

PAWEŁ MIROWSKI

AGH Akademia Górniczo-Hutnicza

Wydział Humanistyczny

e-mail: mirowski@agh.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6766-1810

DOI: <https://doi.org/10.14746/h.2022.3.3>

## Jak folk pamięta o folklorze? Uwikłania wyobraźni w pamięci i mitach o kulturze ludowej

**Abstract.** *This paper highlights the phenomenon of folk music in terms of a medium of cultural memory. The imaginaires about it are based on the Slavic and folk myth which shaped the forms of expressing folklore over the past two centuries. It is an attempt to switch the discussion from whether folk is able to have a positive influence in traditional folklore preservation, into the sphere of the identity issue. Folk music does not necessarily have to evoke the established Polish identity related to folk culture, but it gives an immediate sense of community, at supranational level, including the inter-slavic one.*

**Keywords:** *folklore, folklorism, folk, Slavism, folk music, cultural memory, identity, myths*

### Wprowadzenie

W ciągu ostatniej dekady muzyka folkowa kilkakrotnie uzyskała szczytującą popularność w szeroko rozumianej popkulturze. Tradycyjny folklor muzyczny stał się wizytówką wyróżniającą polską kulturę na konkursach międzynarodowych czy też w grach komputerowych, jako element ścieżki dźwiękowej. Tak zauważalna obecność folku poszerza świadomość o tym gatunku u masowego odbiorcy, a w przypadku polskiego może wzbudzać nawet pewną nostalgię. Warto zauważyć, że często przypisywane temu gatunkowi epitety „słowiański”, „ludowy”, „tradycyjny” są traktowane jako waloryzujące.

Nieredukowalną cechą fenomenu wyobraźni jest jej związek z wolnością, co wręcz implikuje nieograniczoność względem rzeczywistości<sup>1</sup>. Jest to o tyle istotne, że twórczość artystyczna sama z siebie może być w opozycji do tradycji. Tradycja zapewnia bezpieczeństwo, zaś wolność szansę rozwoju. Nie można jednak całkowicie odrzucić tej pierwszej w kulturze, ponieważ jest spoiwem pamięci danej zbiorowości kulturowej oraz jej tożsamości. W stosunku do gatunku muzyki folkowej oraz współczesnego folkloryzmu, od lat zwraca się uwagę na skrajne postawy odrzucenia i afirmacji. Badacze starają się te postawy zrationalizować, ale są powściągliwi w uzasadnianiu pojawiania się takiego zainteresowania wobec tych specyficznych form muzycznych. Za muzyką folkową często stoi nie tylko estetyka, lecz także pogłębiony ideowy przekaz, który odwołuje się do kultury ludowej i jej wymiarów aksjologicznych.

Ukazana w niniejszej pracy perspektywa proponuje przeniesienie dyskusji o folku poza studia antropologii muzycznej i pokrewnych dyscyplin, w tym etnologii, folklorystyki i etnomuzykologii, na szerszy poziom studiów kulturowych, ze względu właśnie na duży ładunek znaczeń ideowych zawartych w tej muzyce. Pojawia się następujące pytanie: dlaczego muzyka folkowa cieszy się regularnie powracającą popularnością? Choć wcześniej wspomniane walory są z łatwością do niej przypisywane, to nie sposób całkowicie zdefiniować je, dlatego też należy zadać dodatkowe pytanie: do jakich jakości kulturowych odsyła nas muzyka folkowa? Folklor w polskiej kulturze ma stałą niszę i jest blisko powiązany z pojęciem tradycji, zaś współczesne interpretacje tej relacji opierają się na nagromadzonym dziedzictwie prac etnograficznych i działań rekonstrukcyjnych. Widząc ten związek z przeszłością, możliwe jest postawienie następującej tezy: muzyka folkowa stanowi wynik renegocjowania tego, jak folklor traktowano na przestrzeni ponad 200 lat w ramach działania pamięci kulturowej. O folklorze mówimy tak, jak nas nauczono, jak inni się nauczyli i jak sami go sobie wyobrażamy. Co więcej, folk wspomaga kształtowanie tożsamości niekoniecznie narodowej czy chronionej instytucjonalnie, ale przeżywanej na poziomie indywidualnym.

Teoria pamięci kulturowej wyznacza kategorie teoretyczne, wokół których te rozważania będą skoncentrowane. Ich przedstawienie znajdzie się w pierwszym etapie analizy. Pod względem metody zastosowano tutaj podejście akcentujące historyczność, wielość perspektyw, multidyscyplinarnych interpretacji oraz poszukiwanie ukrytych sensów. Temu opisowi odpowiadają zarówno hermeneutyka<sup>2</sup>, jak i historia idei<sup>3</sup>. Celem jest osiągnięcie prostoty zrozumienia. Takie połączenie

<sup>1</sup> M. Chylińska, *O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych*, „Roczniki Filozoficzne” 2016, nr 2, s. 131.

<sup>2</sup> M. Szulakiewicz, *Hermeneutyka, czyli filozofia jako rozumienie*, w: *Filozofia współczesna*, red. L. Gawor, Z. Stachowski, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz 2006, ss. 297–325.

<sup>3</sup> A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, tłum. A. Przybysławski, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, Gdańsk 2009, ss. 9–26.

metodologiczne uporządkuje etapową analizę i interpretację problemu: w pierwszej części znajdują się historyczne źródła adaptacji folkloru do historii kultury polskiej, a potem współczesne dyskusje o folklorze muzycznym, jego pozycji i znaczeniu. Sam folklor nie jest przedmiotem analizy, a jego definicja jest względnie ustalona<sup>4</sup>. W ostatniej części będą wskazane pamięciowe mechanizmy wywoływane przez folk.

## 1. Pamięć kulturowa

Pamięć kulturowa jest koncepcją przedstawioną przez niemieckiego egiptologa Jana Assmanna. Wprowadzenie do niej należy zacząć od pojęcia pamięci zbiorowej według Maurice'a Halbwachsa<sup>5</sup>. Społeczne konstruowanie pamięci polega na ustaleniu ram, które formują myślenie na temat przeszłości. Poprzez komunikację zbiorowości kształtują pamięć jednostek, nadając znaczenia danym fenomenom<sup>6</sup>. Komunikacyjny charakter pamięci zbiorowej jest dość istotny, gdyż społeczeństwo współdzieli skodowany zestaw znaków – figur pamięci (tak nazywa je Assmann) o charakterze symbolicznym. Nie mamy bezpośredniego wglądu do przeszłości. Ostatecznie to jednostka dzięki wyobraźni wyostrza jej obraz, a której znaki cyrkulują w pamięci zbiorowej<sup>7</sup>. Dla Assmanna w Halbwachsofskiej koncepcji istotna była prostota figur pamięci oraz zmienność rekonstrukcji. Każde „teraz” zmienia obraz przeszłości, zaś pamięć organizuje doświadczenie terażniejszości i też przyszłości<sup>8</sup>. Pamięć kulturową Assmann przedstawia właśnie jako formę pamięci zbiorowej. Symboliczne figury są przekazywane przez pokolenia. Podstawowa funkcja pamięci kulturowej polega na ukształtowaniu tożsamości w kręgu jednej kultury. Jest to działanie niepowседневne, ale zobiektywizowane i ceremonialne, które wymaga pielęgnacji instytucjonalnej<sup>9</sup>. W swojej pracy Assmann przedstawił

