

## **Waldemar Kuligowski**

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań

# **Nacjonalizm zwyczajnych ludzi. Etnicyzowanie tradycji muzycznej na przykładzie festiwalu w Gućy**

Według znanego brytyjskiego historyka Erica Hobsbawma „kwestii narodowych” (używając starej terminologii marksistowskiej) w żadnym razie nie należy rozważać dzisiaj w oderwaniu od kontekstów pozapolitycznych. „Kwestie” te bowiem – kształtujące się na przecięciu technologii, administracji, ekonomii i całego spektrum innych przemian społecznych – mają znaczenie kluczowe. Badacz ten uczula ponadto na okoliczność, która nakazuje postrzeganie narodu jako „zjawiska dualnego”. Jest on, oczywiście, tworzony „od góry”, przez określone elity, ale nie da się pojąć w pełni bez uwzględnienia tego, co dzieje się „na dole”, z pominięciem „przekonań, nadziei, potrzeb, tęsknot i interesów zwyczajnych ludzi, które niekoniecznie mają charakter narodowy, a w jeszcze mniejszym stopniu nacjonalistyczny”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1990, p. 9–10.

Przywołane hasłowo poglądy Hobsbawma wpisują się w ten ważny nurt dwudziestowiecznych analiz nacjonalizmu, które kwestionują pierwszeństwo etniczności. Autorzy, tacy jak Ernest Gellner<sup>2</sup>, Carlton J. H. Hayes<sup>3</sup> czy John Comaroff<sup>4</sup>, dowodnie przekonują, że etniczność nie jest wystarczającym wyjaśnieniem problemu, i podważają twierdzenia o dawno ustanowionych samorodnych tożsamościach etnicznych, a później narodowych. Badacze tego nurtu radzą uwzględniać rolę, jaką w procesie formowania się narodów odegrały zjawiska współbieżne, a wśród nich industrializacja, modernizacja, gra interesów politycznych oraz idea suwerenności. Podobne tendencje pojawiły się również w dziedzinie antropologii etniczności, gdzie wielu badaczy porzuciło paradygmat prymordialistyczny na rzecz różnych odmian konstrukcjonizmu i instrumentalizmu<sup>5</sup>. Na użytek niniejszego tekstu sugestie te wykorzystuję jako zachętę do przyjrzenia się związkom pomiędzy pewnym gatunkiem muzycznym – tyleż należącym obecnie do tradycji, co i stanowiącym część kultury popularnej – a postawami nacjonalistycznymi reprezentowanymi przez hobsbawmowskich „zwyczajnych ludzi”.

W pełni zgadzam się z Timem Edensorem, który twierdzi, że „moc afektywną tradycyjnych form kulturowych i praktyk perswazyjnych związanych z narodem uzupełniają i w coraz większym stopniu zastępują znaczenia, obrazy i działania zaczerpnięte z kultury popularnej”<sup>6</sup>. Sąd ten nie oznacza, że legitymizowane przez tradycję działania nie mają już obecnie wartości – chodzi jedynie o przyznanie, że istnieje dla nich realna konkurencja, a samo ich znaczenie utrzymuje się coraz częściej właśnie dzięki redystrybucji i pośredniczącej roli popkultury. Edensor wykazał zasadność swojej tezy na przykładzie filmu *Braveheart* i zredefiniowania przezeń szkockości, widowisk sportowych i swoistych „inscenizacji narodu” dokonywanych współcześnie w muzeach czy poprzez pewne formy tańca. Przeprowadzone w podobnym duchu analizy dotyczyły wzmocnienia etniczności i poczucia identyfikacji narodowej za pośrednictwem filmów telewizyjnych (serial *Dallas*), „imigranckich” gatunków muzycznych (japoński visual kei, palestyński i izraelski rap, jamajskie

---

<sup>2</sup> E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1991.

<sup>3</sup> C. J. H. Hayes, *Essays on Nationalism*, New York 1996.

<sup>4</sup> J. Comaroff, *Humanity, Ethnicity, Nationality. Conceptual and Comparative Perspectives on the USSR*, „Theory and Society” 1991, № 20, p. 661–687.

<sup>5</sup> H. Vermeulen, C. Govers, *From Political Mobilization to the Politics of Consciousness*, [w:] tychże, *The Politics of Ethnic Consciousness*, London 1997.

<sup>6</sup> T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 26.

reggae, algierskie rai, kubańska salsa, pendzabska bhangra)<sup>7</sup>, a także serbskiego turbo-folku<sup>8</sup>.

