

Teresa Nowak w 2008 roku ukończyła studia magisterskie Etnomuzykologii, Pedagogiki Muzycznej i Polonistyki na Otto-Friedrich-Universität w Bambergu (Niemcy). Od maja 2008 roku współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk przy digitalizacji zbiorów Archiwum Fonograficznego. Była zatrudniona w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Warszawie. Obecnie pracuje w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina. Przygotowuje pracę doktorską o roli kobiet w polskiej tradycji muzycznej pod opieką prof. Maxa Petera Baumanna. Jest członkinią Polskiego Forum Choreologicznego, European Seminar in Ethnomusicology i International Council for Traditional Music

Teresa Nowak

Sytuacja kobiet muzykantek w Polsce – studium przykładów od początku XX wieku do dziś

Celem niniejszego artykułu jest scharakteryzowanie zmian zachodzących w tradycyjnej kulturze muzycznej, na podstawie życiorysów wybranych muzykantek, od ścisłego przestrzegania ról i funkcji obydwu płci do całkowitego rozluźnienia tego podziału. W polskiej literaturze etnograficznej i etnomuzykologicznej nie ma żadnych adnotacji o kobietach muzykantkach w XIX wieku i wiekach wcześniejszych. Prawdopodobnie kobiety grały na instrumentach muzycznych, lecz tylko w domu lub przy wypasie zwierząt. Brak jednak jakichkolwiek potwierdzeń źródłowych publicznych występów kobiet muzykantek.

Ze względu na szczupłość literatury dotyczącej zagadnień w obszarze *gender studies* z zakresu polskiej muzyki tradycyjnej oraz pomijanie wątku płciowego w pozostałej literaturze etnomuzykologicznej, informacje na temat aktualnej pozycji muzykantek zostały zebrane przede wszystkim podczas swobodnych wywiadów z nimi i z ich rodzinami. Analiza dotyczy sposobu ich mówienia o swojej działalności, występach, przeżyciach. Autorka odwołuje się do opinii tylko kilku wybranych informaterek, najbardziej charakterystycznych dla poszczególnych pokoleń. Pierwsze pokolenie reprezentują kobiety urodzone pod koniec XIX wieku, drugie – kobiety urodzone przed II wojną światową, trzecie – kobiety urodzone zaraz po II wojnie światowej. Do czwartego pokolenia należą kobiety urodzone na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, kiedy różnice w sytuacji poszczególnych pokoleń zaczęły się zacierać.

Głębsze zrozumienie współczesnej sytuacji muzykantek nie jest możliwe bez wiedzy o wcześniejszych pokoleniach instrumentalistek. W niniejszym tekście spróbuję, na podstawie życiorysów wybranych muzykantek, scharakteryzować przebieg zmian zachodzących w tradycyjnej kulturze muzycznej począwszy od ścisłego przestrzegania ról i funkcji obydwu płci aż do całkowitego rozluźnienia tego podziału. Oczywiście takie uporządkowanie nie odzwierciedla nigdy rzeczywistości, a przedstawia jedynie główny nurt. Tymczasem zmiany kulturowe nie zachodzą w tym samym tempie i w ten sam sposób na terenie całego kraju. Wskazuje na to chociażby duża rozbieżność pomiędzy sytuacją kobiet instrumentalistek w bardziej tradycyjnych wiejskich społecznościach i w dużych miastach. Myślę jednak, że w ten sposób można obrazowo przedstawić ogólny przebieg przemian w obrębie tego zjawiska polskiej kultury muzycznej. Dlatego jako egzemplifikację wybrałam spośród różnych pokoleń przykłady jedynie kilku muzykantek. Pierwsze pokolenie reprezentują kobiety urodzone pod koniec XIX wieku, drugie – kobiety urodzone przed II wojną światową, trzecie – kobiety urodzone zaraz po II wojnie światowej. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku różnice w sytuacji poszczególnych pokoleń zaczęły się zacierać (czwarte pokolenie i dalsze).

