

KLAUDIA NIEMKIEWICZ
Uniwersytet Warszawski

Pomiędzy zawłaszczaniem a przyswajaniem. O badaniu, ochronie i praktykowaniu ludowych tradycji muzycznych

Wybór terminologii

Zjawisko praktykowania wiejskich tradycji muzycznych, poza pierwotnym kontekstem, określam nazwą „folkloryzmu muzycznego”, zgodnie z definicją folkloryzmu według Józefa Burszty (1974: 308) jako „zjawiska umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obrębie całego społeczeństwa i jego kultury”. Istnieje ono w Polsce od ponad 30 lat. Na Ukrainie jest nazywane *wtórnyymi wykonuwaniem awtentyki*, w Rosji – *folklornym dwiżenijem* (Bikont 2012:13). Nurt ów obejmuje działalność amatorską, artystyczną, badawczą i popularyzatorską, związaną z recepcją oraz przyswajaniem ludowego folkloru muzycznego w środowisku folklorystów praktyków. Warto w tym miejscu dodać, że w krajach byłego ZSRR praktyczna etnomuzykologia, w której wykonywanie muzyki traktowane jako eksperyment stanowi część pracy badawczej, funkcjonuje jako nurt akademicki. Najsłynniejszy ze względu na metodykę nauczania jest wydział folklorystyki w Petersburgu, założony przez Michajła Anatolicza Miechnicowa. Nauczanie na tym wydziale obejmuje m.in. dialektologię, etnolingwistykę, etnografię, poetykę folkloru, kształcenie słuchu, w tym etnosolfeż, etnochoreologię, etnoorganologię, zajęcia z transkrypcji i badania terenowe (Dorohowa, Paszina

2003: 54). W Polsce ruch praktykowania tradycji muzycznych jest w przeważającej mierze amatorski, rzadko powiązany z instytucjonalną muzykologią, niekiedy bywa łączony z antropologią, socjologią i etnologią. Inspiracja instytucjonalną folklorystyką wschodnią (możliwa dzięki konferencjom i warsztatom Fundacji „Muzyka Kresów” organizowanym od 1991 r.) zderza się w nim z tradycją teatrów awangardowych i performatyki. Dla określenia środowiska praktykującego ludowe tradycje muzyczne w Polsce wybrałam termin „folklorystyki”, używany w tym znaczeniu w łonie folklorystyk wschodnich, ponieważ uważam go za bardziej neutralny i mniej zaangażowany w pewne ideologie niż polskie autodefinicje środowiska, takie jak „puryści” czy „kontynuatorzy wiejskich tradycji”, które zawierają aprioryczne tezy o predestynacji środowiska do kontynuacji wiejskich tradycji oraz o czystości ich praktyk w wymiarze zarówno stylistycznym, jak i etycznym.

Figury myślenia i moralne wartościowanie folkloru

Artykułujące się w języku figury myślenia o ludowości, takie jak źródło, ziarno, mające gwarancje moralne i estetyczne, oparte na pionie, symetrii, binarności, są rodzajem wspólnoty emocjonalno-pojęciowej. Figury myślenia często mają naoczne odpowiedniki w świecie przyrody i dlatego, chociaż natura ich jest społeczna, zdają się mieć podstawy w naturze rzeczy – są również narzędziem konserwatyizmu społecznego (Sulima 1982: 75–116). Obecne są w potoczności i języku polityki, ale także w języku nauk społecznych i antropologii. Próby rekonstrukcji jakości zwanej ludowym światopoglądem, podejmowane przez teoretyków kultury, są bowiem replikowaniem tychże figur. Jednym z mitów antropologii jest wielki świat tradycji lub pierwotna postać kultury tradycyjnej, czyli stan, w którym ludowa kultura tradycyjna miałaby funkcjonować w harmonijny, izolowany i niezakłócony sposób¹. Taki modus jest jednak niemożliwy do wyobrażenia w rzeczywistości jakiegokolwiek znanego czasu, w tej bowiem zawsze funkcjonowali Inni miejscowej kultury, wędrowni Cyganie, handlarze, dziadowie, którzy opowiadali o odległych krainach i cudzoziemskich wojnach, byli też ci, co mieszkali za rzeką lub za lasem; społeczność była narażona na klęski żywiołowe, zarazy, wojny i głód – kataklizmy dziejów i przyrody. Tradycja i kultura zawsze istniały w kontekście zmian i wstrząsów, w sporze i w dialogu ze światem spoza własnego widnokręgu. Niewyjaśnionym pozostaje, w którym

¹ Por.: „Kiedyś, kiedy ta kultura funkcjonowała w sposób izolowany i harmonijny, niezakłócony z zewnątrz, ta całość była klarowna, była rozpoznawalna. To był – niektórzy mówią – wielki świat tradycji, niektórzy mówią: świat wielkiej tradycji. To było pewne uniwersum, które się składało z wierzeń religijnych o tym, co było na początku świata, z opowieści o czynach bohaterów, przodków, o ważnych wydarzeniach historycznych, które zostały poddane mito-poetycznym przekształceniom, włączone w porządek mityczny. To jest też sfera obrzędów, które tę rzeczywistość reaktualizują. (...) Dlatego wszystkie elementy kultury tradycyjnej w jej pierwotnej postaci miały charakter metonimiczny” [podkreślenie moje] (Godlewski 2016: 32).

punkcie czasu antropologia sytuuje ową „pierwotną formę kultury”, przed drugą czy pierwszą wojną światową, pod koniec XIX w. czy w jego połowie? A może po prostu w czasie mitycznym antropologii?

Folklor, w XIX w. rozumiany jako sztuka pańszczyźnianego, niewolniczego ludu, oraz figury myślenia o ludowości do dziś prawie bez oporu poddają się wykorzystaniu przez ideologie. Herderowska idea „krwi i ziemi”, doszukiwanie się *quasi* naturalnych źródeł folkloru i mówienie o zbiorowej duszy ludu-narodu jako ukształtowanej przez krajobraz (Cocchiara 1971: 190)² przetrwały do dziś w swoistym stosunku do folkloru jako do czegoś równie samorodnego i niespożytego jak przyroda, a zarazem równie niczyjego, niemeo i podatnego na rabunek swoich pozornie niewyczerpanych zasobów. W dwudziestoleciu międzywojennym idea naturalizacji charakteru narodów czy grup społecznych w służbie władzy politycznej przejawiała się m.in. w organizowaniu masowych plenerowych widowisk folklorystycznych, mających poprzez jedność zbiorowej pieśni odnawiać kulturę i przyrodę³. Pieśni ludowe początkowo harmonizowano, a kiedy pod koniec lat 30. XX w., ze względu na zalety psychologiczne i cele widowisk organizowanych na wolnym powietrzu, doceniono jednogłos, liryzowano je lub upraszczano melodykę, aby przekazywać treści ideologiczne. Z powodu błahości repertuaru i trudności w skupieniu uwagi wyolbrzymiano pulsację rytmiczną lub egzotyzm utworów. Podobne zmiany dotyczyły pieśni śpiewanych w uniwersytetach ludowych. Po drugiej wojnie światowej, przy aktywnym wsparciu państwowego protektoratu, folklor wcielano do propagandy kultury chłoporobotniczej. Pieśń ludowa wchodziła w związki z pieśnią wojskową, była popularyzowana przez zespoły pieśni i tańca, radio, telewizję, przemysł fonograficzny, została także umasowiona przez przystosowanie jej do obiegowych i maksymalnie percepowanych właściwości stylistycznych, takich jak niedługi czas trwania, skala durowa, napięcia dominantowo-toniczne, pulsująca rytmika taneczna lub marszowa. Nastąpiło ograniczenie repertuaru obrzędowego i zatarcie osobliwości regionalnych, gwary, manieri. Formuła funkcjonalna muzyki została rozerwana na rzecz motywiki zatomiastowanej i rozdrobnionej (Czekanowska 1974: 13–21). Propagowanie folkloru oraz organizowanie festiwali folklorystycznych przez państwo miały konserwujący wpływ na repertuar,

