

## O WIELOZNACZNOŚCI DZIEDZICTWA MUZYCZNEGO PODHAŁA

MARIA MAŁANICZ-PRZYBYLSKA

---

W maju 2011 roku Rzeczpospolita Polska ratyfikowała Konwencję UNESCO *w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego*. Jak można przeczytać na stronie internetowej Narodowego Instytutu Dziedzictwa, dziedzictwo niematerialne w myśl Konwencji oznacza

praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności<sup>1</sup>.

Aby jakiś przejaw owego dziedzictwa niematerialnego mógł znaleźć się na liście światowego dziedzictwa UNESCO, musi przejść długą drogę. Najpierw to sami jego „depozytariusze”, jak wdzięcznie się ich określa, muszą zgłosić wniosek do Narodowego Instytutu Dziedzictwa, który następnie przekazuje go Radzie ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jeśli Rada zaopiniuje

---

MARIA MAŁANICZ-PRZYBYLSKA – etnolog, muzykolog, doktorantka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. E-mail: maria.malanicz@gmail.com.

<sup>1</sup> Art. 2 Konwencji. Tekst Konwencji dostępny jest na stronie internetowej Narodowego Instytutu Dziedzictwa, [http://niematerialne.nid.pl/Konwencja\\_UNESCO/Tekst%20Konwencji%20o%20ochronie%20dziedzictwa%20niematerialnego/](http://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Tekst%20Konwencji%20o%20ochronie%20dziedzictwa%20niematerialnego/), [data dostępu 1.05.2015].

wniosek pozytywnie, trafia on do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Kierując się sugestiami Rady, Minister wpisuje niematerialnego kandydata na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Kiedy już się tam znajdzie, państwo może złożyć kolejny wniosek o wpis na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości, który będzie rozpatrywany przez komitet międzynarodowy.

Trzeba przyznać, że droga do znalezienia się w elitarnym gronie niematerialnych „dziedzictw” ludzkości nie jest ani krótka, ani prosta. Jednak gdy tylko nabór wniosków został ogłoszony, górale podhalańscy nie mieli wątpliwości, że kto jak kto, ale oni na pewno powinni na owej liście się znaleźć. W wywiadzie dla „Dziennika Polskiego” dyrektorka Muzeum Tatrzańskiego Anna Wende-Surmiak przekonywała, że górale „rzeczywiście są odrębną kulturowo grupą”, bo poza gwarą, strojem, pasterstwem „wypracowali przez wieki także własny styl budownictwa oraz specyficzny taniec czy muzykę. Co więcej, mimo upływu lat dalej bardzo aktywnie tworzą swoją kulturową odrębność i aktywnie rozwijają lokalny folklor”<sup>2</sup>. Górale rozpoczęli więc debatę, zastanawiając się, jaki element góralskiej kultury jest najbardziej reprezentatywny i w związku z tym, który należy zgłosić jako pierwszy (bo pewne było, że na jednym się nie skończy). Powstał nawet pomysł, żeby zgłosić kulturę góralską jako całość, jako zbiór dóbr niematerialnych, tych, które „górale z wielką pieczołowitością kultuwują. Rzemiosło, taniec, muzyka i ogólnie tradycja nasza regionalna” – mówiła znów Anna Wende-Surmiak<sup>3</sup>.

Nie udało mi się prześledzić losów tego pomysłu. Chyba nie zyskał przychylności wyższych instancji, bo ostatecznie jako pierwszy zabytek niematerialnego dziedzictwa na krajową listę trafiły dudy podhalańskie (zwane też kozą), a właściwie sposób ich wytwarzania i gry na nich<sup>4</sup>. Teraz górale walczą o to, by dudy znalazły się na liście światowej, jako pierwsze z polskiej listy krajowej. Kolejny przejaw podhalańskiego dziedzictwa niematerialnego – góralskie wesele – został już zgłoszony do oceny i czeka na weryfikację.

Do podhalańskiej kozy (czyli dud) i góralskiego wesela powrócę jeszcze w dalszej części moich rozważań. Na początku przytoczyłam historię góralskich

---

<sup>2</sup> T. Mateusiak, *Górale trafią na listę dziedzictwa UNESCO*, „Dziennik Polski”, 20 lipca 2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3261284,gorale-trafia-na-liste-dziedzictwa-unesco,id,t.html>, [data dostępu 1.05.2015].

<sup>3</sup> M. Pałahicki, *Górale chcą trafić na listę UNESCO*, „Rmf24”, 17 lipca 2013, [http://www.rm24.pl/raport-wakacje/pamiatki/news-gorale-chca-traffic-na-liste-unesco,nId,997592#?utm\\_source=paste&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=firefox](http://www.rm24.pl/raport-wakacje/pamiatki/news-gorale-chca-traffic-na-liste-unesco,nId,997592#?utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox), [data dostępu 1.05.2015].

<sup>4</sup> Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego dostępna jest na stronie Narodowego Instytutu Dziedzictwa: [http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo\\_niematerialne/Krajowa\\_inwentaryzacja/Krajowa\\_lista\\_NDK/](http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/), [data dostępu 5.09.2016].

zmagają z listą UNESCO w ogromnym skrócie, nie chcę bowiem, by stała się ona głównym tematem niniejszego tekstu, a raczej tłem, podłożem lub punktem wyjścia do próby zastanowienia się, czym dla górali jest owo niematerialne dziedzictwo. Na ile definicja przedstawiona w Konwencji i w działaniach instytucjonalnych współgra z góralskimi sposobami widzenia, rozumienia i bycia (albo życia). Ponieważ od 2011 do 2015 roku prowadziłam na Podhalu badania etnograficzne dotyczące kultury muzycznej dzisiejszych mieszkańców tego regionu<sup>5</sup>, próbując odpowiedzieć na postawione powyżej pytania, posłużę się przede wszystkim przykładami pochodzącymi z przestrzeni muzycznej. Wierzę, że jest to pomysł zasadny, bowiem w potocznym rozumieniu muzyka góralska stanowi nieodłączny element podhalańskiej kultury. Zawsze, gdy mowa jest o góralszczyźnie, muzyka, śpiew i taniec pojawiają się jako jedne z głównych jej przejawów. Dotyczy to zarówno wypowiedzi samych górali, jak i doniesień medialnych, treści zamieszczanych w przewodnikach, książkach popularnonaukowych i w końcu w publikacjach o charakterze akademickim. Rozważania dotyczące muzyki niewątpliwie wpisują się także doskonale w debatę dotyczącą podhalańskiego dziedzictwa niematerialnego, skoro jako pierwszy jej przejaw górale zgłosili instrument muzyczny (kozę), zaś zgłoszone jako drugie góralskie wesele także w ogromnej mierze składa się z działań i interakcji muzycznych. Sądzę jednak, że przedstawione przeze mnie spostrzeżenia można z powodzeniem odnieść nie tylko do kontekstu muzycznego, ale góralskiego postrzegania i działania w sensie znacznie ogólniejszym.

Żaden z moich rozmówców<sup>6</sup> nie posługiwał się terminem dziedzictwo niematerialne. Kiedy pytałam wprost, czym jest muzyka góralska, często w odpowiedzi padały słowa tradycja, spuścizna przodków. Mówiono, że to element góralskiej kultury lub góralszczyzny. Muzykę góralską określano też takimi

---

<sup>5</sup> Od 2011 do 2015 roku prowadziłam etnograficzne badania terenowe, które stały się podstawą przygotowanej rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Tradycja i współczesność na Skalnym Podhalu – studium z antropologii muzyki*. Badania dotyczyły współczesnego funkcjonowania muzyki góralskiej na Skalnym Podhalu, jej funkcji w konstruowaniu tożsamości mieszkańców tego regionu, roli w kształtowaniu przestrzeni władzy symbolicznej, a także jej wykorzystywania na potrzeby rynkowe i marketingowe.

