

Maria Małanicz-Przybylska<sup>1</sup>

## Muzyczna dystynkcja Skalnego Podhala

Wykorzystując kategorię dystynkcji Pierre'a Bourdieu, pokazuję, w jaki sposób na Skalnym Podhalu muzyka działa współcześnie jako element dystynktywny. Moim zdaniem stanowi ona ważny element kapitału symbolicznego, którym posługują się przedstawiciele góralskiej elity i za pomocą którego budują i podtrzymują społeczne hierarchie.

**Słowa kluczowe:** Podhale, muzyka, dystynkcja, antropologia muzyki

Musical distinction of the Skalne Podhale region

Using the Pierre Bourdieu's category of distinction I strive to show in what way, in the modern Podhale region, music works as a distinctive element. In my opinion music is an important element of the symbolic capital, which is used by the representatives of the local elite in order to establish and sustain local social hierarchies.

**Key words:** Podhale region, music, distinction, anthropology of music

### Wstęp

Na Skalnym Podhalu przeważającą część ludności stanowią górale. Sposób, w jaki sami siebie określają, w jaki kształtują wewnętrzne i zewnętrzne relacje, wszystko to pozwala wysnuć hipotezę, że mieszkańcy tego regionu tworzą odrębny, funkcjonujący na dość konkretnych, choć nie zawsze jasno wyartykułowanych, zasadach świat społeczny<sup>2</sup>, w którym można dostrzec relacje zbudowane na zasadzie

<sup>1</sup> Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego; maria.malanicz@gmail.com.

<sup>2</sup> Używam sformułowania „świat społeczny” na określenie całości relacji społecznych, jakie konstytuują funkcjonowanie górali w ich współczesnej podhalańskiej lokalności. Sformułowanie

hierarchii. W niniejszym tekście chcę skupić się na przedstawicielach najwyższej z podhalańskich klas społecznych, których nazwałam lokalną elitą. Postaram się pokazać, w jaki sposób kształtowała się ta klasa, co miało wpływ na ten proces, a także w jaki sposób współcześnie wyznacza ona własne granice – zarówno w odniesieniu do innych członków góralskiej społeczności, jak też w odniesieniu do ludzi niebędących góralami. Zrobię to, posługując się przykładami z moich etnograficznych badań terenowych, jakie prowadziłam w latach 2011–2015<sup>3</sup>. Dotyczyły one muzyki Podhala. Wynika z nich między innymi, że ważną rolę w oznaczaniu przynależności do owej najwyższej góralskiej klasy odgrywa dziś przywiązanie do tradycji<sup>4</sup>, a w szczególności sposób odwoływania się do góralskiej muzyki uznawanej za tradycyjną. Właśnie muzyka określana przez górali jako własna pod wieloma względami działa jak papierek lakmusowy, który wyznacza granicę między swoimi i obcymi, potwierdza i uprawomocnia społeczne podziały, służy do narzucania pewnych znaczeń tym „niżej” ulokowanym na społecznej drabinie. Analizując materiał terenowy, starałam się wybrane myśli Pierre’a Bourdieu

---

to traktuję zatem jako szersze niż pole Pierra Bourdieu (2005). Zakładam, że w ramach tak pojętego świata społecznego mieści się wiele pól, w których toczą się różne gry i rywalizacje. Znajdują się w nim także takie przestrzenie, które właściwie nie podlegają walce o miejsce w hierarchii społecznej, a jednak są istotne dla codziennego życia w tym konkretnym miejscu.

<sup>3</sup> W tym czasie odbyłam siedem, trwających koło dwóch tygodni, wyjazdów na Skalne Podhale. Początkowo prowadziłam badania wspólnie z grupą studentów w ramach laboratorium etnograficznego „Nowoczesność i tradycja w kulturze współczesnych mieszkańców Podhala”. Wspólnie zgrupowaliśmy ponad 400 wywiadów etnograficznych, a także notatek z obserwacji uczestniczącej, których analizy i podsumowania znalazły się w zbiorowej publikacji pod moją redakcją p.t. *Co słychać na Podhalu. Tradycja we współczesności* (2014). Później samodzielnie zbierałam materiały terenowe, prowadząc rozmowy z góralskimi muzykami i członkami zespołów regionalnych w Poroninie, Bukowinie Tatrzańskiej, Zakopanem, Kościelisku, Białce Tatrzańskiej, Białym Dunajcu i Murzasichlu. Obserwacje czyniłam także podczas różnego rodzaju koncertów, konkursów muzycznych oraz występów muzyków w restauracjach. Słuchałam także i analizowałam audycje emitowane w najpopularniejszym na Podhalu Radiu Alex. Interesowała mnie każda muzyka, którą górale z jakichś powodów uznawali za swoją. Dlatego też prowadziłam rozmowy zarówno z wykonawcami tzw. muzyki tradycyjnej, jak też z członkami kapel restauracyjnych i muzykami nurtu disco-polo. Wyniki moich antropologiczno-muzycznych badań opublikowałam w monografii zatytułowanej *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna* (Małanicz-Przybylska 2018).

<sup>4</sup> Słowa „tradycja” będę tu używać w takim rozumieniu, w jakim posługiwali się nim moi rozmówcy. Oczywiście jest to termin szalenie problematyczny i bardzo często używany bez głębszego namysłu (Shils 1984). Ja sama podjęłam próbę zoperacjonalizowania tego terminu na potrzeby własnych badań (Małanicz-Przybylska 2018), ponieważ jednak ten artykuł nie koncentruje się stricte na samym pojęciu tradycji, przyjmuję tu jej uproszczoną definicję. Tradycją będę nazywać te działania, poglądy, sposoby myślenia, rzeczy i zjawiska, które ludzie postrzegają jako pochodzące z przeszłości, dlatego też uważają je za wartościowe i warte podtrzymywania. Tradycję rozumiem jako pewien proces pamiętania, trwania i podążania, które angażują ludzi w konkretnym miejscu i środowisku (Ingold, Kurtilla 2000). Tradycja jest też skrajnie kontekstualna, bo w zależności od konieczności lub potrzeby zmienia ona swoją zawartość, co widoczne będzie w zawartych w tekście wypowiedziach moich rozmówców.

przełożyć ze społecznej makroskali całej Francji na społeczno-kulturową mikro-skalę Skalnego Podhala.