² Por.: „U wielu ludzi istnieje poczucie naturalności. Folklor według mnie tym się wyróżnia, że o ile nikt specjalnie niczego w nim nie wymyślał, pieśni te są wyrazem jakiegoś ludzkiego przejawiania się w muzyce. Człowiek czuje, że potrzebuje czystych naturalnych rzeczy, czystej wody, ekologicznego jedzenia” – rozmowa ze Swietlaną Własową (Niemkiewicz 2012: 242); a także: „Muzyka korzeniami sięga w głąb ziemi. (...) Dla mnie pieśń ludowa stoi na ziemi, i czym starsze pieśni, tym głębiej zakorzenione w tej ziemi. (...) Istnieje pewien wewnętrzny obowiązek na poziomie mentalności wobec rodzinnej ziemi” – rozmowa ze Swietlaną Bucką (Niemkiewicz 2012: 245, 248).

³ Por.: „Różnice klasowe są, według Bourdieu, eufemizowane i odczuwane jako naturalne za sprawą «ideologii smaku». (...) Przekonanie, że to «posiadany» i «naturalny» smak stanowi o praktykowanych stylach życia i różnicach między nimi, naturalizuje zatem różnice klasowe” (Jacyno 2007: 47); a także: „Kulturalizacja oznacza, że stosowane przez uczestników klasyfikacje obejmujące zarówno siebie, jak i innych, jako «przedstawienia» stają się elementem rzeczywistości i tożsamości jednostek” (Jacyno 2007: 61).

pojawiła się jednak jego dwupoziomowość, a z nią standaryzacja formy i redukcja wariabilności (Dahlig 1987: *passim*). Zabiegi te skutecznie zbanalizowały polski folklor muzyczny. W latach 90. XX w. kultura ludowa odzyskała swoje ideologiczny potencjał jako broń defensywna przed niewiadomymi przemian kulturowych, a refleksja nad folklorem, poprzez metafory biologiczne i immunologiczne podkreślające zawarty w izolacjonizmie kultur ludowych walor zachowawczy i „odpornościowy”, została powiązana z ruchem ekologicznym (Aleksiejew 1988)⁴. Wyobrażenia o ludowości odnoszono do uniwersalnych wartości egzystencjalnych, jak wolność, prostota, poszukiwanie pełni i autentyczności człowieczeństwa, powróciły nawiązania do motywu źródła oraz do wartości narodowych i regionalnych. Jednocześnie reminiscencje kultury ludowej, zamiast przywoływać skojarzenia z totalitaryzmem, odnalazły swoje miejsce w ideologii małych ojczyzn i marzeniu o antyglobalistycznych arkadiach. W ponowoczesnej myśli społecznej, jako znak kryzysu zaufania wobec społecznej dynamiki nowoczesności, pojawiło się przekonanie, że rozumowy porządek racji i interesów zapewnia tylko częściowy fundament dla struktury narodów i państw, tym samym rozpoczęło się rewidowanie stosunku do tego, co tradycyjne. Ludowość to specyficzna forma tradycji, w pewnym sensie jej idealny stan, a kultura ludowa staje się rezerwuarem tradycyjnych wartości, gdyż przypisuje się jej zachowawczość i holistyczność, aktualizujące się w działaniu rytualnym lub zwyczajowym. Dziś romantyczne idee, stojące u źródeł ponowoczesnego dowartościowania tych sfer rzeczywistości, które wymykają się poznaniu racjonalnemu, odżywają nie tylko w sztuce, lecz także polityce⁵.

Naturalizowanie sztuki i muzyki ludowej, wywodzące się z herderowskiej estetyki naturalnej pierwotności, w środowisku polskich folklorystów muzycznych ujawnia się poprzez określanie wykonań ludowych mianem autentycznych lub *in crudo*, a więc jako surowych, niekształconych, wywołujących wrażenie spontanicznych i nieprzewidywalnych. Szczególna naturalność brzmienia muzyki ludowej miałyby wynikać z właściwej dla ludowych tradycji emisji głosu, charakteryzującej się ułożeniem krtani i ust zbliżonym do pozycji podczas mowy, grze na instrumentach ze słuchu itp. Podczas jednych z warsztatów śpiewu tradycyjnego prowadząca tłumaczyła, że śpiew ludowy brzmi „normalnie”, „tak jak się mówi”, „po prostu”, „naturalnie”, emisja jest „niezmieniona”, natomiast śpiew nieludowy brzmi „nie wiadomo, jak”, „dziwnie”, „po chińsku”, „tak jak mówią

⁴ Por.: „Ludowa koncepcja kosmosu jako żywego organizmu przyjaznego człowiekowi, ujmowanego w uniwersalny symbol drzewa życia oraz koncepcja matki-ziemi doskonale wpisują się w internacjonalną ideę powrotu do źródeł kultury” (Lizurej 1998).

⁵ „Synkretystyczna «religia romantyków» zmierzała przede wszystkim do odkrycia, uświadomienia i kultywowania stanu podstawowego człowieka, tj. zakorzenienia poprzez warstwę nieświadomości w kosmosie, w naturze, w bycie. (...) dziś, gdy tak jawne i niebezpieczne okazało się technologiczne zagrożenie ludzkości przez skażenie otoczenia naturalnego i deformację psychiki w trybach mechanizmów cywilizacyjnych, coraz częściej obserwujemy nawroty do romantycznych propozycji antropologicznych. Są to nawroty do początków nowożytności” (Janion 2000: 28).

Amerykanki”, „ze zmienioną emisją”⁶. Określenia te odwołują się do wartościowania z pola nie tylko estetyki, lecz także etyki, naturalizują cechy stylu śpiewaczego bądź desygnują je jako odstępstwo od normy określonej jako naturalna. Poszukiwanie organicznych źródeł folkloru muzycznego, m.in. w dźwiękach, skalach i rytmach, obecnych w głosach przyrody, i naturalizacja narodowego charakteru muzyki prowadzą niektórych folklorystów do uznania tezy, że największą autentyczność wyrazu muzycznego można osiągnąć, zajmując się folklorem własnego narodu i regionu⁷. Niektórzy cenią czystość stylu tak mocno, że zjawiska muzycznych zapożyczeń i przekształceń w ramach muzycznych tradycji ludowych wartościują negatywnie⁸. Koncepcje czystości i nieczystości stylu nieprzyjemnie rezonują z innymi ideami czystości, a w świetle surowych ocen wystawianych odszczepieńcom stylu wzajemne zapożyczenia muzyczne czy cechy stylu uzyskują niejako kwantyfikator moralny⁹.