<sup>6</sup> Moimi rozmówcami byli góralscy muzykanci, głównie mężczyźni (choć nie tylko), w wieku od 17 do 90 lat. Pochodzili z wielu miejscowości Skalnego Podhala: Bukowiny Tatrzańskiej, Kościeliska, Poronina, Białego Dunajca, Murzasichla, Zakopanego. Wszyscy oni potrafili i – przynajmniej od czasu do czasu – grywali „tradycyjnie”, a więc „po góralsku”, w zespołach regionalnych, podczas uroczystości kościelnych, lokalnych świąt i wydarzeń albo konkursów i przeglądów kapel ludowych. Zdecydowana większość zajmowała się też (przynajmniej od czasu do czasu) grywaniem dla turystów – w restauracjach, podczas kuligów lub prelekcji organizowanych w pensjonatach i izbach regionalnych. Niektórzy byli członkami zespołów weselnych, inni działali jako muzycy sesyjni. Część muzykantów należała także do zespołów folkowych.

przymiotnikami, jak prawdziwa, autentyczna albo typowa. Bezpośrednie deklaracje moich rozmówców, próbujące definiować owo muzyczne dziedzictwo, bliskie są klasycznym już ujęciom tradycji, sformułowanym na przykład przez Kazimierza Dobrowolskiego<sup>7</sup>, Ryszarda Tomickiego<sup>8</sup> czy Edwarda Shilsa<sup>9</sup>. Autorzy ci właściwie zgodni byli, że tradycją należy nazwać te wartości, poglądy, działania, a także elementy wiedzy, które „ustępujące generacje przekazują pokoleniom wchodzącym w życie”<sup>10</sup>. Choć różnie opisywali proces owego przekazu, wszyscy trzej podkreślali także wagę pozytywnego wartościowania tradycyjnych treści. Odnoszę też wrażenie, że słowa moich rozmówców dobrze wpisują się w to, co UNESCO określa mianem dziedzictwa niematerialnego. „To jest nasza tradycja, nasze bogactwo. To spuścizna naszych ojców” – mówił jeden z górali. Po chwili namysłu dodał zaś: „No to jest moja ojcowizna. W tym wyrosli my, jak [...] wszystkie pokolenia w tym wyrastały i my tak samo w tym wyrosli. To jest nasze życie”. Inny wypowiadał się w następujący sposób: „To że tu siedzę w koszuli lnianej haftowanej, piknej, że na nogach mam nogawice, że umiem zagrać po góralsku i pogadać z góralami o rzeczach nas tu na Podhalu dotyczących – to wszystko jest wozne, to jest tradycja, trwanie”<sup>11</sup>. Łatwo dostrzec w tego typu sformułowaniach z jednej strony wagę przekazu międzypokoleniowego (który i w Konwencji jest wymieniany), a z drugiej przekonanie o konieczności trwania tradycji we współczesnych warunkach, co być może jest właśnie „odtworzeniem przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnianiem im poczucia tożsamości i ciągłości”<sup>12</sup>. Tekst Konwencji w bardzo zgrabny sposób ucieka od kluczowego dla współczesnej debaty dotyczącej tradycji problemu autentyczności i trwałości. Z jednej strony pada deklaracja, że dziedzictwo powinno być „trwale odtwarzane”, z drugiej zaś ma się przyczyniać do „wzrostu [...] ludzkiej kreatywności”. Bez względu jednak na to, jakie idee przyświecały rzeczywiście autorom treści Konwencji, odnoszę wrażenie, że występując do instytucji

---

<sup>7</sup> K. Dobrowolski, *Studia nad życiem społecznym i kulturą*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.

<sup>8</sup> R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, „Etnografia Polska”, 1973, t. XVII, z. 2, s. 41–58.

<sup>9</sup> E. Shils, *Tradycja*, przeł. J. Szacki, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, red. J. Kurczewska, J. Szacki, Warszawa 1984, s. 30–90.

<sup>10</sup> K. Dobrowolski, op.cit., s. 35.

<sup>11</sup> Wszystkie wypowiedzi moich rozmówców cytuję w takiej formie, w jakiej zostały nagrane. Górale podczas rozmów ze mną bardzo często mieszały elementy gwary i języka polskiego. Z jednej strony sądzę, że chcieli spolszczyć gwarę, by łatwiej mi było ich zrozumieć, z drugiej zaś zauważyłam, że jest to dosyć powszechna współcześnie tendencja, szczególnie wśród ludzi młodego i średniego pokolenia.

<sup>12</sup> Art. 2 Konwencji, op.cit.

publicznych, takich jak Narodowy Instytut Dziedzictwa czy UNESCO, górale skłonni są raczej posługiwać się oficjalnym, zinstytucjonalizowanym modelem tradycji, który Tim Ingold i Terhi Kurttila nazwaliby pewnie modelem genealogicznym. W myśl krytykowanego przez autorów podejścia tradycja rozumiana jest jako spuścizna dziedziczona z pokolenia na pokolenie, tak jak cechy genetyczne. Staje się w ten sposób uprzednia względem doświadczenia, praktyki, niezależna od warunków i kontekstów, w jakich ludzie żyją<sup>13</sup>. Człowiek jawi się zatem jako pojemnik lub kontener na treści kulturowe, które gromadzą się w nim niejako automatycznie i nieintencjonalnie. Autorzy przekonują, że pojmowana w ten sposób tradycja może być chroniona właśnie poprzez działalność instytucji ocalających, takich jak muzea, zespoły folklorystyczne, a pewnie również Narodowy Instytut Dziedzictwa<sup>14</sup>. Taką zinstytucjonalizowaną wiedzę dotyczącą tradycji górale mają dobrze opanowaną. Swobodnie się nią posługują i niemal każdą rozmowę rozpoczynali od przywoływania elementów, jakie w owym „kontenerze” kulturowym się znajdują.

Moi rozmówcy niemal zawsze swoje narracje zaczynali od powoływania się na to, co było dawniej. Przeszłość, do której się odwoływali, to najdawniejsze czasy kształtowania się kultury pasterskiej w Tatrach. Słuchałam opowieści o życiu pasterzy na halach, gdzie pracy towarzyszyły wspólne śpiewy, gra na instrumentach pasterskich – piszczałkach, trombitach i dudach (czyli kozie podhalańskiej) – a także o męskich, pełnych ekspresji tańcach wokół ogniska. Są to treści, których górale oczywiście nie mogą znać z własnego doświadczenia, a jednak zostały one powszechnie przyswojone i w różnych wariantach są powtarzane niemal przez wszystkich. Odnaleźć je można także w naukowej i beletrystycznej literaturze<sup>15</sup>, którą górale znają i chętnie przywołują<sup>16</sup>. Wielu spośród moich rozmówców, sięgając do źródeł muzyki góralskiej, odwoływało się także do uwarunkowań geograficznych i przyrodniczych Podhala: „Bo to od tego powstało w ogóle. Bo melodie tutaj powstały od... wierchowce te syćko, to

---

<sup>13</sup> T. Ingold, T. Kurttila, *Perceiving the Environment in Finnish Lapland*, „Body and Society”, 2000, t. 6: 183, s. 183–196.

<sup>14</sup> Na potrzeby niniejszej pracy tak rozumianą tradycję będę nazywać instytucjonalną.

<sup>15</sup> O genezie muzyki Podhala pisali między innymi A. Chybiński, *O muzyce górali podhalańskich*, Zakopane 1927; L. Długołęcka, M. Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków 1992; W. Kotoński, *Uwagi o muzyce Podhala*, „Muzyka”, 1953, nr 5, s. 3–25; T. Krzyżanowski, *Przepraszam, czy tu jeszcze grają*, „Tatry”, 2006, nr 4 (18), s. 50–52; B. Lewandowska, *Stan badań kultury muzycznej górali Polskich Karpat*, „Etnografia Polska”, 1982, t. 26, z. 1, s. 167–195; M. Pinkwart, *Z dziejów badań folkloru muzycznego Podhala*, „Tatry”, 2006, nr 4 (18), s. 46–49; K. Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala*, Zakopane 2010.

<sup>16</sup> Podobne obserwacje poczynił Timothy Cooley, który prowadził badania nad muzyką Podhala w latach 1992–2003. T. Cooley, *Making music in the Polish Tatras*, Blumington–Indianapolis 2005.

od wierchów, od gór i dolin, żeby się porozumieć. Piscołek, trombit, dawali se znaki suchowe, kiedy schodzą, dojom, tego. To syćko było słyhać. Stąd powstała muzyka. Tam powstała, granie, śpiewanie”. Nietrudno zauważyć, że podobne treści znajdziemy w wielu dawnych i całkiem nowych publikacjach dotyczących muzyki tego regionu<sup>17</sup>. Badacze i miłośnicy Podhala, tworząc mit prawdziwego górala, poza niezłomnością, siłą ducha, niezależnością przypisywali mieszkańcom tatrzańskich gór także niebywałe uzdolnienia artystyczne, między innymi muzyczne.

Jest to jedyny lud w Polsce, który zdobył się na stworzenie muzyki zespołowo-instrumentalnej opartej na oryginalnym systemie harmonicznym i rytmicznym. Możliwość utrzymania tutaj życia rozpoczynała się na wąziutkiej grani największego indywidualnego wysiłku [...] w dziedzinie twórczości artystycznej tłumaczy się to dążnością i wolą zdobycia bezwzględnej doskonałości formy. Ta psychologiczna właściwość górali jest dla nas artystów nad wyraz bliską i zrozumiałą<sup>18</sup>

– pisał sam Karol Szymanowski. Przeświadczenie o genetycznej jakby predestynacji do muzykowania pojawiało się również w moich rozmowach: „R<sup>19</sup>: Ale śpiewać każdy umie. R1: No, a jak jesse wypijom na jakiejś imprezie, no to na dziesięciu góroli śpiewa jedenastu, no. Chyba ze juz jest tylo pijany, ze juz nie da rady śpiewać. Ale zawse jest jakiś. Nawet som tacy, co juz górole, dajmy na to, a zceprzeni i ni mają kontaktu z góralczyzną, ale jak wypijom, to też się odzywa duch góralski i śpiewają tak samo”. Duch góralski jest w sercu, we wnętrzu człowieka, przekonywali mnie górale. Dlatego kiedy zapytałam jednego ze skrzypków, czy dałoby się nauczyć niegórala grać po góralsku, odpowiedział tak: „Da się zagrać, ale ino melodię. Linie melodyczną. Ale serca ni ma tam”. Inny mówił tak: „To od razu widać, jak ktoś po szkolnemu gra, a jak ktoś po góralsku – tam sfalszuje, tam strugnie coś tego, tamtego, i to już jest inne. Sama by pani poznała, jakbym nagrał pani na kasecie muzyka i górala, który zagra, który nie umie technicznie grać, można powiedzieć, dźwiękami, tak pięknie, czysto, jak muzyk, ale jednak to jest coś innego”. Poglądy podobne do tych też

---

<sup>17</sup> Vide: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 44, *Góry i Pogórze*, Wrocław–Poznań 1966: L. Kamiński vel Kamiński, *O mieszkańcach gór tatrzańskich. Najdawniejsza monografia etnograficzna Podhala*, Kraków 1992: K. Trebunia-Tutka, op.cit.