<sup>4</sup> M. Trębaczewska, *Między folkiem a folklorem, Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego Warszawa 2011, s. 72. Choć autorka zwraca uwagę na różne stanowiska dotyczące folkloru, przywołuje ostatecznie definicję Jana Stęszewskiego, którą uważa za odpowiednio „szeroką” w ramach swojej monografii. Zob. J. Stęszewski, *Folklor i folklorizm, wczoraj, dziś i jutro*, „Pismo Folkowe”, <https://pismofolkowe.pl/artukul/folklor-i-folklorizm-wczoraj-dzis-i-jutro-4189> [dostęp: 31.03.2022]. Inną znaną definicją jest ta opracowana przez Józefa Bursztę. Zob. idem, *Kultura ludowa, kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza Warszawa 1974, ss. 316–317. Intuicyjnie, w kontekście kultury ludowej, folklor jest przejawem jej niematerialnego aspektu, zauważalnego każdego dnia. Wyraża się w takich jej elementach, jak: obyczaje, komunikacja, sztuka i praktyki religijne.

<sup>5</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, ss. 50–53.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> M. Wójcicka, *Gatunek pamięci zbiorowej. Rekonesans*, „Stylistyka” 2019, nr 28, ss. 79–90.

<sup>8</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, ss. 56–58.

<sup>9</sup> Ibidem, ss. 72–74.

zestaw środków mnemotechnicznych, sprzyjających utrzymaniu spójności pamięci kulturowej.

Pierwszym z nich są mity, których ponadczasowość i uświęcenie odgrywają rolę fundacyjną dla wspólnot kulturowych. Obok niej mogą też mieć funkcję kontraprezentą, czyli relatywizującą i podkopującą teraźniejszość względem wyobraźniowej przeszłości. Towarzyszy temu poczucie tęsknoty za dawnymi czasami<sup>10</sup>. Dalsze studia rozszerzają i wzmacniają istotność mitów. W czasach niepiśmiennych były poetyckim przedstawieniem prawdy i mądrości. Istnieje związek między przekazem mitycznym i wyobraźnią, który nadaje kształt światu i jego znaczenie. Charakterystyczne dla mitów regularne przypominanie oraz uniwersalność bardzo zbliża je do pojęcia pamięci<sup>11</sup>. Będąc przedhistorycznym myśleniem, sprawiają, że każde wydarzenie jest powtarzającą się, ciągle aktualną kategorią. W tej sytuacji Izolda Topp konkluduje, że wyobraźnia pozwala dostrzec stale powracające uniwersalne treści znaczeniowe<sup>12</sup>. Co więcej, Marzena Karwowska, przywołując rozważania Jean-Jacques'a Wuneneburgera, przedstawia mity wraz z ich narracjami jako matryce wyobrażeń symbolicznych dla artystów. Sam taki akt komunikacyjny jest właściwie społeczną praktyką. Artysta, który odtwarza mit, prezentuje to zawsze w kontekście kulturowym, choć nadal zaaranżowanym. Jest to zatem transformacja i re-kreacja narracji, z którymi utożsamia się wspólnota społeczna<sup>13</sup>.

Oprócz mitów, jako kolejne istotne środki mnemotechnik niemiecki egiptolog wymienia dalej tradycję, czyli „zorganizowany wysiłek przypominania”, opartego jednak nie bezpośrednio na wspomnieniu zdarzeń źródłowych, ale na ich rozmyślających interpretacjach<sup>14</sup>. W przypadku władzy jest ona nie tyle środkiem do utrwalania pamięci kulturowej, ile do kształtowania samej kultury pamięci. Assmann wskazuje tu dwie percepcje: „na zimno”, opierając się zmianom i żyjąc pamięcią, lub „na gorąco”, to znaczy z powodu pamięci domagać się zmian<sup>15</sup>. Należy też wspomnieć o dokumentacji, którą jednak niemiecki badacz uznaje za ograniczającą wyobraźnię, ponieważ spisana przez człowieka historia nie motywuje go do zrozumienia przeszłości<sup>16</sup>. Zdaniem autora *Pamięci kulturowej* zmiany w pielęgnacji pamięci nastąpiły w momencie rozpowszechnienia się piśmiennictwa. Doszło do „przejścia z koherencji rytualnej na koherencję tekstualną”<sup>17</sup>. Pismo umożliwiło powszechny dostęp do przeszłości, w tym także do jej nowych interpretacji. Jedną

<sup>10</sup> Ibidem, ss. 90–95.

<sup>11</sup> I. Topp, *O micie i wyobraźni w świecie współczesnym. Pytania na marginesie Nauki nowej*, „Prace Kulturoznawcze” 2014, nr 16, ss. 146–147.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich – świat wyobrażony Brunona Schulza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, ss. 93–100.

<sup>14</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 80.

<sup>15</sup> Ibidem, ss. 83–87.

<sup>16</sup> Ibidem, ss. 88–89.

<sup>17</sup> Ibidem, ss. 104–106.

z konsekwencji tego procesu było spiętrzenie informacji. Znaczenia ulegały rozmyciu i zapominano coraz więcej. Obok oficjalnej interpretacji przeszłości wyłonił się szereg alternatyw mniej lub bardziej konkurencyjnych dla pierwotnej narracji. Przekazy religijne lub fundacyjne musiały zostać nobilitowane do niezmiennych świętości bądź też skumulowane do postaci kanonów<sup>18</sup>.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na wątek studiów nad mediami pamięci Aleidy Assmann przedstawiony przez Małgorzatę Jankowską. Dla Assmannowej literatura oraz teksty pisane są głównym medium pamięci i oddziela je od innych tekstów kultury. Co więcej, analogicznie rozróżnia nadrzędne im kanony (przy czym kanon w jej rozumieniu jest ustanawiany bardziej elastycznie w stosunku do kanonu Jana Assmanna)<sup>19</sup>. W literaturze i tekstach odnoszących się do pamięciowych obrazów nie ma granicy między wyobraźnią a pamięcią. Odbiorca jest bierny i nie może ich rozdzielić<sup>20</sup>. Możliwa jest tylko pełna akceptacja prezentowanego doświadczenia, ponieważ nie otrzymujemy tego w dialogu, w którym odbiorca mógłby odpowiedzieć kontrargumentami. Muzyka natomiast jest sztuką balansującą, gdyż zarówno korzysta z poezji tekstu, jak i spełnia cechy tekstu kultury w rozumieniu Assmann.