W polskiej literaturze etnograficznej lub etnomuzykologicznej nie znalazłam żadnych adnotacji o kobietach muzykantkach w XIX wieku lub wiekach wcześniejszych. W dokumentacji Oskara Kolberga muzykiem jest zawsze mężczyzna. Prawdopodobnie kobiety grały na instrumentach muzycznych, jednakże tylko w domu lub przy wypasie zwierząt (Kolberg, 1972, s. 55), o czym świadczy na przykład pieśń ludowa o dziewczynie z bębenkiem i skrzypcami grającej przy pasieniu gęsi. Brak jednak potwierdzeń źródłowych publicznych występów kobiet muzykantek. Można wnioskować, że grały one tylko dla siebie lub w gronie rodziny. Większe zmiany zaszły tu dopiero na początku XX wieku, co potwierdza najpełniejsze do tej pory – chociaż z przyczyn obiektywnych niekompletne – zestawienie 543 informatorów Piotra Dahliga, zawarte w książce tegoż autora zatytułowanej *Ludowa praktyka muzyczna*. W gronie 284 wokalistów znajdujemy tam informacje o zaledwie 42 mężczyznach i aż 242 kobietach, podczas gdy w grupie 259 instrumentalistów znalazły się zaledwie 4 kobiety (Dahlig, 1993, ss. 8–9). Zestawienie to uświadamia, że kobieta jako instrumentalistka jeszcze do niedawna pojawiała się sporadycznie.

W niniejszym artykule odwołuję się do opinii tylko kilku wybranych informaterek, które są najbardziej charakterystyczne (o ile w ogóle można użyć tego słowa, biorąc pod uwagę niewielką liczbę muzykantek starszej generacji) dla danego pokolenia. Wywiady

prowadziłam sama lub razem z mężem, będącym również etnomuzykologiem. Odwiedzałam kobiety w ich miejscu zamieszkania (z wyjątkiem Jadwigi Suwały) i prowadziłam rozmowy nie tylko na temat doświadczeń i problemów kobiet muzykantek, ale także na temat ich życia i codzienności¹. Nie miałam przygotowanych kwestionariuszy. Starłam się, żeby kobiety mogły swobodnie opowiadać, wyrażać własny punkt widzenia. Skupiałam się nad tym, w jaki sposób mówią o swojej działalności, występach, przeżyciach, jakie tematy omijają i co podkreślają. Stosowałam metodę określaną w literaturze mianem metody biograficznej² (*oral history method* lub *biographical, narrative, life/biographical writing* (Stock, 2010, ss. 332–346), *life history method* (Hofman, 2010, ss. 97–107), która umożliwia między innymi „dostarczanie własnej interpretacji” zdarzeń zwykłym ludziom³. Florian Znaniecki uważa, że autobiografie pokazują zawsze „działania i zachowania osobnika w ramach systemu wartość-postawa”, poza tym pozwalają poznać proces życiowy danej osoby oraz jej stosunki z grupami, w których uczestniczy, co daje wgląd w całość życia społecznego (Thomas & Znaniecki, 1976, ss. 34–35). Zdaniem Jonathana Stocka podejście to chroni przede wszystkim przed przedwczesnym generalizowaniem szczególnego zjawiska kulturowego. Cała uwaga badacza koncentruje się na niewielkiej liczbie przedstawicieli badanej grupy społecznej, przy czym nie można ich wypowiedzi uznawać za zgodne z przekonaniami niepodlegającej badaniu większości (Stock, 2010, ss. 332–346).