<sup>18</sup> K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, „Pani”, 1924, nr 8–9, cyt. za: W. Maławski, *Lutnictwo podhalańskie. Ciągłość tradycji*, Warszawa 2012.

<sup>19</sup> Kiedy w rozmowie bierze udział więcej niż jedna osoba, kolejnych uczestników oznaczam symbolami R (Rozmówca), R1, R2 etc. Jeśli w cytowanym fragmencie pojawia się moje pytanie, oznaczam je symbolem P (Pytanie).

można wpisać w przytaczany przeze mnie model genetycznego dziedziczenia treści kulturowych.

Mówiąc o samym graniu, muzykanci zawsze powoływali się natomiast na autorytety z przeszłości, deklarując, że kontynuują ich styl, ich sposób myślenia o muzyce góralskiej, tym samym podkreślając wagę owego przekazu międzypokoleniowego:

Staram się zagrać to, co się grało, tak jak to dawniej grywało się i tak jak grali te najlepsi, no. Można powiedzieć, są nagrania Bartusia Obrochty, który był z 1850 roku. I na początku tam 1902 teraz to już jest nawet, czy z 1916 są nagrania na wołkach takich, gdzie słycać, jak ta linia melodyczna schodzi, jak ta melodia była prowadzona, znakomicie, co mam wzór do naśladowania. A tu z Kościeliska Stanisław Nęcza-Chotarski, który był urodzony w 1893 roku na Chotarzu i bardzo, bardzo podobno właśnie, bo to była linia tej techniki grania, tej muzyki, szybko, wartko, z podcięciami, z akcentami, tam z różnymi odmianami podczas jednej melodii tam trzy, cztery razy potrafił melodię jedną zacząć, inaczej przejścia zrobić

– mówił prymista<sup>20</sup> z Kościeliska. W cytowanym fragmencie pojawia się jeszcze jedna istotna kwestia, która pokazuje, w jaki sposób przebiega dziś owo przejmowanie dziedzictwa z pokolenia na pokolenie. Etnomuzykolodzy często podkreślali<sup>21</sup>, że przekaz umiejętności muzycznych w tradycyjnych społecznościach wiejskich następował w bezpośrednim kontakcie, podczas indywidualnych lekcji – z mistrza na ucznia. Taki przekaz należałoby uznać za obowiązujący w genealogicznym modelu przejmowania tradycji. Dziś młodzi muzykanci czasami też chodzą na lekcje do najlepszych muzykantów starszego pokolenia, ale ich świadomość „pokoleniowa” i historyczna sięgają znacznie dalej w przeszłość, niż to dawniej bywało. Każdy z muzykantów, z którymi rozmawiałam, posiada ogromną kolekcję płyt, kaset i plików mp3 z nagraniami najdawniejszych znanych muzykantów Podhala. Od kiedy tylko pojawiła się możliwość nagrywania dźwięku, na Podhalu prowadzone były badania etnomuzykologiczne. Dziś nagrania archiwalne są powszechnie dostępne i wszyscy z nich korzystają. To jest główne źródło autorytetu, autentyczności i prawdy, do których sięgają współcześni muzykanci, choć w oficjalnym modelu tradycyjnego przekazu międzypokoleniowego się one nie znajdują. „Władysława też Obrochty

<sup>20</sup> Prymista to pierwszy skrzypek, który w góralskiej kapeli, zwanej muzyką, pełni wiodącą rolę. Do niego należy prezentowanie melodii, jej ozdabianie, czyli ornamentacja, a także prowadzenie całego zespołu.

<sup>21</sup> Vide: P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993.



lubiłem słuchać. Mam nagranie jego, jak grał na zmianę z Chotarskim i też cały czas słuchałem z tego nagrania. Do dziś mam taśmy”. Ci, którzy chcieli widzieć tradycyjną kulturę jako niezmienną i jej niezmienności przypisywać walor autentyczności, dostrzegali oczywiście, że wbrew ich woli pewne elementy tradycji podlegają zmianom, za co najczęściej obwiniali niedoskonałość przekazu<sup>22</sup>. Być może byliby zadowoleni, widząc, że nagrania muzyki Obrochty i Chotarskiego zapewniają przekaz unieruchomiony w czasie i niezmienny, trwały, a więc w ich myśleniu autentyczny.

Próbowałam jednak uzyskać od górali konkretne i jasne deklaracje: jaka jest ta tradycyjna, prawdziwa muzyka Podhala. Na tak zadane pytanie niemal od wszystkich muzyków i muzykantów uzyskiwałam podobną odpowiedź, którą można streścić w następujący sposób: muzyka góralska to kapela złożona z trzech muzyków<sup>23</sup> – dwóch skrzypków i mężczyzny grającego na basach, która wykonuje góralskie nuty, czyli góralskie melodie. Pytałam więc, czym są te góralskie nuty, a na tak zadane pytania zawsze padała odpowiedź stwierdzająca, że jest to ograniczony zestaw około stu melodii. A skąd wiadomo, że to właśnie te melodie, a nie inne, są prawdziwie góralskie? Często odpowiadali, że tak grywano dawniej. Muzykanci średniego i młodszego pokolenia stwierdzali zaś: To te melodie, które w latach trzydziestych XX wieku zanotował i wydał drukiem Stanisław Mierczyński (etnograf muzyczny i kompozytor). Ale muzyka góralska to także śpiew dwugłosowy i tańce – wymieniano konkretne tańce – ozwodne, krzesane, zbójnickie, zielone. Przedstawiane mi elementy prawdziwej muzyki góralskiej są zatem odzwierciedleniem pewnego obrazu, jaki został stworzony przez badaczy i miłośników Podhala, tłumnie przybywających tam od XIX wieku aż po Międzywojnie. Nie czas tu i miejsce, by dekonstruować góralską mitologię, udowadniając na przykład, że skrzypce w praktyce muzycznej pojawiły się nie tak znowu dawno, przyniesione przez górali prawdopodobnie z Węgier, gdzie Podhalanie pracowali i odbywali służbę wojskową<sup>24</sup>. Chodzi mi jedynie o wskazanie, że w owym, raz jeszcze przypomnę, „kontenerze” treści kulturowych znajdują się elementy różnej proveniencji, które w pewnym konkretnym momencie zostały w nim uchwycone i unieruchomione. Zarówno zwykli górale, strażnicy tradycji, jak nazwałyby ich Edward Shils<sup>25</sup>, jak i przedstawiciele insty-

---

<sup>22</sup> Piszą o tym między innymi T. Ingold, T. Kurtila, op.cit.; S. Węglarz, *Chłopi jako „obcy”*. Prolegomena, [w:] *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. W.J. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994, s. 78–101.

<sup>23</sup> Niektórzy utrzymywali, że muzyka góralska to czterech muzykantów – prymista, dwóch sekundzistów i osoba grająca na basach. Krzysztof Trebunia-Tutka uważa, że taki skład jest jednak młodszy, bardziej tradycyjna jest muzyka trzyosobowa.

<sup>24</sup> A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, Kraków 1924.

<sup>25</sup> E. Shils, op.cit.



tucji ocalających (czyli eksperci) posługują się zatem pewnym konstruktem. Niemniej jednak ten konstrukt, który w przypadku Podhala stworzyli ludzie z zewnątrz – miejscy artyści i intelektualiści<sup>26</sup> – został przez górali doskonale zinternalizowany i pozostaje ważnym punktem odniesienia do dziś. Więcej, jest oficjalnym językiem, jakim górale sami o sobie mówią, i określa to, jak chcą być postrzegani na zewnątrz. Być może góralszczyzna jest najdoskonalszym przykładem tego, co Ewa Klekot nazwała samofolkloryzacją, a więc przejęciem przez mieszkańców wsi perspektywy ludoznawców<sup>27</sup>. Sądzę, że na Podhalu ten proces rozpoczął się jednak dużo wcześniej niż w pozostałych regionach Polski<sup>28</sup>, dlatego też współcześnie taka wizja własnej tradycji stanowi powszechny, przyjmowany za oczywisty, element góralskiego światopoglądu.