Wymagający protektorat

Zawłaszczanie kultury ludowej przez kulturę dominującą nie ogranicza się do twardych światopoglądowych kontekstów. Rozpoczyna się bowiem już na poziomie swobodnego wyboru motywów, które z danej tradycji postanowimy wydobyć. Jest to swoboda naszej ciekawości, naszego odwiedzania i opuszczania miejsc, swoboda spotkania lub rozminięcia z człowiekiem innej kultury¹⁰. Doszukiwanie się w folklorze pożytków, jakie moglibyśmy uzyskać, ale także

⁶ Cytowane na podstawie notatek własnych sporządzonych podczas warsztatów „Tradycyjne techniki emisji głosu w śpiewie” Anny Jakowskiej zorganizowanych przez Fundację na Rzecz Ochrony Dziedzictwa Kultury Tradycyjnej Za-Kresy w ramach zadania „Przyswajanie wiejskich tradycji muzycznych 2016” 26.11.2016 r. w Ambasadzie Muzyki Tradycyjnej w Warszawie. Opis projektu: www.tradycjemuzyczne.pl/ [dostęp: 1.02.2017].

⁷ Zob.: „Moi rozmówcy wysuwali tu różnego rodzaju argumenty: natury moralnej (to moralny obowiązek – kto zadba o muzykę twojego rejonu, jak nie ty sam?); natury «genetycznej» (pamięć tradycji twoich przodków jest w tobie zakodowana, trzeba ją tylko uruchomić, nikt spoza twojej kultury nie zrobi tego lepiej, niż ty sam); natury pragmatycznej (zajmuj się tradycją najbliższą tej, wokół której wyrosłeś, zwłaszcza jeśli znasz język i masz łatwy dostęp do terenów badawczych)” (Bikont 2012: 34).

⁸ Zob.: „Á propos zbiorowej, muzycznej pamięci i jej nieoczekiwanych wygibasów: w północno-wschodnich stanach działa środowisko fanów-tancerzy «polka dance» (mają tv, radio, gazety, festiwale, tancbudy), ów – jak dla mnie – kontrowersyjny gatunek pierwotnie tworzyli Polacy, na winylach z lat '70 dominują rozpoznawalne na pierwszy rzut ucha kawałki rzeszowskie, krakowskie i inne nasze, wystarczyło 40 lat, by «polka» **stoczyła się** w mix country/Bawaria, skąd my to znamy” [podkreślenie moje] (Strug 2013).

⁹ U praktyków, którzy podejmują się wykonywania pieśni polskich, a śpiewali kiedyś repertuar ukraiński, Adam Strug zauważa wschodnie naleciałości w sposobie artykulacji dźwięku, które określa estetyczno-etycznym mianem ukraińskiej tutki, która funkcjonuje w tym wypadku jako skaza emisyjno-moralna (Bikont 2012: 33).

¹⁰ Popularność jazzu jest przykładem tego, jak biała Ameryka zawłaszczyła melodie i rytm czarnych melodii ludowych. Muzyczne formy były przekształcane i redefiniowane tak, aby zminimalizować skojarzenia z „czarną kulturą”. Biała kultura przejęła estetyczne innowacje, lecz unikała angażowania się w ludzką realność tych, wśród których te innowacje powstały, używając form „ślepych na kolor” (Hall 1997: 31–51).

punktowanie naszych obowiązków i odpowiedzialności wobec folkloru, takich jak kultywowanie czy rewitalizowanie, to w istocie dwie strony tego samego kolonizatorskiego spadku. Autorekomendacja folklorystów jako kontynuatorów tradycji daje okazję do wykorzystywania władzy nad jej formami, niekiedy jedynie poprzez ekspercką wyższość, innym razem przez prawo do lekceważenia wymogów scenicznych lub profesjonalnych¹¹.

Mówi o tym historia rodzinnego drzeworytu Marii Bienias z Woli Koryckiej Górnej koło Garwolina, mistrzyni śpiewu i znawczyni lokalnej tradycji. Pani Maria ma świadomość cenności swojej wiedzy, którą chętnie się dzieli, pisze scenariusze teatrów obrzędowych, jest laureatką Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, została również uhonorowana nagrodą im. Oskara Kolberga. Delikatnym, wysokim głosem śpiewa pieśni doroczne, rodzinne, liryczne i religijne, zna także pieśni śpiewane dawniej przez mężczyzn, takie jak wiosenne kolędy życzące oraz pieśni śpiewane podczas czuwania przy zmarłym. Pani Maria przejęła od swojego ojca obowiązki prowadzenia we wsi czuwania przy zmarłych i wygłaszania mów pogrzebowych. Nauczyła się od niego wielu modlitw. Jej ojciec, wychodząc na pole z cudownym drzeworytem z Matką Boską, odganiał burze. Drzeworyt ten stał się potem jedną z cenniejszych rodzinnych pamiątek artystki. Niestety nieżyjący już Piotr Makowski z Mładza pod Otwockiem, podobnie jak pani Maria zbieracz folkloru, zajmujący się ludową kulturą religijną, sam wyrabiający z wosku tradycyjne świece dla Matki Boskiej, w zaufaniu pożyczył od Marii Bienias drzeworyt w celu skopiowania. Mimo upomnień nigdy go nie zwrócił, wyposażając nim własne zbiory. Oto wyraźny przykład działań „de animatorów kultury ludowej” – jak ich nazwał Maciej Rychły (1992: 28), polegających na zabezpieczeniu (nierazko na zasadach grabieży) cennych zbiorów zabytków w stosownych magazynach. Wskutek działalności animatorów kultury, podejmowanej w obronie ginącej kultury ludowej, na wsi brakuje instrumentów do grania, o czym wspominali w swoich tekstach muzyk Maciej Rychły i badacz terenowy Andrzej Bieńkowski, którzy niejednokrotnie musieli zdobyć instrument i przywieźć go na wieś, by usłyszeć muzykę. Działanie Piotra Makowskiego wydawało się jednak tym większym nadużyciem, że Maria Bienias myślała o założeniu własnej izby regionalnej¹².

Presja autorytetu badacza pozwala niekiedy uzyskać więcej informacji, niż rozmówcy chcieliby przekazać. Muzyczna folklorystyka wschodnia od lat organizuje systematyczne studenckie wyprawy badawcze w teren. Studenci otrzymują spis repertuaru danego regionu w formie kwestionariusza, za pomocą którego „odpytują” lokalnych śpiewaków ze znajomości określonych gatunków pieśniowych. Chodzi o to, żeby nagrać cenne dla etnomuzykologów pieśni, a więc te

¹¹ Por.: „Wśród dzikich folklorystów powstała moda na dyletantwo i kult błędu. Jesteśmy dumni z tego, że nic nie wiemy, nic nie umiemy, a śpiewamy, dokumentujemy i nawiązujemy mistyczny kontakt z mistrzem z pobudek estetycznoemocjonalnych. Dla siebie. Kopiujemy błędy, nawet jeśli widzimy, że fałszywa nuta czy przejęzyczenie nie było zamierzone” (Morawiecka-Pastuszenko, Pastushenko 2011).

