

Wojciech Siwak

## Muzyka etniczna w globalnej kulturze – wędrówka tożsamości?

Etnologowie i antropologowie dostrzegając narastający zanik tradycyjnych kultur wskazują, iż funkcje tradycyjnej kultury ludowej może przejmować stylizacja własnej lub obcej tradycji kulturowej. Ogromny wpływ na to ma dyfuzja wzorów kulturowych, a zwłaszcza tych ich składników, które mieszczą się w obszarze ekspresji artystycznej – muzyki, tańca, działań plastycznych. Można powiedzieć, że całość kultury świata znalazła się dziś w tyglu, z którego za pomocą technologii globalnych powiązań – Sieci Internetu, telewizji i innych nowych mediów – uczestnik kultury globalnej może czerpać garściami.

W tej sytuacji lokalność traci swój „zamknięty” wymiar. Praktycznie nie istnieje dziś miejsce na Ziemi, z którego nie mógłby być zrealizowany globalny przekaz, ukazujący „źródłową” i „nieskażoną” kulturę antypodów.

Globalizacja nie omija także obszaru folkloru i tradycji ludowych. Waldemar Kuligowski mówi, iż „wbrew hydrze lokalnych interesów, wbrew bezustannie reanimowanym etnocentrycznym uprzedzeniom, wbrew nadal funkcjonującym ujęciom cząstkowym rozwija się – w sposób być może nieciągly jeszcze i wieloraki – myślenie globalne”<sup>1</sup>.

Kuligowski powołuje się na pracę E. Morina ZIEMIA OJCZYZNA, w której autor mówi o „świadomości planetarnej”. Myślenie globalne dotyczy „nie tylko ekonomii, polityki i ekologii (czego przewrotnym potwierdzeniem jest rozszerzająca się działalność ruchów alterglobalizacyjnych), ale

---

<sup>1</sup> W. Kuligowski, *Folkowa Polska. Między globalizmem a parafializmem*, „Kultura Popularna”, nr 1/2004

także złożonego amalgamatu kultury. Najbardziej znaczące zmiany na tym polu dokonały się za przyczyną rewolucji medialnej: jej prawowitym dzieckiem jest, według francuskiego socjologa, „folklor planetarny”<sup>2</sup>.

Czymże jest zatem ów „planetarny folklor”? Czy wpływa na tworzenie się „globalnej świadomości” czy „globalnej tożsamości”?

### Od tożsamości pierwotnej do pluralizmu tożsamości i z powrotem

Myśląc o klasycznych koncepcjach tożsamości kulturowej, nasuwa się wyróżnione już przez F. Toenniesa, a podtrzymane później przez Maxa Webera rozróżnienie pomiędzy *Gemeinschaft* i *Gessellschaft*, czy, jak chce Weber, między „stosunkiem wspólnotowym”, o charakterze tradycyjnym, opartym na afektywnej przynależności a „stosunkiem zrzeszeniowym” partycypantów kultury, zrjonalizowanym i opartym na dążeniu do połączenia interesów lub osiągnięcia *consensusu* w wybranej kwestii. Ten pierwszy rodzaj stosunku społecznego wydaje się autoteliczny, podczas gdy drugi jest wyraźnie nakierowany na określony cel.

Oba wymienione typy stosunków społecznych stanowią klasyczny w antropologii punkt odniesienia, wobec którego określa się tożsamość jednostki. W pierwszym przypadku, jak mówi, komentując słowa Leona Dyczewskiego Zbigniew Pucek, „poczucie wspólnoty wynika z podobnego, typowego sposobu rozumienia, przeżywania, zachowania i działania członków grupy reprodukowanego niekiedy przez liczne pokolenia tworzące historię grupy”<sup>3</sup>. Jest to więc sytuacja „zakorzenienia”, „swojskości”, wynikającej z historycznej, terytorialnej, językowej, religijnej przynależności. To prawdopodobnie ma na myśli Clifford Geertz mówiąc o „więzi pierwotnej” czy „pierwotnym przypisaniu”<sup>4</sup>.

Koncepcja Geertza zakłada, jak twierdzi Pucek, „zasadniczą statyczność, a w każdym razie ciągłość raz uformowanej tożsamości, stabilną przynależność społeczno-kulturową jednostki ludzkiej do równie stabil-

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Zob. L. Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, UMCS, Lublin 1993, s. 67, cyt. za: Z. Pucek, *Tożsamość w wielokulturowej przestrzeni*, „Euro-limes”, nr 1(5) 2005, Katedra Studiów Europejskich Akademii Ekonomicznej w Krakowie, <http://www.euro-limes.ae.krakow.pl>

<sup>4</sup> C. Geertz, *Old Societies and New States. The Quest for Modernity in Asia and Africa*, Free Press, Glencoe Ill., 1963, s. 109.

nych, charakteryzujących się znaczną jednolitością i koherencją zbiorowości społecznych, które składają się na utrwalony w klasycznej antropologii pluralistyczny obraz ludzkiej rzeczywistości, zorganizowanej według zasady względnie trwałych przestrzennych, interakcyjnych i kulturowych dystansów i jasnych, jednoznacznych identyfikacji<sup>5</sup>.