Naturalnie ciekawa byłam, gdzie, zdaniem moich rozmówców, można usłyszeć tę tradycyjną, prawdziwie góralską muzykę. „No i jeśli chce się posłuchać takiej góralskiej muzyki takiej typowo i tańców, no to polecam jakies tu takie właśnie letnie imprezy i przeglądy takie. Tam można właśnie trochę tego takiego prawdziwego zobaczyć”. Ten pogląd nie był odosobniony, wielu górali po prawdę i autentyzm odsyłało mnie do instytucji ocalających, w których model góralskiej tradycji jest pielęgnowany w swoim beczasie i przygotowany do prezentacji oraz podziwiania.

Konkursy i przeglądy kapel oraz zespołów regionalnych są zatem według moich rozmówców tym miejscem, w którym można zobaczyć prawdziwą, autentyczną góralszczyznę. Zwolennicy pojmowania tradycji w sposób genealogiczny, do których zaliczyłabym między innymi jurorów tego typu imprez, a także wielu współczesnych muzykologów, jakoś nie zauważają, że kontekst sceny, rywalizacji i nagradzania nie do końca mieści się ramach tradycyjnie pojmowanej tradycji. Przemieszczenie się pewnych działań kulturowych, w tym także tych muzycznych, z kontekstów pierwotnych na inscenizacyjne nastąpiło jednak tak dawno temu (przecież już w XIX wieku inteligenci zapraszali górali,

---

<sup>26</sup> O powstaniu góralskiego mitu i jego współczesnym funkcjonowaniu pisałam szerzej na łamach czasopisma „Konteksty”. M. Małanicz-Przybylska, *Góralszczyzna istnieje...?*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 2013, nr 1:300, s. 172–177.

<sup>27</sup> E. Klekot, *Samofolkloryzacja: Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka”, 2014, nr 1, s. 86–99.

<sup>28</sup> Początków przejmowania języka „kolonizatorów” Podhala przez górali należy, moim zdaniem, doszukiwać się w okresie międzywojennym, kiedy to Zakopane stało się miejscem tłumnie odwiedzanym przez polską inteligencję: artystów, naukowców, lekarzy etc. Przyjezdni nie tylko zachwycali się urokami przyrodniczymi Podtatrza, lecz również jego mieszkańcami, jak przekonują choćby Antoni Kroh (*Tatry i Podhale*, Wrocław 2002), Anna Malewska-Szałygin (*Wyobrażenia o państwie i władzy we wsiach nowotarskich 1999–2005*, Warszawa 2002), Janina Radziszewska (*Biblioteka opowieści. Wizerunki górali tatrzańskich w piśmiennictwie polskim XIX wieku*, Wrocław 2009) czy Danuta Tylkowa (*Podhale: tradycja we współczesnej kulturze wsi*, red. D. Tylkowa, Warszawa 2000).

by w ich salonach odgrywali swoją kulturę<sup>29</sup>), że być może nie ma o co kruszyć kopii. Przyjmijmy zatem, że prezentowanie tradycji na scenie może być elementem góralskiej tradycji, nawet w jej konserwatywnym wariacie. Konkursów, przeglądów i festiwali muzyki góralskiej jest na Podhalu bardzo dużo i są one adresowane przede wszystkim do lokalnej publiczności. Rzadko kiedy wśród obserwatorów pojawiają osoby obce (nie licząc członków jury i osób zawodowo zainteresowanych tematem, takich jak ja). Konkursy i przeglądy dedykowane są konkretnym grupom wiekowym, a więc oddzielnie prezentują się dzieci, młodzież i dorośli – profesjonalści. O ile dziecięce i młodzieżowe konkursy są traktowane jako rodzaj zabawy, ale też jako element regionalnej i wspólnotowej edukacji<sup>30</sup>, o tyle imprezy dla dorosłych uczestników zawierają w sobie pierwiastek nieklamanej rywalizacji. Wśród muzyków panuje przekonanie, że do konkursów mogą stawać faktycznie tylko ci najlepsi i najwięksi. W karczmach, na weselach czy na spotkaniach dla turystów grać może każdy. Ale żeby stanąć w konkursowe szranki, trzeba prezentować najwyższy poziom. „Na konkursy, to ja wam powiem tak... Jak to wam wytłumaczyć? Muzykanci... każdy muzykant będzie grał. Ale na konkurs nie każdy będzie grał. Bo to przełupi. Tam tego nie dostrzegą na weselu. Ale na konkursie musisz grać tak, żebyś wygrał. A nie wygrasz, nic nie zrobisz. Będzie wstyd”. Celem udziału w konkursie jest zwycięstwo. Rywalizacja i pragnienie bycia najlepszym to treści, które w oficjalnych publikacjach dotyczących kultury góralskiej pojawiają się bardzo rzadko. Sądzę też, że celem organizatorów konkursów i festiwali nie jest rozbudzenie ducha współzawodnictwa wśród góralskich muzykantów, lecz raczej stworzenie przestrzeni do prezentowania zgodnej z kanonem tradycji. Tymczasem w opowieściach górali o konkursach i przeglądach właśnie rywalizacja wysuwa się na plan pierwszy. Moim zdaniem to właśnie ona stanowi podstawowy komponent współczesnego życia konkursowego. Ma także bezpośrednie przełożenie na kształtowanie się relacji i hierarchii wśród muzyków. Bez względu na to, czy ktoś przyznawał się do tego otwarcie, czy nie, zawsze podczas rozmów z muzykantami, którzy nie otrzymali żadnej nagrody, miałam wrażenie, że czują się zawiedzeni, czasem nawet pokrzywdzeni. Moje domysły potwierdzają słowa

---

<sup>29</sup> Między innymi już od 1886 roku Maria i Bronisław Dębowski, kolekcjonerzy sztuki ludowej i wielcy miłośnicy muzyki Podhala, urządzali w Zakopanem koncerty muzyki góralskiej, podczas których za opłatą można było słuchać podhalańskich *nut* i podziwiać popisy taneczne (M. Píknwart, op.cit.).

<sup>30</sup> O roli muzyki i zespołów regionalnych w kształtowaniu góralskiego światopoglądu i góralskiej współczesnej elity pisałam w następujących tekstach: M. Małanicz-Przybylska, *Góralczyzna...*; M. Małanicz-Przybylska, *Góralskie muzyczki i muzykantki – kobiety w kulturze muzycznej współczesnego Podhala*, „LUD. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Komitetu Nauk Etnologicznych PAN”, 2014, t. 98, s. 277–298.

jednego z bukowińskich muzykantów, który zrezygnował z zasiadania w konkursowym jury.

Ja to zrezygnowałem z tego, bo to ja wam powiem, jaka to jest sprawa. Potem mają dobrzy muzykanci, prymiści pretensje, wiecie, jak to jest. No bo nie może być, jakieś układy nie układy, jak gorzej gra, to nie możesz mu dać tego pierwszego miejsca. Nie da się. Tak, jak na tym Dziadońcynym Graniu<sup>31</sup>. Ten się złości i jeszcze ludzie na tym widowisku, na widowni. No to gdzie uszy mają? To każdy słyszy, nie?

P: I naprawdę mieli do pana pretensje? Że nie wygrali?

R: Mają, mają takie pretensje, że to tam może nie bardzo. No nie powiedzą ci w oczy, ale tam się potem gniewają, to nie jest to takie bardzo miłe, no.

Występy na konkursach wiążą się tym samym z ogromnym stresem, wynikającym po części z faktu, że gra się przed swoimi, przed ludźmi, którzy znają się na góralskiej muzyce, wzajemnie się oceniają i porównują.

I ja jednak zawsze mam przed takimi konkursami... jednak się mocno stresuję, nie? Żeby to, kurde, po góralsku dobrze zagrać, to zawsze mam na to takie ciśnienie, i czasami i gramy w czterech i dla małej publiki a jednak częście się człowiek. A czasem, czy z Gooralem<sup>32</sup>, gramy dla dużo większej publiki i nie jest to dla mnie takim olbrzymim stresem.

Drugim czynnikiem stresogennym jest obecność jury, które najczęściej składa się z lokalnych, ale też zewnętrznych ekspertów. Ci ostatni w opowieściach moich rozmówców jawią się jako najwyższe autorytety. „Zawsze się takich etnomuzykologów, ludzi, którzy się znają, to zawsze się ich boję trochę. Bo wiem, że oni się znają dobrze”. Inny muzykant, na pytanie dotyczące tego, czyjej opinii spośród członków jury obawiał się najbardziej, odpowiedział: „Tu na przykład w Bukowinie to pani Boguckiej przede wszystkim”. Aleksandra Szurmiak-Bogucka jest krakowską etnomuzykolożką, specjalistką w dziedzinie muzyki podhalańskiej, którą zajmuje się od lat pięćdziesiątych XX wieku. Bardzo często zasiada w jury różnego rodzaju konkursów i przeglądów, jest więc góralom dobrze znana. Bywa też krytykowana przez muzykantów spoza Buko-

<sup>31</sup> Dziadońcynne Granie to konkurs muzyk góralskich, który odbywa się w Bukowinie Tatrzańskiej. Jego patronką jest Bronisława Konieczna „Dziadońka”, pierwsza znana na Podhalu prymistka.

