



Z głowy na nogi. Ścieżka do muzyki wsi #6

Szósty i ostatni odcinek cyklu *Ścieżka do muzyki wsi*

Na wstępie wypada się zastrzec, jestem jednym z inicjatorów tego zjawiska, którego początek należy wskazać na rok 1994, w szczególności na dwie równoległe inicjatywy – powstanie [Domu Tańca](#) w Warszawie z inicjatywy Katarzyny Leżeńskiej i Janusza Prusinowskiego, z prapoczątkami w wakacje 1994 w II Liceum Społecznym, oraz zapoczątkowanie [Sceny „Korzenie”](#) w Klubie „Riviera-Remont”, także w stolicy. (Wydane w zeszłym roku [nagrania](#) i [gazetka](#) dokumentują tę drugą inicjatywę).

Uważam ten moment za przełomowy dla polskiej kultury, choć zaistniał w ciszy: oto – mimo stałego obiegu hasła „kultura ludowa” – po raz pierwszy od niepamiętnych czasów tradycyjna muzyka polskiej wsi uznana została za pełnoprawną twórczość artystyczną, wraz z podjęciem dawnych praktyk kulturalnych, jak przede wszystkim potańcówki. Zawiązał się nurt kulturowy, który przyjął muzykę wsi bez klasowych uprzedzeń. Trudno dziś może pojąć, jak długą drogę trzeba było pokonać, żeby uznać wiejskich muzykantów za równych sobie, ludziom przecież ze sfer inteligenckich, miejskich, postępowych. Stereotyp chłopskiej, prymitywnej niższości, starannie zaszczipiony przez wychowanie „tu i teraz”, trzeba było mozolnie, stopniowo w sobie skruszyć.

Geneza ogniskuje się w zasadzie w jednym momencie i środowisku, trudno (z drobnymi zastrzeżeniami) mówić o równoległości, choć niewątpliwie zaistniał „duch czasu”. Był oczywiście osobny [Andrzej Bieńkowski](#), prowadzący swoje badania od początku lat 80.; wspomina przedstawianie kapeli Metów elicie opozycyjnych plastyków, na własnym wernisażu w Dziekance w 1985, jako natknięcie się na ścianę zdumienia i niezrozumienia. Uważał, że nasze działania dziesięć lat później to już oznaka szerszego zainteresowania – choć my, organizatorzy działań, czuliśmy się wówczas jak na pustyni.

„Muzyka Kresów”

Działalność „[Muzyki Kresów](#)” (od 1991) skupiała się przede wszystkim na muzyce zza wschodniej granicy, muzyka polska była tam niemal nierozpoznana. O roli Ukrainy i Białorusi w drodze do muzyki polskiej [pisałem w „Blizie”](#) – to także droga Jana Bernada i Moniki Mamińskiej, którzy utworzyli następnie najważniejszy ośrodek polskiej pieśni tradycyjnej. Uwaga ze strony legendarnego Jewgena Jefremowa z „Drewa” podczas jednego z sympozjów: „puszczasz takie świetne [polskie] nagrania, czemu się nimi nie zajmujecie?” była dla mnie jednym z impulsów do rozpoczęcia działań.

Arcyważny zespół Bractwo Ubogich (1992-94: Anna i Witold Brodowie, Alicja i Jacek Hałasowie, Remigiusz Mazur-Hanaj, Janusz Prusinowski, Adam Strug) stał się zarzewiem ruchu, bo w zasadzie wszyscy członkowie stali się filarami revivalu, choć główny wysiłek Jacka i Alicji Hałasów przypadł zdaje się na folk (m.in. Muzykanci). W chwili przełomu formacja właśnie się rozpadła, co stało się początkiem głębokiego wejścia w tradycję: pamiętam jednak, że na koncercie Bractwa (koncercie, o tanecznym udziale nie było jeszcze mowy) wiosną 1994 w Remoncie miałem silne poczucie obcowania ze stylizacją.

O sytuacji w instytucjonalnym, państwowym nurcie folklorystycznym (a także o innych czynnikach składających się na zastaną sytuację) wspominam w kilku miejscach w niniejszym cyklu. Warto może napomknąć, że krótki epizod z etnochoreologką Grażyną Dąbrowską z miejsca zaczął popychać Dom Tańca w stronę zespołu estradowego. Natomiast koniecznie trzeba wspomnieć o wsparciu merytorycznym Piotra Dahliga z Instytutu Sztuki PAN, który dokumentował spotkania „Korzeni” i udzielił dostępu do nagrań, jakie następnie przedstawiałem w Rozgłośni Harcerskiej w audycji „Kaplisty”.