Pierwszą znaną muzykantką, która występowała publicznie i łamała wszystkie możliwe konwenanse tamtych czasów, była podhalańska skrzypaczka Bronisława Konieczna-Dziadoń, urodzona w 1894 (zmarła w 1968 roku). Dziadońka przekroczyła tabu i zapłaciła za to życiem w samotności. Była prymistką zespołów, w których prócz niej grywali wyłącznie mężczyźni. Jej uczeń, Władysław Trebunia, stwierdził, że „było zaszczytem grać z nią na weselu” (Czekanowska, 2000, s. 197). Osoby, które znały Dziadońkę, zawsze podkreślały jej wyjątkową muzykalność i indywidualny styl. Do dziś wielu muzyków z okolic jej rodzinnej wsi – Bukowiny

¹ Sposób, w jaki prowadziłam wywiady, nie należy do metody „women’s oral history”, ponieważ podejście to skupia się wyłącznie na żeńskiej tożsamości i na kobiecych doświadczeniach (Berger Gluck, 2002, s. 3), mnie natomiast zależało na szerszej perspektywie.

² Florian Znaniecki jest uważany za twórcę metody autobiograficznej. Znaniecki jako jeden z pierwszych socjologów zastosował metodę badania dokumentów osobistych, takich jak autobiografie, listy czy pamiętniki. Za przełomową jest uznana jego książka, wydana razem z Williamem I. Thomasem, *Chłop polski w Europie i Ameryce* (Thomas & Znaniecki, 1976). Sformułował on teorię „współczynnika humanistycznego”, wedle której zjawiska społeczne należy traktować jako przedmiot czyichś czynności. Dlatego tak wielki nacisk kładł na doświadczenia i poglądy jednostek (zob. też: Włodarek & Ziółkowski, 1990).

³ „The cooperative nature of the oral history method created an opportunity for them to supply their personal interpretations [...]” (Hofman, 2008, s. 45), zob. też Paul Thompson, *The Voice of the Past – Oral History* („to help give ordinary people confidence in their own speech”) (Thompson, 1978, s. 135).

Tatrzańskiej – określa swój styl muzyczny jako „styl Dziadońki”, co stanowi dowód szacunku dla jej muzykalności. Jadwiga Sobieska pisze: „Niesie się [...] sława najwybitniejszych muzyków, urastają wokół ich postaci legendy powtarzane przez pokolenia, póki nowa sławna postać ich nie przyćmi” (Sobieska, 2006, s. 55). W przypadku Dziadońki, jak twierdzi jej uczennica Stanisława Górkiewicz-Galica, nie przyćmiła jej do dziś żadna bardziej od niej sławna postać. Mimo to ludzie jej nie lubili, a sama Dziadońka w starszym wieku żyła samotnie i była odizolowana od reszty społeczności (Czekanowska, 2000, s. 198). Anna Czekanowska, poświęcając tej muzykantce fragment swojego tekstu, pisała: „Dziadońce pozwalano na wiele zachowań, które były postrzegane jako niewłaściwe. Być może była postrzegana niemal jako wiedźma?” (Czekanowska, 2000, s. 197). Nie wszystkie kobiety miały jednak tak silny charakter. Przykładem bardziej konformistycznej względem norm społecznych postawy może być Jadwiga Suwała. Ta urodzona na terenie powiatu białkopodlaskiego w 1930 roku muzykantka jest przedstawicielką młodszego względem Dziadońki pokolenia muzykantek. Ojciec pani Jadwigi robił mandoliny i cała rodzina grała na tych instrumentach w domu, „dla przyjemności”. Jadwiga przez wszystkie młodzieńcze lata marzyła o tym, by zostać muzykantką. Chciała uczyć się grać na akordeonie i występować publicznie, ale rodzice jej na to nie pozwolili. W tamtych czasach bowiem, szczególnie na obszarach wiejskich, obowiązywał jeszcze w dużej mierze tradycyjny podział ról obydwu płci. Pani Jadwiga wspomina słowa ojca, który wybrał wtedy dla niej zamiast muzyki krawiectwo:

„Ach to muzyk? Dziewczyna będzie muzykiem? Jak to będzie wyglądać? Co ty będziesz robić? Gdzie ty będziesz pracować? Nie ma szans – i [musiałam] na krawiectwo” [wywiad Jadwiga Suwała 2012].