Tekst ten sytuuje się właśnie w nurcie tego typu analiz, dla których teźniejsza rzeczywistość nacjonalistyczna i poczucie identyfikacji narodowej wyraża się przede wszystkim w praktykach mieszczących się w obrębie kultury popularnej bądź za jej pośrednictwem dystrybuowanych. Sytuacja taka dotyczy pewnego cyklicznego zdarzenia, które odbywa się w Republice Serbii. Jest to Dragačevski sabor trubača (Guča Trumpet Festival), doroczny konkurs zespołów trębaczych w miasteczku Guča. Współobecność elementów tradycji istotnych dla więcej niż jednej grupy etnicznej/narodowej i wielu instrumentów popkulturowej perswazji sprawia, że ten festiwal stał się jeszcze jednym polem walki o kulturę i jeszcze jedną areną polityki kulturalnej.

Artykuł merytorycznie został oparty z jednej strony na literaturze przedmiotu, z drugiej natomiast na etnograficznych badaniach terenowych, jakie 18–23 sierpnia 2010 roku przeprowadziłem wraz z grupą studentów Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Podstawowym narzędziem badawczym był w tym przypadku kwestionariusz pytań służący jako dyspozycja do realizacji swobodnych wywiadów z uczestnikami festiwalu oraz uzupełniająca je obserwacja uczestnicząca.

Zebrany w ten sposób materiał badawczy pozwolił na wyodrębnienie trzech możliwych do uchwycenia dyskursów/narracji funkcjonujących jako formy usensowniania i legitymizowania festiwalu, gatunku muzycznego i określonej tradycji. Za Teunem van Dijkem przyjmuję tutaj, że pojęcie dyskursu „odnosi się zwykle do języka w użyciu, do publicznych wystąpień (...), ale także do propagowania koncepcji i idei”<sup>9</sup>. W tym ujęciu dyskurs jest zbiorem wypowiedzi różnego typu, które zarówno orzekają o stanie rzeczy, jak i są owego stanu partykularną interpretacją; wyrażają zatem to, co w języku klasycznej antropologii określano jako „tubylczy punkt widzenia”. W odniesieniu do festiwalu w Guči zaprezentuję trzy takie dyskursy/narracje: 1. oficjalną narrację dotyczącą festiwalu, wspieraną przez serbskie władze, dla której jest on ważnym elementem polityki kulturalnej, historycznej i etnicznej; 2. nieoficjalną, „małą”, „słabą” narrację ludności romskiej, kontestującą

---

<sup>7</sup> W. Kuligowski, *Popkultura i etniczność*, „Kultura i Społeczeństwo” LI, 2007, nr 1, s. 79–102.

<sup>8</sup> Tegoż, *Polityka, nacjonalizm i kicz. Marija Šerifović kontra Soni Malaj*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, W. J. Burszta, E. A. Sekuła (red.), Warszawa 2008, s. 88–100.

<sup>9</sup> T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] tegoż, *Dyskurs jako struktura i proces*, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 10.

serbskość tego festiwalu; 3. perspektywę zewnętrznego badacza, wychwytyjącą sprzeczności i pęknięcia w znaczeniach nadawanych festiwalowi.

## I

Pierwszy Dragačevski sabor trubača (dosł. Dragaczewski Złot Trębaczy) odbył się w sobotę 14 września 1961 roku w miasteczku Guča<sup>10</sup>. Guča leży w niewielkim regionie Dragačevo w południowo-zachodniej części obecnej Republiki Serbii. Jego granice wyznaczają z jednej strony historyczne granice innych regionów (Šumadija i Stari Vlah), z drugiej natomiast naturalne rubieże wytyczone przez biegi rzek Moravica i Zapadna Morava. Nazwę regionu wywodzi się z dwóch źródeł: od rzeki Dragačica bądź od imienia właściciela ziemskiego Dragaša, który był poddanym cara Stefana Dušana (1331–1355). Od 1459 do 1830 roku Guča, podobnie jak reszta ziem serbskich, znajdowała się pod panowaniem Turcji. Współczesną populację tego regionu szacuje się na 40 tysięcy ludzi zamieszkujących 48 wsi i dwa miasteczka – Guča i Lučani. Region słynie przede wszystkim z zabytkowych klasztorów i cerkwi, lecz także z charakterystycznych kamiennych nagrobków, które pełnią funkcję komemoracyjną, a ponadto są ilustracją serbskiej historii ostatnich dwóch stuleci. Guča funkcjonuje na prawach miasteczka od początku XIX wieku, była także centrum administracyjnym dystryktu Dragačevo.