<sup>32</sup> Gooral to nazwa zespołu, a zarazem projektu muzycznego łączącego muzykę elektroniczną z elementami folkowymi. Swoją muzykę twórca zespołu nazywa etno elektro.

winy Tatrzańskiej za to, że preferuje i wyżej punktuje tych grających stylem bukowińskim. Niemniej jednak postać pani Boguckiej często pojawia się w przeprowadzonych przeze mnie rozmowach, także jako strażnika czystości góralskich tradycji. Oczywiście na konkursach obowiązuje czysto góralski repertuar, wykonywany przez typowo góralskie kapele. Nikomu nie przyjdzie nawet do głowy, żeby zagrać podczas przesłuchań melodie niegóralskie. Sądzę, że w czasie konkursowych zmagani muzykanci w ogóle odżegnują się od znajomości repertuaru niegóralskiego, mimo tego że każdy z nich doskonale zna i grywa tego typu muzykę. Świadczyć może o tym jedna z anegdotek, którą opowiedział mi nestor muzyki podhalańskiej z Bukowiny Tatrzańskiej, uczeń sławnej muzykantki Bronisławy Koniecznej „Dziadońki” – Eugeniusz Wilczek. Wspominając czasy, kiedy to on stawał na konkursowej scenie, przytoczył takie oto zdarzenie: „W końcu koncerta jeden gado: Panie Wilczek, zgrajcie czardasza na scenie. A już było poza konkursem. I ja gadam – tu nie wolno, bo tu Bogucko jest, tu nie wolno grać czardaszy. Czardasza, to ja zagram wam, ale tam na boku”. Ciekawą historię, dotyczącą konkursowej praktyki, przytacza też w swojej książce Timothy Cooley, amerykański etnomuzykolog, który prowadził badania nad muzyką Podhala od 1992 do 2003 roku. Badacz był uczestnikiem jednego z konkursów muzycznych, w których udział brał między innymi Krzysztof Trebunia-Tutka, lider zespołu Trebunie-Tutki, uznawany za autorytet w dziedzinie muzyki góralskiej. Na konkursowej scenie wszystkie wykonane przez jego kapelę góralskie nuty miały podobną strukturę obsadową. To znaczy melodię z elementami improwizowanej ornamentacji prowadził prymista (pierwszy skrzypek, czyli właśnie Krzysztof Trebunia-Tutka), zaś drugi skrzypek jedynie mu sekundował, grając długie nuty podstawy harmonicznego. W oficjalnej wersji taki właśnie układ uważa się za tradycyjny. Jednak na imprezie pokonkursowej, bez jury i oceny, praktyka wykonawcza wyglądała inaczej. Prymistów było dwóch – obaj prowadzili główną melodię w dwugłosie, zaś rolę towarzyszącą, akompaniującą powierzali jednemu sekundowi i basom. Timothy Cooley podszedł więc do skrzypka i zapytał, czemu tak właśnie grają, na co Krzysztof Trebunia-Tutka odpowiedział, że „jego dziadek grywał z dwoma wiodącymi skrzypkami już w 1925 roku. Górale śpiewają w dwugłosie – wyjaśnił Krzysztof – więc naturalnym jest, że grają także na dwa głosy”<sup>33</sup>. Ponieważ jury nie uznaje praktyki podwójnego prymu, na konkursie się tego jednak nie pokazuje.

Praktyka konkursowa bywa więc daleka od tej, która obowiązuje na co dzień. Może też być sprzeczna z dawnymi zwyczajami, które pamiętają podhalańscy

---

<sup>33</sup> „In my conversation with Krzysztof he protested, saying that his grandfather played with two lead violinist as early as 1925. Górale sing in two parts, Krzysztof explained, so it is only natural that they play in two parts”. T. Cooley, op.cit., s. 152–154.

muzykanci z dzieciństwa, lub o których opowiadali im ich dziadkowie<sup>34</sup>. Wszyscy się jednak do niej stosują, bo wyrocznią podczas tego typu imprez stają się eksperci, naukowcy<sup>35</sup>, zaś nagrodą jest zwycięstwo i prestiż, a o nie przecież tu chodzi.

A jednak w życiu współczesnego Podhala muzyka zajmuje dużo większą przestrzeń niż tylko tą konkursowo-przeładową. Zaryzykuję stwierdzenie, że muzyka jest tam niemal wszechobecna, bo rozbrzmiewa we wszystkich karczmach, szczególnie w sezonie wakacyjnym, słychać ją w sklepach i busach, sącząca się z radioodbiorników, w których niepodzielnie panuje radio Alex – „najwyższe radio w Polsce”, jak reklamuje się rozgłośnia. Muzyka towarzyszy ważnym wydarzeniom w życiu górali – a więc ślubom i weselom, chrzcinom, pogrzebom, uroczystościom kościelnym i państwowym, a także spotkaniom towarzyskim. Co istotne, wyżej wymienione muzyczne przestrzenie w pewnym sensie także są w rozumieniu moich rozmówców elementami góralskiej tradycji. Użyłam sformułowania „w pewnym sensie”, bo tego typu deklaracje nie padały w sposób oczywisty i bezpośredni. Jednak analizując opowieści moich rozmówców, doszłam do wniosku, że dla góralskiej tradycji muzycznej nie jest do końca istotne, czy rozbrzmiewająca w różnych okolicznościach muzyka należy do zbioru owych stu góralskich nut Mierczyńskiego, nie ma znaczenia też to, czy wykonuje ją góralska muzyka, a więc kapela skrzypiec i basów. Ważne jest, że grają ją

<sup>34</sup> Podobne spostrzeżenia poczynił między innymi Andrzej Bieńkowski. Z jego rozmów z ostatnimi wiejskimi muzykantami jasno wynika, że jurorzy konkursowi mieli ogromny wpływ na wykonywany repertuar. „Muzykanci, z którymi Bieńkowski się zetknął, dzielili swoją muzykę na wolną – walce, fokstroty, rumbi oraz znane przeboje, i szybką – mazurki, oberki i polki. Dopiero etnomuzykolodzy i działacze kulturalni organizujący *folklor* (jak wieś określa festiwale muzyki ludowej) zaczęli im uświadamiać, że jedno to folklor, a drugie nie. Zaczęto też muzykantów uczyć – co grać i jak, a śpiewaczki – jak ładnie śpiewać. Dochodziło do absurdów. «Nie, proszę tego nie śpiewać, to z innego regionu» – pouczał «magister z miasta Łodzi» wokalistkę ze słynnej kapeli Metów, choć śpiewała piosenkę «jeszcze od ojców». Śpiewaczka przegnała magistra, za co przestano ich zapraszać na *folklor*”. K. Kawalerowicz, *Ostatni wiejscy muzykanci Andrzej Bieńkowski, recenzja*, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 9.05.2001, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,267988.html>, [data dostępu 5.09.2016].

<sup>35</sup> Piotr Kowalski uważał, że naukowcy nie tylko są winni stworzenia i podtrzymywania zbanalizowanych tekstów o folklorze. „Społeczne konsekwencje nadużyć, jakich dopuszczają się uczeni, sięgają [...] dalej, ponieważ naukowcy, występując często także w roli niezwykle potrzebnych animatorów kultury, wykonawców programów ministerialnych, ekspertów czy jurorów konkursów folklorystycznych, mieszają powinności wynikające z różnych ról. Jako uczeni, autorytatywnie rozstrzygają o kształcie i znaczeniach zjawisk, będących przedmiotem ich specjalności, jako jurorzy – troszczą się, aby wywieziony z ich koncepcji obraz kultury ludowej stawał się także dzisiejszą rzeczywistością”. P. Kowalski, *O kulturze ludowej i tym, co się z nią robi*, [w:] *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 153–154.

górale, że towarzyszy góralskiemu życiu, góralskiej współczesnej rzeczywistości i że jest to praktyka powszechna – wszyscy tak robią. Działa tu więc ten element poglądów tradycyjnych, który Edward Shils nazywa *communis opinio*<sup>36</sup>.