Obraz ten nie wydaje się jednak dziś tak wiarygodny w świetle zmian, jakie dokonały się we współczesnym świecie. Jak pisze Pucek, powołując się na Geertza „wydaje się wszakże, że kategoria przypisania nie potrafi opisać wszystkich wytwarzanych przez współczesność sytuacji identyfikacyjnych. Dzisiaj nie sposób konsekwentnie wyobrazić sobie świata jako zbioru autonomicznych, monadycznych kulturowo przestrzeni, niezależnie od tego czy te przestrzenie identyfikujemy jako narody, regiony w granicach narodów czy jako kultury o granicach wyznaczonych narodowo bądź regionalnie. Jego obraz ulega zmąceniu w wyniku złożonych i gwałtownych procesów globalnej reorganizacji struktury społeczno-kulturowej i «rozkawałkowania» świata<sup>6</sup>.

Mamy zatem dziś do czynienia z sytuacją, gdy różnica kulturowa, oparta na stosunku do miejsca, przestrzeni, odzwierciedlająca izolację społeczeństw pierwotnych, zaciera się dziś w świecie globalnej wioski.

Ta McLuhanowska kategoria łączy dziś w sposób szczególny to, co dotychczas wydawało się rozłączne – globalność i lokalność. W ostatniej swej książce Clifford Geertz powiada, że „to, co z beztróską nazywa się «globalną wioską» albo «kapitalizmem bez granic» posiada inne jeszcze istotne oblicze. «Miejsca zazwyczaj ciche i nieznanne, prowincjonalne i zajęte same sobą – Grozny, Dili, Ayodhya albo Crostobal de las Casas; Kigali, Belfast, Monrovia, Tbilisi, Phnom Penh czy Port-au-Prince – w jednym momencie zmuszają cały świat do zwrócenia uwagi na siebie»<sup>7</sup>.

Jak pisze W. Kuligowski, „jest to, w oczach Geertza, swoisty paradoks, zbyt często jednak pomijany bądź pojmowany nazbyt płytko. Dostrzeżenie współbieżności planetarnych powiązań i jednocześnie fragmentaryzujących wszystko partykularizmów wymaga bowiem porzucenia wygodnych,

<sup>5</sup> Z. Pucek, *Tożsamość w wielokulturowej przestrzeni*, „Euro-limes”, nr 1(5) – styczeń 2005, Katedra Studiów Europejskich Akademii Ekonomicznej w Krakowie, <http://www.euro-limes.ae.krakow.pl/>.

<sup>6</sup> C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2003, cyt za: Z. Pucek, *Tożsamość w wielokulturowej przestrzeni*, op. cit.

<sup>7</sup> C. Geertz, *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton, 2000, s. 247; cyt za: W. Kuligowski, *Folkowa Polska. Między globalizmem a parafializmem*, „Kultura Popularna”, nr 1/2004, także: <http://kiosk.onet.pl/art.html>.

światopoglądowych przyzwyczajęń. «Kosmopolityzm i parafializm nie są już opozycyjne wobec siebie – zauważa antropolog – są połączone i wzajemnie się wzmacniają»<sup>8</sup>.

## Folklor, folk, muzyka etniczna, muzyka świata

Spróbujmy, myśląc o owych dwóch wymiarach – globalności i lokalności – przyrzeć się różnym postaciom, w jakich dziś istnieje tradycja ludowa, skupiając się na obszarze folkloru muzycznego, muzyki folkowej, muzyki etnicznej oraz tzw. „muzyki świata”.

### Niejasny byt folkloru

Jak twierdzi M. Styczyński, muzyka ludowa „jest to muzyka ludu – w zależności od definicji ludu, różnie pojmowana. Na przykład Bartók sądził, że ludowa może być tylko muzyka chłopska. Pieśni miejskie, proletariackie czasem także były zaliczane do muzyki ludowej. Za kryterium twórczości ludowej przyjmuje się nie pochodzenie twórczości, lecz zdolności asymilacyjne i jej użytkowość. Nie jest więc jasne, co jest dziś muzyką ludu (w Polsce), raczej nie jest nią jednak muzyka grana na tradycyjnych instrumentach akustycznych”<sup>9</sup>.

Zdanie to potwierdza W. J. Burszta, mówiąc o dzisiejszym statusie folkloru „Ruch folklorystyczny swoje największe dni przeżywał w latach 70. I rzeczywiście zespoły folklorystyczne powstawały jak grzyby po deszczu, co było zresztą celową polityką państwa, odwoływaniem się do «właściwej» tradycji. Dzisiaj to uległo zindywidualizowaniu. Myślę, że ci młodzi ludzie nie mają ambicji naukowego dokumentowania tego, co robią, raczej jest to objaw pasji muzycznej, opowiedzenie się za pewnymi wartościami i poszukiwanie tego, co nazwalibyśmy wyborem konstruowanej autentyczności. Jest to jak najbardziej fascynujące zjawisko, które na masową skalę występuje obecnie na przykład w Grecji. (...) folklor oczywiście w nas jest. To, co rozumiemy pod tym pojęciem, jest jak najbardziej żywym

<sup>8</sup> C. Geertz, *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton, 2000, s. 247; cyt za: W. Kuligowski, *Folkowa Polska...*, op. cit.