Jedno z najmilszych wspomnień z lat młodości pani Jadwigi dotyczy wypożyczenia od siostrzeńca harmonii i samodzielnej nauki gry na tym instrumencie:

„To była moja radość! Ja się na niej nauczyłam grać. Sama. [...] Koleżanki moje przyszły na podwórko na tańce. Ja im zabawę robiłam. [...] Pewnego razu jestem na weselu. [...] Patrzę gra muzykant na takiej samej harmonii jak ja grałam. [...] Muzykanci zrobili sobie przerwę [...] a ja cicho, wtedy miałam 17 lat, do tej harmonii. Wzięłam tę harmonię do ręki i rozejrzałam się – nikogo nie ma – a to sobie porzępolę. [...] I zaczęłam grać. Pamiętam tę melodię którą grałam. [...] Patrzę – tańczą. Matka kochana – ludzie tańczą. Idzie ten Cygan: „Harmonia”. A ja: „Przepraszam, że wzięłam”. A on: „Graj, graj, ja potańczę”. Chyba trzy kawałki zagrałam!” [wywiad Jadwiga Suwała 2012].

Takie czy podobne historie niespełnionych „karier muzycznych” na pewno nie są odosobnione. Wyjątkowa jest natomiast historia Albiny Kuraś, która, mimo że jest prawie

rówieśniczką pani Jadwigi, od samego początku miała wsparcie ze strony rodziny, o czym pani Jadwiga mogła tylko marzyć. Pani Albina urodziła się w 1925 roku w Brzeźówce koło Ropczyc. Od wczesnego dzieciństwa grała z ojcem na zabawach lub weselach. Pani Albina miała tylko jedną siostrę, która graniem zbytnio się nie interesowała, dlatego to pani Albina została głównym partnerem muzycznym ojca. Ojciec od początku wspierał córkę. Nauczył ją czytania nut, gry na skrzypcach i perkusji. Zabierał ją już jako młodą dziewczynę na wesela. Kapela Władysława Kamińskiego miała ponoć duże powodzenie i jak wspomina pani Albina: „Nawet tak było, że wesela odciągali, żebym ja grała” [wywiad Albina Kuraś 2013]. W pierwszych latach gra dziewczyny wzbudzała duże zdziwienie. Podobnie rzecz się miała z rówieśnicą Albiny Kuraś – nieżyjącą już akordeonistką Władysławą Bajor z Przedborza koło Kolbuszowej, o czym opowiadał mi w wywiadzie Jan Cebula.

Żeby jako muzyk grać podczas całego wesela, trzeba być bardzo silnym. Niektórzy muzykanci twierdzą, że przekracza to możliwości kobiet i że to jest jedna z przyczyn, dla której nie ma wielu instrumentalistek. Zapytałam panią Albinę, jak ona wytrzymywała, grając tyle godzin na – czasami kilkudniowych – weselach:

„To się chwileczkę godzinę [odpoczęło], jak się było młodym to była rozrywka. Nie męczym się. To ja dzisiaj będę całą noc grać. Na siedząco. Będę grać! [..]” [wywiad Albina Kuraś 2013].

Po śmierci ojca pani Albina została liderką zespołu. Uczyła też wszystkie swoje dzieci, niezależnie od płci, gry na instrumentach. Obecnie jedna z jej córek gra na akordeonie, a druga na kontrabasie. Działania pani Albiny aktywnie wspierał jej mąż, dlatego pani Albina grywała na weselach także po zamążpójściu, co jest wyjątkowym zjawiskiem, gdyż kobiety po założeniu rodziny najczęściej zajmowały się przede wszystkim domem. Dopiero w dojrzałym wieku nieliczne kobiety sięgały znowu po instrument, żeby na przykład akompaniować mężowi na bębnie do gry na skrzypcach.