Pierwszy historyczny Sabor trubača nie był przedsięwzięciem na oszałamiającą skalę: na placu wokół cerkwi pod wezwaniem Archaniołów Michała i Gabriela zagrały tylko cztery orkiestry pochodzące z najbliższej okolicy. Występom muzycznym towarzyszyły wówczas zawody sportowe, konkurs na najbardziej tradycyjny strój kobiecy i pokazy rzemiosł. Veliki sabor ograniczał się wtedy do jednego dnia, ale pewne elementy jego organizacji zachowały się do dzisiaj. Już wtedy konkursowe zmagania oceniało jury (w jego składzie profesor Akademii Muzycznej z Belgradu, prezenter muzyki Radia Belgrad, solista tegoż radia, przedstawiciel lokalnych władz), wskazujące laureata „Pierwszej trąbki”.

W roku następnym zespołów było sześć, w 1963 roku już szesnaście. Sława festiwalu rosła z roku na rok. Lokalne wydarzenie szybko stało się cyklicznym, prestiżowym i największym festiwalem wirtuozów trąbki nie tylko w Serbii czy na Bałkanach, ale także w całej Europie. Konieczne było organizowanie eliminacji do konkursu głównego, kolejne edycje gromadziły

<sup>10</sup> M. Вујовућ, *Гуча. Лимена душа Србије*, Београд 2004, с. 18–25.

bowiem dziesiątki orkiestr, a liczbę słuchaczy docierających do dwutysięcznej Guczy w roku 2010 oszacowano na 800 tysięcy (ta prawdziwie imponująca liczba odnosi się do osób, które odwiedziły Guczę podczas wszystkich poszczególnych dni festiwalu; poza tym dwa tysiące zaproszonych muzyków z 14 krajów). Wysokonakładowy najstarszy w Serbii belgradzki dziennik „Politika” orzekł, że festiwal jest „największym zgromadzeniem ludzi w całej historii Serbii”<sup>11</sup>. Jest to zatem zdarzenie z wielu powodów bez precedensu. Walka o nadanie festiwalowi określonego sensu nabiera przy tym znamion zderzenia kultur. Pojęcie kultury jest tutaj tożsame z pewną narracją, które opisuje, ocenia i legitymizuje swój przedmiot. W tym konkretnym przypadku chciałbym „zderzyć” ze sobą trzy narracje: serbską, romską oraz zewnętrznego badacza.

## II

W ramach oficjalnej narracji historia i terażniejszość festiwalu zdecydowanie łączą się z historią Serbów i ich kultury. Znamienne, że powstanie pierwszej serbskiej orkiestry trębaczy, która dała początek ukształtowaniu się osobnego gatunku muzycznego, utożsamia się z wyzwoleniem spod władzy Turcji i odradzaniem się nowej serbskiej państwowości. Owa historyczna orkiestra powstała w 1831 roku w Kragujevcu na dworze księcia Miloša Obrenovicia. Nosila nazwę Knjaževsko-srpska banda, a jej założycielem był Josif Šlezinger (1794–1870), wykształcony muzyk<sup>12</sup>. Kolejne pokolenia trębaczy to jednocześnie kolejne generacje żołnierzy walczących w wojnach o suwerenność Serbii.

W regionie Dragačevo zespół trębaczy po raz pierwszy pojawił się podobno w 1876 roku podczas wojny serbsko-tureckiej. Ogłaszając mobilizację i zbierając rekrutów, brygada przemaszrowała przez ulice miasta Čačak, a towarzyszyła jej wojskowa orkiestra trębaczy<sup>13</sup>. Wiele imion żołnierzy trębaczy, którzy polegli od 1876 roku do zakończenia I wojny światowej, zapisanych zostało na kamiennych nagrobkach traktowanych obecnie jako znaki pamięci i tożsamości. Warto dodać, że pierwszy historyczny konkurs trębaczy w Guczy wygrała orkiestra ze wsi Dljin. Wiadomo, że trąbka pojawiła się w tej wsi po

---

<sup>11</sup> G. Ostašević, *U Guči potrošeno 40 miliona evra*, „Politika”, 22.09.2010 (www.politika.rs, data dostępu: 20.10.2010).

<sup>12</sup> D. M. Randel, *The Harvard Dictionary of Music*, 4<sup>th</sup> edition, Harvard 1986, p. 771.

<sup>13</sup> M. Byjobuħ, dz. cyt., s. 42–47.