Koncepcja Pierre'a Bourdieu z pewnością należy do jednej z najgłośniejszych, najbardziej inspirujących, ale też mocno krytykowanych i przeformułowywanych teorii socjologicznych XX w. Przekształcał ją m.in. Tomasz Zarycki, pokazując, jak nie sprawdza się ona w kontekście wschodnio-europejskim (2008). Na przykładzie Polski i Rosji wskazywał na nieprzystawalność zastosowanych przez Bourdieu kategorii klas społecznych do analizy społeczeństw, w których arystokracja po II wojnie światowej właściwie przestała istnieć, a klasa średnia (mieszczanństwo) nie posiadała niemal żadnego kapitału ekonomicznego. Wiodącą rolę w tej części Europy odgrywała zatem, jak pisze autor, inteligencja, charakteryzująca się wysokim kapitałem symbolicznym i dużymi kompetencjami kulturowymi, ale nieposiadająca zasobów finansowych. Sądzę, że na Podhalu ta najwyższa z klas, którą nazwałam elitą, lokuje się gdzieś między arystokracją, w sensie, w jakim klasę tę charakteryzował Pierre Bourdieu (2005), a lokalną inteligencją (Zarycki 2008).

Również badacze współczesnych kultur fanowskich pochylali się nad koncepcją kapitału kulturowego Bourdieu, pokazując, że także poza oficjalną, usankcjonowaną kulturą „wysoką”, grupy zwolenników konkretnej muzyki, programów telewizyjnych czy gier fabularnych wytwarzają pewien konkretnie działający rodzaj hierarchii. Badacze ci zastąpili pojęcie kapitału kulturowego terminem kapitał „subkulturowy”, który pozwala różnicować fanów ze względu na ich kompetencje i wiedzę o przedmiocie ich pasji (Fiske 1992; Hills 2002; Porczyński 2013). Jak pisał Dominik Porczyński, „fani nie są wspólnotą równych sobie jednostek, ale tworzą różne hierarchie” (2013: 153). Matt Hills z kolei wątpił w istnienie jednego rodzaju kapitału kulturowego, podkreślał też, że Bourdieu nie doceniał w pełni siły kapitału społecznego, który razem z tym kulturowym składa się na kapitał symboliczny dający możliwość osiągnięcia sławy, szacunku czy prestiżu (2002). John Fiske dostrzegał niedostatki teorii Pierre'a Bourdieu również w tym, że po macoszemu traktuje ona każdy przejaw kultury, który nie należy do usankcjonowanej kultury wysokiej. Jak pisał, „kultury podporządkowanych” wymagają takich samych skrupulatnych analiz jak „kultury dominujących”. Bourdieu tymczasem „traktuje kulturę proletariatu i sam proletariat jako niezróżnicowaną jedność” (Fiske 1992: 32). Kultura popularna jest zróżnicowana pod wieloma względami, przekonywał Fiske. Oczywiście staje ona w opozycji do kultury usankcjonowanej, ale dominująca różnica między nimi polega nie tylko na tym, że ta pierwsza nie posiada hegemonicznie promowanego systemu edukacji, promocji, państwowego dofinansowania itd., ale przede wszystkim staje się ona kulturą wyboru (tamże).

Moim zdaniem kultura Podhala nie przypomina jednak kultur fanowskich. Nie przynależy z całą pewnością do kultury popularnej. Wykazuje więcej wspólnego z uprzywilejowaną kulturą wysoką, o jakiej pisał Bourdieu. Z pewnością nie

jest też kulturą podporządkowanych, lecz raczej tych lokalnie dominujących – ma swoje oficjalne instytucje i systemy promocji, ma swoją genealogię, nie jest kulturą wyboru lecz kulturą nacisku. Kultura góralska nie rywalizuje też ani nie staje w poprzek ogólnie w Polsce usankcjonowanej kultury wysokiej. Została przecież po części „stworzona” właśnie przez przedstawicieli tej kultury usankcjonowanej. Tak jak w teorii Bourdieu, kultura góralska tworzy i reprodukuje własne hierarchie i dystynkcje, lecz czyni to w nieco inny sposób. W przypadku Podhala dystynkcja kulturowa działa, moim zdaniem, na gruncie podziałów społecznych dwojakiego rodzaju. Z jednej strony górale przedstawiają samych siebie w opozycji do reszty „ludzi z Polski”, jak sami określają: niegórali. Z drugiej zaś strony sama społeczność góralska nie jest monolitem – są górale lepsi i gorsi, prawdziwsi i mniej autentyczni, co może nieco przypominać rozważania Davida Muggletona na temat „hardcore fanów” i „preppie fanów” (2003), i co z kolei wprost wpisuje się w rozmyślenia Bourdieu o grupach aspirujących do wyższych klas społecznych (2005). Na wybranych przykładach muzycznych postaram się pokazać, w jaki sposób ta dystynkcja działa, a tym samym spróbuję krytycznie wykorzystać propozycje Bourdieu i przełożyć je na realia mniejszej społeczności lokalnej.

### Rodowód góralskiej elity

Na początku jednak warto się zastanowić, skąd wzięła się góralska elita. Badania i publikacje dotyczące kultury Podhala mają długą, trwającą ponad dwieście lat tradycję. Wraz z „odkryciem” Zakopanego przez polską inteligencję w XIX w. zaczęli tam licznie przybywać literaci, malarze, artyści, ale także naukowcy, etnografowie i folklorysty. W międzywojniu Zakopane stało się już nie tylko miejscowością sanatoryjną, która dzięki wysiłkom dr. Tytusa Chałubińskiego zyskała rangę stacji klimatycznej, lecz także modnym kurortem, miejscem, w którym po prostu wypadało bywać. Jak pisał Antoni Kroh, „w II połowie XIX stulecia Zakopane stało się jednym z najprężniejszych ośrodków polskiej kultury (...). Ściągali tu artyści, spiskowcy, »chorzy piersiowo« oraz letnicy, ulegający modzie i towarzyskiej presji, gdyż pobyt w Zakopanem stał się wyznacznikiem pozycji społecznej” (Kroh 2002: 129). To właśnie wtedy miejscy inteligenci zakochali się w góralszczyźnie i w samych góralach. W licznych publikacjach, jakie pozostały z tamtego czasu, odnajdziemy wyidealizowany, zmytyzowany obraz Podhala: ludzi twardych, silnych, niezłomnych, przywiązanych do lokalnych wartości i tradycji, pięknych i niezależnych (co odróżniać ich miało od chłopstwa z innych regionów naszego kraju)<sup>5</sup>. Ów góralski mit, jak nazywa go Anna

<sup>5</sup> Np. Seweryn Goszczyński, który odpowiedzialny jest za wprowadzenie górali do polskiej literatury, a tym samym do narodowego uniwersum kulturowego, pisał o nich tak: „Górale wyżsi

Malewska-Szałygin (2008), nie powstał oczywiście bez przyczyny. Nieco sprawę upraszczając i całą historię skracając, można stwierdzić, że u podłoża kształtowania się owego mitu leży z jednej strony modne w XIX w. europejskie prądy filozoficzne, z drugiej zaś trudna sytuacja polityczna na ziemiach polskich. W obliczu utraty niepodległości i usilnych starań dążących do podtrzymania ducha narodu, a także do określenia tego, co mogło się składać na nasz charakter narodowy, za podszeptami Johanna Gottfrieda Herdera domorośli badacze folklorystyki ruszyli na prowincję. Tam, pod strzechami wiejskich chat, starali się odnaleźć najprawdziwsze, autentyczne zabytki polskiej kultury narodowej, które miały się stać „pierwiastkiem ożywczym” dla polskiej kultury, podstawą do budowania jedności i poczucia narodowej tożsamości w kraju, którego przecież nie było. Ludoznawcy szukali wśród mieszkańców wsi znamion prapolskości, patrzyli więc na nich idealistycznie, z pewnością wybiórczo i znajdowali to, czego szukali (a niekoniecznie to, co faktycznie było wówczas na wsi). Jednocześnie dokonali dowartościowania kultury wiejskiej, wierząc, że „przemiana »gminu«, »chłopów«, »pospólstwa« w »polski lud«” dokona „»cudu«, który wieszczył Krasiński w *Psalmie Miłości*” – pisała Ewa Klekot (2014: 90).