Dom tańca

„Dom tańca”, koncepcja u podstaw warszawskiego Domu Tańca i pośrednio innych inicjatyw, to [pojęcie przyniesione z Węgier](#). W oryginalny sposób – odległy od polskich doświadczeń – Węgrzy na początku lat 70. utworzyli oddolny ruch kontynuacji kultury tradycyjnej na kanwie kontrkultury inspirowanej beatnikami i hipisami, która – w ogólnym wymiarze społeczno-politycznym – za wyraz aspiracji niepodległościowych przyjęła węgierską tożsamość narodową w odpowiedzi na „przetłumienie kręgosłupa narodu węgierskiego” (Ákos Engelmayer) po 1956 roku. Źródło odnaleziono w Siedmiogrodzie, tj. na terenie Rumunii, gdzie mniejszość węgierska była dotkliwie represjonowana przez Ceausescu.

Słowo „táncház” (tanc-haz) oznacza dosłownie „dom tańca”, zarówno miejsce – izbę – jak okazję. W Siedmiogrodzie w latach 70. „domy tańca” wciąż bywały organizowane. W 1972 „przeszczepione” zostały do Budapesztu, następnie innych miast, rozwijając wokół szeroki ruch zainteresowania kulturą tradycyjną, u którego podstaw był jednak taniec towarzyski (w odróżnieniu od estradowego), współuczestnictwo, kontynuacja tradycyjnego stylu muzycznego. Pierwotnie relatywnie apolityczny, tolerowany (nie bez ataków propagandowych) przez reżim komunistyczny, stał się następnie częścią instytucjonalnego życia kulturalnego Węgier. Uważam ten model kontynuacji kultury tradycyjnej za fundamentalny wkład Węgier we współczesną kulturę europejską; znalazł się zresztą z tego tytułu [w rejestrze UNESCO](#).

W granicach zjawiska, które rozwija się w Polsce od dwóch dekad, zaistniało całe spektrum motywacji i celów podejmowania kultury tradycyjnej. Ale bez wątplenia za jedną z najważniejszych intencji uznać należy zaprzeczenie wreszcie tej regule (słowami Ewy Klekot): „«sztuka ludowa» tak naprawdę mówi bardzo niewiele o «ludzie», za to wiele mówi o gustach inteligencji i relacjach władzy, w ramach których «kultura ludowa» jest tworzona”. Pojęć gusta i preferencje wiejskich twórców i znaleźć drogę do zrozumienia w sensie ludzkim, wbrew ogromnym różnicom. O mieszkańcach wsi [pisze wszak Anna Malewska-Szałygin](#): „wzory dobrego władcy (...) to parada postaci historycznych kojarzonych z silną władzą, skupioną w jednym ręku i zapewniającą dobrobyt poddanym. (...) Cesarz Austro-Węgier Franciszek Józef, (...) marszałek Józef Piłsudski oraz pierwszy sekretarz PZPR Edward Gierek (...), postaci bardziej kontrowersyjne jak Adolf Hitler czy Augusto Pinochet, ucieleśniające ideę władzy bezkompromisowej, twardo ustanawiającej i utrwalającej porządek. [łączy ich] kategoria ładu, zapewniającego konieczną dla rolnika stabilizację i bezpieczeństwo (...)”. Niekoniecznie przekonania inteligentkiej miejskiej młodzieży.

Mówię to rzecz jasna ze świadomością – nie zawsze podzielaną przez moich kompanów – że każdy akt tego rodzaju jest także aktem kreacji, zgodnie z etnograficzną „zasadą nieoznaczoności”. W 1991 Anna Czekanowska pisała: „tymczasem ruchy popularyzatorskie spostrzegły, że autentyczne polskie melodie ludowe są trudne w wykonaniu i stylizacji”. Niemniej z perspektywy dwudziestu lat okazało się, że wystarczy trochę „poskrobać” i udaje się podjąć artystyczne zachowania na sposób całkiem holistyczny. Obserwując sytuacje, jakie kreują kontynuatorzy, trudno wątpić w podważenie tendencji, zgodnie z którą „współczesne zmiany jednoznacznie niszczą autentyczną manierę (...), w szczególności wpływają na operowanie całościowymi i wzorami rytmicznymi (...). Dotyczy to także spontanicznych reakcji, odzewu i

naturalnych odczuć społecznej komunikacji, na które ludzie przestali być tak wrażliwi”.

Warszawski „Dom Tańca” (wraz z wchłoniętymi „Korzeniami”) działał w kolejnych siedzibach (Stołeczne Centrum Edukacji Kulturalnej, Warszawski Ośrodek Kultury, Piwnica Architektów, Kasyno Pod Pałkami, Jadłodajnia Filozoficzna, Klub Chłodna 25), w relatywnie stałym gronie do około setki uczestników zabaw, z mozołem przez pierwszą dekadę zdobywając zainteresowanie. Jednocześnie z wolna pojawiały się nowe inicjatywy w rozmaitych miejscach kraju – dla przykładu [Podróżniczy Kolektyw Skrzypcowy](#) z Olsztyna (od 1998) o podobnych kontrkulturowej, punkowej genezie, jak działania w Remoncie.