## 2. Mity o folklorze

W poprzedniej części obszernie wskazano mity jako środek mnemotechniczny. W przypadku folkloru powstały one z powodu ludzkich przekonań ideowych. Przedstawił je w ramach historii kultury ludowej Józef Burszta<sup>21</sup>. Owe mity pojawiły się w epoce romantyzmu, po tym jak elity oświeceniowe z powodu rozbiorów zaczęły gromadzenie wiedzy na temat kultury ludowej w duchu patriotycznego zachowania tożsamości. Romantycy w folklorze poszukiwali słowiańskich starożytności, próbując odnaleźć pierwotną i czystą polskość<sup>22</sup>. Zbierano poezję, pieśni i opowiadania, wierząc, że zachowały pomimo zmiany czasów swoją początkową formę<sup>23</sup>. Zainspirowani pracami Johanna G. Herdera na temat „ducha narodu” i dziejowej roli Słowian, polscy romantycy poszukiwali dawno zapomnianej tożsa-

<sup>18</sup> Ibidem, ss. 107–118.

<sup>19</sup> M. Jankowska, *Media pamięci. Tekst kulturowy i jego transpozycje*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1(11), ss. 69–90. Assmann wyróżnia cztery kryteria: związku z tożsamością (odbiorca indywidualny czy kolektywny), sposobu odbioru (dla prostej rozrywki czy dla dogłębnego przeżycia), wymogu innowacyjności i włączenia do kanonu (nowatorstwo z „duchem czasów” czy trwały kanon), ponadczasowość (otwarta przestrzeń historii czy zamknięta przestrzeń tradycji).

<sup>20</sup> M. Delaperrière, *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1(316), ss. 49–61.

<sup>21</sup> J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

<sup>22</sup> Ibidem, ss. 153–156.

<sup>23</sup> P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 9; M. Michalski, *O kilku sposobach przywoływania słowiańskiej przeszłości Polaków w pierwszej połowie XIX wieku*, w: *Oblicza mediewalizmu*,

mości. W ten sposób wyłonił się mit słowiańskości<sup>24</sup>. W jego obrębie ukuto utopię wielkiego zjednoczenia narodów słowiańskich – panslawizm, w którą wierzył słowianofil Zorian Dołęga Chodakowski<sup>25</sup>. Według niego zanim powstały państwa, Słowiańszczyzna była jedną wspólnotą kulturową. Dla romantyków ten mityczny czas praocjów nie był odległy ani nierzeczywisty. Oddzielało je Średniowiecze, kiedy to poprzez chrzest powstawały pierwsze państwa tworzące pierwotne formy narodu<sup>26</sup>. Obok mitu słowiańskiego Burszta wymienia też mit ludowości. To w ludzie – gminie i pospólstwie drzemie prawdziwie polska tożsamość i to przez nich ona wybrzmiewa. Kultura ludowa była traktowana jako wiarygodne źródło polskości, o której inteligencja dyskutowała na salonach. Co ciekawe, Burszta zauważa, że w duchu tego mitu zajmowano się nie tylko ludowością polskich chłopów, ale też ukraińskich i białoruskich<sup>27</sup>. Na podstawie tych mitów siłę zyskały inne historie fundacyjne: o Piaście, ojcu założycielu polskiego narodu, który był chłopem, oraz raclawickiej bitwie i ludzie, który razem ze szlachtą i innymi Polakami wspólnie walczyli o wolność. Tym narracjom towarzyszyło wyobrażenie o chłopach prostych, pracowitych, ale i radosnych, potrafiących się cieszyć wiejskim życiem<sup>28</sup>. Elity kolejnych dekad kształtowały swoje poglądy na bazie mitu słowiańskiego i ludowego, niekiedy z negatywnym skutkiem. Ci, którym zależało na tradycyjnym folklorze, często wykrzywiali jego rzeczywisty obraz<sup>29</sup>.

We współczesnych wyobrażeniach o folklorze te mity również wybrzmiewają, ale zanim to nastąpiło, doszło do gwałtownego zwrotu kulturowego. Po niemal pełnej kontroli „władzy ludowej” nad jego umasowaniem za pomocą cepelii/cepeliady<sup>30</sup> oraz ludowych zespołów pieśni i tańca (przy niewielkiej popularności regionalnych ruchów ochrony folkloru i działalności zespołów śpiewaczych)<sup>31</sup>, w latach 80. pojawiła się fala „nowego folkloryzmu”, skoncentrowana głównie na folklorze muzycznym. Był to oddolny ruch miejskiego młodego pokolenia wykształconych ludzi, którzy tradycję muzyczną traktowali jako pozytywny walor. Stali w opozycji do instytucjonalnej folkloryzacji, umasowania i pozbawiania

---

red. M. Dąbrówka, M. Michalski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, ss. 81–102.

<sup>24</sup> J. Burszta, *Chłopskie źródła...*, ss. 158–159. Por. A. Kulecka, *Między słowianofilstwem a słowianoznawstwem*, Neriton, Warszawa 1997, ss. 95–125.

<sup>25</sup> Z.D. Chodakowski, *Śpiewy słowiańskie pod strzechą wiejską zebrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.

<sup>26</sup> M. Michalski, *O kilku sposobach...*, s. 83.

<sup>27</sup> J. Burszta, *Chłopskie źródła...*, ss. 159–160.

<sup>28</sup> *Ibidem*, ss. 161–169.

<sup>29</sup> D. Fox, *Rewiwalizm kultury i folkloryzm. Widowiska obrzędowe w czasach współczesnych*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2019, nr 39, s. 161.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>31</sup> M. Trębaczewska, *Między folklem a folklorem...*, ss. 90–92; T. Rokosz, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2009, ss. 67–71.

autentyczności kultury ludowej. Z nowego folkloryzmu wyłoniły się dwa nurty: purystyczny, kierujący się rekonstrukcją tradycji i autentyzmem, oraz ruch postępowy/folkowy, który świadomie podchodził do folkloru, jednak inspirując się trendami folku zachodniego, postawił na własną interpretację, mieszając motywy tradycyjne ze współczesną estetyką<sup>32</sup>. Przez ponad 200 lat folklor utrzymał się w strukturach dominującej polskiej kultury wraz z romantycznymi wyobrażeniami o jego roli. Mity z nim związane były podstawą do rozwijania różnych ideologii dążących do (re)konstruowania tożsamości społeczno-kulturowej. Nie zatrzymało to jednak globalnych zmian kulturowych i należy przyznać, że „folklor jest już w ogromnej swej większości kartą zamkniętą, jest po prostu skarbnicą, do której się sięga w miarę potrzeby”<sup>33</sup>.