Górale w budowaniu tej narodowej substancji prapolskości okazali się bardzo przydatni, na co wpłynęło kilka czynników. Po pierwsze, znów wierząc Herderowi, że najwięcej reliktyw najdawniejszej kultury narodowej kryje się w miejscach peryferyjnych, tych najmocniej izolowanych, inteligenci postanowili szukać ich właśnie pod Tatrami, które ze względów geograficznych, a także z braku odpowiedniej infrastruktury do pewnego momentu faktycznie były miejscem trudnodostępnym. Z drugiej strony właśnie Podhale od końca XIX w. stawało się miejscem coraz częściej odwiedzanym przez miejskich panów – romantyczna fascynacja górami, jako miejscem tajemniczym, wciąż była w mocy (Radziszewska 2009). Ponadto po kolejnych nieudanych powstaniach wielu przedstawicieli polskiej elity uciekało z zaboru rosyjskiego i osiedlało się w Galicji, głównie w Krakowie, skąd do Zakopanego było już całkiem niedaleko<sup>6</sup>.

Tak liczna obecność „panów” na Podhalu wpłynęła na góralski świat przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze wspomnienia, przewodniki, pamiętniki i listy,

---

są od mieszkańców równin i fizycznie, i umysłowo; lud zręczny, pojętny, zuchwały, zacięty, straszny w wojnie, prowadzonej w jego okolicach, zwący wszystkich nie-Górali (...) znenawidzonym nazwiskiem Lachów; nieuległy, najprzystępniejszy z ludu wiejskiego propagandzie, ale przy tym najskrytszy, najchytrzejszy, najdwuznaczniejszy i dlatego wymagający w postępowaniu z nim zręczności i ostrożności apostołów” (za: Kroh 2002: 120–121). Uważał on górali za najdoskonalsze ze słowiańskich plemion, o czym przekonywał w takich słowach: góral ma „wyższość nad wielu innymi Słowianami przez poczucie się w swojej sile i w potrzebie zdolny jest objawić je z wielką energią. Góral zagrożony, raniony, napastowany ze strony tego uczucia staje się strasznym wrogiem” (za: Radziszewska 2009: 53).

<sup>6</sup> Zresztą już w drugiej połowie XIX w. dzięki staraniom doktora Tytusa Chałubińskiego do stolicy Podtatra doprowadzono tory kolejowe, co znacznie ułatwiało podróżowanie.

jakie po sobie pozostawili, a także naukowe opracowania dotyczące góralskiej rzeczywistości, stworzyły pewnego rodzaju kanon patrzenia, mówienia i pisania o góralszczyźnie<sup>7</sup>. Co więcej, właśnie miejscy inteligenci drogą selekcji, wyboru i eliminacji określili w tamtym czasie skład tych elementów, które etykietowali jako „góralskie” (szczegółowiej omówię to na przykładzie muzyki). Po drugie przybywający na Podhalę goście traktowali górali w sposób szczególny, przyczyniając się do coraz silniejszej afirmacji góralskiego świata przez jego mieszkańców, a tym samym powodując, że górale uwierzyli w swoją wyjątkowość<sup>8</sup>. Jak mogliby pozostać nieczuli na takie komplementy! „Panowie” kupowali przecież góralskie domy, wielu z nich przenosiło się do Zakopanego na stałe. Podhalańskie posiadłości inteligencji często stawały się kulturalnymi ośrodkami, w których organizowano wystawy, koncerty, wieczory poetyckie (por. Kroh 2002)<sup>9</sup>. Nierzadko zdarzało się także, że na kulturalne spotkania wieczorne zapraszano także i górali, by gawędami oraz góralską muzyką zabawiali panów. Panowie z Warszawy i Krakowa wychwalali też góralską sztukę, stroje, architekturę i gwarę. Powszechne było kolekcjonowanie przedmiotów ludowych. Co więcej, panowie chodzili po Zakopanem w góralskich portkach, a nawet całych strojach z suchymi i kapeluszymi z orlim piórem (Kroh 2002: 138). Poeci i literaci podejmowali próby wplecenia góralskiej mowy do literackiej polszczyzny, czego najlepszym przykładem jest zbiór opowiadań Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na Skalnym Podhalu* (1955). Zaś najjaśniejszym przejawem fascynacji góralszczyzną w architekturze stał się oczywiście styl zakopiański, stworzony w latach dziewięćdziesiątych XIX w. przez Stanisława Witkiewicza. Nawet wizje bratania się chłopstwa z inteligencją, które Stanisław Wyspiański przedstawił w *Weselu*, na Podhalu były często spotykaną praktyką, zdarzały się również małżeństwa (por. Jazowska-Gumulska 1998).

Opisuję te dawne dzieje Podhala dlatego, że moim zdaniem tak zarysowany mit wyjątkowości góralszczyzny trwa do dziś. Jeśli i młodopolska i PRL-owska chłopomania odeszły już w zapomnienie, to z pewnością Polacy nadal „kochają” górali jako pewien „wyobrażony lud”, „symbol polskości”. Ów powszechny pozytywny odbiór górali, jak sądzę, w dużej mierze wynika z faktu, że sami górale uwierzyli w góralski mit, uwierzyli, że, jak pisał Witkiewicz, są „istotami wyższego

<sup>7</sup> Podstawą góralskiego mitu stały się jednak prace naukowych dyletantów: poetów, literatów, dziennikarzy, urzędników i księży, którzy być może „mieli przygotowanie literackie, ale słabe lub żadne rozeznanie w osiągnięciach współczesnej im nauki i filozofii” (Libera 1995: 140). Wszystko co pisali, należy traktować nie jako opis rzeczywistości, a raczej „jako wyraz skonwencjonalizowanego »miejskiego gadania«, na temat chłopa” (Libera 1995: 137).

<sup>8</sup> Ewa Klekot pewnie powiedziała, że był to moment, kiedy na Podhalu rozpoczął się proces „samofolkloryzacji” (2014).