I wojnie światowej za sprawą wracającego z greckiego frontu żołnierza. To on przywiózł ze sobą wojkę, jak w okolicach Dragačeva nazywano trąbkę kojarzącą się z wojskiem, czyli cienki, długi, wykonany z metalu instrument. Szybko stworzył lokalną orkiestrę, która wykonywała muzykę podczas uroczystości prywatnych i państwowych<sup>14</sup>.

Znaczące jest i to, że od pierwszej edycji festiwalu rozpoczyna się on niezmiennie od wspólnego odegrania przez wszystkich uczestników melodii pieśni *Sa Ovčara i Kablara*. Podczas jej wykonywania wszyscy zgromadzeni powstają niczym podczas hymnu państwowego. Tytuł pieśni odnosi się do wzgórz o nazwie Ovčar i Kablar, nieopodal miasta Čačak, które rozdziela wąwóz rzeki Zapadna Morava. Pieśń ta ma długą tradycję, jej pierwsze wersje pochodzą z XIX wieku. O ile linia melodyczna pozostała niemal bez zmian, o tyle przekaz słowny kilkakrotnie uaktualniano: najpierw dotyczył żołnierzy księcia Milana Obrenovicia (1839), potem walczących w I wojnie światowej przeciw Niemcom i Węgrom, jeszcze później partyzantów towarzysza Tity<sup>15</sup>. Pieśń o wyraźnie kombatanckim i militarnym wydźwięku jest jednym z kluczowych symboli festiwalu.

Za instruktażowe dla zrozumienia relacji między muzyką trębaczą a heroiczną historią Serbii mogą posłużyć słowa narratora z filmu dokumentalnego poświęconego festiwalowi (obraz zrealizowany pod auspicjami Ministerstwa Kultury Republiki Serbii): „Bez względu na to, skąd przybywasz na Dragačevski sabor, napotkasz na swojej drodze pomniki znaki – tłumaczą ów narrator. – Znaki te każą się zatrzymać i pamiętać. Porasta je mech i czernieją coraz bardziej, ale możemy na nich przeczytać o wojnach bałkańskich, o I wojnie światowej, wojnie z Austrią. Możemy przeczytać o ludziach z Dragačeva, którzy ginęli w powstaniach i buntach pod hasłem «Za honor krzyża i złoto wolności». Na tych kamiennych księgach zapisani są także trębacze. W jednej ręce trzymali karabin, a w drugiej swoje trąbki”<sup>16</sup>. Tradycja serbskich zespołów trębaczach na wielu poziomach, jak widać, silnie wiązana jest z dyskursem militarnym i walką o niepodległość kraju.

Muzyka orkiestr trębaczach to nie tylko wątek historii narodowej i militarnej. Jej dzieje są obecnie postrzegane w kontekście samorodnego rozwoju kultury etnicznej Serbów. Zanim w Gučy odbył się historyczny sabor, zgromadzenia orkiestr trębaczach organizowano w mikroskali w wielu innych

<sup>14</sup> Tamże, s. 54–57.

<sup>15</sup> Tamże, s. 90–95.

<sup>16</sup> Za: *Гуча. Престоница трубе*, ред. Д. Ковачевић, Дом Културе Гуча, Факултет Драмских Уметности Београд, Serb National Federation USA, White Angel Media USA, bez roku produkcji (DVD).

miejsowościach. Przyjmuje się, że pierwsze formy współzawodnictwa zespołów z sąsiednich wsi pojawiły się w okresie po I wojnie światowej. Zwykle były to spontaniczne spotkania, a zespoły akompaniowały wówczas śpiewakom. Tego rodzaju muzyczne „pojedyunki” odbywały się w wielu miejscach<sup>17</sup>, ale jedynym, które przetrwało, okazał się sabor w Gućy.