Zasadne wydaje się łączenie przewartościowania reguł życia społecznego, w tym tych odnoszących się do statusu muzykantek, z tragicznymi przeżyciami z okresu II wojny światowej. Życie społeczne zostało po wojnie zorganizowane od nowa i może dlatego pojawiły się zjawiska, które przed wojną były jeszcze nie do pomyślenia. Potwierdza to pani Albina:

„To były ciężkie czasy, proszę pani. [..] Gołe pole było. Nie było nic. Nikt nam nie pomógł, rodzice, bo po froncie, jak było ciężko. No to my sobie dorabiali, pani. Jak ja przyniosłam, grałam całą noc na weselu, przyniosłam pieniędzy ja pamiętam, robił dachówkę taki chłop, dachówkę na dom, no to narobił się chłopina cały tydzień

i ja za sobotę przyniosłam pieniędzy mężowi. I za to wesele se [mąż] powinien cieszyć, żeby jeszcze zarobiła, wypłaciła, co chłopisko musiał się cały tydzień narobić. [...] Jak ja poszłam na występ to mi skrzypce wypucował, buty wygłancował – wszystkie stroje. Bardzo się cieszył tym” [wywiad Albina Kuraś 2013].

Do trzeciego pokolenia muzykantek zaliczyłam kobiety urodzone zaraz po II wojnie światowej. Obok wspomnianych już wcześniej córek Albiny Kuraś przykładową przedstawicielką może tu być Maria Cebula, trębaczka, która urodziła się w 1949 roku w Kolbuszowej. Pojechałam do pani Marii z dużymi oczekiwaniami. Spodziewałam się wspaniałych historii o jej życiu jako muzykantki, w tym o zmaganiach z otoczeniem nieprzyjaznym jej graniu. Okazało się jednak, że całe jej życie muzyczne zorganizował jej mąż, skrzypek Jan Cebula. Uświadomiłam sobie dzięki rozmowie z Janem Cebulą, że zostać muzykantkami mogły jedynie kobiety, które miały wsparcie w rodzinie. Przy braku wsparcia było to prawie niemożliwe.

Mąż pani Marii okazał się wyjątkową osobą. Po ślubie zaczął uczyć swoją żonę gry na trąbce i czytania nut. Ona nigdy nie chciała uczyć się gry na instrumencie muzycznym. Nauka gry wydawała jej się trudna, przy czym największe kłopoty sprawiło jej wydobywanie dźwięku z instrumentu dętego. Pani Maria wspomina: „pod przymus wszystko szło” [wywiad Maria Cebula 2013].

Pan Jan zaś dodaje:

„Z początku jej nie szło z tym, ale później coraz lepiej. Początki wiedziała, że to trudne, ale ja nacisnąłem i coraz lepiej teraz gra” [wywiad Jan Cebula 2013].

Zapytałam pana Jana o to, dlaczego tak mu zależało, żeby jego żona grała. Miał bardzo praktyczne wytłumaczenie:

„Wtedy muzykanta miałem w domu. I tak to trzeba było zaprosić to tamtego, to tego, a czasem był zajęty. To wolałem już, jeżeli nas dwoje jest, to łatwo o resztę” [wywiad Jan Cebula 2013].

Pan Jan grywał bez żony na weselach i na zabawach, z żoną koncertował tylko na „występach”, to znaczy na scenie. Twierdzi, że granie na weselach jest dla muzykantki, a zwłaszcza trębaczki, wyczerpujące:

„Wie pani, na weselach to naprawdę trza siły. To na dętym instrumencie wziąć kobiety, to musi mieć naprawdę [siłę], żeby wytrzymać. Nieraz był zaczątek, później było wesele a później trzeba jeszcze poprawiny. To dla kobiety na dętym instrumencie nie było takie proste. Ja sobie dawałem radę” [wywiad Jan Cebula 2013].

Okazało się, że pan Jan uczył nie tylko swoją żonę. Wykształcił więcej kobiet muzykantek, o czym powszechnie wiadomo. Skrzypaczka Danuta Sasiadek z Ropczyc twierdziła, że pan Jan lubił być w kapeli jedynym mężczyzną, otoczać się grającymi kobietami. Pan Cebula potwierdza:

„Ja, wie pani, nie lubiałem takich muzyków filozofów, takich wielkich. Ja wolałem od podstaw nauczyć. Jak ma słuch muzyczny i ma pojęcie, to sobie uczyłem. [...] Dziewczyna jest zawsze miłsza, ciekawsza. [...] Lubiane były te dziewczyny” [wywiad Jan Cebula 2013].