<sup>9</sup> M. Styczyński, *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa. Co jest czym i dlaczego takie ważne? (Rozważania subiektywne)*, „Gadki z Chatki”, nr 31/2000; także [w:] M. Styczyński, *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa*, „zaKORZENIE”, nr X, wiosna 2000.

stanem kultury, tylko na pewno nie folklor, na podstawie którego moglibyśmy rekonstruować przeszłość. Folklor jest żywy, zmienia się. W jego skład wchodzi elementy popularne, disco polo, pieśni narodowe, ludowe. Natomiast nie jest to w żadnym sensie jakiś ukryty pokład rdzennej kultury archetypicznej<sup>10</sup>.

Na zanik folkloru muzycznego w tradycyjnym rozumieniu wskazują również etnomuzykology. A. Czekanowska przedstawia ewolucję pojęcia folkloru, wskazując, iż tzw. „drugi byt folkloru” może wiązać się z praktykami dokonywanymi w obszarze muzyki folk: „Pierwszy byt folkloru nie budzi dyskusji, jedynie jego istnienie poddawane jest dzisiaj w wątpliwość. Drugi byt folkloru stał się natomiast jednym z dominujących tematów w folklorystyce drugiej połowy dwudziestego wieku, jakkolwiek samo zjawisko jest znacznie starsze. Interpretacje tego zjawiska mogą być bardzo różne w zależności od sytuacji kultury w danym środowisku jak i od kształtowanej przez przywódców ideologii, a pośrednio i tradycji metodologicznych<sup>11</sup>”. A. Czekanowska przywołuje jako przykład koncepcje „Wymyślonej Tradycji”, „Powrotu”, „Przestrajania Kultury” oraz ukazuje reakcję polskich folklorystów na te idee: „W konsekwencji ożywionej dyskusji pojawia się wiele haseł i propozycji, a obok wspomnianych już powyżej koncepcji «Drugiego Bytu» czy «Wymyślonej Tradycji» pojawia się wiele innych, choć może nie tak dobrze ugruntowanych teoretycznie. Tak więc należy wskazać na dość popularną, choć nie w pełni adekwatną do konkretnych realiów koncepcję «Powrotu» zamienioną następnie na «Przestrojenie Kultury», jak też na próbę nawiązania do teorii «Odwróconego Raju» czy wreszcie «Ucieczki»<sup>12</sup>”.

Anna Czekanowska zwraca jednak uwagę, iż koncepcje „Tradycji Wymyślonej” nie znajdują pełnej akceptacji w środowiskach uczonych autochtonicznych z Europy Wschodniej. „Ci ostatni pragną bowiem wciąż walczyć o zachowanie swej kultury i tradycji podobnie jak walczą o uratowanie środowiska naturalnego. Przyjmując bardzo popularne w tym regionie hasło „Frontu” i „Bojowników” (rus. „Frontowników”) uważają się za przedstawicieli „Zielonego Frontu”, których zadaniem jest walka o podtrzymanie tradycji, gdyż ta ostatnia jeszcze bynajmniej nie zginęła, lecz wymaga jedynie wsparcia<sup>13</sup>”.

---

<sup>10</sup> W. J. Burszta, *Świat naczyń połączonych, wywiad dla „Czasu Kultury”*, „Czas Kultury”, nr 4-5/2002, s. 6-14.

<sup>11</sup> A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru*, „Gadki z Chatki”, nr 12 / VII 1997.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

Tęsknota za powrotem do „źródeł”, za ich odkrywaniem, jest trendem wyraźnie obecnym w kulturze miast europejskich od kilku co najmniej wieków. Ku ludowi zwracali się pobłażliwie ziemianie i mieszczenie, śpiewając Moniuszkowskie pieśni, do wiejskiego folkloru nawiązywały artystyczne i popularne muzyczne stylizacje. „Ludowość” promowały czasy PRL-u – w przedziwnej, cepeliowskiej wersji – wygładzonych z chropowatości pieśni, seryjnie produkowanych świątków, kiczowato przekształconych tańców i strojów ludowych w produkcjach reprezentatywnych zespołów pieśni i tańca, jak „Śląsk” czy „Mazowsze”<sup>14</sup>.

Tendencja „odkrywania źródeł” w końcu wieku dwudziestego przybrała jednak szczególną postać. Oko mediów skupia się na wybranym lokalnym artefakcie i wynosi go do poziomu globalnego. Każdy zatem fragment odległej kulturowej tradycji może zostać przeniesiony i umieszczony w globalnym medialnym kontekście.