W okresie istnienia Jugosławii konkurs miał charakter raczej lokalny i jak wiele innych tego typu imprez wpisywał się w politykę promującą rodzimy folklor narodów tworzących Titowską federację. Od początku lat dziewięćdziesiątych sytuacja ta uległa radykalnej zmianie. Jugosławia się rozpadła, narastał otwarty konflikt między Serbami a kosowskimi Albańczykami, w związku z czym festiwal w Gućy – miasteczku leżącym na pograniczu „starej Serbii” – stał się jednym z elementów walki etnicznej. Władze w Belgradzie dysponowały wysokie kwoty na wsparcie kolejnych edycji festiwalu, a wysocy urzędnicy chętnie pojawiali się w Gućy. Dragačevski sabor zyskał miano wizytówki kultury Serbii, największego i najlepszego „party” w tym kraju. To w Gućy prezentowano prawdziwą kulturę serbską i istotę „serbskości” wyrażającą się w muzyce i wspólnej zabawie. Stosunek władz centralnych do festiwalu dobrze ilustruje przykład z 2007 roku. Patronat nad imprezą objął wtedy minister infrastruktury Velimir Ilić, wspierając ją niebagatelną dotacją w wysokości stu milionów dinarów (dla porównania – międzynarodowy festiwal Exit<sup>18</sup>, goszczący dziesiątki zespołów, filmów, didżejów i teatrów, otrzymał trzy razy mniej środków). Co więcej, osobiście festiwal odwiedzili premier Republiki Serbskiej Milorad Dodik i premier Serbii Vojislav Koštunica. Politycy, zapewniając o wzajemnej współpracy, wspólnie stwierdzili, że „jeśli kocha się Serbię, trzeba kochać także Gućę”, która jest w czasie trwania festiwalu najważniejszym miastem całego kraju<sup>19</sup>.

Polityka władz znalazła szeroki oddźwięk w działaniach obywateli. Festiwal stał się bowiem żywym imaginariem serbskości, zarówno tej świeckiej

<sup>17</sup> M. Byjobuħ, dz. cyt., s. 113–117.

<sup>18</sup> Nie działało się tak bez powodu: festiwal Exit został stworzony przez studentów z Nowego Sadu jako wyraz niezadowolenia z faktu, że jako obywatele Serbii nie mogli wyjeżdżać na inne tego typu festiwale za granicę. Ta inicjatywa miała w zamyśle przerwać apatię ludzi żyjących w izolowanym przez społeczność międzynarodową kraju. Sympatia władz nie była zatem po ich stronie. Dla wielu młodych Serbów, nie tylko fanów festiwalu Exit, konkurs trębaczy w Gućy jest tyleż żywym skansenem, co i emanacją najbardziej negatywnych cech „serbskości”. „Starców w furazerkach można było zobaczyć w monografii Zejtinlika, serbskiego wojennego cmentarza pod Salonikami, albo na festiwalu folkloru w Gućy” – tak z dezaprobatą opisuje ten wymiar kultury pisarz Miljenko Jergović (*Freelander*, przeł. M. Petryńska, Sejny 2010, s. 61).

<sup>19</sup> M. Mikeska, *Krátce a aktuálně ze Srbska*, „Navýchod” VII, 2007, nr 2, s. 28.



i militarnej, jak i religijnej. W trakcie trwania saboru sprzedawcy masowo wystawiają na sprzedaż T-shirty z podobiznami herosów kulturowych: Slobodana Miloševicia, Dragoljuba (Draży) Mihajlovicia, dowódcy czetnickich oddziałów partyzanckich podczas II wojny światowej, prezydenta bośniackich Serbów Radovana Karadžicia i generała Ratka Mladicia, opatrzone podpisami „serbski bohater”. Obok nich oferowano flagi i godła Serbii, a także liczne hasła, które wyrażały żądanie natychmiastowego powrotu Kosowa do ojczyzny i głosiły odwieczną serbskość kosowskich ziem stanowiących „serce starej Serbii”. Innym powszechnym przedmiotem handlu są znaki prawosławia, takie jak krzyże, ikony, różańce czy świeczniki. Jeśli zaś chodzi o wykorzystywanie i ożywanie wątków religijnych, należy dodać, że cały festiwal rozpoczyna uroczysta poranna msza w miejscowej cerkwi, tej samej, wokół której prezentowały się zespoły na pierwszym saborze w 1961 roku. Witający na scenie uczestników festiwalu wypowiada na początku formułę: „Bądźcie zdrowi, drodzy goście! Obyście mieli zawsze pełno, zarówno w stajni, jak i zagrodzie, oby pełne były także wasze worki! Niech szczęście będzie z wami! Niech wasi synowie przyprowadzą wam synowe i niech się z tego powodu leje gorzałka! Napijmy się w imię Boga! Niech wszyscy wasi bliscy będą razem w jednym domu! Niech ten rok, i rok następny, przyniesie wam dobre zdrowie i szczęście! Na zdrowie!”. Przemawiający wykonuje po tym znak krzyża, a następnie wypija łyk alkoholu z trzymanej w dłoni ozdobnej manierki. Po tej rytualnej, powtarzanej corocznie formule odgrywa się wspomnianą już pieśń *Sa Ovčara i Kablara*, a na maszt wciągana jest flaga Serbii.