<sup>9</sup> Najsłynniejszym z takich domów otwartych była „Chata” Marii i Bronisława Dembowskich, która „stała się ośrodkiem intelektualnego życia Polski. Nie było prawie artysty, uczonego i pisarza, który by, przyjechawszy do Zakopanego, do »Chaty« nie zawitał” (Kroh 2002: 137).

typu” (za: Malewska-Szałygin 2008: 43). Moim zdaniem dawne działania artystów, arystokratów i inteligentów od XIX w. aż po międzywojnie przyczyniły się także do wytworzenia wewnętrznej góralskiej elity, która współcześnie przejęła rolę tej przedwojennej miejskiej inteligencji zewnętrznej. Dziś to ona działa na rzecz podtrzymywania owego góralskiego mitu, na rzecz wiary w niezachwianą wartość góralskości. Najwyższą zaś wartością, najbardziej znaczącym kapitałem symbolicznym, który formuje obraz dzisiejszej społeczności góralskiej, zdaje się być właśnie tradycja.

### Rodowód muzyki góralskiej

Jak zaznaczyłam na wstępie, niezwykle ważnym elementem owej tradycji jest muzyka góralska, wokół której koncentruje się w pewnym sensie edukacja góralskich elit, a także życie kulturalne, towarzyskie i zarobkowe Podhala. Muzyka często działa jako element dystynktywny (Bourdieu 2005), pozwalający wytyczać granice między swoimi i obcymi, lepszymi i gorszymi. Czym zatem jest ta góralska muzyka? Okazuje się, że odpowiedź na tak postawione pytanie wcale nie jest jednoznaczna. Wśród przedstawicieli góralskiej elity funkcjonuje coś w rodzaju muzycznego kanonu góralszczyzny, który w ogromnym skrócie można scharakteryzować następująco: góralska muzyka tradycyjna, a więc „autentyczna”, to zespół składający się z mężczyzn grających na skrzypcach i basach<sup>10</sup>, wykonujących tradycyjne góralskie nuty. Do kanonu należy również śpiew wielogłosowy i góralskie oraz zbójnickie tańce. Jak wynika z moich analiz, melodie uznawane powszechnie za tradycyjnie góralskie nie są jednak ani jedyne, ani odwieczne, ani najstarsze w muzyce tego regionu. Jednak właśnie one zostały przez pańskich wielbicieli Podtatrza zauważone, opisane i wybrane jako te najbardziej reprezentatywne dla góralskiej kultury. Kryteria, jakimi kierowali się twórcy owego muzycznego kanonu, nie opierały się ani na powszechności, ani na dawności repertuaru, lecz raczej na jego wyjątkowości, pewnej egzotyczności i inności. Choć wielu „podróżników” zwracało uwagę na wyjątkową muzykę spod Tatr, jednak ostatecznym kodyfikatorem muzyki góralskiej stał się Stanisław Mierczyński, pochodzący z Warszawy skrzypek, kompozytor i etnograf. Mierczyński od dziecka przyjeżdżał na Podhale i nawet grywał w góralskich kapelach. Fascynował się muzyką tego regionu, a owocem jego miłości stał się opublikowany w międzywojniu zbiór zatytułowany *Muzyka Podhala* (1930). Składa się on ze stu jeden melodii góralskich zapisanych w systemie trzygłosowym – głos pierwszy (prym) i głos drugi (sekund) realizowane przez skrzypce i akompaniament grany na basie. Wybór, a także sposób realizacji melodii zanotowanych przez Mierczyńskiego, był odwzorowaniem sposobu,

<sup>10</sup> Basy to rodzaj trójstrunnej wiolonczeli.

w jaki grywała kapela Bartusia Obrochty, lokalnego prymisty (skrzypka grającego pierwszy głos), który przyjaźnił się z Mierczyńskim i dostarczał mu materiału muzycznego. Jednak zarówno praktyki, jak i same melodie oraz tańce stanowiące dawną podstawę repertuarową na Podhalu bywały różne, a na pewno zbiór ten był dużo obfitszy. Można się o tym przekonać, chociażby sięgając do zbiorów Oskara Kolberga (1968). Według niego górale grywali w XIX w. krakowiaki, polki, walce i piosenki niemiecki. Znali także polonezy, które nazywali marszami weselnymi. Znamiennym jest fakt, że takich informacji nie znajdziemy u późniejszych badaczy, u Mierczyńskiego też ich nie ma. Z czego zatem wynika ta rozbieżność? Czy od czasów Kolberga do międzywojnia tak bardzo ta muzyka się zmieniła? Należy w to wątpić. Podążając tropem Timothy'ego Cooleya (2005)<sup>11</sup>, amerykańskiego muzykologa, który zajmował się muzyką góralską, przyjął tezę, że kanon muzyki podhalańskiej został skonstruowany dopiero kilka dekad po badaniach Kolberga. Kolberg zbierał i notował wszystko, co usłyszał i zobaczył. Następni badacze wybrali z bogatego repertuaru podhalańskiego tylko te elementy, które w ich mniemaniu były typowo góralskie, a więc inne niż w pozostałych regionach Polski. W ten sposób dokonali kodyfikacji cech i elementów muzyki Podhala. Marcin Lubaś powiedziałby, że dokonali jej tradycjonalizacji (2008). Wracając do publikacji Mierczyńskiego, warto pochylić się nad słowami, które we wstępie do niej nakreślił sam Karol Szymanowski: „Zbiór muzyki tanecznej, którą zawiera [antologia], wyczerpuje niemal materiał, o ile chodzi o nasze Podhale, daje wszystkie typy tańców, wreszcie – co stanowi największą jego wartość – jest bezwzględnie autentyczny. Nie ma tu mowy o dowolnej interpretacji, o »improvizacjach« na temat ludowej muzyki. [...] [Z]awarty tu materiał muzyczny jest żywą prawdą, najwierniejszym odbiciem samorodnej sztuki, która w tej formie pozostanie już na zawsze na kartach książki, jako niewiedząca pamiątka przeszłości” (Mierczyński 1930: X–XI). Szymanowski pewnie nawet nie przypuszczał, że zapisane przez kolegę nuty nie staną się „pamiątką przeszłości”, ale przez samych górali zostaną uznane za obowiązujący kanon muzyki góralskiej. Niemal wszystkie późniejsze opracowania, także te na wewnątrz użytek górali, opierają się właśnie na zapisach Mierczyńskiego. Zresztą wielu moich rozmówców jednoznacznie deklaroowało, że prawdziwie góralskie są te nuty, które zebrał i zapisał Mierczyński. Jego *Muzyka Podhala* nawet dla współczesnych górali staje się zatem odniesieniem do

<sup>11</sup> „Oskar Kolberg i inni (...) zanotowali na Podhalu wiele melodii o metrach trójdzielnych. Czy repertuar muzyków podhalańskich zmienił się z powszechnego, ogólnopolskiego stylu mazurkowo-oberkowego w bardziej odrębny gatunek muzyki Podhala? A może reprezentacja góralskiego repertuaru zmieniała się w czasie? (...) Co skłaniało muzykantów do przejścia od szeroko rozpowszechnionego popularnego stylu w stronę wysublimowanego stylu rozpoznawanego jako regionalny? (...) Te style i repertuar były kodyfikowane, kanonizowane i promowane przez obcych i ich interesy przy współpracy największych góralskich muzykantów, co doprowadziło do stworzenia muzyki góralskiej” (Cooley 2005: 85).



tego, co prawdziwe i autentyczne. W tym sensie Mierczyński w swojej pracy dokonał kodyfikacji muzyki podhalańskiej.