Najjaskrawszym przykładem takiej powszechnej praktyki jest muzykowanie restauracyjne. Wszyscy – nawet najlepsi i uznawani za takich – muzykanci grają lub grywali w karczmach. Konserwatyści powiedzieliby, że muzyka, jaka się tam pojawia, nie ma nic wspólnego z góralszczyzną, że nie jest muzyką tradycyjną i że nie mieści się w owym „kontenerze” kulturowych treści Podhala. Rzeczywiście o muzyce podhalańskich knajp nie przeczytamy u Chybińskiego, Mierczyńskiego, Kotońskiego, czy nawet we współcześnie powstających pracach dotyczących tradycji tego regionu. A jeśli już wątki knajpiane się w literaturze pojawiają, to głównie jako przykład psucia i degradacji tradycji na skutek inwazji turystycznej i złowrogich ruchów globalnych<sup>37</sup>. Początkowo mnie też wydawało się paradoksalne, że członkowie większości kapel w restauracjach noszą stroje góralskie, a w ich repertuarze rzadko lub wcale nie pojawiają się góralskie nuty. W żadnej z karczm nie spotkałam też tradycyjnej kapeli góralskiej, a więc złożonej ze skrzypiec i basów. Najczęściej w tej turystyczno-gastronomicznej przestrzeni panowie grywają na kontrabasie, akordeonie, altówce i skrzypcach, przy czym trzy pierwsze z tych instrumentów nie znajdują się w żadnym inwentarzu podhalańskiego instrumentarium. Jeden z czołowych muzykantów z Kościeliska zapytany o to, w jakim składzie gra jego kapela w karczmie w Zakopanem, ze śmiechem odparł: „Typowo góralskim: kontrabas, akordeon i skrzypce”.

Takie składy najczęściej grywają muzykę, którą określają mianem muzyki regionów lub czasem muzyki Karpat, a więc usłyszeć można polki, czardasze, melodie słowackie, węgierskie, bałkańskie, rumuńskie, czasem walczyki i popularne melodie, co do których uważa się, że są proveniencji ludowej (takie jak „Hej bystra woda”, „Góralu, czy ci nie żal”). Kiedy pytałam, dlaczego górale w góralskich knajpach, nazywając się góralską muzyką i mając na sobie góralskie ubrania, nie grają muzyki góralskiej, najczęściej słyszałam, że ani właścicielom karczm, ani turystom się ta muzyka nie podoba.

R: Ni ma odbioru po prostu na muzykę góralską, goście się nie bawią przy tym, nie?

P: Naprawdę?

---

<sup>36</sup> E. Shils, op.cit.

<sup>37</sup> T. Krzyżanowski, op.cit.; K. Trebunia-Tutka, *Folklor, folklorizm i „radosna twórczość”*, „Tygodnik Podhalański”, 9.02.2012, s. 8.

R: Nie chcą się bawić przy tym. Ni ma... tak jest czasami... ni gra się w karczmach po góralsku i ni ma odbioru na to. Casami jest bez sensu, jak mamy se zagrać po góralsku i ktoś się będzie z tego śmiał, ni? To jest trochę bezsensowne, żeby takie coś robić.

W karczmie muzyka gra w celach czysto marketingowych, musi więc spełniać oczekiwania gości i właściciela restauracji. Knajpiane wymogi i praktyki można by nazwać przykładem utowarowienia tradycji. Nie zgodzę się jednak z twierdzeniem Davydda Greenwooda, że owo utowarowienie zawsze prowadzi do zaniku pierwotnych znaczeń praktyk kulturowych, że marketingowe wykorzystanie tradycji przemienia rytuały w przedstawienie i sprawia, że zaczynają być traktowane z obojętnością<sup>38</sup>. Sądzę, że wymogi marketingowo-turystyczne mogą przyczyniać się do powstawania nowych sensów, które nie muszą wymazywać tych pierwotnych. Jedne i drugie z powodzeniem funkcjonują równolegle, czasem nawet wpływają na siebie, wzbogacając wzajemnie swoje treści. Granie w karczmach zdaje mi się kwintesencją współczesnego podhalańskiego świata, w którym muszą mieścić się i górale, i turyści, „goście z Polski”. Nie zapominajmy, że Podhale żyje z turystyki<sup>39</sup>. Górale doskonale zdają sobie sprawę nie tylko z tego, jakiej autentyczności oczekują od nich instytucje i ich oficjalni przedstawiciele, ale wiedzą też dobrze, jakiej autentyczności pragną cepry.

R: Bo tacy przyjezdni goście, to oni nie wiedzą, co to jest góralska muzyka. Szymanowski to mówił tak, że muzykę góralską to można pokochać z całego serca, albo ją znienawidzić.

P: Znam ten cytat.

R: No właśnie. I on umiał. Bo to nie jest łatwa muzyka. To jest trudna muzyka. I taką muzyką, żeby lubić i znać, to trzeba się znać na muzyce. A nie ma się co oszukiwać, większość ludzi to słucha jakiegoś badziewie i nie znają się na muzyce. No i ja nie mówię, żeby ktoś słuchał Bacha, Beethovena i jakichś tam innych, ale jakiejś tam bardziej ambitnej muzyki. Bo można coś nie lubić, no ale trzeba to rozumieć. Ale ludziom się podoba, bo jak przyjdą do knajpy na przykład, no to się im zagra „Bystrą wodę”, „Sokoły”... a zagraj mi „Piękny Cyganie”, albo „Gdy Cygan z wojska powrócił”, a Cyganów przecież nigdy do wojska nie brali, ani cygańskiej armii nie ma, no ale to jest taki muzyczny hit, no i to się sprzedaje”.

---

<sup>38</sup> D. Greenwood, *Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization*, [w:] *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, red. V.L. Smith, Philadelphia 1989, s. 171–185.

<sup>39</sup> Vide: B. Górz, *Spółczesność i gospodarka Podhala w okresie transformacji*, Kraków 2003.



Turystyczna potrzebna autentyczności rządzi się zupełnie innymi prawami niż autentyczność na potrzeby instytucji takich, jak Narodowy Instytut Dziedzictwa czy jury konkursów regionalnych. Nawiązując do rozróżnienia poczynionego przez Toma Selwyna, można powiedzieć, że podczas gdy instytucje oczekują zimnej autentyczności, a więc odnoszącej się do wiedzy, zestawu rzetelnych informacji, turyści pragną autentyczności gorącej, która wiąże się z zespołem pewnych przekonań i ma na celu wytworzenie w zwiedzających poczucia, że obcują z prawdziwym życiem innych<sup>40</sup>. „To już polega na tym, że są w stroju, a tańczą z gośćmi jakieś polki. No i to tak to wygląda. No bo trzeba bawić gości i wszyscy gościom muszą dogadzać, muszą być goście zadowoleni, i wtedy jest knajpa zadowolona i wszyscy są zadowoleni”. Zadowoleni są też sami muzycy, bo satysfakcja gości w bezpośredni sposób przekłada się na gratyfikację finansową. „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”. Można snuć rozważania dotyczące tego, na ile zabawianie turystów i zarabianie na nich wpisuje się w góralską tradycję. Przecież już wielki Sabała, wcale nie za darmo, przygrywał panom, by milej i autentyczniej spacerowało się im po góralskich szlakach<sup>41</sup>. Z badań Francese Pine wynika zaś, że jedną z najważniejszych i najdawniejszych (a więc i tradycyjnych) wartości góralskiej kultury jest praca wykonywana na rzecz gospodarstwa domowego. Dlatego każde zajęcia przynoszące dochody jest wartościowane pozytywnie<sup>42</sup>. Granie w karczmie czardaszy i polek z pewnością także nie przynosi ujmy góralskiemu honorowi. Tezy Pine o dominującej roli ekonomii w góralskim świecie potwierdzają słowa pewnego młodego muzyka, który zapytany przeze mnie, ile można w knajpie zarobić, odpowiedział tak: „Wiesz co, tak od osiemdziesięciu do stu złotych za cztery godziny. To zależy gdzie. A są na przykład knajpy, gdzie trzysta sześćdziesiąt pięć dni granie w roku i stówka dziennie, no to ok, nie? Tylko, że nie ma świadczeń, nic nie? No ale... w chałupie leżeć? To nic rób nie, nie będzie nic”.

Ja jednak z dystansem podchodzę do pomysłu, by knajpiane granie próbować wpisywać w ramy genealogicznego modelu tradycji i szukać jego dawnych przejawów. Dużo bardziej przekonująca wydaje mi się propozycja włączenia go

---

<sup>40</sup> T. Selwyn, *The Tourist Image: Myths and myth making in tourism*, New York 1996.

<sup>41</sup> Vide.: A. Kroh, op.cit.

<sup>42</sup> F. Pine, *Góralskie wesele. Pokrewieństwo, płęć kulturowa i praca na terenach wiejskiej socjalistycznej i postsocjalistycznej Polski*, przeł. A. Kościańska, M. Petryk, [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna*. t. 1, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, Warszawa 2007, s. 76–89.

w to, co cytowani już przeze mnie autorzy – Tim Ingold i Terhi Kurttila – nazywają modelem wiedzy tradycyjnej. W ich rozumieniu ten rodzaj tradycji jest podstawowy i najważniejszy, bowiem łączy się z praktyką, działaniem i nie jest narzucany odgórnie, lecz wypływa w sposób bezpośredni od ludzi w ową tradycję zaangażowanych. Wiedza tradycyjna nie jest dziedziczona genetycznie, lecz wynika z doświadczenia bycia i życia w konkretnym środowisku<sup>43</sup>. Autorzy co prawda przede wszystkim odwołują się w swoim tekście do środowiska naturalnego, ja jednak sądzę, że z powodzeniem ich tezy można rozszerzyć tak, by obejmowały również środowisko w sensie społecznym. Tradycja w takim rozumieniu nie może pozostać niezmienna – jest procesem, którego celem jest trwanie i rozwój, dostosowywanie się do zmieniających się okoliczności i potrzeb. Tylko wtedy tradycja nie straci swojego sensu, bo będzie kompatybilna z aktualnymi wymogami i możliwościami.