Osobne miejsce zajmują symbole odnoszące się do pamięci historycznej, a mianowicie nakrycia głowy noszone przez czetników podczas II wojny światowej. Te zielonkawe berety wojskowe mają charakter polisemiczny: są wyrazem ciągłości historycznej państwa serbskiego, gdyż oddziały czetników pozostały wierne królowi Piotrowi II Karađorđevićowi i rządowi na emigracji; są wymownym znakiem sprzeciwu wobec Chorwatów i ich Niezależnego Państwa Chorwackiego, któremu przewodził Ante Pavelić; odnoszą się też krytycznie do tradycji titowskiej (czetnicy walczyli z partyzantką Tity), a szerzej – przeszłości spod znaku sfederowanej Jugosławii, w której pamięć o czetnikach była zakazana.

### III

Według spisu powszechnego z 2002 roku Republikę Serbii zamieszkuje nieco ponad 108 tysięcy Romów, czyli zaledwie 1,44% populacji całego



kraju<sup>20</sup>. Agencje pozarządowe zgodnie twierdzą jednak, że dane te są mocno zaniżone, a realna populacja romska liczy około 450–500 tysięcy osób (6,2% całej ludności). Ale bez względu na dane statystyczne Romowie są bardzo widoczną grupą etniczną biorącą udział w festiwalu. To uczestnictwo ma różne wymiary i znaczenia. A więc po pierwsze, są romskie orkiestry, które występują w konkursie głównym jako oficjalni goście festiwalu. Wirtuozi trąbki romskiego pochodzenia często byli laureatami konkursu. Gdy w latach dziewięćdziesiątych Goran Bregović spopularyzował i zglobalizował muzykę graną w Gučy – wykorzystując jej wątki w ścieżkach filmowych pisanych do obrazów Emira Kusturicy – komentatorzy nazywali go „złodziejem melodii cygańskich”, a nie serbskich. Po drugie, jest wiele orkiestr romskich przygrywających chętnym na terenie całego miasteczka. Dało się jednak zaobserwować, że do niektórych restauracji czy punktów gastronomicznych na otwartym powietrzu orkiestrom tym wstęp był wzbroniony – ich członkowie byli stanowczo wypraszeni przez obsługę. Po trzecie, wśród kobiet tańczących za pieniądze do wykonywanej na żywo muzyki także przeważają romskie kobiety i dziewczynki (czasem nawet kilkuletnie). Ich występy najczęściej wzbudzały entuzjazm głównie męskiej widowni. Po czwarte, w roku 2010 obecni na festiwalu Romowie zhegemonizowali dwa „wymiar” tej imprezy: obsługę przenośnych toalet i prowadzenie wesołego miasteczka.

Obecność Romów na festiwalu w Gučy ma więc swoją tradycję, romscy muzycy w ogromnym stopniu współtworzyli muzyczny status tej imprezy. Z drugiej jednak strony ich obecność i zróżnicowana aktywność nie zawsze są akceptowane, a czasem wręcz konfliktogenne. Na ironię – jakkolwiek uzasadnioną – zakrawa w tym kontekście wypowiedź dwóch młodych Romów na jedno z pytań ankietowych. Indagowani, czy ich zdaniem Dragačevski sabor trubača promuje serbskość, zdecydowanie zaprzeczyli, twierdząc, że tym, co naprawdę promuje ten festiwal, jest „cygańskość”.

## IV

W tej części artykułu chciałbym przedstawić historię festiwalu w Gučy i skomentować postawy wobec tej imprezy. Narracja ta nie rości sobie prawa do obiektywizmu, wyższości nad innymi i paternalizmu, jest raczej próbą

---

<sup>20</sup> *Statistical Office of the Republic of Serbia and Strategic Marketing Research Agency. Serbia Multiple Indicator Cluster Survey, final report, Belgrad – UNICEF 2007.*

spojrzenia na całe zjawisko z perspektywy, która dystansuje się wobec nacjonalistycznych, politycznych i lokalnych zobowiązań.