Pani Maria dodaje, że kobiety w kapeli się lepiej zachowują i nie ma z nimi tylu problemów, co z mężczyznami:

„W kapeli u nas nie pił nikt. Nikt się nie upijał. Wszyscy byli trzeźwi. Grać – grać, spać – spać. A chłopcy? Jak byli mężczyźni, to wiadomo jak jest – różnie jest” [wywiad Maria Cebula 2013].

Pani Maria zawsze miała też wsparcie ze strony rodziny. Gdy wyjeżdżała z kapelą w dłuższe podróże, przyjeżdżała jej matka, żeby pilnować domu. Matka cieszyła się, że córka gra i ma możliwość podróżowania. W latach 80. XX wieku, gdy Cebulowie zaczęli razem występować, grające kobiety nie wywoływały już takiego wrażenie na ludziach, jak jeszcze w latach 50. Pan Jan z pierwszych lat po wojnie wymienił tylko jedną muzykantkę ze swojego regionu – wspomnianą Władysławę Bajor.

„Wtedy to była ogromna atrakcja” [wywiad Jan Cebula 2013].

Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku różnice w sytuacji poszczególnych pokoleń zacierają się. Pani Danucie Sasiadek, skrzypaczce, przedstawicielce czwartego pokolenia muzykantek, która urodziła się w 1953 roku w Ropczycach, nie robi różnicy, czy gra razem z mężczyznami, czy kobietami. Uważa również, że także dla publiczności to bez znaczenia, czy występują kobiety, czy mężczyźni. Pani Danuta uczyła się grać na skrzypcach w ognisku muzycznym, które było otwarte dla wszystkich. Jedynie raz poczuła, że ktoś ocenił ją według płci:

„raz byliśmy na przeglądzie [...] i oceniali kapele i nas ocenili niżej dlatego, że powiedzieli, że oceniają nas po starodawnemu. A w dawnych kapelach grali tylko mężczyźni. A u nas grają kobiety. Więc nam dlatego, niższe miejsce nam dali, ponieważ nie jest tradycyjnie” [wywiad Danuta Sasiadek 2013].

Jak widać, komisja nie oceniała samej muzyki, ale przede wszystkim kontekst tradycyjnej kultury muzycznej. Swoją drogą ciekawe, że dla komisji mniej ważny był kontekst sytuacyjny – przecież nie przeszkadzało jej, iż wszyscy muzycy występowali na scenie i nikt

do muzyki nie tańczył. Interesujący jest również fakt, że komisja oceniająca była wobec kobiet bardziej restrykcyjna niż ówczesna społeczność wiejska.

Na koniec nieco uwagi poświęcę najmłodszym muzykantkom. Ze względu na całkowite przesunięcie funkcji muzyki tradycyjnej, ich działalność muzyczną trudno porównać z działalnością starszych pokoleń muzykantek. Młodzież wiejska lub z małych miasteczek najczęściej po raz pierwszy styka się z muzyką ludową w ośrodkach kultury, wstępując do zespołu folklorystycznego. Jedna z moich rozmówczyń zauważyła, że kapela folklorystyczna działająca przy pobliskim domu kultury składa się głównie z dziewczyn. Zdaniem Jana Cebuli jest to związane z wartością muzyki tradycyjnej dla społeczności wiejskiej. Krótko mówiąc: jaki sens ma nauka gry na instrumencie muzycznym, jeśli na muzykowaniu nie można dobrze zarobić:

„[...] dzisiaj to każdy patrzy jakiś zawód zdobyć, żeby miał zawód i chleb w rękach. [...] Tak to się nie ma co tak uczyć tej muzyki, bo zespołów jest pełno, muzykantów pełno. Trzeba jakiś inny zawód szukać. [...] Kapele ludowe grają często za poczęstunek. Troszkę zaczynają teraz z Unii wspomagać te kapele, żeby to podtrzymać” [wywiad Jan Cebula 2013].