Z jednej więc strony granie w karczmach i wiedza dotycząca tego co, jak i na czym w karczmach grać się powinno, z pewnością należą do treści z kategorii tradycyjnej wiedzy praktycznej i lokalnej. Granie w karczmach ma zresztą dla samych góralskich muzyków i muzykantów znacznie szersze znaczenie aniżeli czysto finansowe. Wielu muzyków twierdziło, że naprawdę można się nauczyć grać w zespole jedynie poprzez praktykę, a przestrzeń restauracji stwarza taką możliwość. Jak powiedziała mi żona jednego prymisty: „Tylko on cały czas jeździł z ojcem na różne grania i coś tam próbował z tymi starszymi muzykantami grać i w ten sposób się od razu uczył”. Na co prymista dodał: „W knajpie żem się nauczył. W karczmie żeśmy grali z ojcem, to nie wiem, czy dziewięć czy dziesięć lat miałem. Tata mnie na grania do knajpy brał wcześniej dość”. Nie tylko młodzież uczy się w ten sposób wspólnego grania. Knajpa jest też miejscem ogyrywania repertuaru. Znane i cenione składy spotykają się w karczmach, by ćwiczyć, zgrywać się, praktykować. Konieczność ciągłego zarabiania, a więc pracowania, powoduje, że muzycy często nie mogą spotykać się na próby w czasie wolnym. W knajpie jednocześnie ćwiczą i zarabiają. Wielu muzykom sprawia to też po prostu przyjemność, wynikającą z bycia razem, bawienia się muzyką, testowania swoich umiejętności.

Bo ja lubię granie w knajpie i chciałbym grać w knajpie. Ale ja jak wszystko w życiu lubię robić po swojemu i tak jak mi się chce. Lubię se grać to, co mi się podoba. W różnych knajpach grałem, ale akurat w tej knajpie, w której teraz gram, jest tak, że mam wolną rękę i jeszcze jestem za to dość doceniony.

---

<sup>43</sup> T. Ingold, T. Kurttila, op.cit.

Mało tego, sądzę też, że góralscy muzykanci po prostu lubią grać niegóralską muzykę:

Dużo jest zafascynowania muzyką Karpat ogólnie. Całom muzykom Karpat, czyli Słowacja, Węgry, jakieś cygańskie rzeczy też. Poprzez, no całe te Bałkany, Rumunię, wszystko to jest grane. No jest to muzyka na pewno wymagająca większych umiejętności technicznych, niż muzyka góraliska, która jest muzyką bardziej surową i w innej skali. No a tam jednak bardziej się muszą nakombinować, często do szkół muzycznych też chodzą, gdzie potem wykorzystują umiejętności ze szkoły muzycznej do grania w różnych pozycjach tamtych kawałków. Bo jednak muzyka góraliska nie wymaga grania w wielu pozycjach. A tam to już niektóre jednak trzeba. Nie jest to złe, bo każda muzyka jest fajna.

Czardasze, polki i covery popularnych melodii rozbrzmiewają zresztą nie tylko w knajpach dla turystów. Bez muzyki regionów i tak zwanych tańców „ogólnych” nie może obejść się żadna góraliska impreza – ani ta domowa, ani chrzciny, ani potańcówki, ani w końcu wesela.

Współcześnie na Podhalu coraz więcej młodych par decyduje się na organizowanie tradycyjnego góralskiego ślubu i wesela. Jego tradycyjność różni się jednak znacznie od scenicznej wersji, którą można podziwiać na deskach domów kultury i którą górale zgłosili we wniosku o wpis na krajową listę dziedzictwa niematerialnego.

Rzeczywiście, realnie dziejące się wesela tradycyjne znaczą tyle, że młoda para ma na sobie regionalne ślubne stroje weselne, druźbowie i drużki także ubrani są po góralsku. Wymaga się także, by goście, którzy pochodzą z Podhala, ubrali się tradycyjnie i paradnie. W tradycyjnym weselu powinni wziąć udział pytace (mężczyźni *pytający*, a więc zapraszający gości na wesele) i starosta, którzy znają konkretne formuły, przyśpiewki, scenariusz wydarzenia i potrafią pokierować zabawą. Śpiewający pytace na koniach i trzy- lub czteroosobowa kapela góraliska w tradycyjnym składzie wyprowadzają młodych z domu, odprowadzają ich do kościoła, czasem muzykanci grają i w kościele, następnie przeprowadzają orszak weselny do sali, w której odbędzie się zabawa. Obowiązkowym elementem w trakcie tradycyjnego wesela są ocepiny, którym towarzyszą stałe formuły słowne, śpiewane i góraliska muzyka. To taki bardzo ogólny schemat współczesnego tradycyjnego wesela na Podhalu, do którego może dochodzić wiele innych elementów, ale nie są one konieczne, by wesele było uznane za prawdziwie góralskie. Tradycyjność wesel jest zresztą kwestią stopniowaną – na przykład bardziej tradycyjne są te, na których choć przez chwilę pojawiają się tańce góralskie. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, gdy wśród

zgrupowanych osób są członkowie zespołów regionalnych albo gdy poproszą o to starsi. Zasadnicza część zabawy odbywa się jednak przy muzyce niegóralskiej, tańcach „ogólnych”, w których mogą brać udział wszyscy na raz (w tańcach góralskich tańczy tylko jedna para) bez względu na to, czy są góralami, czy nie. Muzykanci, z którymi rozmawiałam, chyba czuli potrzebę usprawiedliwienia przede mną faktu, że na weselach góralskich mało jest muzyki góralskiej. W tym celu także odwoływali się do dawnych praktyk. „No bo te polki, starsi muzykanci też to wszystko grają, bo na weselach też ciężko tak, żeby wszystko po góralsku no chcieli se zatańczyć, upa upa, cy jakiegoś tam walcyka. To też to grali starzy muzykanci”. Czasami mówili też, że dziś po prostu nie ma zapotrzebowania na góralskie tańce, bo nikt ich nie zna: „Grać po góralsku? Po kiego grzyba? Żeby ludzie się patrzyli, no fajnieście zagrali po góralsku, ale my będziemy stoć. A kto dziś zatańczy fajnie po góralsku? Też ni ma”.

Zespół, który gra podczas wesela albo może być typowo weselnym zespołem big-bitowym, jak określali to górale, albo ci sami muzykanci, którzy uczestniczyli w tradycyjnym składzie w oficjalnych częściach ślubu i wesela, mogą zmienić instrumenty i grać do tańca. Obie praktyki są równie powszechne. Jednak za bardziej tradycyjne uważa się składy akustyczne, to znaczy bez elektrycznych gitar, elektronicznych instrumentów klawiszowych i nagłośnienia – czyli nie big-bitowe. Składy akustyczne to najczęściej góralscy muzykanci, którzy po przybyciu z kościoła zamieniają skrzypce i basy na altówki, kontrabas i akordeon. Po zamianie instrumentów grają oczywiście muzykę niegóralską, właściwie taką samą, jaką prezentują w karczmach. Przewaga tego typu zespołów polega także na tym, że gdy jednak pojawi się potrzeba zagrania góralskiego tańca, mogą znowu wymienić instrumenty i grać po góralsku.

Chłopaki taki jeden skład zrobili, że mają tam altówkę, akordeon, dwoje skrzypiec i perkusja na przykład do tego, nie? Akustycznie. I tak sobie grają.

P: Ale to chyba niegóralskie melodie w takim razie?

R: No różne. Potem, jak góralskie, no to zmieniają sobie te instrumenty, wiadomo. Duzo tu jest właśnie tyk muzykantów takich wszechstronnych, że i zagra na altówce i na sekund zagra i na basach, nie? Także nabiorą sprzętu, to se dają radę, jak trzeba zagrać po góralsku, to umią, nie?.

Bez góralskiej muzyki i góralskich tańców tradycyjne wesela góralskie na Podhalu odbywają się bardzo często. Skoro sami uczestnicy nazywają je tradycyjnymi, za takie i ja je uznaję. Waldemar Kuligowski, przywołując swoje własne badania nad tradycyjnością koronkowych stringów z Koniakowa, pisał, że wierzy swoim rozmówcom, kiedy mówią, że skąpe majtki zrobione na szy-

dełku należą do kategorii sztuki ludowej, bo nie zamierza „w żaden sposób podważać «mądrości» twórców koniakowskich koronek”<sup>44</sup>. Moim zdaniem chodzi jednak o coś więcej niż tylko o oddanie prawa decydowania, co jest tradycyjne, a co nie, samym „depozytariuszem”. Tradycja weselna Podhala jest doskonałym przykładem lokalnej wiedzy tradycyjnej, tej, którą zdobywa się przez doświadczenie, przez bycie w danym środowisku, która jest ciągłym procesem i współbyciem w zmieniających się warunkach.