Pierwszy interesujący mnie wątek to historia gatunku muzycznego. Ponad wszelką wątpliwość historia zespołów trębaczycych i wykonywanego przez nie gatunku muzycznego ściśle łączy się z dziejami regionu i całej Serbii. Nie da się także zaprzeczyć, że forma i idea zespołu instrumentów dętych pojawiła się na Bałkanach w czasie dominacji Turków osmańskich. Wcześniej taka tradycja nie była w tym regionie znana. W imperium osmańskim zespoły tego typu tworzone w ramach jednostek militarnych tak zwanych janczarów. Oddziały te zostały powołane do życia przez sułtana Murata I, który rządził od 1361 aż do swojej śmierci na Kosowym Polu w 1389 roku. Już od XIV wieku właśnie w ramach jednostek janczarskich funkcjonowały grupy mehter (albo mehterhane, z języka perskiego ‘zgrupowanie mehterów’, czyli muzyków). Repertuar tych wieloosobowych i multiinstrumentalnych orkiestr składał się przede wszystkim z marszów wojskowych. Jakkolwiek formacje janczarskie rozwiązał w 1826 roku sułtan Mahmud II<sup>21</sup>, zespoły mehter bynajmniej nie zakończyły działalności, lecz zredefiniowały swoje zadania z towarzyszenia wojsku do urozmaicania świąt świeckich i religijnych, takich jak pogrzeby, wesela itp. Badacze historii muzyki wskazują tutaj na wyraźne kulturowe powinowactwo między współczesnymi zespołami serbskich trębaczy a grupami mehter w dziewiętnastowiecznej Turcji. Standardowe instrumentarium takiej orkiestry składało się z wielkiego i małego bębna, kotła, cymbałów, dzwonków i różnych typów trąbek. Trąbka, wcześniej wykorzystywana jako narzędzie komunikacji i sygnalizacji podczas manewrów i walk, po oderwaniu się mehter od kontekstu militarnego zaczęła służyć jako medium rozrywki i przekazu popularnych melodii<sup>22</sup>.

Jak wspominałem wcześniej, pierwsza serbska orkiestra trębaczy powstała w 1831 roku w Kragujevcu na dworze księcia Miloša Obrenovicia. Stało się to zatem zaledwie pięć lat po rozwiązaniu jednostek janczarskich i „ucywilnieniu” związanych z nimi zespołów muzyków. Jej założycielem był Josif Šlezinger, interesujące jest wszelako to, że rzeczywistym szefem orkiestry został grający na skrzypcach i zurnie, drewnianym instrumencie dętym, „Oberlautar” Mustafa (jak można zasadnie przypuszczać – Turek albo osoba kojarzona z państwem Osmanów). Nie znalazłszy na dworze dobrych muzyków, Mustafa zwrócił się do księcia Miloša o pomoc. Ten wydał decyzję,

---

<sup>21</sup> P. Kinross, *Ottoman Centuries: The Rise and Fall of the Turkish Empire*, London 1977, p. 456–457.

<sup>22</sup> M. A. Schuman, *Nations in Transitions: Serbia and Montenegro*, New York 2004, p. 104.

aby każdy region wydelegował w tym celu pięciu młodych mężczyzn. Krajevac był w tym czasie stolicą nowo powstałego Księstwa Serbskiego i to tam mieściło się centrum rozwoju serbskiej muzyki. Šlezinger był inicjatorem założenia nie tylko wspomnianej orkiestry, ale także teatru Księstwa Serbskiego w 1834 roku. Obie instytucje muzyczne zajmowały się wykonywaniem muzyki na bardzo różne okazje: były to marsze, tańce, lokalne interpretacje obcych pieśni, a nawet opery Mozarta, Belliniego i Donizettiego<sup>23</sup>.

Oczywiście dyfuzja kulturowa związana z orkiestrą i jej specyficznym instrumentarium nie zamykała się wyłącznie w obrębie wydarzeń potwierdzanych przez oficjalne archiwa. Należy przyjąć, że był to proces długotrwały i wielotorowy. Na podkreślenie zasługuje rola Romów w tym procesie. Oni bodaj najwcześniej przejęli nowe instrumentarium muzyczne – a zwłaszcza trąbkę – i propagowali formę orkiestr trębaczych podczas swoich wędrówek po Bałkanach<sup>24</sup>. Innym kanałem dyfuzji byli żołnierze wracający po walkach w rodzinne strony. Część z nich propagowała wówczas muzykę wykonywaną przy użyciu trąbki wśród ludności cywilnej. Już w końcu XIX wieku towarzyszyła ona wielu uroczystościom, takim jak narodziny, chrzty, wesela, slawy (dzień świętego patrona imiennika), dożynki, pogrzeby. Genealogia współczesnych zespołów trębaczych i granej przez nie muzyki musi zatem uwzględniać kilka czynników: 1. bazowe znaczenie wojskowych orkiestr janczarskich; 2. pośredniczącą rolę Romów w rozpowszechnianiu instrumentarium, a także romski folklor muzyczny adaptowany dla potrzeb tego instrumentarium; 3. wreszcie serbskie tradycje muzyczne, które inkorporowały nowy element i dokonały jego redefinicji do własnych potrzeb. Rezultatem tych wielostronnych zapożyczeń i przepływów stał się w końcu osobny gatunek muzyczny, jego promocją z powodzeniem zajmuje się obecnie festiwal w Gučy.