### Kanon muzyczny jako współczesny element dystynktywny

Ten właśnie kanon Mierczyńskiego stał się obowiązujący i takim pozostaje do dziś. Należy do oficjalnego dyskursu, prowadzonego nie tylko przez specjalistów od muzyki góralskiej – etnomuzykologów czy dziennikarzy muzycznych, ale także przez samych górali. Zawsze, kiedy występują oni publicznie i odwołują się do własnej tradycji, posługują się tym kanonem. Na nim także opiera się cała współczesna edukacja muzyczna i regionalna, a zatem wpojenie tego kanonu staje się obowiązkiem każdego prawdziwego górala. Co więcej, znajomość kanonu muzycznego góralszczyzny w pewnej mierze decyduje o tym, kto może się nazywać prawdziwym górale – a zatem właśnie ten kanon staje się elementem dystynktywnym, wyznaczającym granice lokalnej elity.

W jaki sposób można ów kanon posiadać? Pierre Bourdieu sugerował, że o przynależności do najwyższej klasy decydują dwa czynniki: „Kulturalne szlachectwo ma swoje tytuły, które przyznaje szkoła, i swoje pola zasług mierzone długością okresu dostępu do tego stanu szlacheckiego” (Bourdieu 2005: 10). Wydaje mi się, że dla góralskiej elity ten drugi czynnik jest ważniejszy. Każdy, kto chce udowodnić swoje góralskie szlachectwo, powołuje się na swoich przodków, podkreślając tym samym ciągłość własnej tradycji. Członkowie góralskiej inteligencji przywołują podczas wystąpień publicznych imiona pradziadów, często wskazując, że właśnie oni należeli do międzywojennego świata zakopiańskiej bohemy. Jedna z młodych góralek tak oto tłumaczyła mi, od czego zależy, czy jest się prawdziwym górale, czy żyje się „po góralsku”: „Zależy, kto w jakiej rodzinie się rodzi i co jest priorytetem w danej rodzinie. Chyba można powiedzieć, że jak ktoś już się w góralskiej rodzinie narodził, gdzie właśnie jest ta gwara, muzyka, to już ma połowę sukcesu”. Prosty sposób identyfikacji członków góralskiej elity są nazwiska – jeśli ktoś nazywa się Sabała, Krzeptowski, Karpel, Trebunia etc. z dużą dozą prawdopodobieństwa od razu będzie uważany za prawdziwego górala. Te nazwiska jednoznacznie wyznaczają jednocześnie rodziny „muzykantkie”, w których przekaz tradycji – i muzycznych i niemuzycznych, jest sprawą naturalną i odwieczną: „W domu strasznie była utrzymywano tradycja, no nie? Tata, przede wszystkim ma straszną zasługę w tym, że on nauczył nas śpiewać i przychodził z czasem, że również chcielibyśmy nauczyć się grać. No i to było w sumie takie tradycyjne przekazanie. Oni, rodzice to zaszczepili”. Z powyższej wypowiedzi wynika, że podobnie jak w przypadku francuskiej arystokracji, także na Podhalu „dominująca definicja prawomocnego przyswajania sobie kultury

(...) uprzywilejowuje (...) tych, którzy w rodzinie wysoko wykształconej (a tu po prostu tradycyjnie góralskiej – przyp. aut.) (...) mieli bardzo wczesny, niezależny od szkolnej edukacji, dostęp do kultury prawomocnej. Model ten (...) przedkłada (...) doświadczenie bezpośrednie oraz proste deklarowanie się” (Bourdieu 2005: 10). Ludzie wywodzący się z prawdziwie góralskich rodzin otrzymują elitarność niejako naturalnie. Niezależnie jednak od rodzinnych tradycji, współcześnie na Podhalu funkcjonuje także zinstytucjonalizowana forma przekazywania góralszczyzny w postaci zespołów regionalnych i góralskich szkółek muzycznych. W takich miejscach teoretycznie nie obowiązuje kryterium pochodzenia. Na zajęcia może przyjść każdy. Jednak bardzo wiele dzieci, które uczą się w tego typu instytucjach, pochodzi jednak z „prawdziwie góralskich” rodzin. Ciekawe jednak wydało mi się to, że coraz częściej rodzice nienależący do góralskiej elity i niepielęgnujący góralskich tradycji także posyłają tam swoje dzieci, żeby, jak powiedziała jedna z moich rozmówczyń, „prześląknęły góralszczyzną”. Dziewczyna, z którą rozmawiałam, pochodziła z domu, w którym nie posługiwano się gwarą, nie kultywowano tradycji góralskich. Zapisła córkę do zespołu, żeby „nauczyła się mówić gwarą, wiedziała, jak się ubrać, umiała zatańczyć na weselu”. Można to interpretować jako chęć wkupienia się czy też aspirowania do wejścia w świat góralskiej elity. Jednak sami członkowie góralskiej inteligencji, choć z szacunkiem mówili o ludziach, którzy chcą wprowadzić dzieci w „góralszczyznę”, podkreślali, że jest różnica między tymi, którzy góralskość wynieśli z domu, a tymi, którzy nauczyli się jej w zespole: „No jeżeli teraz są takie czasy, że rodzice nie przywiązują wagi, bo sami nie tańczą, nie śpiewają, to jednak im się to na tyle podoba, że te dzieci posyłają na próby i chętnie oglądają swoje dzieci na występach. Bo naprawdę... nawet cztery, pięć lat one już są jakoś zaangażowane w zespoły góralskie. Jeżeli rodzice przetrwali taki czas [mowa o PRL-u, kiedy odchodzono od gwary, stroju, tradycji], teraz już wciągają swoje dzieci i te dzieci jakby wrastają w tę kulturę na nowo. Ale wiadomo, lepiej to mieć z domu”. Być może i takie stwierdzenia da się wytłumaczyć słowami Pierre’a Bourdieu, który pisał, że „pełne terminowanie, wczesne i nieodczuwalne, odbywane od wczesnego dzieciństwa na łonie rodziny i kontynuowane przez naukę szkolną, która je zakłada i dopełnia, różni się od terminowania późnego, metodycznego i *przyspieszonego*, nie tyle... głębią i trwałością skutków, ile modalnością stosunku do języka i kultury, jaką ten drugi sposób zwykle wpaja dodatkowo. Ten pierwszy sposób natomiast daje pewność siebie związaną z pewnością, że posiada się kulturową prawomocność oraz biegłość, utożsamianą z doskonałością” (Bourdieu 2005: 87). Edukacja instytucjonalna jest ważna i popierana przez góralskie elity – przecież jej przedstawiciele sami ją organizują, działają w jej ramach jako nauczyciele i zawsze podkreślają jej walory. Najlepiej jednak jeśli stanowi ona tylko dopełnienie edukacji domowej.