Przytoczone powyżej przykłady i wypowiedzi muzykantów góralskich dowodzą, że w przypadku Podhala nie sposób mówić o jednej, obowiązującej wszystkich i zawsze, wizji tradycji. W zależności od okoliczności, kontekstu, w jakim owa tradycja się pojawia, może ona przybierać różne formy, zawierać w sobie różne treści i znaczenia. Wymieniłam trzy podstawowe modele rozumienia tego, czym jest tradycja, niemniej jednak pragnę zaznaczyć, że nie są to kategorie ekskluzywne. Wręcz przeciwnie – niemal na każdym kroku przenikają się, wzajemnie warunkują i uzupełniają. Nie prowadziłam badań dotyczących pojmowania terminów tradycja ani dziedzictwo przez turystów i przez instytucje ocalające, nie będę więc podejmowała próby wyjaśnienia, czym w oczach zewnętrznych obserwatorów jest góralska tradycja muzyczna. Jestem zresztą przekonana, że nawet wśród ekspertów i specjalistów nie ma zgody co do tego, czym dziś może być tradycja<sup>45</sup>. Staralam się dowiedzieć natomiast, jakiej tradycji według samych górali oczekuje się od nich, a co oni sami za swoją tradycję uważają. Z moich badań jasno wynika, że po pierwsze, w światopoglądzie góralskich muzykantów bardzo konkretnie określa się to, co nazwałam tradycją instytucjonalną, a więc tą, która nawiązuje do modelu genealogicznego Tima Ingolda i Terhi Kurttili<sup>46</sup>. Tradycja instytucjonalna stanowi odwzorowanie tego, czego od górali (w ich wewnętrznym mniemaniu) oczekują przedstawiciele instytucji zewnętrznych, tacy jak pracownicy muzeów, etnografowie i etnomuzykologzy, jurorzy konkursów, przedstawiciele Narodowego Instytutu Dziedzictwa, ale także dziennikarze. Na potrzeby tych kontaktów górale mają przygotowaną skonwencjonalizowaną opowieść, która odnosi się do dawnych czasów pasterskich, powołuje się na legendy oraz publikacje książkowe, powiela pewien

---

<sup>44</sup> W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 71.

<sup>45</sup> Dowodzi tego chociażby interesująca publikacja przygotowana dla potrzeb ministerialnych pod redakcją Barbary Fatygi (*Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*, red. B. Fatyga, R. Michalski, Warszawa 2014). Zebrane tam wypowiedzi naukowców, animatorów kultury, pracowników muzeów etnograficznych i praktyków pokazują, jak różne i absolutnie niespójne jest pojmowanie terminu tradycja w środowisku osób zainteresowanych tym zagadnieniem. Należy tylko żałować, że redaktorzy publikacji nie poczynili wysiłków, by te różnorodne wypowiedzi zinterpretować i poddać analizie.

<sup>46</sup> T. Ingold, T. Kurttila, op.cit.

skonstruowany przed laty obraz górali i góralszczyzny, którego autorami byli polscy inteligenci. Jeśli nawet pewne góralskie praktyki nie pasują do tego obrazu, w oficjalnych narracjach i wystąpieniach się je pomija, nie dyskutuje się z nimi. Niewątpliwie ta warstwa góralskiej tradycji jest najjaskrawszym przykładem samofolkloryzacji, a więc przejęcia przez górali języka i narracji, którymi od XIX wieku byli opisywani przez ludoznawców wszelkiej maści. Parafrazując Stanisława Węglarza, który pisał, że ruch folklorystyczny „jest dowodem na to, że chłop zawsze musi pozostać chłopem”<sup>47</sup>, zaryzykuję stwierdzenie, że góral nie tylko musi, ale chce w pewnych kontekstach pozostać ludoznawczym obrazem górala.

Zupełnie czego innego oczekują od górali turyści, zaś muzykanci wiedzą, jakiej autentyczności, jakiej tradycji pragną cepry. Utowarowiona tradycja staje się produktem skrojonym pod klienta, mieszając elementy tradycji instytucjonalnej z elementami obcymi i całkiem współczesnymi. Można powiedzieć, że tradycja turystyczna jest inscenizacją kulis w myśl koncepcji Deana MacCannella<sup>48</sup>. Ma stwarzać u turystów poczucie bycia razem z prawdziwymi góralami, ma sprzedawać doświadczenie autentyczności. Z tego powodu konieczne są dekoracje w postaci góralskich strojów, narracji zapewniających, że oto znaleźliśmy się na prawdziwych góralskich posiadach, gdzie przygrywa góralska muzyka. Ani instrumenty, ani repertuar góralskie jednak nie są, bo ponoć turyści góralskiej muzyki nie lubią. Dlatego gra się im to, co lubią.

Jak się jednak okazuje górale w karczmach grają zarazem to, co sami lubią. Nie traktują restauracyjnych występów cynicznie, jako celowego oszustwa, które ma przynieść jedynie pieniądze. Granie w knajpach jest częścią dzisiejszej podhalańskiej rzeczywistości, jest pewną praktyką, która też rządzi się konkretnymi zasadami i która jest powszechna wśród muzykantów. Mało tego, taki sam repertuar, jaki gra się w karczmach, rozbrzmiewa także na góralskich weselach i na imprezach towarzyskich. Nie jest więc do końca niegóralski.

Wydaje mi się, że najbardziej właściwe góralskiemu światopoglądowi jest traktowanie tradycji jako pewnego rodzaju wiedzy, praktyki i procesu, które są niezwykle elastyczne i skrajnie kontekstualne. Ten model lokalnej wiedzy tradycyjnej, jak określili go Tim Ingold i Terhi Kurttila, zawiera w sobie twórcze przystosowywanie się do każdej nowej i starej sytuacji, zakłada możliwość improwizacji, a jednocześnie pozostania w zgodzie z lokalnym środowiskiem<sup>49</sup>. W ramach tak rozumianej praktycznej tradycji, jak sądzę, łączą się i uzupełniają

<sup>47</sup> S. Węglarz, op.cit., s. 96.

<sup>48</sup> D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wiczorkiewicz, Warszawa 2005.

<sup>49</sup> T. Ingold, T. Kurttila, op.cit.

zarówno elementy tradycji instytucjonalnej, turystyczno-utowarowionej, jak i tej dotyczącej wewnętrznego, prywatnego życia dzisiejszych górali. Dlatego niematerialnym dziedzictwem Podhala, jego tradycją, nie waham się nazwać zarówno konkursów muzycznych, występów zespołów regionalnych, inscenizowanych wesel, grania w karczmach, jak i wesel bez muzyki góralskiej. Przedstawiłam jedynie wybrane przeze mnie przykłady, ale jestem pewna, że moja propozycja rozumienia i definiowania góralskiej tradycji da się zastosować do wielu aspektów uważanych za typowo góralskie, takich jak góralski strój, góralska architektura, góralska kuchnia, góralskie pasterstwo czy snycerstwo. Analogicznie można też interpretować kwestie dotyczące światopoglądu, wiary, moralności, obyczajowości czy góralskiego systemu wartości<sup>50</sup>.

Nie dziwi mnie zatem, że jako pierwszy przejaw swojego dziedzictwa niematerialnego górale zgłosili we wniosku grę na kozie. Dudy podhalańskie, co prawda, zupełnie wyszły z codziennego użytku i poza kontekstem scenicznym trudno je spotkać. Jednak doskonale wpisują się w model wiedzy instytucjonalnej, którą górale posługują się w kontaktach z instytucjami, takimi jak Narodowy Instytut Dziedzictwa. Rzeczywiście są bowiem jedynym z najstarszych znanych dziś instrumentów pasterskich<sup>51</sup>. Nie dziwi mnie też, że zgłosili góralskie wesele w wersji inscenizowanej, a nie takiej, w jakiej odbywa się ono rzeczywiście. Powód tej decyzji tłumaczę sobie tak samo, jak w przypadku dud. Ponadto sądzę, że górale obawialiby się, że Rada ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego nie uznałaby tradycyjności współczesnego wesela, mimo że opowiada się za ochroną „ludzkiej kreatywności”. Ciekawe, czy mieliby rację.

---

<sup>50</sup> Vide: T. Cooley, op.cit.; S. Trebunia-Staszal, *Śladami podhalańskiej mody*, Kościelisko 2010, S. Trebunia-Staszal, *Kultura ludowa nieutracona. Współczesne oblicza regionalnej kultury Podhala*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, red. B. Fatyga, R. Michalski, Warszawa 2014, s. 251–287.

<sup>51</sup> Adolf Chybiński dowodził, że dudy znane były na Podhalu już w XVI wieku, A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne...*