### Folk – tradycja przekształcona

Według M. Styczyńskiego, „folk” lub „muzyka folkowa” (folk music) to „styl amerykańskiej wokalnoinstrumentalnej muzyki rozrywkowej, początek temu stylowi dali na przełomie lat 40. i 50. wykonawcy country and western (np. Woody Guthrie). W skład muzyki folkowej wchodziły (i kształtowały cały styl) szanty, autentyczny blues, pieśni ludowe, towarzyskie, wojskowe i wolnościowe. W latach 60. powstała nowa fala «folk music», która dominuje muzykę popularną Zachodu właściwie do dziś. Polską odmianą «folk music» są bez wątpienia kapele wesełne, które dały początek (po zmianie instrumentarium) niezwykle popularnemu i dochodowemu stylowi «disco polo». To co nazywamy dziś «polską muzyką góralską» jest także rodzajem „folk music”<sup>15</sup>.

Wojciech J. Burszta natomiast muzykę folk definiuje jako „ambitną próbę stworzenia nowej formy bazującej na formach zastanych bądź rekonstruowanych. Nowatorstwo i odmienność nowej formy polega przede wszystkim na umiejętnym przemieszczaniu się pomiędzy wyraźnym i ściśle określonym, ale słabnącym źródłem (ludowym, celtyckim, andyjskim, żydowskim itd.), a zwiększającym się bez przerwy naciskiem teraźniejszo-

<sup>14</sup> „Cepeliadowy” styl „Mazowsza” poddaje krytyce Dorota Murzynowska; zob. D. Murzynowska, *Wokół folkloru i folklorystyki. Melodie „z Mazowsza”*, Uniwersytet Kulturalny Kwiecień 2004 r., <http://www.uniwersytet.uw.edu.pl/kultura/mazowsze.htm>

<sup>15</sup> M. Styczyński, *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa...*, op. cit.

ści. Muzyka folkowa nie sprowadza się jednak do bezrefleksyjnego mieszania stylów, gatunków i nastrojów, nie ogranicza do zestawiania gotowych elementów, ale dąży do scalenia lokalnego z globalnym, łączy kreację ze wspólnym dziedzictwem, w którym możemy się rozpoznać. Z pieczołowitością traktuje stare partytury, ale odczytuje je w warunkach teraźniejszości; korzysta z bezimiennej tradycji, manifestując jednocześnie, że odczytania kanonu dokonywane są przez konkretnych ludzi<sup>16</sup>.

Burszta wyraźnie oddziela praktykę wykonawców muzyki folk od działań komercyjnych. „Jeśli o world music powiada się, że to <muzyka nie stąd – obojętnie gdzie byś nie był>, definicja folku brzmić może, iż jest to muzyka stąd – gdziekolwiek byś nie był<sup>17</sup>”.

Istota dzisiejszych poszukiwań dokonywanych przez muzyków folkowych tkwi, jak twierdzi Burszta, w przemyślanym poszukiwaniu tożsamości przez muzykę. „To, co było strasznie naiwne w latach 60., pomijając uwarunkowania polityczne, dzisiaj jest procesem bardziej przemyślanym, odwołaniem się do bardzo różnych tradycji muzycznych. Nie zwraca się już uwagi na poszczególny region, czy nawet na okres historyczny, tylko szuka się czegoś w tej tradycji, z czego dałoby się zrobić jakąś nową jakość. Szukanie i rekonstruowanie starych instrumentów, odwoływanie się do archaicznych brzmień czy całych kompozycji. Nie chodzi więc już o autentyczność odwołującą się do jakiegoś regionu, tylko autentyczne zadolenie, że coś się znalazło w tym rezerwuarze możliwości<sup>18</sup>”.

W latach 70. i 80. XX wieku, w Polsce, jak i w innych krajach europejskich, można było zauważyć w muzyce folkowej zainteresowanie tradycją amerykańską, celtycko-irlandzką i tradycjami muzyki Wschodu. Obecnie polski folk coraz bardziej zwraca się ku „słowiańskości” jako źródłu inspiracji.

Jak twierdzi, D. Szwarcman, zmiana ta dokonała się dzięki silnym bodźcom.

Jednym było „pojawienie się i stopniowy rozwój nurtu powrotu do korzeni, do naturalności, do źródeł – wywodzącego się po trosze z newage’-owej atmosfery lat 80., a przede wszystkim z teatralnego ruchu awangardowego. Co ciekawe, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, z którego wyrosło zarówno Pogranicze w Sejnach jak lubelska Muzyka Kresów czy

<sup>16</sup> W. J. Burszta, *W poszukiwaniu autentyzmu*, „Przegląd Polski” (23 czerwca 2000) <http://www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/do-06-00/pp06-23-3.html>

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> W. J. Burszta, *Świat naczyń połączonych*, wywiad dla „Czasu Kultury”, „Czas Kultury”, nr 4-5/2002, s. 6-14.