Warte podkreślenia wydaje mi się to, że właśnie szkółki muzyki góralskiej i zespoły regionalne są tymi miejscami, gdzie elity kształcą swoich następców i wyposażają ich w odpowiednie kapitały kulturowy i społeczny, które przez kolejne pokolenia są później reprodukowane. Dzieci i młodzież uczą się tam nie tylko grać, śpiewać i tańczyć, ale otrzymują cały bagaż tradycji kanonicznej. Dowiadują się, jakby przy okazji, o tradycji i historii regionu, o ważnych dla góralskiego świata postaciach, o zbójnikach i kulturze pasterskiej. Odtwarzają na zajęciach i na scenie dawne obrzędy i zwyczaje. W końcu zaopatrywane są także w preferowany współcześnie światopogląd, dotyczący kwestii rodzinnych, religijnych, sposobów wartościowania itd. Ponadto właśnie w tych miejscach młodzi adepci góralskiej elity nawiązują kontakty, przyjaźnie, później także tworzą pary i małżeństwa, a zatem tam kształtuje się pole działania i kręgi przyszłych góralskich elit, tam zyskuje się kapitał społeczny, tam następuje reprodukcja elity.

Jak zaznaczałam we wstępie, przedstawiciele góralskiej elity, posługując się muzyką góralską, bezustannie dokonują także rewizji własnych szeregów. Komentarz – i publicznie i prywatnie – różnego rodzaju działania i przestrzenie muzyczne, jednocześnie wciąż na nowo określają, co jest góralskie, gdzie są granice tradycji i kto należy do grona prawdziwych górali, a kto nie. Jedną z takich przestrzeni, która staje się ostatnio intensywnym polem ścierania się różnego rodzaju poglądów na muzykę Podhala, a tym samym na góralszczyznę i jej autentyczność w sensie bardziej ogólnym, są góralskie karczmy. Każdy, kto choć raz był na Podhalu w sezonie turystycznym, wie, że nie tylko na Krupówkach, ale w wielu lokalnych restauracjach wieczorami do posiłków przygrywają góralskie kapele. Często na drzwiach lokali gastronomicznych wiszą tabliczki informujące: „Dziś gra u nas muzyka góralska”. Nie każdy jednak wie, że panowie ubrani po góralsku wcale, w myśl muzycznego kanonu, po góralsku nie grają. Najczęściej już same instrumenty powinny zasiać niepokój w sercach i głowach turystów pragnących chłodnej autentyczności (Selwyn 1996). Akordeon, altówka i kontrabas nie należą do instrumentarium góralskiego, nawet jeśli towarzyszą skrzypcom, a takie właśnie kwartety królują w karczmach. Panowie bardzo rzadko wykonują melodie z kanonicznego zbioru Mierczyńskiego. Najczęściej grają coś, co określają jako muzykę regionów, a więc melodie węgierskie, słowackie, cygańskie, bałkańskie. W repertuarze dominują zatem polki, czardasze, romance, opracowania popularnych piosenek biesiadnych, które kojarzą się „ludowo”. Czasami rozbrzmiewają nawet covery popularnych przebojów polskich i zagranicznych (choć też dominują te o folkowym rysie, jak utwory zespołu Golec uOrkiestra czy przeboje Gorana Bregovicia). Nawet jeśli ten opis zdaje się dowodzić pewnego rodzaju mistyfikacji, to warto zadać sobie pytanie, jak przedstawiciele góralskiej elity oceniają tego typu praktyki. Odpowiedź na tak zadane pytanie początkowo wydawała mi się zaskakująca, bowiem zdecydowana większość moich rozmówców uważała, że nie

tylko nie ma w tym niczego złego, ale nawet, że taka muzykancko-karczmiarna praktyka także należy do góralskiej tradycji. Od dawien dawna górale grali na zamówienie gości – nawet wielki Jan Krzeptowski Sabała to robił – więc tego typu działalność ma swoje ugruntowanie historyczne. Ponadto współcześnie właśnie rynek restauracyjny w dużej mierze zapewnia pracę zawodowym muzykantom na Podhalu i wszyscy, nawet ci najlepsi, grywali lub nadal grają w karczmach. Tak robią wszyscy. Działa tu zatem Shilsowskie *communis opinio* (1984), które także należy do porządku tradycji. Te argumenty do mnie przemawiały. Pytałam jednak, dlaczego nie grają „po góralsku”? Czemu sprzedają turystom czardasze i piosenki biesiadne pod szyldem góralszczyzny? W odpowiedzi na to pytanie zawsze słyszałam jedną i tą samą odpowiedź: Niegórale nie lubią muzyki góralskiej. Nie lubią jej dlatego, że jej nie znają i nie rozumieją. W ten sposób wypowiadał się między innymi jeden z prymistów na co dzień grający w karczmie w Kościelisku: „Bo to są ludzie, co naprawdę pojęcia nie mają o muzyce. To tak, jak z gadaniem. Trzeba z mądrym umieć mądrze, a z głupim głupio. I tak samo jest z odbiorcami muzyki. Jak widzisz, że jest chłop, co w ogóle nie wie, o co chodzi i zagrasz mu *Sokoły*, to ma orgazm. O, bo to jest super. I on będzie myślał: ej kurwa, ale fajnie górale grają. O, to to umią grać. Ale jak zagrasz mu typowo po góralsku, o to wszystko uuuuuu to samo. No bo to już mu się będzie wydawać to samo, bo jest monotonna”. Turysty nie chcą słuchać muzyki góralskiej, jak tylko zaczyna brzmieć, niecierpliwą się: „No ale oni takie chcą słuchać, to jest najgorsze. Bo zaczniesz się po góralsku grać, to oni przychodzą i zagracie coś po góralsku – *Sokoły*. No to o czym my będziemy gadać?”