### 3. Folklorizm muzyczny

Kulturowe pochodzenie folku od folkloru tworzy dwukierunkową relację: z jednej strony uwidacznia się proces zapominania o ludowości, a z drugiej tak ograniczona formalnie figura pamięci reprezentuje ogrom znaczeń. W tej części zostaną przedstawione perspektywy o różnym podłożu dyscyplinarnym, na temat szczątkowości oraz praktykowania folku w ramach współczesnej kultury pamięci. Folklor charakteryzuje się następującymi cechami: ustny przekaz, kolektywne autorstwo (tudzież brak konkretnego autora), wariantywność, formuliczność<sup>34</sup>. W przypadku wyodrębnienia z folkloru samej muzyki Bogusław Linette mówi o „folklorze muzycznym”, czyli „całokształcie zjawisk muzycznych, będących własnością danej społeczności, czyli jej kulturze muzycznej”<sup>35</sup>. To, co jednak jest współcześnie doświadczane w większości przypadków w popkulturze, to zjawisko folkloryzmu, które Burszta definiuje następująco:

[...] polega na celowym stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacji odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych<sup>36</sup>.

Wykładnia Burszty dalej rozbija folklorizm na trzy nurty. Pierwszy wiąże się z wiernym podtrzymywaniem tradycji ludowej. Drugi nurt polega na rekonstruk-

<sup>32</sup> Ibidem, ss. 62–64.

<sup>33</sup> J. Burszta, *Kultura ludowa...*, ss. 310–311.

<sup>34</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, ss. 26–50.

<sup>35</sup> B. Linette, *Folklor muzyczny a folklorizm*, w: *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969*, Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, Poznań 1970 za: M. Szyndler, *Barwy Ziemi – Głosy Natury: powrót do korzeni czy „tylko” inspiracja?*, w: *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, red. M. Szyndler, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, ss. 253–262, za: ss. 30–38.

<sup>36</sup> J. Burszta, *Kultura ludowa...*, s. 311.

cji jeszcze niezapomnianych obyczajów, ale będących już raczej wspomnieniem. Trzeci natomiast zestawia się z najszerszym rozumieniem folklorystyki: wszelkie tradycyjne formy zostają oderwane od swojej naturalnej sytuacji i pojawiają się w nowych, sztucznie wygenerowanych. Jest to raczej forma opracowanego pokazu ze scenariuszem i służy zdecydowanie rozrywce masowej<sup>37</sup>. Folklorystyka cechuje się: wtórnością, powszechnością, wybiórczością i instytucjonalizacją. Natomiast za Oldřichem Sirovatką, w kontekście nieprzychylnym, można wymienić również: ograniczenie pierwotnej wariantowości, pasywnizm uczestników, teatralizację, kicz, nadużycia ideologiczne, tłumienie rozwoju kultury oraz konkurencyjność wobec folkloru<sup>38</sup>. Folklorystyka jest zjawiskiem, które selekcjonuje zgromadzone już wcześniej treści lub parafrazując Jerzego Bartmińskiego, o ile folklor był przedrefleksyjny i spontaniczny, o tyle folklorystyka dotyka obcej dla siebie kultury i podejmuje się refleksji i doboru treści<sup>39</sup>. Otrzymujemy tylko wyobrażenie o folklorze lub fragment, wypadkową wiedzy oraz stylizacji, która spełnia pewne odgórne wymagania<sup>40</sup>. Dorota Fox przypomina, aby wyróżnić także postfolklorystykę, czyli najbardziej zdegradowany przejaw kultury ludowej, pozbawiony jakichkolwiek głębszych treści<sup>41</sup>. Współcześnie, poza pomniejszych przypadkami, folklorystyka dostarcza możliwie jedynej formy żywego folkloru. Janusz Barański przekonuje, że folklorystyce bliżej do „tradycji wynalezionej” oraz *fakelore'u*<sup>42</sup>, ponieważ wszelkie opracowania są przekazem pośrednim, pochodzą z rąk konkretnego autora. Nawet jeśli współcześnie istnieją ci, którzy przejmują na siebie dziedzictwo kultury ludowej, to dalej mamy do czynienia z efektem dyskursywno-pamięciowej rekonstrukcji<sup>43</sup>.

Przywołując wcześniej „folklor muzyczny”, teraz należy przedstawić propozycję syntezy Klaudii Niemkiewicz i jej wyrażenie „folklorystyka muzyczna”:

Zjawisko praktykowania wiejskich tradycji muzycznych, poza pierwotnym kontekstem, określam nazwą „folklorystyka muzyczna”, zgodnie z definicją folklorystyki według Józefa Burszty (1974: 308) jako „zjawiska umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich ory-

<sup>37</sup> Ibidem, ss. 318–324.

<sup>38</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folklu...*, ss. 60–61.

<sup>39</sup> J. Bartmiński [głos w dyskusji], *Lubelska rozmowa o folklorystyce*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 4, za: M. Kłyż, *Nowa muzyka góralska w dobie globalizacji – na przykładzie kapeli „Trebnie-Tutki”*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2014, nr 14, ss. 154–161.

<sup>40</sup> B. Pabian, *Folklorystyka i mistyfikacja w kulturowej działalności gospodarstw agroturystycznych – nieformalny sposób przekazywania wiedzy o kulturze ludowej*, „Turystyka Kulturowa” 2014, nr 9, ss. 32–45.

<sup>41</sup> D. Fox, *Rewiwalizm kultury i folklorystyka...*, s. 163.

<sup>42</sup> J. Barański, *Etnologia w erze postludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 56.

<sup>43</sup> Ibidem; J. Burszta, *Kultura ludowa...*, s. 334.



ginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obrębie całego społeczeństwa i jego kultury<sup>44</sup>.