¹² Wielokrotnie w czasie swobodnych rozmów, które prowadziłam z Marią Bienias, skarżyła się ona na zaistniałą sytuację.

związane z cyklem kalendarzowym oraz cyklem obrzędów rodzinnych, gdyż w nich zachowały się najdawniejsze struktury muzyczne. Pomija się takie gatunki, jak romanse czy pozaliturgiczne ludowe pieśni religijne, rozmowy i opowieści. Swietłana Bucka, żałując niewybrzmiałych pieśni, zapytuje: „Wiem, że dziś takie podejście już przemyślano, jednak jakże wiele zdążyliśmy stracić?” (Butskaya 2016: 15). Ale i to pytanie ujawnia optykę wykorzystanych i niewykorzystanych pożytków czerpanych ze spotkań z kulturą ludową.

Folklorysty wschodni stosują swego rodzaju kolonizację badawczą „odkrytych” regionów. Przyjęte jest, że badacze nie wchodzić sobie w drogę na konkretnych terytoriach. Nie wypada prowadzić badań bez osobistego zezwolenia czy polecenia tych, którzy na danym obszarze już to zrobili, jest to traktowane jako oznaka braku szacunku¹³. W Polsce własność utworów tradycyjnych jest mocniej niż na Ukrainie łączona z miejscowymi wykonawcami lub twórcami kultury, wymienianymi z nazwisk. Jest to związane również ze zmianami w prawie autorskim, które w pewnych sytuacjach nie zezwala na wykorzystanie materiałów bez zgody nagrywanej osoby lub jej spadkobierców. „Bezimienny geniusz ludu” (Rychły 1992) powoli uświadamia sobie swoje prawa i zaczyna domagać się ich respektowania. W kontekście instytucjonalnego finansowania działań w obszarze kultury tradycyjnej nagrania folkloru stają się dobrem o wymiernej korzyści finansowej. Jest jednak charakterystyczne, że w przypadku tradycji wschodnich wątpliwości polskich folklorystów co do prawa własności przestają dotyczyć twórców miejscowych. W konfliktach o prawo własności zapisów zza wschodniej granicy stroną nie jest więc miejscowy wykonawca, ale autor nagrań lub beneficjent grantu¹⁴. Podobnie jest w przypadku udziału artystów wiejskich w konkretnych projektach kulturalnych – twórcy z Polski od pewnego czasu figurują w nich jako osoby wymienione z imienia i nazwiska, które na podstawie osobnych umów otrzymują honoraria za swoją pracę lub udostępnienie swojej wiedzy, np. prowadzenie warsztatów śpiewu lub tańca. Ludowi twórcy zza wschodniej granicy występują w polskich (a także we wschodnich) projektach najczęściej wciąż jako „wieś”, a wymienianie nazwisk twórców nie łączy się z finansową zapłatą za ich wkład w projekty. Wdzięczność wobec wschodnich twórców można okazać inaczej: przywożąc im cukierki albo ciepłe kapcie, a także kolorowe odbitki zdjęć z wypraw.

Różnica między polską folklorystyką, dokonującą wyboru motywów folkloru według zasady fragmentów służących jako budulec mozaikowej tożsamości współczesnej, a folklorystyką wschodnią, ujmującą tradycję ludową bardziej całościowo w związku z żywym poczuciem wiejskich korzeni, jakie mają

¹³ Maciej Rychły (1999) nazywa podobne działania „prawdziwie atawistycznymi, acz świątymi tęsknotami feudalnymi”.

¹⁴ Używanie własności intelektualnej społeczeństw pozaeuropejskich także jest prawnie nieuregulowane. Częste jest przeniesienie prawa autorskiego na etnomuzykologa. Według Indian Suya pieśni należą do duchów, zwierząt i tych, którzy pierwsi zaśpiewają pieśń, której nauczyły ich zwierzęta: od kogo więc uzyskać zgodę na nagrywanie? (Seeger 1997: 52–67). Nie-ludzkiego autora mają też wszelkie obiekty o znamionach cudowności – „nie uczynione ludzką ręką” (Tokarska-Bakir 2014).

narody wschodniosłowiańskie, jest widoczna w stosunku do strojów ludowych. Na wschodzie zespoły folklorystyczne występują w ludowych strojach, tymczasem w polskim środowisku folklorystycznym założenie ludowego kostiumu wiąże się z poczuciem opresywnej autofolkloryzacji i tożsamościowej niezgody. Małgorzata Litwinowicz (2016: 6) mówi: „Ale to nie tylko ten kłopot, lecz jeszcze taki, że polskie historie tradycyjne, ludowe, znane mi z zapisów etnograficznych są rozczarowujące i niesatysfakcjonujące jako narracje, ponieważ są zapisem świata stanowego, świata feudalnego, świata, w którym role genderowe są bardzo ściśle podzielone i nieprzekraczalne, a moja niechęć wobec nich i tego świata – nieprzewidywalna. Bywając folkloryzowaną reprezentantką polskiej kultury tradycyjnej, która, jadąc tu i tam, powinna właściwie wystąpić w jakimś stroju ludowym, ale też nie wiadomo jakim, z którego miał on być regionu, nie dźwigam tego brzemienia przekazu tradycyjnego o mężczyznach, kobietach, o życiu na wsi, o panach i chłopach i tak dalej”.

Nieprawdziwość tłumaczenia dyskomfortu, o którym mówi Litwinowicz, deklaratywnym wyparciem się zawłaszczającej cepeliady i poczuciem oszustwa wobec ludowej kultury w pełni obnaża się wtedy, kiedy okazuje się, że dotyczy jedynie polskiego stroju ludowego. Stroje ludowe innych narodów, funkcjonujące jako stylizacja czy przebranie, okazują się bowiem w pełni poręczne. Zespół Warszawa Wschodnia (kiedyś Muzyka z Drogi), złożony z warszawianek sięgających po tradycje muzyczne Ukrainy i Rosji, nierzadko występuje we wschodnich strojach ludowych¹⁵.

Oburzające opuszczanie skansenów

Patronat kultury dominującej, jaki obejmuje ona nad kulturą ludową, wysuwa twardy dystynktywny postulat, by ludowa tradycja, dla dobra siebie samej, istniała w ramach, jakie wyznacza jej ekspert folklorysta. Przytoczę w tym miejscu przykład utworu *Ko-ko Euro spoko*, stworzonego na piłkarskie mistrzostwa w 2012 r. przez zespół ludowy Jarzębina z Kocudzy. Jest to historia o tym, jak miejscy „przyjaciele” zespołu już to próbowali zaprzeczyć w imię czystości stylu prawu do istnienia kocudzkiego produktu, już to akceptowali i wspierali tę twórczość, jak się okazało, dla własnej finansowej korzyści. Żartobliwa kocudzka piosenka funkcjonuje od lat w repertuarze wsi, ale z innymi słowami. Układanie tekstu na różne okazje – przeglądy, festiwale i festyny, jest nienową praktyką w Kocudzy. Jednak tym razem podstawienie do melodii nowego tekstu słownego wzbudziło zdecydowany opór w środowisku badaczy i folklorystów. Charakterystyczne jest to, że krytyka piosenki ze strony znawców folkloru, często zaprzyjaźnionych z zespołem, oraz ze strony popkultury kibicowskiej i większej części mediów była właściwie jednogłośnie. Zarówno amatorzy folkloru, jak i kibice zarzucali,

¹⁵ Zob. film z występu zespołu Warszawa Wschodnia z repertuarem i w strojach południoworosyjskich w warszawskiej Kinotece zimą 2012 r., www.vimeo.com/59762664 [dostęp: 1.12.2017].