Simon Frith pisał, że umiejętność rozumienia i oceny konkretnej muzyki nie jest tylko kwestią gustu, ale przede wszystkim kompetencji kulturowej wynikającej ze znajomości pewnych znaczeń. „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego oznacza słyszenie czegoś, co nie jest po prostu obecne dla ucha. To rozumienie kultury muzycznej, posiadanie »schematu interpretacyjnego«. Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć. Potrzebujemy »znajomości nie tylko form muzycznych, lecz także reguł zachowania w sytuacji związanej z muzyką«. »Znaczenie« muzyki oznacza, krótko mówiąc, nie tylko proces interpretacji, lecz także proces społeczny” (Frith 2011: 340). Niegórale nie posiadają owej kompetencji kulturowo-muzycznej, nie są więc w stanie docenić muzyki góralskiej. Góralscy muzykanci zdecydowanie negatywnie oceniali poziom wiedzy muzycznej i możliwości odbioru muzyki przez turystów, dlatego uważali, że nie warto im grać wartościowych rzeczy. Muzyka góralska w przekonaniu moich rozmówców jest muzyką elitarną, ekskluzywną – dostępną tylko dla wtajemniczonych, dla górali, dla tych, którzy mają świadomość i wiedzę potrzebną do jej zrozumienia i docenienia. Owa elitarność muzyki góralskiej wynika też z faktu, że aby ją poznać, trzeba się jej rozumowo i metodycznie nauczyć. Może właśnie dlatego wielu

muzykantów porównywało muzykę góralską do klasycznej. Te porównania nie wynikały jednak z poczucia wykluczenia, o jakim pisał John Fiske w odniesieniu do kultury popularnej (1992). Stanowiły raczej przekonanie o pewnej elitarniej jedności, która łączy muzykę klasyczną z góralską. Mówili, że żeby polubić muzykę klasyczną, trzeba ją poznać i zrozumieć. Tak samo jest z muzyką góralską. Ona nie jest dla wszystkich i w tym sensie właśnie stanowi element społecznej dystynkcji, odróżniający nas od innych: „Wiele ludzi nie rozumie atrakcyjności tej muzyki góralskiej, bo się na niej nie zna po prostu i nie docenia tej muzyki. Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, że to jest muzyka bardzo trudna w sumie w odbiorze. No i też w wykonaniu jest trudna. Więc żeby ją dobrze grać, trzeba naprawdę się mocno napracować (...). To jest kwestia pewnej wiedzy, bez której nie da się. To tak samo klasycznej muzyki też właściwie trudno jest słuchać bez pewnej wiedzy. To jakieś minimum, coś trzeba o tej muzyce wiedzieć”. Z wyżej przytoczonej wypowiedzi wprost wynika przekonanie o wysokiej wartości własnej muzyki, ale także, a może przede wszystkim, o góralskiej wyższości w sensie bardziej ogólnym. Turysty natomiast to ludzie „gorszej” kategorii, nie warto się dla nich starać, bo i tak nie są w stanie docenić prawdziwej góralskiej muzyki: „Ni gra się w karczmach po góralsku i ni ma odbioru na to. To nie dla nich. Po góralsku my se dla siebie gramy”.

Wszyscy góralscy muzykanci grają zatem w karczmach muzykę niegóralską i taka praktyka z pewnością należy do współczesnej góralskiej lokalności, a także do tradycji rozumianej jako proces, pewne kontinuum (Ingold, Kurttila 2000). Praktykowanie w karczmach jest współcześnie także ważnym etapem zdobywania zawodowego doświadczenia przez młodych muzykantów, a także „próbowania”, zgrywania repertuaru przez muzykantów doświadczonych. W czasie moich podhalańskich badań wielokrotnie słyszałam, że praktyka grania w karczmach jest wręcz obowiązkowa dla każdego, kto pragnie wejść w profesjonalne i zawodowe życie muzyczne Podhala. Jednym z wyznaczników prawdziwego muzykanta jest dziś elastyczność – umiejętność dostosowania repertuaru do konkretnej sytuacji. Dobry muzykant powinien umieć zagrać i tradycyjnie po góralsku i znać repertuar popularny, restauracyjny i potrafić grać w różnych składach: „Bo w knajpie to trzeba umieć wszystko zagrać, od kurde jakichś standardów, no wszystko się gra. A czasem przyjdzie gość, da sto złotych i: panowie, znacie to? Jak powiemy, nie znamy, no to stówki nie ma. A jak znamy, no to stówka jest. To jest jak biznes, można powiedzieć, no trzeba być elastycznym. Trzeba umieć zagrać stricte po góralsku i fajnie jakąś taką rozrywkę. Taką biesiadę, rozrywkę, i takie jakieś covery i to wszystko”.

Umiejętność dostosowania się do sytuacji jest wręcz elementem definiującym dobrego, prawdziwego muzykanta. Problem polega na tym, że wielu muzykantów tej elastyczności nie posiada, a co najgorsze, nie potrafią grać właśnie tradycyjnie po góralsku, nie mają góralskiej świadomości. Nie mogą zatem nazywać się ani

prawdziwymi muzykantami, ani nawet prawdziwymi góralami. Właśnie ta świadomość własnej tradycji i kultury – tak wprost nazywana przez górali – stawała się w moich rozmowach podstawowym wyznacznikiem góralskiej prawdziwości, „szlachetności”. Tę świadomość natomiast psuje między innymi... granie w karczmach. Oczywiście nie wszystkich, jednak byle jakie granie, chałturnictwo uprawiane w karczmach dostrzegane było przez muzykantów i jednoznacznie krytykowane: „Wiadomo, że jest takie podejście wielu muzykantów, byleby jako zagrać, byleby jako tam, po góralsku nawet nie umie grać, ale już żeby iść do karczmy, byle jakie tam portki, koszula i ciut tam, żeby to była osiemdziesiąt złotych dniówka i dobre jest, nie?”. Chęć łatwego zarobku powoduje, że młodzi chłopcy nie chcą się uczyć, doskonalić, nie chcą zyskiwać owej świadomości. Wolą szybko iść do knajpy, żeby zarabiać pieniądze, zagrać, jak mi mówiono, byle co i byle jak – w ten sposób zatracają świadomość własnej kultury, jednocześnie ośmieszając się jako górale: „Jesce tu poru będzie chłopców, co chcom zagrać, co cujom to, co majom ze dwadzieścia cy dwadzieścia pare roków, a nie chom grać po imprezach, bo mówią: Jędre, jesce słabo gramy. Są świadomi tego, co robim. A niektóży ledwo się umią nastroić, a już idom grać”.