Z tego wyprowadza się folk jako gatunek muzyczny, który w perspektywie kulturowej znajduje się pomiędzy folkloryzmem i postfolkloryzmem. Folk tworzy muzyczny tygiel, w którym miesza się tradycja z innymi gatunkami. Zakłada się, że muzycy nie kierują się usilnie odtwarzaniem wzorca, ale przy równoczesnym wyrażeniu swojej wyobraźni artystycznej, z założenia dążą do jego przetworzenia<sup>45</sup> i w pewnym sensie do ustalenia swojej pozycji w „łańcuchu tradycji”<sup>46</sup>. Po pierwszych fascynacjach folkiem w latach 80., w kolejnych dekadach pojawiały się zespoły skoncentrowane na rekonstrukcji i/lub przeniesieniu muzyki tradycyjnej do współczesnych popularnych standardów<sup>47</sup>. Od tamtej pory można mówić o folklu tak, jak chciała go zaprezentować Małgorzata Kłych w metaforze „drogi albo wektora, kierunku poszukiwań i rozwoju, skierowanym na tradycję”<sup>48</sup>. Współgra to z założeniem Weroniki Grodzew-Kołacińskiej, dla której walorem muzyki folkowej oraz jej fundamentem powinno być świadome odniesienie się do tradycji muzycznej, wraz zachowaniem pełni znaczeń, jaki dany cytat zawiera<sup>49</sup>. Nie należy tego traktować jako wymóg czy warunek dla artystów. Uznanie folklu jako uwspółcześnionej aranżacji tradycyjnej muzyki ludowej może być punktem odniesienia w zrozumieniu tego, które kapele i wykonawców można zaliczyć do folkowych, bez rozdrobnionego kategoryzowania podgatunków muzycznych<sup>50</sup>. Tomasz Rokosz wychodzi z podobnym postulatem w formie „zawężania rozumienia folklu”, czyli wyraźnego przetwarzania ludowych motywów lub przywoływania całych utworów ludowych<sup>51</sup>. W ten sposób odgradzamy gatunki, które ozdabiają własną muzykę motywami folkowymi.

<sup>44</sup> K. Niemkiewicz, *Pomiędzy zawłaszczaniem a przyswajaniem. O badaniu, ochronie i praktykowaniu ludowych tradycji muzycznych*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2017, nr 3, s. 287.

<sup>45</sup> E. Cudzich, *Od źródeł do ujścia: tradycyjny folklor w dobie wpływów, inspiracji i przemian*, w: *Muzyka na Śląsku Cieszyńskim*, red. B. Mika, M. Szyndler, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, ss. 134–135.

<sup>46</sup> M. Kłych, *Nowa muzyka góralska...*, s. 156.

<sup>47</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folklu...*, ss. 80–83.

<sup>48</sup> M. Kłych, *Nowa muzyka góralska...*, s. 156.

<sup>49</sup> W. Grodzew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, „Wychowanie Muzyczne” 2014, nr 4, s. 24, za: E. Cudzich, *Od źródeł do ujścia...*, s. 135.

<sup>50</sup> M. Trębaczewska, *Między folkiem a folklorem...*, ss. 107–118. Warto zauważyć, że często jest to działanie intuicyjne i tymczasowe. Przywoływana Kapela ze Wsi Warszawa, która początkowo wydawała albumy w konwencji „folklu właściwego”, po kilkunastu latach na scenie, zaczęła tworzyć aranżacje bliższe „muzyce świata”. Różnice między płytami *HopSaSa* a *Święto Słońca* lub *Uwodzenie* są zauważalne.

<sup>51</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folklu...*, ss. 209–210.

Wybiórczość i reinterpretacja folkloryzmu jest często przywoływanym źródłem napięć pomiędzy środowiskami skoncentrowanymi na możliwie najbardziej autentycznej rekonstrukcji i konserwacji folkloru a ruchami, które zdecydowały się na dalsze przetwarzanie. Z perspektywy tradycji ludowej folklorizm i folk nie będą uznawane za formę jej pielęgnacji. Mogą być tolerowane, ale opieka wymaga odrzucenia „hołdowania turystom, hipsterstwu i płytkiej modzie”<sup>52</sup>. Taka postawa nie jest jednak bezzasadna, ponieważ w duchu umasowienia i merkantylizacji kultury folklor staje się atrakcją, a nie elementem pamięci. Można mówić zarówno o „powrocie do chłopomanii” – przeroście estetyki ludowej nad jej znaczeniem (włączywszy w to mieszanie z motywami słowiańskimi)<sup>53</sup>, jak i o sztucznym folkloryzowaniu, obecnym nawet w turystyce<sup>54</sup>. Jeśli folk ma być faktycznie pośrednim ogniwem między społeczeństwem a folklorem, to warunek szacunku do źródeł nie może być umniejszany. Ku przestrodze, Weronika Grodzew-Kołacińska zauważa przypadki powierzchownego traktowania folkloru muzycznego i wykorzystania już treści folkloryzowanych. W konsekwencji rośnie ryzyko zawężania repertuaru żywych tekstów pamięci oraz izolacja folklu od folkloru<sup>55</sup>.

Ochrona pamięci, rekonstrukcja archaicznej kultury oraz jej konserwacja wiąże się z ideologiczną perspektywą pietyzmu, podpartą kryterium autentyczności. Wytworzyła się protekcyjna postawa ekspertów i opiekunów tradycji<sup>56</sup>. Nie jest to zresztą mechanizm tylko współczesnych. Instytucjonalne i inteligentne, pełne wyobrażeń romantycznych, postrzeganie folkloru z perspektywy kultury dominującej przejawiało się w okresie międzywojennym i prowadziło do włączania w ówczesną wieś nieaktualnego obrazu chłopu<sup>57</sup>. Grodzew-Kołacińska krytycznie odnosi się do takiego fetyszyzowania czystości:

Promocja jedynie słusznej wizji muzyki, ideologizacja przekazu, wykrzywianie obrazu innej kultury – to zabiegi znane z nieodległej przeszłości. A przecież ruch folkowy i odkrywanie muzyki tradycyjnej „na nowo” wzięły się między innymi właśnie z kontestacji, z buntu przeciwko instrumentalnemu traktowaniu muzyki ludowej dla celów propagandowych i politycznych<sup>58</sup>.

Niektórzy badacze proponują też szerszą perspektywę. Joseph Feinberg sugeruje, że mamy do czynienia ze sztucznym reliktem. Folkloryzm nigdy nie będzie

<sup>52</sup> W. Grodzew-Kołacińska, *W stronę etnomuzykologii stosowanej – Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2016, nr 1, s. 154.

<sup>53</sup> A.E. Mikinka, *Powrót chłopomanii. O fascynacji folklorem we współczesnej polskiej prozie fantastycznej*, „Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych” 2021, nr 11, ss. 23–36.

<sup>54</sup> B. Pabian, *Folklorizm i mistyfikacja...*

<sup>55</sup> W. Grodzew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2018, nr 1, s. 34.

<sup>56</sup> K. Niemkiewicz, *Pomiędzy zawłaszczaniem a przyswajaniem...*, s. 297.

<sup>57</sup> D. Fox, *Rewiwalizm kultury i folklorizm...*, s. 161.