Teatr Wiejski Węgajty, dziś zajmuje się próbą rekonstrukcji muzyki i teatru starogreckiego (stronę muzyczną opracowuje Maciej Rychły, weteran polskiej sceny folkowej, współtwórca Kwartetu Jorgi). Przedmiotem zaś zainteresowania wymienionych formacji są przede wszystkim kultury lokalne i sąsiedzkie. Różne warsztaty pieśni tradycyjnych prowadzone przez Muzykę Kresów, a także przez również wywodzących się z teatru członków Grupy Muzycznej OVO czy przez warszawski Dom Tańca (stworzony na wzór węgierskich domów tańca, które przyczyniły się do odtworzenia i zachowania bogatej lokalnej kultury) odwołują się najczęściej do wokalnejszej kultury Ukrainy, Białorusi czy Rosji. Stamtąd przyjeżdżają wykładowcy i etnomuzykolodzy; śpiew ludowy jest tam wciąż żywy i stanowi istotną część życia codziennego<sup>19</sup>.

Drugim powodem zwrócenia się młodzieży ku słowiańskiej muzyce ludowej, jak twierdzi D. Szwarcman, było dziesięcioletnie działanie RCKL (Radiowe Centrum Kultury Ludowej). Polskie Radio uznało bowiem za priorytet kultywowanie i odbudowę naszej tradycji. Stąd doroczny konkurs Nowa Tradycja (kolejna, siódma edycja właśnie się odbyła), którego głównym kryterium jest inspiracja muzyką polską oraz mniejszości narodowych, które żyją lub żyły na tych ziemiach, a więc także np. Łemków czy Żydów<sup>20</sup>.

### Muzyka etniczna – tradycja poszukiwana

Inne rozumienie twórczości wiąże się z uprawianiem tzw. „muzyki etnicznej”. Muzyka etniczna, etnografia muzyczna – to zdaniem Styczyńskiego „muzyka i badanie muzyki etnosu tj. grupy etnicznej. Charakterystyczne jest to, że muzyka etniczna czasami całkowicie różni się od popularnej «folk music», która dziś już właściwie nie przynależy do określonego miejsca i nacji. Np. muzyka etniczna Tybetu jest całkowicie inna od azjatyckiej «folk music» popularnej w całym regionie: od Indii, przez Nepal, Tybet i całe Chiny (najlepszym przykładem są znakomite niekiedy nagrania stylu muzyki tanecznej zwanego «bhangra» lub muzyki filmowej w Indiach). Nagrania muzyki etnicznej powstają raczej w terenie niż w studiach i są zazwyczaj częścią badań kulturowych a nie szołbiznesu<sup>21</sup>. Tę praktykę podejmują na przykład Maciej Rychły z Kwartetem Jorgi oraz projektem Orkiestra Antyczna, czy Orkiestra pw. Świętego Mikołaja.

<sup>19</sup> D. Szwarcman, *Stosunek polskiej młodzieży do folku*, „Polityka”, Nr 20/2004 (2452) Ibidem.

<sup>21</sup> M. Styczyński, *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa...*, op.

cit.



Folk i muzyka etniczna mogą stanowić wspólną drogę „poszukiwania korzeni”. Mówi o tym Krzysztof Piekarczyk: „Muzyka etniczna stworzona jest przez jakąś wspólnotę. Wspólnotę łączy system wartości. Do niedawna owe wartości były podzielane przez społeczność zamieszkującą konkretne miejsca (wieś oraz szerzej: region czy naród). Jest rzeczą oczywistą, iż współcześnie miejsce nie determinuje już tak systemu wartości (spowodowane jest to głównie przez wszechobecne, globalne media). A każdy człowiek kieruje się jakimś systemem wartości. Skoro niekoniecznie podziela go sąsiad (szczególnie w miastach), to gdzie znaleźć «współbraci»? Internet stanowi takie miejsce spotkań dla „folkowców”. A co byłoby owym systemem wartości? W prasie folkowej (tej internetowej i drukowanej) co jakiś czas powraca pytanie: «co można nazwać folkiem?». Nie miejsce tu, by je rozstrzygać, jednak pewien aspekt «folkowego systemu wartości» warto przywołać: z moich obserwacji wynika, iż współcześni folkowcy to kontestatorzy. Oczywiście w różnym stopniu, ale czytelników GADEK z CHATKI czy WĘDROWCA, internautów udzielających się na liście MUZYKANT, uczestników zarówno dużych folkowych festiwali, jak i kameralnych imprez Domu Tańca (a nawet i festiwalu Pieśń Naszych Korzeni w Jarosławiu), łączy niezgoda na konsumpcyjny, powierzchowny styl życia i potrzeba poszukiwania «korzeni». Nie tylko muzycznych, ale w ogóle duchowych. Stąd zarówno u «purystów», jak i «folkowców» (jeśli już mamy ich rozdzielać) chęć poznania nie tylko samej muzyki (w sensie muzykologicznym), ale i obrzędowości, a nawet codzienności<sup>22</sup>.