że piosence brakuje powagi i należyj czci: wobec tradycji i muzyki tradycyjnej z jednej strony oraz wobec futbolu, a co za tym idzie – wobec polskości i kultury narodowej, z drugiej strony. Stosunkowo niewiele osób zauważyło w kocudzkiej piosence dystans, lekkość i poczucie humoru. Rzeczywiście wydaje się, że polska kultura wiejska przechowała tę cechę, której tak brakuje kulturze narodowej – humor i dystans. W komentarzach internetowych kibice składali Kocudzankom najgorsze życzenia. Krytyka była tak zajadła, a ton wypowiedzi tak napastliwy i złośliwy, że marszałek województwa lubelskiego Krzysztof Hetman oficjalnie zareagował na łamach *Gazety Lubelskiej*¹⁶. Jednocześnie niektórzy folklorysty zerwali przyjaźnię z zespołem ze względu na niszczenie przez niego kultury wiejskiej, niewdzięczność i brak szacunku do własnej muzycznej tradycji, hołubionej latami przez badaczy. Czułym punktem środowiska folklorystycznego, w które uderzył ten utwór, było też skojarzenie z muzyką discopolo¹⁷.

Przypadek Kocudzanek pozwala uchwycić pewne narzucające się w rozmowie o tradycji opozycje, takie jak statyczność i dynamiczność, system i proces, ciągłość i zmiana. Jednocześnie ujawnia funkcjonujące wśród badaczy folkloru założenie istnienia bezczasowego świata esencji, struktury czy tradycji, a także traktowanie przez nich zmiany jako zewnętrznej wobec systemu. Kontrast między wypowiedzią zespołu z Kocudzy w języku popkultury a ideą pielęgnowania tradycji okazał się niemożliwy do zaakceptowania. Zarówno muzealna folklorystyka, jak i rekonstruujący folklorizm potrzebują bowiem nieruchomego punktu odniesienia, a zmienność tradycji podkopuje ich fundamenty. Zachwyt i idealizacja nie mogą być jednak rozumiane inaczej niż jako forma redukcji

¹⁶ www.lublin.gazeta.pl/lublin/1,48724,11679987,_Jestem_oburzony__kompleksy__Marszalek_o_Koko_Euro.html#TRrelSST%23ixzz2mdSSBiKd (dostęp: 1.09.2014) oraz www.portalsamorzadowy.pl/komunikacja-spoleczna/marszalek-broni-quot-koko-euro-spoko-quot,32432.html [dostęp: 1.02.2017].

¹⁷ Por. przebieg rozmowy na temat utworu *Ko-ko Euro spoko* podczas debaty „Czy folk to zagrożenie dla muzyki ludowej?” w audycji w Polskim Radiu Program II „Czy folkowcy dewastują polską muzykę tradycyjną, czy puryści podążają jedyną słuszną drogą? Kto jest w Polsce folkowcem, a kto muzykiem ludowym? Debata o folku i muzyce tradycyjnej”, grudzień 2010, www.polskieradio.pl/8/197/Artykul/740010,Folk-jest-prymitywny-Ludowe-graniezagrozone-Muzycy-dyskutuja [dostęp: 1.07.2017], w mojej transkrypcji (Niemkiewicz 2012: 285–286): „Dyskutant: Jeśli słyszę, że muzykę tradycyjną w jakiś sposób profanuje, czy zabija wręcz folk, to pytam, a co z muzyką discopolo? (poruszenie) Kuba Borysiak: Nie, nie, nie, nie poruszajmy chyba tego. Dyskutant: Co z muzyką, którą dzisiaj śpiewa wieś i jak ta wieś wygląda? Weronika Grozdew-Kołaćńska: Chęć powiedzieć o *Ko-ko Euro spoko*, bo była to dla mnie sytuacja, wręcz paradoks, to jest mało powiedziane. Zespół Jarzębina, który tak bardzo był promowany przez festiwal jako tradycyjny, raptem bierze udział w... to opracowanie było discopolowe, umówmy się, i to jeszcze discopolo wsteczne, bo teraz już discopolo jest na dużo większym poziomie... (śmiech z sali) ...natomiast spotkało się z wielkim entuzjazmem właśnie odłamu purystycznego, ludzi zafascynowanych muzyką tradycyjną. Remigiusz Mazur-Hanaj: Nieprawda, większość z tego naszego środowiska wzięła i otworzyła noże... (śmiech z sali) ...po prostu zerwała przyjaźń ze śpiewaczkami z Kocudzy. Ja uważam, że to jest zjawisko naturalne, one robią sobie, co chcą. WG-K: Ale ich działanie to jedna sprawa, drugą sprawą jest opinia purystów. RM-H: Ja akurat uważam, że to jest zjawisko naturalne, robią, co chcą, i zawsze śpiewały tę piosenkę, odkąd pamiętam, nawet na Festiwalu Muzyki Dawnej w Jarosławiu, w klubie festiwalowym, ale bez tekstu o Euro. I po prostu z całym dobrodziejstwem inwentarza ja kocham Kocudzę, dlatego że to są świetne śpiewaczki i że to są świetne artystki.

i uprzedmiotowienia rzeczywistości napotkanej w terenie. Warto też pamiętać, że wyobrażenie „trupa kultury tradycyjnej” doskonale funkcjonuje jako nostalgiczne uprawomocnienie działalności folklorystów, nie wyłączając wykorzystywania do użytku komercyjnego pewnych form wiejskiej kultury pod hasłem ocalania¹⁸. Stan wzruszenia przemijaniem kultury tradycyjnej oraz zażenowanie i wstyd wobec takiej kultury wiejskiej, która wykazuje spontaniczną żywotność, są w rzeczywistości lustrzanym odbiciem. Upodobanie do martwych, poddających się interpretacjom form kultury wiejskiej w istocie zasłania bowiem zakorzeniony w polskim kompleksie kulturowym, utrwalony lęk przed chłopstwem jako działającą, autonomiczną warstwą społeczną. Jakże trafnie o rozczulonej tematem przemijania folklorystyce pisał Rychły (1992: 28): „W tym stanie ducha dobrze jest rozmawiać z jeszcze żywym, czerstwym dziadkiem, który z ignorancją lekceważy cały ten teatr, wytwarza zabytki i liczy, ile mu płacą. Lubię tych, którzy prawdziwie miłują życie. Baczniej i z rezerwą słucham tych, którzy biadają nad zanikiem, wykruszaniem się, odchodzeniem. Boję się, że nienawidzą żywych”¹⁹.

Opór Kocudzanek wobec folkloryzacji ujawnił się w niezgodzie na traktowanie ich tradycji jako skansenu form, a realności ich życia jako skansenu XIX-wiecznego zacofania²⁰. Tymczasem media, zgodnie z jeszcze młodopolskim wyobrażeniem o prymitywizmie kultury wiejskiej, przedstawiały Kocudzę jako wieś pełną chaszcy i rozpadających się chat, mimo protestów mieszkańców, którzy bezskutecznie podkreślali, że tak jak inni ludzie, również mają ładne, nowe budynki oraz kosiarki do trawy (Reszka, Adamaszek 2012a). Traktowanie jak dzikich zawstydzalo i dotykało artystki. Irena Krawiec prosiła redakcję Polityki: „Proszę napisać, że miałyśmy własny cukier” (Kołodziejczyk 2012).