<sup>58</sup> W. Grodzew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce...*, s. 35.

doświadczeniem autentycznego folkloru, ale jest aktualnym doświadczeniem starej kultury w granicach nowoczesnego życia<sup>59</sup>. Istotnym dualizmem rzeczywistości kulturowej pozostaje podejście do przeżywania przeszłości – poprzez rekonstrukcję albo refleksję. O ile tę pierwszą można powiązać z konserwacją w archiwum i odtworzeniem w muzeum, o tyle refleksja wiąże się z przeżywaniem fenomenu w sposób współczesny, ale wciąż na podstawie rezerwuaru kulturowego. Wskazując na oddolne organizacje pielęgnujące dawny folklor, Sylwia Słowińska zauważyła, że ruchy rekonstruktorskie i zakorzenione w tradycji przykładają więcej wagi do idei pamięci o przeszłości, aby przetrwała do przyszłości, ignorując przy tym teraźniejszość<sup>60</sup>. Wydaje się zatem, że analogicznie ruchy purystyczne i odtwarzające folklor muzyczny bardziej kierują się ciągłością, podczas gdy ruch postępowy dostosowuje tradycję, by ta była bardziej przeżywana na bieżąco.

Tradycja dostarcza inspiracji, ale nie hamuje przemian. Nie ma znaczenia, czy widzimy rekonstrukcję, czy współczesną aranżację, ponieważ oba przypadki są symbolami doświadczeniowymi. Nie chodzi o znak wytworzony przez systemowe relacje, ale o to, do czego odsyła<sup>61</sup>. Kultura jest synkretyczna, umożliwia wyłonienie się nowych i też starych jakości. Dla Anny Burzyńskiej tradycja cały czas jest obecna, niezależnie od skrajnych pozycji rekonstrukcji lub awangardy redefiniującej stare treści. Nowość jest nadbudowaniem stanu zastanego<sup>62</sup>. Popkultura i folklor zawiera się pomiędzy dwoma skrajnościami: postkolonialne traktowanie dawnej tradycji i jej sztuczne podtrzymywanie przy życiu oraz postmodernistyczna redukcja do poziomu estetycznego – symulakrum folkloru, w którym łączy się etniczność z ludowością, ekologią, edukacją i nostalgią za „szlachetnym dzikusiem”<sup>63</sup>. W innym ujęciu: zastępy obraz z przeszłości i uznany instytucjonalnie za prawdziwy i wzorcowy oraz zachwyty nad zmysłowymi i chwilowymi doznaniem, które są li tylko nowoczesnym i zmityzowanym obrazem uosabiającym resentymenty posthumanizmu – czy to nieakceptującym tradycji i komercji, czy to tęskniącym za prawdziwością i naturalnością. Muzyków folkowych, choć część środowiska postrzega za manipulatorów ludowości, niektórzy chcą usytuować pośrodku. Sytuacja pozostaje otwarta, ponieważ ochrona przed zmianami oraz nadmiar zmian są poza kontrolą i oba zjawiska również są czynnikami, które konstruują pamięć o folklorze.

<sup>59</sup> J.G. Feinberg, *Kto się boi wielkiego, złego folku?*, tłum. M. Rauszer, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2016, nr 16, ss. 15–32.

<sup>60</sup> S. Słowińska, *Znaczenie przeszłości i sposoby jej przywoływania w oddolnych inicjatywach społeczno-kulturalnych*, „Edukacja Dorosłych” 2014, nr 2, ss. 39–52.

<sup>61</sup> J. Barański, *Etnologia w erze postludowej...*, ss. 59–64.

<sup>62</sup> A.R. Burzyńska, *Tradycja genetyka, remiks, RE//MIX – performans i dokumentacja*, w: red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, ss. 226–241.

<sup>63</sup> J. Barański, *Etnologia w erze postludowej...*, s. 207.

#### 4. Folk jako medium pamięci

Przestrzeń kulturową Jan Assmann przedstawił jako sferę jednej kultury dominującej w towarzystwie satelickich kultur peryferyjnych<sup>64</sup>. W przypadku współczesnej kultury polskiej ta relacja kształtuje się na linii popkultura i folk. O ile instytucjonalna, purystyczna bądź też regionalno-folklorystyczna postawa kieruje się zachowaniem tradycji i jej ciągłości, o tyle postawę folkową można traktować jako skoncentrowaną na bieżące i temporalne (jako ciągłe teraz) przeżywanie. Przedstawiona w poprzedniej części charakterystyka narracji umożliwia teraz wskazanie kilku wersji konfiguracji kultury pamięci, której przedmiotem jest muzyka folkowa. Można tutaj dostrzec przesilenie treści kultury dominującej oraz zwrot ku przeszłości. Sprzyja temu opisywana przez Elżbietę Tarkowską kultura terażniejszości, w której następuje „eksplozja pamięci”<sup>65</sup>. Przedstawiony przez Rokosza nowy folklorizm był zbuntowaniem się przeciwko dominującemu folkloryzmowi państwowemu. Wyłonione z tego nurty jednak obrały odmienne podejścia, które odpowiadają Assmannowej opcji „zimnej i gorącej”. Odczuwając współczesność jako płynną znaczeniowo, mity folkloru rozbudzają swoją funkcję kontraprezentną i sugerują, aby poszukując autentycznej tożsamości, sięgnąć do pamięci kulturowej. Kierując się własną wrażliwością oraz wyobraźnią artystyczną, muzycy folkowi adaptują elementy folkloru do współczesnych standardów muzyki popularnej. Należy również włączyć w to działania uatrakcyjniające ten rodzaj muzyki: transowa lub taneczna rytmika, aranżowanie pieśni obrzędowych i pochodzących z regionów niepolskiej Słowiańszczyzny, korzystanie z archaicznych instrumentów czy też aranżacje wykonane białym śpiewem<sup>66</sup>. Ponieważ nie są to powszechnie znane treści, które dodatkowo różnią się od dotychczasowej kanonicznej formuły, folk staje się „egzotyczną rodzimością” – obcą i niecodzienną, nieprzystającą do instytucjonalnej formuły, ale poprzez symboliczny przekaz, zachowany w pamięci kulturowej, jest uznawana za coś swojego. Towarzysząca temu nostalgia odsyła do mityzowanej przeszłości ludowej. Pisał o tym sam Jan Assmann:

Wszystkie narodowe ruchy odnowicielskie odwoływały się do przeszłości, która jaskrawo kontrastowała z terażniejszością, stanowiąc symbol stanu prawdziwego i pożądanego [...], który osiągnąć można po zrzuceniu „jarzma niewoli”. To co zwiemy folklorem i uważamy za prastary przekaz, powstało dopiero w wieku XVIII i XIX w ramach takich narodowych ruchów oporu albo zostało przynajmniej skodyfikowane i utrwalone w tym czasie<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, ss. 159–164.

<sup>65</sup> E. Tarkowska, *Pamięć w kulturze terażniejszości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2016, nr 4, ss. 121–141.

<sup>66</sup> E. Cudzych, *Od źródła do ujścia...*, s. 135, za: W. Grozdek-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa...*, ss. 26–27; T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, s. 79; M. Trębaczewska, *Między folkiem a folklorem...*, s. 139.

<sup>67</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, ss. 97–98.