Opinię pana Jana zdaje się potwierdzać fakt, iż w tych regionach, gdzie tradycyjna muzyka zachowała się lepiej i można dzięki niej zarobić dodatkowo, nie brakuje mężczyzn chętnych do gry.

To paradoksalne, że tradycyjnej muzyki wiejskiej najczęściej naucza się dziś w miastach, gdzie oferta różnego rodzaju warsztatów nieustannie się poszerza⁴. Potwierdzeniem są tu chociażby zgłoszenia nadsyłane na konkurs *Stara Tradycja*, który odbywa się podczas corocznego festiwalu „Wszystkie Mazurki Świata” w Warszawie. W kapelach konkursowych można spotkać wiele instrumentalistek, a niektóre zespoły składają się wyłącznie z młodych kobiet. Postanowiłam więc skontaktować się z niektórymi z nich drogą e-mailową i zapytać je o ich doświadczenia związane z byciem muzykantką. Okazało się, że większość z moich respondentek była zaskoczona moimi pytaniami. Być może było to też powodem, dla którego część z nich nie odpowiedziała na mój „dziwny” e-mail. Panie, które odpowiedziały, są nie tylko muzykantkami, ale często także aktywnie wspierają polską kulturę tradycyjną. Prawie wszystkie podkreślają, że same nigdy nie odczuły, aby płęć przeszkadzała im w działalności

⁴ <http://domtanca.art.pl/>, <http://domtancapoznan.blogspot.com/>, <https://www.facebook.com/centralamt?fref=ts>, <http://www.tratwa.pl/main.php?fid=157&pg=2>, <http://www.muzykakresow.pl/dzialalnosc/miedzynarodowa-letnia-szkola-muzyki-tradycyjnej/>, <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/kalendarz.html>, (wejście 05.04.2014)

muzycznej. Uważają, że kobieta grająca jest dzisiaj zjawiskiem absolutnie normalnym. Chociaż jedna muzykantka wyznała:

„Czasem czuję, że stanowią mniejszość, w gronie muzykantów kolegów. No i tak jakoś wychodzi, że grywam raczej w babskich kapelach. Może to kwestia wspólnego wsparcia, a może tego, że czujemy się na równi?” (Kasia, ankieta e-mail)

Biografie wybranych przeze mnie muzykantek pokazują przebieg zmian zachodzących w tradycyjnej kulturze muzycznej. Bronisława Konieczna-Dziadoń (pierwsze pokolenie muzykantek) była pierwszą znaną kobietą, która występowała publicznie i do końca życia nie była całkowicie zaakceptowana przez środowisko. Na początku jej aktywności muzycznej bowiem zasady dotyczące kategorii płci w muzyce tradycyjnej były jeszcze ściśle przestrzegane. Powodzenie drugiego pokolenia muzykantek było mocno uzależnione od akceptacji rodziny. Jeszcze w latach 50. XX wieku kobieta grająca na instrumencie muzycznym stanowiła wyjątkowe zjawisko i budziła duże zainteresowanie. Trzecie pokolenie muzykantek, urodzone tuż po II wojnie światowej, wychowało się w zupełnie innych okolicznościach. Rodzice muzykantek są dumni, że ich córki grają, chociaż na szczególne ważne wydarzenia, których obsługa wymagała siły, jak na przykład wesela, angażowano mężczyzn, uważanych wciąż jeszcze za bardziej wytrzymałych.

Muzyka tradycyjna w drugiej połowie XX wieku straciła na znaczeniu w wiejskiej społeczności, dlatego szybciej akceptowano zmiany w tej dziedzinie, co pozwoliło kobietom przekroczyć wcześniejsze tabu. Czwarte pokolenie muzykantek różni się od wcześniejszych przede wszystkim tym, w jaki sposób nauczyło się grać. Dziewczyny nie uczyły się gry w domu od ojca lub brata, lecz podczas formalnych lekcji zorganizowanych przez coraz powszechniejsze szkoły muzyczne, a granie z nut coraz częściej zastępowało wcześniejszy ustny przekaz muzyki tradycyjnej. Widzimy jednak, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat niektóre muzykantki młodego pokolenia wybierają świadomie inną drogę uczenia się gry, nawiązującą do metod będących udziałem starszych pokoleń muzykantek.

