występowały wprawdzie niemal od zarania muzyki popularnej (od No To Co i Skaldów po Kwartet Jorgi, Syrbaków, De Press i Twinkle Brothers/Treburnie-Tutki), zwłaszcza od czasu utrwalenia kategorii „muzyki świata”, ale począwszy od roku 1995 zjawisko stało się prawdziwie modne, powstawało mnóstwo nowych grup, a istniejące zmieniały repertuar i nazwy (Varsovia Manta, Yeyante → Strumień).

Obserwuję ten nurt od dwóch dekad. Jest to obserwacja wybiórcza, co – szczerze mówiąc – wynika wprost z przeważającej jałowości jego dokonań, zwłaszcza w zakresie, który mnie interesuje. Niemniej rysuje się wniosek, że pomimo zróżnicowania folk konsekwentnie nie podejmuje i nie rozwija mazurkowej tradycji muzycznej, traktuje ją jedynie jako dekorację, rekwizyt, wchłaniając bardzo wybiórcze elementy w tkanę przynależną odległej kulturze, wynikającej z dotychczasowej wiedzy i praktyki muzycznej artystów i słuchaczy – spełniając dzięki temu „prawo inżyniera Mamonia”. Aby ująć to w przykładzie, wykorzystana zostaje melodia, ale w sensie tego, co przekazałby zapis nutowy, tj. podstawowych stosunków wysokościowo-czasowych, bez frazowania, specyfiki skalowej, intonacyjnej, rytmicznej, frazowania, akcentowania, manieri wykonawczej z jej wszystkimi składnikami.

Przykrwanie do przyzwyczajień, domyślnych ram jest zapewne działaniem w dużym stopniu nieuświadomionym. Zarówno dzisiejsza popkultura (kształtująca właściwie wszystkich), jak edukacja w muzyce poważnej to niezliczone ograniczenia i założenia wstępne, w ramach których muzyk funkcjonuje. Muzyka XX wieku podjęła trud dekonstruowania tych założeń, ale to nadal domena tylko nielicznych wtajemniczonych. Bez krytycznego spojrzenia na własne stereotypowe podejście, bez głębokiego poznania zasad rządzących muzyką w kulturze tradycyjnej twórca bezustannie trafia na artystyczne rafy – znamienne jest, że także polską twórczość kompozytorską cechuje brak kontaktu ze źródłem i pisanie opracowań na podstawie innych opracowań.

Dekoracyjność w dużym stopniu polega także na pozyskiwaniu „uwiarygodnień” przez współpracę z muzykami (to skomplikowana socjo- i psychologicznie sprawa na odrębne opracowanie) lub powoływanie na określone pochodzenie

społeczne. Zespół Szwagierkolaska nie nawiązał na przykład do unikalnej manieri wykonawczej Stanisława Grzesiuka, natomiast w prasie chętnie powoływał się na „żulerskie” dzielnice, w których muzycy się wychowywali (kto w Polsce wychowywał się w innych?). Więcej, wydaje się, że merytoryczne odniesienie do muzyki tradycyjnej w kontekście współczesnej kultury muzycznej wymaga przynajmniej kilkuletniej „imersji” w środowisku wiejskim i kontynuatorów tradycji.

Trochę to tak, jakby partie Roberta Planta dawać do śpiewania klasycznemu tenorowi – może być zabawne, może nawet intrygujące, trudno jednak by zastępowało oryginał. A w tym przypadku tak było, bo folk natychmiast przyćmił kontynuację muzyki tradycyjnej, wchodząc w rolę, jaką kilka dekad wcześniej pełniły zespoły pieśni i tańca. Wspomnijmy, że w prasie muzycznej lat 80. i początku 90. trwała gorąca dyskusja o autentyczności zwłaszcza w muzyce rockowej: szkoda, że kiedy czytałem w „Magazynie Muzycznym” czy „Non Stopie” rzewne zachwyty nad Leadbellym i Woodym Guthrie, ani słowa nie było tam o Fogcie i Zarasiu. Sławnym redaktorom raczej regularnie ulewało się na temat swojskiej „przaśności”.