Revival

Zwłaszcza ostatnia dekada przyniosła lawinowy (w swojej skali) rozwój zjawiska. *Revival* to dziś także duże przedsięwzięcia, jak festiwal „[Wszystkie Mazurki Świata](#)” (od 2010, zbliża się dziesiąty) i [Tabor Kielecki w Sędku](#) (zasłyszane: „to jak Przystanek Woodstock!”), zaś powołane w 2011 roku [Forum Muzyki Tradycyjnej](#) gromadzi kilkadziesiąt organizacji, zresztą o szerokim spektrum profilowym. Styl mazurkowy praktykuje przynajmniej kilkadziesiąciu młodych muzyków-solistów, zainteresowanie spowodowało też uaktywnienie wiekowych mistrzów oraz „odkrycie” pewnej liczby młodszych artystów ze środowiska wiejskiego (harmoniści, śpiewacy, bo już nie skrzypkowie). Następuje integracja, starsze i młodsze pokolenia tworzą razem zespoły. Trzeba wspomnieć postać Jana Gacy (1933-2013) z Przysałowic Małych, niezwykle aktywnego grajka, nauczyciela licznych młodych skrzypków, który w ostatnich latach życia regularnie jeździł za granicę przedstawiać muzykę mikroregionu Kajoków, który jest pierwszym laureatem Nagrody Ministra Kultury wśród muzyków.

Historia muzyków z domu Gaców w ramach cyklu [Muzyka odnaleziona](#)

Warto przy tym zauważyć, [o czym ostatnio pisałem](#) w związku z [Taborem Wielkopolskim](#), że włączanie się kolejnych ośrodków dość konsekwentnie polegało na akcesie do wspólnoty idiomu mazurkowego, który etnograficznie rozciąga się z grubsza od Zamojszczyzny po Sieradzkę, od Kurpiów po Kieleckie. To charakterystyczne: muzycy i miłośnicy socjalizują się, uczą się od siebie nawzajem (gry, śpiewu, tańca, światopoglądu, zachowań, mody, „stylówy”), co w rezultacie daje stosunkowo homogeniczne zjawisko muzyczne, gdzie każdy zna się i współdziela. Podobnie w Karpatach powstaje wspólny język muzyczny, tak aby Węgrzy, Słowacy, Polacy i Cyganie mogli grać razem, kiedy spotykają się na festiwalach, co wiąże się z marginalizacją specyfiki Podhala.

Niemniej śmiało można mówić o głębokim przyswojeniu tradycyjnego idiomu muzycznego: czas, jaki musiał upłynąć, konieczny był aby uniknąć powierzchowności, syndromu zmiany dekoracji. Styl – w pewnym swoim kształcie – znalazł się w rękach kontynuatorów i zaczyna podlegać przemianom, tak jak jazz – zachowując swing – przekształcił się od muzyki użytkowej lat międzywojennych po współczesną „sztukę wysoką”, co nie znaczy bynajmniej, że uważam utratę praktycznego znaczenia tanecznego za nobilitującą (ale tak w historii muzyki bywa). Podjęty nie tylko jako artefakt, ale także zbiór technik twórczych, jako „otwarte źródło”, idiom mazurkowy ma ogromny, ledwie przeczuwany potencjał genetyczny, ładunek rozwojowy, siłę inspiracyjną. Mówię to jako czynny eksperymentator z rytmami mazurkowymi w zespole [Niewte](#) (z udziałem elektroniki); mam przy tym przekonanie, że nasze poszukiwania nie są wcale odleglejsze od pierwowzoru niż aranże Tria Prusinowskiego, jakie słyszałem [dwa lata temu w Stambule](#).

Kultura tradycyjna wnosi do współczesności egalitarne, partycypacyjne wartości przeżywania sztuki, jakie zostały zmarginalizowane w modelu rynku muzycznego, gdzie dominuje podział na dzieło i odbiorcę. Ale jeszcze ciekawiej, gdy obserwujemy, że intensywne działania pomiędzy spadkobiercami a mieszkańcami wsi owocują zetknięciem, zespoleniem tego modelu z autentycznymi praktykami przedstawicieli ostatków kultury tradycyjnej. To już nie „kultywowanie tradycji” na reliktowy sposób. To – zważywszy ogrom przemian społecznych – ciągłość.

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.

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 muzykoteca@nina.gov.pl.

- See more at: <http://muzykotecaszkolna.pl/1978-lektury/1981-do-czytania/3821-z-glowy-na-nogi-sciezka-do-muzyki-wsi-5#sthash.paVA5TQD.dpuf>