Bibliografia:

Berger Gluck, S. (2002). What's so special about women? Women's oral history. W S. H. Armitage, P. Hart, & K. Weathermon (Red.), *Women's oral history: The Frontiers reader* (ss. 3–20). Lincoln-London: University of Nebraska Press.

Czekanowska, A. (2000). Women in contemporary musical life: strengthening or shattering the traditional structure artist? – manager – ritual person. W P. Dahlig (Red.), *Pathways of ethno-*

musicology (ss. 185–202). Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Towarzystwo Naukowe Warszawskie.

Dahlig, P. (1993). *Ludowa praktyka muzyczna*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Hofman, A. (2008). Performing socialist 'femininity': The role of public manifestations in the construction and representation of gender in southeastern Serbia. *Facta Universitatis*, 7(1), 43–54.

Hofman, A. (2010). Storytelling in ethnomusicological research: A case study of female singers in Southeastern Serbia. W T. Marković & V. Mikić (Red.), *(Auto)biography as a musicological discourse* (ss. 97–107). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature. (Musicological studies, Collection of papers, T. 3).

Kolberg, O. (1972). *Dzieła wszystkie* (T. 50, cz. 2: *Sanockie-Krośnieńskie*). Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Sobieska, J. (2006). *Polski folklor muzyczny*. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.

Stock, J. (2010). Toward an ethnomusicology of the individual, or biographical writing in ethnomusicology. *The World of Music – Readings in Ethnomusicology*, 52(1–3), 332–346.

Thomas, W. I., & Znaniecki, F. (1976). *Chłop Polski w Europie i Ameryce* (T. 1: *Organizacja Grupy Pierwotnej*). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Thompson, P. (1978). *The voice of the past: oral history*. New York: Oxford University Press.

Włodarek, J., & Ziółkowski, M. (1990). *Metoda biograficzna w socjologii*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Wywiady:

Jan Cebula, ur. w 1937 roku, wywiad dnia 02.03.2013 w Kolbuszowej,

Maria Cebula, ur. w 1949 roku, wywiad dnia 02.03.2013 w Kolbuszowej,

Albina Kuraś, ur. w 1925 roku, wywiad dnia 03.03.2013 w Lubzinie,

Danuta Sąsiadek, ur. w 1953 roku, wywiad dnia 02.03.2013 w Ropczycach,

Jadwiga Suwała, ur. w 1930 roku, wywiad dnia 11.11.2012 w Warszawie,

Kasia, ankieta e-mail.

The situation of women-musicians in Poland – a case study from the beginning of the XX century to the present day

The aim of this article is to identify the changes, based on the biographies of selected women-musicians, which affected traditional musical culture from the strict adherence to roles and functions for both genders to the total collapse of these barriers. There are no observations concerning women-musicians in the XIX century or in the centuries before, neither in Polish ethnography nor in the ethnomusicological literature. Women probably played musical instruments, but only at home or while tending domestic animals, however there is a lack of any source confirmation of public performances of women musicians. On account of the rare literature on the topic of gender studies in the field of Polish traditional music and the lack of the *gender-thread* in the remaining ethnomusicological literature, information on the topic of the *current* position of women-musicians was gathered first of all during interviews with them and with their families. The analysis is related to the way they speak about their own activities, performances, experiences. The author refers to opinions of only some selected interviewees, the most characteristic of particular generations. The first generation is represented by women born near the end of the XIX century, the second by women born before World War II, the third by women born directly after World War II. Women born after the 50's and 60's of the XX century are part of the fourth generation, because at that time the differences in the gender situation had become less apparent.

Keywords:

traditional music; Poland; gender; women; female musicians