Przy okazji zamieszania wokół Zespołu Śpiewaczy Jarzębina wynikł stosunkowo nowy w Polsce problem praw autorskich i majątkowych do dziedzictwa niematerialnej kultury ludowej. W piosence zespołu Jarzębina dyrektor ZPiT „Śląsk” doszukał się plagiatu hitu swojego zespołu *Kogut* w aranżacji Wojciecha Kilara (Kołodziejczyk 2012). Również Aleksander Flis, kapelmistrz orkiestry

¹⁸ Por.: „Kultura ludowa umarła. Odeszła bezpowrotnie w przeszłość tak, jak wcześniej kultura rycerska, sarmacka czy ziemiańska. Właściwe miejsce dla niej to dziś muzeum etnograficzne, skansen, izba pamięci. Zaś termin «folklor» potrzebny jest tylko do rekonstrukcji historii, a nie opisu rzeczywistości. (...) Wszelkie próby podtrzymania życia kultury ludowej są jak **reanimacja trupa**, któremu – choć jeszcze ciepły – nie zacznie już bić serce i krew płynąć w żyłach. Nikt jednak nie chce przyjąć do wiadomości tego faktu. Wszyscy wprawdzie przyznają, że stan jest ciężki, ale nie bezradziejny, a dzięki przeróżnym kroplówkom, elektrowstrząsom, masażom wiele da się uratować” (Sarzyński 1997: 123); a także: „Kultura ludowa umarła. Żyje jej mit. Obecna jest w symbolach, przypomnieniach, aluzjach, jest treścią naszej podświadomości, zobowiązaniem wobec świata wartości” (Sulima 1997: 115).

¹⁹ Por.: „Z czasem pokusa zdobycia nagrody przez podopiecznego artystę stała się tak silna, że instruktorzy pouczali muzykantów, co i jak mają grać czy śpiewać, żeby podobać się organizatorom i zdobyć nagrodę (szły również za tym pieniądze, bo autorytet głównej nagrody Baszty ciągle jest duży). Opowiadał mi wybitny skrzypek Jan Gaca ze wsi Przyszałowice «Panie Andrzeju dawniej to się grało na zabawach czy weselach, ale kiedy nastaly folklor to pan instruktor każe nam całkiem inaczej grać i nie pozwala grać wolnych kawałków, a też nie mogą występować z moim akordeonistą i perkusistą»” (Bieńkowski 2013).

²⁰ Por.: Klekot 2014.

dętej z Dzwoli w powiecie janowskim, saksofonista, uznał, że jego zespół ma pierwszeństwo do melodii *Koko*. Rozmowa o plagiacie w muzyce ludowej jest dowodem słabej kompetencji etnograficznej i nieświadomości tego, jak motywy melodyczne i tekstowe wędrują pomiędzy regionami, co podkreślił Remigiusz Mazur-Hanaj (2012) w tekście „Co dalej, Jarzębino?”. Jednocześnie spór o prawa majątkowe pojawił się wśród twórców przeboju – Michał Malinowski, dyrektor prywatnego Muzeum Opowiadaczy Historii w Konstancinie, podkreślał w rozmowie z Rzeczpospolitą: „Jestem właścicielem tego dzieła, bo panie z Jarzębiny stworzyły słowa na moje zamówienie”. Uważał też, że Kocudzanki nie mają prawa wykonywać spornego utworu bez jego zgody (Kacprzak 2012). „Pan Malinowski uzurpował sobie prawo do wszystkiego, co myśmy zrobiły jako osiem kobiet. (...) Podeszłyśmy do sprawy szczerze, z uczciwością. To wszystko nas przerosło” – skarżyła się Irena Krawiec (Reszka, Adamaszek 2012b). Dyskusję Malinowski skwitował po wielkopańsku: „kłótniwość i zwykła wiocha!” (Reszka, Adamaszek 2012b). Dystynkcje oparte na kategoriach właściwego smaku odnoszą się każdorazowo do podziałów klasowych w społeczeństwie, a epitet „wiocha” użyty w stosunku do ludowej kultury, której menadżerem nazywał się Malinowski, lepiej niż jakakolwiek analiza objawia kolonizatorskie, oparte na opozycji kultury szlacheckiej i chłopskiej intencje niektórych spośród animatorów folkloru, by ideologicznie czy materialnie zawłaszczyć dobra kultury wiejskiej, która jako taka nie ma prawa głosu. Zmarginalizowani kulturowo wiejscy twórcy potrzebują zazwyczaj pośrednictwa folklorystów, by na ich zasadach wejść w relacje z oficjalną kulturą. Decydowanie Kocudzank o własnej tradycji, bez konsultacji ze specjalistami, musiało wzbudzić opór. Według Clifforda Geertza (2003: 121) kolonialnym spadkiem antropologii jest podział świata na tych, którzy wiedzą, i tych, za których się decyduje. Linię tego podziału w przypadku *Ko-ko Euro spoko* widać bardzo wyraźnie w opiniach zarówno folklorystów, którzy wiedzą, czym powinna być kocudzka tradycja, jak i tzw. menadżera zespołu, który wie, komu należą się pieniądze ze sprzedaży utworu.

Retoryka daru

Jacek Ołędzki (1991) twierdzi, że ponieważ nie ma niewinnych badań i etnografii bez odpowiedzialności, jedynie wzajemność usprawiedliwia naukową ingerencję w cudze życie. Przekonanie o przemocy nieodłącznej rozmowie etnograficznej płynie z utożsamienia otwartości i odkrycia z bezbronnością: w tym świetle otwartość naszych rozmówców widzimy jako narażenie na grabież czy wykorzystanie przez nas ujawnianych treści²¹. Geertz (2003: 47–56) zauważa, że fikcja

²¹ Poczucie winy w badaniach etnograficznych ma jednocześnie romantyczny rodowód. Romantyczne przekonanie o tym, że „lud” jest w posiadaniu niedostępnej dla nas pozaracjonalnej wiedzy, „ludowej mądrości”, przetrwało do dziś na wielu piętrach kultury, łącznie z kulturą popularną. Porównaj: „Nielatwo nam zetrzeć z czoła naszego tę plamę kainową za zabijanie rozumem ducha; my nie wiemy o niej, ale lud ją widzi i żebyś nie wiedzieć, co robił, ma się przed tobą na bacności, jak przed wężem; wiele, wiele potrzeba, aby ci się zupełnie