Ideologię *world music*, leżącą u podstaw folku, dobrze ilustruje spostrzeżenie Naomi Klein: „Zamiast wymyślać różne kampanie reklamowe na różne rynki, wystarczy stworzyć jedną, która będzie sprzedawać różnorodność jako taką na wszystkich rynkach jednocześnie. Formuła ta pozwalała na utrzymanie niskich kosztów wedle starej zasady «to samo jest dobre dla wszystkich», którą kierował się już stary kowbojski imperializm kulturowy, ale przy znacznie zmniejszonym ryzyku urażenia lokalnych uczuć. Zamiast namawiać świat, żeby smakował Amerykę, teraz nawołuje się, jak w sloganie Skittles: (...) «Skosztuj tęczy». Owa lukrowana wielokulturowość, wprowadzona jako szlachetniejsze, subtelniejsze opakowanie dla homogenizowanego produktu (...) w istocie jest mono-wielokulturowością.” (...) „Rastafariańskie dredy, różowe włosy, dłonie pomalowane henną, kolczyki i tatuaże, parę flag narodowych, migawki z ulic egzotycznych miast, chińska i arabska kaligrafia, garść angielskich słów, a wszystko to hojnie podlane muzyką elektroniczną”. Nie zaszkodzi w tym kontekście spojrzeć na archetypicznego Macieja Szajkowskiego (Kapela Ze Wsi Warszawa) także jako na przykład nowej twarzy imperializmu kulturowego.

Przywołanie Naomi Klein kieruje nas w stronę uplasowania politycznego. W dyskursie medialnym kontynuatorom przypięto łatkę „konserwatywnej prawicy” w odróżnieniu od „postępowej lewicy” twórców folku. Zbudowano to na tradycyjnych uprzedzeniach wobec środowiska (post-)chłopskiego. Na podstawie kuriozalnych dziś opinii w rodzaju „polska muzyka ludowa jest nudna i nie nadaje się do słuchania bez przeróbki” (Tadeusz Konador) oraz „polska muzyka ludowa grana jest nieczysto i nierówno, w związku z czym jest niedobra, natomiast dobra jest muzyka irlandzka, ponieważ grana jest czysto i równo” (Paweł Iwaszkiewicz) – obie wypowiedzi ustne przytaczam z pamięci – stworzona została najbardziej parszywa klisza, do dziś niemal obowiązkową w mediach. Otóż twórcy folkowi „nie powtarzają wiernie muzyki ludowej, tylko dodają coś od siebie”. Znajdujemy tu utożsamienie „prawica – tradycja – rygoryzm – wtórność” kontra „lewica – postęp – tolerancja – wolność – kreatywność”. Muszę się nad tym chwilę zatrzymać.

Po pierwsze, każdy artysta „dodaje coś od siebie”, a miarą owego „dodawania” jest przede wszystkim jego talent. Jeśli przyjąć, że jedynie łączenie muzyki rozmaitych kultur jest „dodawaniem czegoś od siebie”, w odróżnieniu od rozwijania istniejącego, spójnego idiomu, Mozart, a co dopiero Bach byliby przykładami braku kreatywności. Opozycję postawić można przecież przedstawić następująco: pokora wobec trudnego, hermetycznego stylu, którego trzeba się najpierw dobrze nauczyć, by go podjąć i rozwijać, naprzeciw apodyktycznej wyższości wynikającej z uprzedzeń społecznych i autoidentyfikacji z „cywilizacją”. Notabene: czy ta ostatnia postawa – wobec wschodnioeuropejskiej tradycji muzycznej – to europocentryzm?

Po drugie, w folku przeważa wtłaczanie elementów polskiej tradycji we wcześniejsze, całosystemowe przyzwyczajenia muzyków. To nie tyle „dodawanie czegoś od siebie”, co raczej niewolnictwo wobec nawyków. Nazywałbym to „wyedukowaną głuchotą”, zwłaszcza w odniesieniu do nierzadkich przecież w tym nurcie muzyków z formalnym wykształceniem. Jeśli ktoś nie słyszy, że rytmy wiejskie nie są nierówne, ale nie mieszczą się w osłuchanych podziałach taktowych i przyzwyczajeniach, to mamy do czynienia z jakimś rodzajem upośledzenia, prawdopodobnie nabytego w wyniku studiów.