Nie wiadomo, z jaką świadomością muzycy folkowi nadal odwołują się do romantycznych mitów słowiańskiego i ludowości. Powaga wynikająca z traktowania kultury ludowej jako składnika źródłowego polskości sprawił, że wszelkie prace temu poświęcone uważa się za dzieła mniej lub bardziej kanoniczne, czego przykładem jest dorobek etnograficzny Oskara Kolberga, który pełni często funkcję magazynu wiedzy o ludowości ze środkowych dekad XIX wieku<sup>68</sup>. Dalsza opieka państwowa folkloru, jej dobre i złe strony wyrobiły przyjęty obyczaj, jak rekonstruować folklor: odbywając podróże, odwiedzając archiwa, czytając prace etnografów. Ma to też potwierdzać, że muzycy świadomie sięgają do autentycznych i wiarygodnych źródeł, ale równocześnie podtrzymują reguły obchodzenia się z tą niszą zapamiętanej kultury. Porządkują swój przekaz muzyczny w duchu własnej narracji i wrażliwości, tak jak Assmannowy griot<sup>69</sup>. Zespoły folkowe mają świadomość swego pośredniczenia. Aby się uwiarygodnić, niektóre formacje dodają do albumów muzycznych tekstowe opisy<sup>70</sup>. Oni wiedzą, że grają muzykę tradycyjną „we własnym stylu”, niekiedy też dążą do pełnej rekonstrukcji, ale również i reinterpretacji tradycji muzycznej. Folk w ten sposób staje się medium pamięci, które odsyła nas do pochodzących z przeszłości znaczeń o polskiej tożsamości. Jest to praktyka, która nigdy nie została porzucona przez kogokolwiek, ponieważ nie zanegowano przekazywanych znaczeń.

Za muzyką podążają konteksty przekazywane odbiorcom, bardziej lub mniej zdolnym do ich pełnego odczytania. Podłoże kulturowe jest zazwyczaj wspólne dla muzyka i słuchacza, dzięki czemu może nastąpić komunikacyjne porozumienie, co jest istotą wspólnoty kulturowej<sup>71</sup>. W sytuacji folku można pójść dalej, ponieważ tradycje ludowe cechuje świadomość uniwersalnych przynależności do życia i rzeczywistości. Za pomocą symboli, doświadczenia zmysłowego oraz uczuć otwieramy się na szersze i głębsze kręgi przynależności. Tożsamość przestaje być racjonalnym rozumieniem, a staje się intuicyjnym odczuciem przekraczającym poziom narodowy, a nawet pozaludzki<sup>72</sup>. Dlatego też idee panslawistyczne i ekologiczne tak skutecznie wybrzmiewają w muzyce folkowej. Opór wobec tak uniwersalizującej się tożsamości przedstawia Burszta, dla którego nie jest ona doświadczana, ale konstruowana poprzez pamięć. Wszelkie odwołanie się do

<sup>68</sup> J.R. Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000, ss. 101–114.

<sup>69</sup> Ibidem, ss. 69–71.

<sup>70</sup> Zob. Kapela ze Wsi Warszawa, *re: akcja mazowiecka*, Karrot Kommando 2017, płyta CD, Percival, *SLAVA! – pieśni Słowian Wschodnich*, fonografika 2014, płyta CD, Żywiołak, *Pieśni północy*, Karrot Kommando 2017, płyta CD.

<sup>71</sup> M. Flis, W. Klimczyk, *Brzmienia kultury. wyobraźnia muzyczna w naukach o kulturze*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3(96), ss. 130–143.

<sup>72</sup> J.K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia – u źródeł antropologii muzyki*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1996, ss. 306–320.

przeszłości jest tak naprawdę nostalgiczną tęsknotą za nią. W tej sytuacji folk byłby próbą tworzenia wyobrażonej wspólnoty, którą spaja tęsknota i która stoi w opozycji do temporalnej, niepewnej i nowoczesnej wizji świata<sup>73</sup>. Ta perspektywa skupia się jednak na przekonaniu o dynamicznym kształtowaniu tożsamości, podczas gdy dla Assmanna jest to jeden z elementów całej sfery świadomości. Tożsamość nie jest tylko zjawiskiem społecznym, ale przybiera formę symbolicznego wyobrażenia, które zawsze było formowane kulturowo. Niezależnie, czy chodzi o indywidualną lub zbiorową, obie wzajemnie się uzupełniają i też z siebie wynikają<sup>74</sup>.

## Zakończenie

Powyższa analiza potwierdziła możliwe wykorzystanie teorii pamięci kulturowej do zinterpretowania fenomenu polskiej muzyki folkowej. Udało się wskazać i rozpoznać z historii folkloru środki sprzyjające utrzymaniu pamięci na jego temat. Kluczową rolę odgrywają tutaj romantyczne mity – narracje słowiańskie i ludowe o narodzie polskim. Wytworzone na ich podstawie ideologie motywowały do poświęcania dużej uwagi kulturze ludowej na ziemiach polskich. Kryła się za nimi idea zachowania wyjątkowej tożsamości narodowo-kulturowej, która powinna przetrwać wszelkie zmiany historyczne i mody. W wyniku jednak zaniku naturalnej obecności tradycyjnej kultury ludowej, współcześnie przykładana się więcej uwagi zabezpieczeniu jej zrekonstruowanych, archaicznych form. Druga strategia dopuszcza modyfikacje i uatrakcyjnienie dla współczesnego odbiorcy, kosztem upraszczania figur pamięci. Do niej należy granie muzyki folkowej. Wraz z prostszym komunikatem zwiększa się przekaz znaczeniowy, ponieważ staje się nie tylko bardziej uniwersalizujący – włączający różne współczesne ideologie, ale również umożliwiający odbiorcy budowanie własnych wyobrażeń na temat przeszłości. Wydaje się, że towarzysząca temu nostalgia, która wynika z kontraprezentności mitów o folklorze, równocześnie wzmaga wolę zachowania prawdziwych znaczeń sięgających ludowości. W ten sposób nie zanika działanie fundacyjne w ramach pamięci kulturowej. W pewnym stopniu folk może zagwarantować równocześnie ciągłość i zmienność kultury, wiązać przeszłość z teraźniejszością i przyszłością oraz tworzyć doznanie wspólnoty z uniwersalnymi wartościami tożsamości w „wiecznym teraz”. Nie należy jednak zapominać, że ten rodzaj muzyki oscyluje w zasięgu kultury popularnej. Umasowienie rozrywki znacznie ogranicza zdolności kształtowania idei myślowych i wyobraźni, natomiast sama muzyka pozostaje w granicach eskapizmu.

<sup>73</sup> J. Burszta, *Przyleganie do przeszłości*, w: *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. 3: *Narracja i pamięć*, red. E. Golachowska, A. Zielińska, Instytut Sławistyki PAN, Warszawa 2014, ss. 17–38.