wzajemnej przynależności jest tym, co umożliwia badania terenowe, a zarówno scjentyzm, jak i subiektywizm to oznaki niewytrzymania napięcia pomiędzy reakcją moralną a obserwacją naukową²². Dlatego w etnografii imperialna naiwność i melancholia winy nieustannie walczą o pierwszeństwo, zaś folklorysty, w poczuciu etycznej dwuznaczności sytuacji badawczej, podkreślają swoje przyjaźnie z wiejskimi muzykami i śpiewakami. Wciąż warto jednak ponawiać pytanie o to, gdzie leży granica pomiędzy otrzymaniem daru, a jego rabunkiem. Kojarzy się to z historią nieszczęsnej, pochodzącej z Ameryki Południowej żaby *Phyllomedusa bicolor*, której śluz służy do przeprowadzania modnej w całym zachodnim świecie ceremonii Kambo. Tomasz Zaremba, podróżnik i polski dystrybutor jadu Kambo, zapewnia, że śluz jest dobrowolnym darem od żab: „Indianie twierdzą, że żaby przychodzą podzielić się tym lekarstwem”²³. Jeśli weźmie się pod uwagę obraz niewielkiego płaza, przywiązanego do słupków sznurkami za cztery łapy i w głos krzyczącego, kiedy drażni się jego nozdrza i odbył igiełką (w stresie zwiększa się bowiem produkcja żabiego śluzu)²⁴, i interpretację, że w ten sposób zwierzę dobrowolnie daruje swój dar, mniej dziwi wmawianie mieszkańcom wsi, że bez protekcji i zainteresowania kultury dominującej ich kultura nie przetrwa, a grabież jest w istocie dla niej ratunkiem. Krzyk żaby jest podobnie niesłyszalny lub nieistotny, jak sprzeciwi ludowych twórców, bo protekcjonalizm dominującej kultury łatwo uznaje go – z eksperckiego punktu widzenia – za głupotę niekompetentnych i – z punktu widzenia handlarzy – za „zwykłą wiochę” targujących się. Warto więc pamiętać, zapytując w najlepszej wierze ludowych twórców o ich zgodę na przekazanie daru, że stoi za nami postfeudalny autorytet badacza i amatora ludowych zabytków, wyposażonego w naoczne i wciąż jeszcze żywe na wsi dystynkcje władzy: notes (papier, bumagę) i kamerę.

powierzył” (Goszczyński 1958: 76); a także: „Pewnie bym takich nie napisał bredni, / Gdybym był zwiedził Sybir sam, realnij, / Gdyby mi braknął gorzki chleb powszedni, / Gdybym żył jak ci ludzie borealni: / Troską i solą z łez gorących – biedni! / Tam nędzni – dla nas posępni, nadskalni, / Podobni bogom rozkutym z łańcuchów, / W powietrzu szarym, mglistym, pełnym duchów.../” (Słowacki 1841: 40).

²² Por.: „O tym właściwie nigdy się nie mówi w takich rozmowach, ale my sobie bardzo wzajemnie pomagamy przez te wszystkie lata, kontaktując się z tymi ludźmi ze wsi, bo oni wymierają. To jest jakieś takie trochę pogotowie ratunkowe – my się czujemy źle tutaj, a oni tam. Jeździmy tam i się pocieszamy nawzajem. A jeszcze mamy jakiś grosz, to się tam struny kupi, a oni nam, wiesz, jakiś słoiczek grzybków z kolei dadzą. A dla nich to ma znaczenie, że oni są wyobcowani strasznie. My tu jeszcze jakoś sobie radzimy w tym świecie, on jest jakoś tam nasz, jesteście młodszy też... A oni tego świata kompletnie nie rozumieją, zupełnie nie wiedzą, co to jest. Tak, że oni żyją w takiej izolacji, pod wieloma względami. Bo czasami ich dzieci mają ich w dupie i trzymają ich w jakichś piwnicach, co to suterena z podłogą, w jakimś syfie, niszczą ich instrumenty. No i mają takie mniemanie, że to dziady stare, co to nic sobą nie reprezentują, tylko rzępolą całe życie, i co niczego się nie dorobili. To jest straszne, takie upokarzające. My też jesteśmy trochę w opresji, bo to nie jest muzyka, jak można tego słuchać? Albo co z tego masz?” – rozmowa Olgi Chojak z Remigiuszem Mazurem-Hanajem (Niemkiewicz 2012: 230).

²³ Materiały Niezależnej Telewizji na YouTube: www.youtube.com/watch?v=oELPT_fBzww [dostęp: 1.02.2017].

²⁴ Zob. sposób pozyskiwania żabiego śluzu: www.youtu.be/4F12DzS_vU [dostęp: 1.12.2017].

Kontakt z folklorem wymaga aktywnej, etnograficznej podejrzliwości wobec własnych intencji, gdyż czerpanie z niego jako niespożytego i milczącego źródła w swojej arogancji nie różni się od rabunkowego czerpania z natury. Na ukraińskim Polesiu usłyszałam starą magiczną pieśń, przypominającą o tym, że nie każdy urodzaj można wykorzystać: „ Co ta biedna wdowa robi, pole niezaorane a sieje pszenicę? / Zasiała i zaczęła uprawiać, a potem Boga prosić – / Daj Boże, tę pszenicę w polu, na ludzkie gadanie, na wdowią dolę. / Jeszcze wdowa do domu nie doszła, gdy już na polu pszenica wzeszła. / Jeszcze wdowa na ławce nie siedła, a ludzie już mówią, pszenica dojrzała. / Poszła więc wdowa spojrzeć na pszenicę, a tam przepiórka powiła dzieci. / A kto zabierze przepiórczyne dzieci, ten będzie chorował cztery lata//”²⁵.

Literatura

- Aleksiejew, E. (1988). *Folklor w kontekst'e sovremennoj kultury*. Moskwa.
- Bieńkowski, A. (2013). Czy to koniec autentyku? Na marginesie folklorów w Kazimierzu. *Pismo Folkowe. Gadki z Chatki*, 108, www.pismofolkowe.pl/artukul/konwencja-unesco-w-praktyce-4352 [dostęp: 1.02.2017].
- Bikont, M. (2012). *Dotrzeć do sedna pieśni. Proces przyswajania pieśni wiejskich w środowisku miejskim*, praca magisterska. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Burszta, J. (1974). *Kultura ludowa, kultura narodowa*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Butskaya, S. (2016). *Spotkanie i anty-spotkanie z tradycją wiejską – doświadczenie pracy terenowej*. Spotkania w etnografii – debata, www.tradycjemuzyczne.pl/wp-content/uploads/2017/02/Debate-Spotkania-w-tradycji.pdf [dostęp: 1.02.2017].
- Dahlig, P. (1987). *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany: między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: IS PAN.
- Dorohowa, J., Paszina, O., (red.). (2003). Nauczna problematika issledowanij E. W. Gippiusa. W: J. Dorohowa, O. Paszina (red.), *Materiały i statki k 100-letiju so dnia roźdenija E. W Gippiusa*. Moskwa.
- Geertz, C. (2003). *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*. Przeł. Z. Pucek. Kraków: Universitas.
- Godlewski, G. (2016). *Refleksje i komentarze*. Spotkania w etnografii – debata, www.tradycjemuzyczne.pl/wp-content/uploads/2017/02/Debate-Spotkania-w-tradycji.pdf [dostęp: 1.02.2017].
- Goszczyński, S. (1958). *Dziennik podróży do Tatrów*. Oprac. S. Sierotwiński. Wrocław-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hall, P.A. (1997). *African-American Music: Dynamics of Appropriation and Innovation*. W: B.H Ziff, P.V. Rao (eds.), *Borrowed Power. The Appropriation of Music and Musical Forms*. New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press.
- Jacyno, M. (2007). *Kultura indywidualizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

²⁵ Stari Koni, wieś, rejon zarczeński, okręg równeński. Ой, а що ж тая бідна вдовонька діє. Pieśń kustowa, wyk. Natalia Chekun (Kovalchuk 2005).