Dorota Szwarzman tak podsumowuje poszukiwania polskich folkowców: „Polska muzyka folkowa jest więc coraz częściej polską. Ale nie ludową. Nawet wtedy, gdy młodzi muzycy starają się możliwie głęboko wejść w świat autentyku. Jak w muzyce dawnej: choćbyś przeczytał dziesięć traktatów z epoki, choćbyś jak najgłębiej przeżywał tę muzykę, zawsze będzie to już muzyka XXI w., przefiltrowana przez nasze współczesne wyobrażenia, dostosowana do dzisiejszych realiów społecznych<sup>23</sup>”.

Interesującym jest, że większość folkowych aktywności rodzi się w środowisku miejskim. D. Szwarzman pisze: „Nie tylko folk, ale i muzykę ludową autentyczną, jak mówią – korzenną, uprawiają dziś przede wszystkim młodzi ludzie z miasta, wywodzący się ze środowisk inteligenckich. To

---

<sup>22</sup> K. Piekarczyk, *Folk w cyberprzestrzeni*. „Kwas chlebowy – folkowa coca-cola?», „Czas Kultury” nr 4-5/2002, str. 42

<sup>23</sup> D. Szwarzman, *Stosunek polskiej młodzieży do folku*, „Polityka”, Nr 20/2004 (2452).

oni odwiedzają babcie-śpiewaczki i dziadków-grajków, uczą się ich sztuki, by ją pieczołowicie odtwarzać (do mniejszości należą takie postacie jak Ania Broda z Węgajt śpiewająca pieśni, których nauczyła się od własnej babci, ale także te zaczerpnięte z Kolberga). Powstał paradoks: muzyka plebejska z ducha stała się muzyką elitarną”<sup>24</sup>.

Pojawiają się jednak wyjątki. Zespół Czeremszyna z Czeremchy deklaruje przede wszystkim przynależność lokalną, „zakorzenie-nie”, związek z regionem i miejscem<sup>25</sup>. Podobne deklaracje można coraz częściej odnaleźć wśród młodych muzyków z małych wsi i miejscowości, podejmujących wysiłek zbadania lokalnej tradycji.

### World music – tradycja urynkowiona

Natomiast „world music” – „muzyka świata” – jest określeniem muzyki najbardziej poddanej wpływowi rynku. Według Styczyńskiego „world music” to „rynkowa nazwa towaru muzycznego, stworzona sztucznie. Początki tego określenia były pewnie szlachetne i artystycznie ciekawe, ale ostatnie lata potwierdzają, że jest to tylko nazwa handlowa. W «world music» wtlacza się dziś praktycznie wszystko, ale biznesowe skrzywienie (na niekorzyść artystycznego poziomu) powstało od masowej wyprzedaży rozrywkowo zaaranżowanej muzyki «afrykańskiej»<sup>26</sup>. Do etnicznych motywów, uchwyconych gdzieś w Azji czy Afryce dodaje się jednolite, rodem z dyskotek, struktury rytmiczne, tzw. Worldbeat, tworząc mieszankę strawną dla Europejczyka czy Amerykanina.

John Connell i Chris Gibson piszą o „world music” jako obszarze deterytorializacji miejsca i tożsamości, powołują się na doświadczenia artystów, którzy zetknęli się z presją wywieraną przez przemysł muzyczny na tzw. „muzykach etnicznych”: „Świat dużo większej mobilności, krótkotrwałości, urbanizacji i szybkiej technologicznej zmiany został oznaczony przez nową muzyczną różnorodność i eklektyzm. Rozwój „world music” oznaczał nieugiętą potrzebę zachodniego kapitalizmu poszukiwania nowych źródeł inspiracji i innowacji, konstruowania nowych źródeł towarowej „różnorodności” i nowych obszarów dla produkcji i konsumpcji”<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Zob. *Zachowajcie w sobie dzikość* – wywiad z zespołem Czeremszyna, <http://www.dzikiwschod.org/ds/czytelnia/wywiady/czeremszyna.htm>

<sup>26</sup> M. Styczyński, *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa...*, op. cit.

<sup>27</sup> J. Connell, Ch. Gibson, *World music: deterritorializing place and identity*, „Progress in Human Geography” 28,3 (2004), s. 351.

Jak twierdzą J. Connel i Ch. Gibson, wbrew eklektyzmowi i hybrydyzmowi, „sukces takich wykonawców jako Youssou N’Dour albo piosenkarki z Beninu Angeliqe Kidjo wymagał, by pozostali oni muzycznie i tym samym pre-modernistycznie «kulturowo naturalni» – z powodu rasizmu i zachodniego popytu na «autentyczność», co Taylor z tego powodu opisał jako «strategiczną nieautentyczność»<sup>28</sup>.