<sup>74</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, ss. 144–146.

Urzeczywistnienie panslawizmu pozostaje niewykonalne<sup>75</sup> (nie tylko z powodu różnic kulturowych, ale przede wszystkim przez działania wojenne w krajach byłej Jugosławii oraz Ukrainie). Odwołanie się do holistycznych prawd ostatecznie umożliwia stworzenie tymczasowej wspólnoty myśli związanej choćby koncertem. Przez muzykę przekazuje się nie tylko znaki folkloru, ale żywe uczucia, znaczenia i wartości zawarte w nim od początku, dające szansę na porozumienie<sup>76</sup>. Z perspektywy pielęgnacji przeszłości, pluralizm kultury popularnej gwarantuje możliwość rozwoju różnych strategii pamięci o muzyce ludowej i oddanie decyzji kształtowania jej przekazywania społeczeństwu. W ten sposób unika się zjawisk przypominających celowe wpajanie sztucznych wyobrażeń o przeszłości, a zostawia się miejsce dla wyboru, która forma jest bardziej dla danej tożsamości wartościowa. Na przekór obawie o niepamięć o folklorze, muzyka folkowa ma potencjał bycia zwrotem do źródeł, a nie odejściem od nich. Wyrazić można nadzieję, że folk jest tak naprawdę popularyzatorskim wyrazem fenomenu, który okaże się interesujący dla odbiorcy, aby lepiej mógł zrozumieć, z czym ma kontakt i otworzyć się na jakości tradycyjnej kultury ludowej.

## Literatura

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Barański J., *Etnologia w erze postludowej – dalsze eseje antyperyferyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Bobrownicka M., *Narkotyk mitu – szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych*, Universitas, Kraków 1995.
- Bobrowska J.R., *Polska folklorystyka muzyczna, dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000.
- Burszta J., *Przyleganie do przeszłości*, w: *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. 3: *Narracja i pamięć*, red. E. Golachowska, A. Zielińska, Instytut Sławistyki PAN, Warszawa 2014.
- Burszta J., *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Burszta J., *Kultura ludowa, kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974.
- Burzyńska A.R., *Tradycja genetyka, remiks*, w: *RE//MIX – performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Chodakowski Z.D., *Śpiewy sławiańskie pod strzechą wiejską zebrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza Warszawa 1973.

<sup>75</sup> Zob. M. Bobrownicka. *Narkotyk mitu – szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych*, Universitas Kraków 1995.

<sup>76</sup> W. Grodzew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce...*, s. 37.

- Chylińska M., *O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych*, „Roczniki Filozoficzne” 2016, nr 2.
- Cudzich E., *Od źródeł do ujścia: tradycyjny folklor w dobie wpływów, inspiracji i przemian*, w: *Muzyka na Śląsku Cieszyńskim*, red. B. Mika, M. Szyndler, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- Dadak-Kozicka J.K., *Folklor sztuką życia – u źródeł antropologii muzyki*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1996.
- Dahlig P., *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Warszawa 1987.
- Delaperrière M., *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1(316).
- Feinberg J.G., *Kto się boi wielkiego, złego folku?*, tłum. M. Rauszer, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2016, nr 16.
- Flis M., Klimczyk W., *Brzmienia kultury. Wyobraźnia muzyczna w naukach o kulturze*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3(96).
- Fox D., *Rewiwalizm kultury i folklorizm. Widowiska obrzędowe w czasach współczesnych*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2019, nr 39.
- Grodzew-Kolacińska W., *W stronę etnomuzykologii stosowanej – Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2016, nr 1.
- Grodzew-Kolacińska W., *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2018, nr 1.
- Jankowska M., *Media pamięci. Tekst kulturowy i jego transpozycje*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, 1(11).
- Karwowska M., *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich – świat wyobrażony Brunona Schulza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Kłych M., *Nowa muzyka góralska w dobie globalizacji – na przykładzie kapeli „Trebunie-Tutki”*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2014, nr 14.
- Kulecka A., *Między słowianofilstwem a słowianoznawstwem*, Neriton, Warszawa 1997.
- Lovejoy A. O., *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, tłum. A. Przybysławski, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, Gdańsk 2009.
- Michalski M., *O kilku sposobach przywoływania słowiańskiej przeszłości Polaków w pierwszej połowie XIX wieku*, w: *Oblicza medievalizmu*, red. M. Dąbrówka, M. Michalski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Mikinka A.E., *Powrót chłopomanii. O fascynacji folklorem we współczesnej polskiej prozie fantastycznej*, „Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych” 2021, nr 11.
- Niemkiewicz K., *Pomiędzy zawłaszczaniem a przyswajaniem. O badaniu, ochronie i praktykowaniu ludowych tradycji muzycznych*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2017, nr 3.
- Pabian B., *Folklorizm i mistyfikacja w kulturowej działalności gospodarstw agroturystycznych – nieformalny sposób przekazywania wiedzy o kulturze ludowej*, „Turystyka Kulturowa” 2014, nr 9.
- Rokosz T., *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2009.
- Słowińska S., *Znaczenie przeszłości i sposoby jej przywoływania w oddolnych inicjatywach społeczno-kulturalnych*, „Edukacja Dorosłych” 2014, nr 2.



- Stęszewski J., *Folklor i folkloryzm, wczoraj, dziś i jutro*, „Pismo Folkowe”, <https://pismofolkowe.pl/artukul/folklor-i-folkloryzm-wczoraj-dzis-i-jutro-4189> [dostęp: 31.03.2022].
- Szulakiewicz M., *Hermeneutyka, czyli filozofia jako rozumienie*, w: *Filozofia współczesna*, red. L. Gawor, Z. Stachowski, Oficyna wydawnicza Branta, Bydgoszcz 2006.
- Szyndler M., *Barwy Ziemi – Głosy Natury: powrót do korzeni czy „tylko” inspiracja?*, w: *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, red. M. Szyndler, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015.
- Tarkowska E., *Pamięć w kulturze teraźniejszości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2016, nr 4.
- Topp I., *O micie i wyobraźni w świecie współczesnym. Pytania na marginesie Nauki nowej*, „Prace Kulturoznawcze” 2014, nr 16.
- Trębaczewska M., *Między folkiem a folklorem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Wójcicka M., *Gatunek pamięci zbiorowej. Rekonesans*, „Stylistyka” 2019, nr 28.

### Dokumenty dźwiękowe

- Kapela ze Wsi Warszawa, *re: akcja mazowiecka*, Karrot Kommando 2017, płyta CD.
- Percival, *SLAVA! – pieśni Słowian Wschodnich*, fonografika 2014, płyta CD.
- Żywiołak, *Pieśni połnocy*, Karrot Kommando 2017, płyta CD.