- Janion, M. (2000). *Prace wybrane*. T. 1. *Gorączka romantyczna*. Kraków: Universitas.
- Kacprzak, I. (2012). Spór o piosenkę, czyli Koko Euro już nie jest spoko. *Rzeczpospolita*, www.rp.pl/artykul/10,883953-Spor-o-piosenke-czyli-Koko-Euro-juz-nie-jest-spoko.html [dostęp: 1.02.2017].
- Karpiński, J. (2017). Jan Karpiel-Bulecka o bojkocie prezydenta Dudy i stosunku górali do Kaczyńskiego. *na:Temat*, www.natemat.pl/202267,jan-karpiel-bulecka-opowiada-m-in-o-bojkocie-prezydenta-dudy-i-stosunku-gorali-do-malego-zakompleksionego-czlowieczka [dostęp: 24.02.2017].
- Klekot, E. (2014). Samofolkloryzacja: współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej. *Kultura Współczesna*, 1, 86-99.
- Kołodziejczyk, M. (2012). Eurozespół Jarzębina. Wysoka Piłka. *Polityka*, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1526717,1,eurozesp-ol-jarzebina.read [dostęp: 1.02.2017].
- Kovalchuk, V. (2005). *Старі Кони, фолкорний гурт*. (CD nagrano 4 listopada). Rivne: Etnokulturnyy Tsentr „Vesnyanka”.
- Litwinowicz, M. (2016). *Kultura ustna i gdzie się ona podziewa*. (Spotkania w etnografii – debata), www.tradycjemuzyczne.pl/wp-content/uploads/2017/02/Debata-Spotkania-w-tradycji.pdf [dostęp: 1.02.2017].
- Lizurej, M. (1998). Folkowy nurt muzyczny jako wyraz poszukiwań tożsamości kulturowej w tradycyjnym folklorze wsi, *Silva Rerum – Ekologiczne Miscellanea. Biblioteka „Zielonych Brygad”*, 27, www.zb.eco.pl/bzb/27/muzyka.htm [dostęp: 1.02.2017].
- Mazur-Hanaj, R. (2012). Co dalej „Jarzębino”? *Tyndyryndy. Tradycja i awangarda*, www.tyndyryndy.blogspot.com/2012/05/co-dalej-jarzebino.html [dostęp: 1.02.2017].
- Morawiecka-Pastuszenko, Z., Pastushenko Y. (2011). Dzieci Lejtnanta Szmida, czyli skutki dzięki folkloryzacji. Trzy biedy. *Kulturaludowa.pl. O tradycji we współczesności*, www.kulturaludowa.pl/artykuly/dzieci-lejtnanta-szmida-czyli-skutki-dzikiem-folkloryzacji-trzy-biedy [dostęp: 1.02.2017].
- Niemkiewicz, K. (2014). *Przyswajanie wiejskich tradycji muzycznych. Refleksje krytyczne na temat recepcji muzyki ludowej przez muzykujących folklorystów w Polsce po roku 1980*, praca doktorska. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Instytut Badań Interdyscyplinarnych Wydziału „Artes Liberales”.
- Ołędzki, J. (1991). *Murzynowo: znaki istnienia i tożsamości kulturalnej mieszkańców wioski nadwiślańskiej XVIII–XX w.* Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Reszka, P.P., Adamaszek, K. (2012a). Hymn na Euro 2012. Panie z Jarzębiny są zmęczone, *Gazeta Wyborcza*, www.wyborcza.pl/1,76842,11681370,Hymn_na_Euro_2012__Panie_z_Jarzebiny_sa_zmeczone.html?%20as=3 [dostęp: 1.02.2017].
- Reszka, P.P., Adamaszek, K. (2012b). „Koko, Euro spoko” nie ma w mediach. Chodzi o obciach, kłótniwość czy po prostu o pieniądze? *Gazeta Wyborcza. Lublin*, www.lublin.gazeta.pl/lublin/1,48724,11935314,Koko_spoko_nie_ma_w_mediach__Obciach_czy_p_ieniadze_.html [dostęp: 1.09.2014] oraz *GazetaPrawna.pl*, www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/625210,koko-euro-spoko-nie-ma-w-mediach-chodzi-o-obciach-klotliwosc-czy-po-prostu-o-pieniadze.html [dostęp: 1.02.2017].
- Rychły, M. (1992). Bezimienny geniusz ludu umrze dzisiaj o zachodzie. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 1(216).
- Rychły, M. (1999). Rzecz o samorodności kultury albo twórca ludowy – pewien rodzaj małpy. *Czas Kultury*, 1, www.jorgi.serpent.pl/czas_kultury_malpa.html [dostęp: 1.02.2017].
- Sarzyński, P. (1997). Żegnaj Konopielko. W: S. Zagórski (red.), *Czy zmierzch kultury ludowej?* Łomża: Oficyna Wydawnicza „Stopka”.

- Sulima, R. (1982). Źródło i pion. Figury myślenia o ludowości. W: R. Sulima, *Literatura a dialog kultur* (s. 75–116). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Sulima, R. (1997). Kultura ludowa i polskie kompleksy. W: S. Zagórski (red.), *Czy zmierzchn kultury ludowej?* Łomża: Oficyna Wydawnicza „Stopka”.
- Seeger, A. (1997). Ethnomusicology and Music Law. W: B.H. Ziff, P.V. Rao (eds.), *Borrowed Power. The Appropriation of Music and Musical Forms*. New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press.
- Słowacki, J. (1841). *Beniowski. Poema*. Lipsk: U Leopolda Micheinena.
- Strug, A. (2013). Wpis z 16 września 2013 r., www.facebook.com/AdamStrug/posts/506799916064325 [dostęp: 1.02.2017].
- Tokarska-Bakir, J. (2014). *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*. Wyd. 2 rozszerz. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Ziff, B.H., Rao, P.V. (eds.). (1997). *Borrowed Power. The Appropriation of Music and Musical Forms*. New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press.

SUMMARY

Between appropriation and absorption. About taking from the folk traditions in musical folklorism

Forms of thinking about folk culture almost without resistance undergo exploitation by ideologies. Folk culture is a specific form of tradition, in a sense its ideal condition. The sustainable and holistic folk culture becomes a reservoir of traditional values actualized in ritual and customary actions. The appropriation of folk culture by a dominant culture starts on the level of free selection of the motives to take from a particular tradition. The folklorist's autorecommendation as continuators of tradition give them the occasion to use the authority on its forms. The dominant cultures auspice on the folk culture proclaim the firm distinctive postulate to keep the folk tradition for its own well-being in the frames appointed by the expert-folklorist. The reconstructing folklorism and museum folkloristics need the still waypoint and the fluctuation of tradition undercuts their foundations. The preference to lifeless steerable forms of rural culture denudes based on the noble and peasant culture opposition intentions to colonize and ideologically or substantially appropriate the rural cultures goods, because this culture has no ability to talk itself.

Keywords: cultural appropriation, folklorism, folk culture.