Manu Dibango opisał w swej autobiografii, jak stawiano mu stylizacyjne żądania: „Trzymać się muzyki afrykańskiej. Wiele razy usłyszałem ten dyktat od krytyków a także od muzyków europejskich? Odkryłem, że utkwilem w stałości, zostałem zaetykietowany, zamknięty w klatce”<sup>29</sup>.

Brazylijski wykonawca wyjaśnia, dlaczego odrzucił propozycję, by zagrać „unplugged” (akustycznie, bez używania nagłośnienia i elektrycznych instrumentów): „Byliśmy «unplugged» przez setki lat, mój przyjacielu... Jest muzyka etniczna, jest «muzyka świata», ale to tak ogranicza. Oni chcieli widzieć bezzębną twarz, żebyś wtedy gdy słuchasz piosenki, wyobrażał sobie zepsute zęby i głód. Właśnie tego nie chciałem zrobić. Potrzebujemy odejść od tej praktyki”<sup>30</sup>.

Etniczność stała się jednym z obszarów polityki segmentacji rynku przez korporacyjny przemysł kulturowy. Odmienności kulturowe – językowe, religijne, artystyczne – po okresie globalizującej unifikacji z czasów makdonaldyzacji – stały się ikonami nowych „niszowych” propozycji kulturowych<sup>31</sup>.

„Metkowanie kultury”, o którym pisze Nami Klein<sup>32</sup>, przybiera w odniesieniu do „muzyki świata” bardziej wyrafinowane formy. Muzykę z antypodów łączy się na przykład w kompleksową całość z egzotycznymi potrawami oraz rekwizytami, stwarzając obraz prymitywnego, odległego, pierwotnego miejsca<sup>33</sup>. Ostatnio na świecie powstają kawiarnie, restauracje, lokale z określonymi klimatami muzycznymi, wydawane są płyty ze

---

<sup>28</sup> T. D. Taylor, *Global pop. World music, world markets*, Routledge, New York and London 1997, s. 126.

<sup>29</sup> M. Dibango, *Three kilos of coffee*, University of Chicago Press. Chicago, 1994, s. 125-126; cyt. za: A. Lima, *Black or Brau: music and subjectivity in a global context*, [in:] *Brazilian popular music and globalization*, C. Perrone, C. Dunn (eds.), University Press of Florida, Gainesville, FL, 2001, p. 220-232.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Na „niszowość” jako kategorię współczesnego marketingu kultury, wyraźną zwłaszcza w obszarze kultury popularnej, zwraca uwagę Mirosław Pęczak. Zob. M. Pęczak, *Więcej niszey! Muzyka dla koneserów*, „Polityka” nr 42/2002 (2372).

<sup>32</sup> Zob. N. Klein, *No Logo*, Świat Literacki, Warszawa 2004, s. 63-68.

<sup>33</sup> Na przykład wydawnictwa wytwórni Putumayo, o nazwach typu „Muzyka kawy”.

specjalną muzyką dla wyodrębnienia unikalnego charakteru tych właśnie miejsc, tak zwana „muzyka miejsc”. Wytwórcią specjalizującą się w wydawaniu tego typu muzyki jest firma Wagram, królują tutaj francuscy DJ-e, którzy miksują muzykę różnych kultur i łączą wszystko w jedną całość. „Muzyka świata” staje się zatem rodzajem muzycznej tapety wywołującej skojarzenia z egzotyką.

## Wędrowniacy tożsamości

Droga rozwoju artystów polskiego folklu wiedzie przez szereg ewoluujących artystycznych i kulturowych aktywności. Maciej Rychły – lider Kwartetu Jorgi, rozpoczynając od muzyki irlandzkiej i huculskiej, przez współpracę z Gardzienicami, realizuje poszukiwania etnomuzykologiczne, od Bałkanów po Wielkopolskę, a także historyczne (projekt Orkiestra Antyczna, rekonstruująca muzykę i instrumentarium antycznej Grecji). Anna Nacher i Marek Styczyński od orientalnego Atmana kierują się ku projektowi Karpaty Magiczne, Bogdan Bracha i Marcin Skrzypek, twórcy Orkiestry pw. Świętego Mikołaja, rozwijają ruch folkowy i folkową prasę (pismo GADKI Z CHATKI) i działalność festiwalowo-impresaryjną (festiwal Mikołajki Folkowe). Remigiusz Hanaj od awangardowych eksperymentów w zespole Księżyc przechodzi do fascynacji ludowością, działając w warszawskim Domu Tańca, rekonstruującym tradycyjne tańce i muzykę ludową w dynamicznych, wspólnotowych formach, kręcąc filmy i wydając płyty z wiejską muzyką.

Jak pisze T. Janas: „To więc ich droga. Ich poszukiwanie tożsamości. Które różnymi drogami – ścieżkami rozmaitych pogranicz – prowadzą ku prawdziwie głębokiemu przesłaniu. Więc i z kontrkultury, i niezależnej sceny rockowej, i teatralnego offu, i awangardy, i z wędrowania po górach, i z mozolnego szperania po bibliotekach, z ogromnej liczby inspiracji rodzi się coś, co można nazwać wartością. Wartością własną, przemyślaną i logiczną. I nie przeszkadza, że punkt widzenia jednych jest na pozór radykalnie odległy od innych. Wszak różnorodność jest funkcją żywotności (nie tylko) muzycznych zjawisk”<sup>34</sup>.