Po trzecie, prawicowa łaska już u początków okazała się niezbyt odpowiednia, by wspomnieć dyskusje z niejakim „Mieczem-Sławomirem” [na \(nie\)sławnej liście dyskusyjnej Muzykant](#), której jestem współtwórcą (i pomysłodawcą nazwy). Karol Ejenberg zadedykował nam zresztą cytaty z Dawida Warszawskiego: „To jest Serbia! – Nie, głupku, to jest poczta”. Powyższe przywołanie Naomi Klein ilustruje niecelność, a sprawa jest tym bardziej paląca, że obecnie następuje [zawłaszczenie wizerunkowe środowiska kontynuatorów przez zwycięską siłę polityczną](#).

Przypadkiem, który skupił w sobie wszystkie cechy dyskursu i najprawdopodobniej w największym stopniu przyczynił do spetryfikowania stereotypów w wokabularzu massmediów była awantura, jaka wybuchła w związku z wydaniem [wspomnianej płyty \*Oj DADAna\* Grzegorza z Ciechowa](#) (Ciechowskiego, 1996).

W efekcie emfatycznego, gorączkowego i zapewne przesadzonego, choć uzasadnionego sytuacją, protestu („to jedno z najbardziej gorszących i niebezpiecznych zjawisk w kulturze polskiej” – Andrzej Bieńkowski) radosna ekipa polskiego popu ze zdumieniem odkryła, że z muzykantami wiejskimi wiąże się głęboki społeczno-kulturalny problem: odrzucenia, dyskryminacji, szykanowania; że mają swoich obrońców; że można mówić o ich wyzysku. Coś, co dziś, w czasach dekonstrukcji społecznych nierówności, staje się stałym substratem dyskursu. Materiał w archiwach Polskiego Radia, notabene własność Skarbu Państwa – skądinąd trudno dostępny do dziś – okazał się nieodłączny od kontekstu, tak jak muzyka wsi jako taka. Nie bez znaczenia był udział Jana Pospieszalskiego, który wówczas, jako basista Voo Voo i twórca „Swojskich klimatów”, miał całkiem odmienny wizerunek niż dziś, i sporo dobrego zrobił dla ruchu *revival*. „Wiem, Janku, że chciałeś zrobić taką płytę, ale ja byłem pierwszy”, wypalił mu wówczas w wywiadzie telewizyjnym Ciechowski i powtarzał to wielokrotnie w massmediach (przypuszczenie skądinąd nie bez ewentualności).

„Ciechowski bez niczyjej wiedzy i zgody wykorzystał głos Koprkowej, naruszając jej dobra osobiste” mówił Bieńkowski. „Myślałam, że Grzegorz Ciechowski poszuka inspiracji do własnych kompozycji. Nie było mowy o takim wykorzystywaniu materiału, o cytatach przetworzonych na komputerze” dodawała Maria Baliszewska, reprezentująca Radiowe Centrum Kultury Ludowej, które udostępniło nagrania. Stowarzyszenie Twórców Ludowych weszło bodaj na drogę sądową, choć zdaje się, że kwestia wykorzystania praw wykonawczych jest „czysta”: problem płyty *Oj DADAna* rozgrywa się zatem raczej na obszarach etyczno-estetycznych.

Przez przynajmniej rok Ciechowski w licznych wywiadach – a z racji swojej popularności miał nieograniczony dostęp do mediów – „rozprawiał się” ze swoimi adwersarzami, grupą sfrustrowanych profesorków usiłujących jego kosztem zyskać rozgłos (staram się oddać przekaz z pamięci). „Strażnicy świątyni”, „obszar, który zastrzegli sobie jako swoją wyłączną domenę pasjonaci. Jedyni pełnoprawni opiekunowie folkloru”, „filozofia smoka (...), który zbiera skarby, ma ich nieprzebraną ilość i głównym jego zajęciem jest leżenie, pilnowanie tych skarbów i zabranianie komukolwiek korzystania z nich” to charakterystyczne wypowiedzi; najbardziej typowym epitetem stało się bodaj określenie „kustosze”. Zgodnym chórem z Ciechowskim mówiło mnóstwo artystów, celebrytów, dziennikarzy, od Macieja Rychłego po Roberta „Mop Mana” Leszczyńskiego.