Jeszcze gorzej przez moich rozmówców oceniane było góralskie disco polo, które nie tylko jawi się jako muzyka byle jaka, ale wypaczająca świadomość muzyczną tych mniej świadomych górali. Lokalne disco polo wydaje się być wyjątkowo niebezpieczne dlatego, że jest to muzyka adresowana nie do turystów (jak muzyka w karczmach), ale do ludzi z Podhala. Umiejętność dokonania odpowiedniej oceny muzycznej wyraźnie staje się w tym przypadku czynnikiem dystyngującym, stosunek do góralskiego disco polo działa jak jeden z podstawowych mierników góralskiej świadomości. Parafrazując słowa moich rozmówców, można powiedzieć, że kto słucha tej bezwartościowej, pseudo góralskiej muzyki, ten jest abnegatem, a na pewno nie może się nazywać prawdziwym góralem. Tak jak ogólnopolskie disco polo to produkt dla nieoświeconych mas, tak góralskie disco polo to muzyka dla miejscowych, którzy nie do końca są świadomi swoich korzeni i kultury – o tym przekonywali mnie moi rozmówcy: „No to dla osób, które tak jak ja, żyją w środowiskach, gdzie ta muzyka tradycyjna góralska funkcjonuje, czy nawet słucha się innej ambitnej muzyki, to disco polo zawsze będzie razić... Ale do kogo ta muzyka tak naprawdę trafia? Nie trafia ani do żadnych rodzin muzykanckich, ani do żadnych rodzin, które w zespołach góralskich tańczyły”.

Jak wynika z powyższego cytatu, tylko przedstawiciele góralskiej elity mają odpowiednią świadomość, która daje im prawo do publicznego wypowiedzania sądów dotyczących różnych produkcji muzycznych oraz do wyznaczania granic muzycznej góralskości. Ta świadomość natomiast staje się przepustką do najbardziej prestiżowego i ponadlokalnego świata muzyki popularnej – muzyki folkowej. Uprawianie muzyki folkowej z całą pewnością było postrzegane przez moich rozmówców jako

wychodzenie poza obręb własnej tradycji. Zaś przekraczanie granic, jak pisał Frederick Barth (2004), też musi podlegać pewnym regułom i zasadom. Pierwsza z nich określa, kto może dokonywać takich ruchów. Eksperymentowanie, jak określali je moi rozmówcy, zarezerwowane jest tylko i wyłącznie dla najlepszych i najbardziej świadomych muzykantów góralskich – oni mogą przekraczać granice, ponieważ doskonale je znają, a więc owo wyjście nie jest dla nich niebezpieczne. Będą potrafili wrócić do tego, co pierwotne i „autentyczne”, niczego nie zmieniając: „Właśnie taka rodzina jak Tutki, którzy mają wiedzę, oni mogą sobie na to pozwolić. Oni mogą, bo oni mają podstawy w muzyce góralskiej tak jak mało kto i oni mogą sobie pozwolić na takie miksy. Natomiast jeżeli ktoś sobie pozwala, nie mając świadomości i nie wie, o co chodzi w ogóle w muzyce góralskiej, zaczyna bzdety grać i mówi, że jest górale i gra po góralsku, to mnie krew zalewa”.

Znów powracamy tu do sygnalizowanej wcześniej świadomości, łączonej w tym przypadku także z najwyższym profesjonalizmem muzycznym. Eksperymentów na gruncie muzyki góralskiej dokonywać mogą tylko ci, którzy jednocześnie są i prawdziwymi góralami, i wyśmienitymi muzykami. Takie połączenie gwarantuje nieingerowanie w lokalne znaczenie tradycji, ale daje też pewność, że promocja regionu będzie się odbywać na odpowiednim poziomie. Muzyczne wykraczanie poza granice tradycji jest bowiem także sposobem komunikacji ze światem zewnętrznym, dlatego powinni to czynić właśnie strażnicy tradycji – przedstawiciele lokalnej elity.

## Podsumowanie

Jak starałam się pokazać, współczesna społeczność góralska jest zhierarchizowana. Najwyższa klasa, którą nazywam elitą, kształtowała się od końca XIX w. przy ogromnym współdziałaniu miejskich, zewnętrznych inteligentów. Pańska miłość do górali spowodowała, że górale uwierzyli w mit własnej wyjątkowości i wierzą weń do dziś. Podtrzymywaniem owego mitu zajmują się właśnie przedstawiciele lokalnej elity, którzy swoimi działaniami dążą także do budowania i podtrzymywania społecznych hierarchii. Jednym z elementów dystynktywnych, który pozwala wyznaczać granice między swoimi i obcymi, lepszymi i gorszymi – jest dziś właśnie góralska muzyka.

## Literatura

- Barth F., 2004, *Grupy i granice etniczne: społeczna organizacja różnic kulturowych*, tłum. M. Głowacka-Grajper [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Cooley T., 2005, *Making music in the Polish Tatras*, Blumington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Fiske J., 1992, *Cultural economy of the fandom* [w:] L.A. Lewis (ed.), *The adoring audience: fan culture and popular media*, London: Routledge.
- Frith S., 2011, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ingold T., Kurttila T., 2000, *Perceiving the Environment in Finnish Lapland*, *Body and Society*, vol. 6(34), s. 183–196.
- Jazowska-Gumulska M., 1998, *Aniela Gut-Stapińska. Twórczość i osobowość* [w:] A. Gut-Stapińska, *Ku jasnym dniom*, Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia Secesja.
- Klekot E., 2014, *Samofolkloryzacja: Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, *Kultura Współczesna*, nr 1, s. 86–99.
- Kolberg O., 1968, *Dzieła wszystkie. Góry i Podgórze*, cz. 2, t. 45, Wrocław–Kraków–Warszawa: Polskie Tow. Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kroh A., 2002, *Tatry i Podhale*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Libera Z., 1995, *Lud ludoznawców: kilka rysów do opisanania fizjognomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku* [w:] A. Posern-Zieliński (red.), *Etnologia polska: między ludoznawstwem a antropologią*, Poznań: DRAWA.
- Lubaś M., 2008, *Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych”* [w:] G. Kubica, M. Lubaś (red.), *Tworzenie i odtwarzanie kultury*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Malewska-Szałygin A., 2008, *Wyobrażenia o państwie i władzy we wsiach nowotarskich 1999–2005*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Małanicz-Przybylska M. (red.), 2014, *Co słycać na Podhalu. Tradycja we współczesności*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Małanicz-Przybylska M., 2018, *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mierczyński S., 1930, *Muzyka Podhala*, Lwów: Książnica-Atlas.
- Muggleton D., 2004, *Wewnątrz subkultury: ponowoczesne znaczenie stylu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Porczyński D., 2013, *Fejmusi, followerzy i jokto-celebryci: względność sławy w polskim fan-domie gier fabularnych* [w:] W.K. Pessel, S. Zagórski (red.), *Plaga celebrytów*, Łomża: Oficyna Wydawnicza „Stopka”.
- Przerwa-Tetmajer K., 1955, *Na Skalnym Podhalu*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Radziszewska J., 2009, *Biblioteka opowieści. Wizerunki górali tatrzańskich w piśmiennictwie polskim XIX wieku*, Wrocław: Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Selwyn T., 1996, *The Tourist Image: Myths and myth making in tourism*, Chichester: Wiley.
- Shils E., 1984, *Tradycja* [w:] J. Kurczewska, J. Szacki (red.), *Tradycja i nowoczesność*, Warszawa: Czytelnik.
- Zarycki T., 2008, *Kapitał kulturowy. Inteligencja w Polsce i Rosji*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.