Droga tych artystów, a także publiczności, dla której tworzą i w swoisty sposób kształtują, jest zatem drogą kształtowania multikulturalistycznej, otwartej tożsamości, z pełną świadomością zanurzenia w cywi-

<sup>34</sup> T. Janas, *Nowa tradycja. Czy nowa tożsamość?*, „Czas Kultury”, nr 4-5/2002, s. 64.

lizowanym świecie, z wszystkimi jego nietrwałymi i ulotnościami, ale także z głęboką potrzebą sacrum i mistyki pierwotnych doznań.

Złożona, multikulturowa tożsamość jest dziś swoistą wartością, ale wyrażanie tej złożoności nie jest proste. Otmar Liebert, folkowy muzyk grający nowoczesną odmianę hiszpańskiego flamenco, mieszka w USA, urodził się w Niemczech, jest synem Chinki i Szweda. Jednak zapytany, dlaczego tworzy wyłącznie muzykę instrumentalną, tłumaczy: „Z racji moich korzeni znam kilka języków, w każdym z nich potrafię myśleć i czuję przez to przynależność do jakiejś części kultury tego języka. Jednak jeśli miałbym zaśpiewać, musiałbym użyć słów, ich melodii, foniczności, a także całej kulturowej magii związanej z kontekstem słowa, tradycją, historią. Język muzyki, który jest językiem emocji, a także fakt, iż większość muzyki świata opiera się na wspólnych melicznych i rytmicznych postawach, pozwala mi osiągać porozumienie bez zbędnej konieczności translacji. To jest łatwiejsze niż słowna opowieść o moich korzeniach”<sup>35</sup>.

Tu jednak konieczna jest uwaga. Istnieje w środowisku związanym z muzyką folkową i etniczną rodzaj przekonania, że wycofanie się w „pierwotność”, poszukiwanie źródeł, jest postawą alternatywną, awangardową. Jednak poszukiwanie „Nowej Tradycji” wbrew pozorom nie nosi znamion działania awangardowego. Tak jak przedstawiciele awangardy plastycznej początków dwudziestego wieku, tak muzycy folkowi i poszukiwacze „muzyki korzeni” pod pozorem „wyjścia naprzód” dokonują regresji, zwracają się w istocie ku utraconym źródłom, ku zniszczonym przez cywilizację obszarom sacrum, które odnajdują w symbolach i rekwizytach kultury ludowej. Nierzadko magiczny czy religijny wymiar tych symboli i rekwizytów nie jest rozumiany, zwłaszcza przez odbiorców „muzyki źródeł”, a jedynie intuicyjnie przezuwa się ich głęboki mistyczny, magiczny czy religijny sens. Co więcej, wydaje się, iż rozpaczliwe często działania służące przywróceniu sacrum przez ludzi należących do kultury Zachodu nie dają satysfakcjonującego efektu w postaci nowego paradygmatu kulturowego – wszystkie próby restauracji tradycji nie są bowiem w stanie uwolnić od zachodnio-europejskiego myślenia, dla którego osią i fundamentem są antyczne, grecko-rzymskie wzorce. Trudno zatem rozstrzygnąć, czy „dzikość”<sup>36</sup>, hasło pojawiające się choćby w związku z modnym obecnie nurtem poszukiwań „bioregionalnych”, może być lekarstwem kultury Zachodu. Może to tylko przywdziewanie maski.

A wracając do muzyki jako obszaru tych poszukiwań... Nowojorski czy paryski mieszcuch uczący się azjatyckich alikwotowych śpiewów rodem z Tuły czy młody człowiek grający w środku Europy muzykę Aborygenów

nieodparcie kojarzą mi się z Gombrowiczowskim bohaterem „bratającym się z parobkiem”. Niestety, tych prawdziwych „parobków” w rozpędzonym, globalnym świecie, gdy nawet na antypodach odciska się piętno cywilizacji Zachodu, coraz trudniej znaleźć i jest ich coraz mniej. Może więc, zamiast się z nimi protekcyjnie bratać, lepiej po prostu ich szanować i chronić? A zamiast prowadzić odległe wyprawy na antypody w poszukiwaniu muzycznych inspiracji wśród innych, nie zawsze rozumianych kultur, zgłębiać bardziej własną tradycję, o ile jeszcze uda się odnaleźć czy odtworzyć jej coraz mniej wyraźne ślady.



---

<sup>35</sup> Wypowiedź w Woodsongs Old-Time Radio Hour, program koncertowo-edukacyjny Uniwersytetu Kentucky, <http://www.woodsongs.com>.

<sup>36</sup> Zob. strony bioregionalistów, np. *Dziki Wschód*, <http://www.dzikiwschod.org/>.