A więc gwiazda muzyki rozrywkowej, świetnie czująca się na rynku muzycznym, korzysta z łatwego dostępu do massmediów żeby sekować folklorystę (mam tu na myśli Bieńkowskiego), który przez dwadzieścia lat nagrywał muzykantów za własne pieniądze i z [uzasadnionym poczuciem, że zawodowcy nie robią tego w sposób dostateczny](#). Interesujące ze strony artysty, który sam o sobie mówi „Ciechowski jest zarozumiały, wyniosły, jajogłowy”, a zarazem „za miarę klasy i wewnętrznego spokoju uważam nieatakowanie innych”. Ta ogromna dysproporcja sił, możliwości i pozycji świetnie ogniskuje sytuację muzyki polskiej wsi wobec rodzimej popkultury z jej „folkkiem”.

Grzegorza Ciechowskiego bezwarunkowo cenię za dwie pierwsze płyty Republiki, choć późniejsze dokonania uważam za [bardzo rozmaite](#). Pomijając jednak dyskusyjną wartość artystyczną płyty *Oj DADAna*, dla której inspiracjami były „Deep Forest, Enigma czy niektóre płyty Petera Gabriela”, podaję to jako dowód na konieczność „skoku w nadtożsamość” – nawet twórca o tak bezsprzecznych zasługach jak Ciechowski może wobec problematyki twórczości wsi zachowywać się jak dziecko we mgle.

Jedną z instytucji, których misyjnym zadaniem jest dbanie o losy muzyki tradycyjnej jest Polskie Radio, w szczególności powołane w 1994 Radiowe Centrum Kultury Ludowej. W drugiej połowie lat 90. nadrabiało wielodekadowe zaniedbania polskiej fonografii (w tym Polskiego Radia) serią płyt „Muzyka Źródleł” (o kontrowersjach pisałem w „Życiu” 17 marca 1998). W sytuacji, jaka zaistniała w połowie lat 90., RCKL pod przewodnictwem Marii Baliszewskiej opowiedziało się po stronie folku, jako współtwórca tego zjawiska, w szczególności poprzez flagowy festiwal „Nowa Tradycja”. Uważam to za niefortunną decyzję, bo Radio mogło – i powinno było – włączyć swoje zasoby w rozniecanie *revivalu*. Folk, z racji osadzenia w modelu działania rynku muzycznego i poprzez swoją oczywistą przystępność, miał bez porównania łatwiejszą sytuację, niż głęboko wówczas negatywnie widziana muzyka tradycyjna. Działaczy Centrum skusiła jednak popularność,

koniunktura, jak to ujęła Anna Czekanowska. Mam przypuszczenie, że gdyby RCKL z podobną intensywnością zaangażowało się po stronie kontynuacji tradycji, już dziesięć lat temu mielibyśmy kilkudziesięciu znakomitych skrzypków, a zjawiska takie, jak Sędek, byłyby dziś o rząd wielkości częstsze.

Mimo wielodekadowego gromadzenia zbiorów – co do których zastrzeżenia metodologiczne zgłaszałem wcześniej – w postawie Polskiego Radia rozpoznać można pewien dystans wobec przedmiotu, pewne zakłopotanie wobec bezpośredniej, „nietemperowanej” energii przekazu, co zresztą potwierdza promowanie tzw. modelu skandynawskiego, w którym tradycyjną estetykę i wyrazowość łągodzi się w stronę kameralistyki muzyki dawnej, w stronę muzyki salonowej. Nierzadko trudno mi uwierzyć w szczere zaangażowanie, zrozumienie i aprecjację dla wiejskich muzyków w audycjach Dwójki. Zresztą nad całym Polskim Radiem unosi się duch stylistyki Urszuli Sipińskiej, wyłaniając się w nieoczekiwanych momentach; przypomnę przy tym, że jako pokolenie wczesnych lat 70. wybitnie źle wspominam czadzenie piosenką festiwalową przez PRiTV w latach 80. W mojej działalności – w której nie boję się swego stanowiska przedstawiać – nie raz spotkałem się z szykanami ze strony RCKL, choć okazjonalnie zdarzały się działania przeciwstawne.

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](mailto:muzykoteka@nina.gov.pl).*