Współczesne orkiestry trębacze standardowo liczą około dziesięciu muzyków, a instrumentarium najczęściej przyjmuje następującą formułę: trąbka basowa solowa, trzy lub cztery trąbki w stroju „B”, trzy helikony, duży bęben basowy i bęben mniejszy. Repertuar wykonywany przez zespoły obejmuje przede wszystkim utwory instrumentalne, rzadko uzupełnione śpiewem. Najczęściej grane są lokalne wersje żywiolowego tańca kolo i orientalnie zrytmizowany taniec čoček. Muzyka oparta jest zwykle na dwutaktowych motywach, a struktura obejmuje od czterech do pięciu tonów.

---

<sup>23</sup> B. Milanović, *Serbian Musical Theatre from the Mid-19<sup>th</sup> Century until World War II*, [w:] *Serbian and Greek Art Music*, K. Romanou (red.), Bristol–Chicago 2009, p. 18.

<sup>24</sup> M. A. Schuman, dz. cyt., s. 104.

Obecnie przyjmuje się, że z muzyki dragačevskih trębaczy wyodrębniły się trzy podstawowe style: wschodniej (Raka Kostić), południowej (Bakija Bakić) i zachodniej Serbii (Radovan Babić). Tych trzech trębaczy można uznać za promotorów i wirtuozów poszczególnych stylów. Raka Kostić grał tradycyjną muzykę ze swoich stron (vlaško kolo), silnie spokrewnioną z romską tradycją muzyczną. Charakterystyczne jest tutaj szybkie tempo z podkreślonym taktem. Trąbki oraz mały i duży bęben są kluczowe dla brzmienia orkiestry. Ten styl był wysoko nagradzany przez jury i publiczność. Orkiestra Bakii Bakicia zastąpiła z kolei wykonywaniem pełnego energii tańca z południowej Serbii, zwanego čoček. Zadziwiał zwłaszcza nieregularny takt 9/8 (2–2–2–3 bądź 2–2–3–2), zaskakujący dla muzyków z zachodu i wschodu Serbii, gdzie dominował rytm tak zwanej serbskiej dvojki (2/4). Takt ten nazywano aksak, a jego orientalne brzmienie opierało się na specjalnej pracy bębniarza. Trzeci z wymienionych, Radovan Babić, wirtuoz trąbki z zachodniej Serbii, jako jeden z nielicznych odebrał formalną edukację muzyczną. Jego orkiestra słynęła ze wspaniałych wykonań kola (moravac).

Na specjalną uwagę zasługuje tutaj zwłaszcza wspomniany čoček. Ten format muzyczny wykonywały już orkiestry janczarskie stacjonujące na terenach Serbii, Bułgarii i Rumunii. Jest on kolejnym wyrazem tureckich, a szerzej – orientalnych wpływów na muzykę, o jakiej mowa. Nazwa tego tańca ściśle wiąże się z życiem dworskim Otomanów. Köçek był to bowiem przystojny młody tancerz, zwyczajowo przebrany w kobiecy strój, prezentujący widowni rodzaj tańca erotycznego<sup>25</sup>. W wiekach od XVII do XIX występy tego typu tancerzy należały do ulubionych rozrywek tureckich pałaców i haremów, a także publicznych miejsc spędzania wolnego czasu. Szacuje się, że około 1805 roku w tawernach Istambułu pracowało ich sześciuset<sup>26</sup>. Najczęściej rekrutowano ich z ludów niemuzułmańskich, na przykład spośród Greków, Ormian, Żydów czy Cyganów. Towarzysząca im popisom muzyka – wywodząca się z tradycji sufickich i anatolijskich – była bardzo żywiołowa. Wykonywano ją przy użyciu specyficznego bębna, którego membrana z jednej strony zrobiona była ze skóry koziej, z drugiej natomiast baraniej; gwarantowało to muzykowi możliwość uzyskania odmiennych tonów. Zmierzch popularności nastąpił wraz z upadkiem swoistej kultury haremów w końcu XIX wieku. Współcześnie tradycja ta znalazła dwojaką kontynuację: to

---

<sup>25</sup> J. L. Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*, Chicago 1988, p. 57.

<sup>26</sup> Ş. Şehrar Beşiroğlu, *Music, Identity, Gender: Cengiz, Köçeks, Cöçek*, www.pera-ensemble (data dostępu: 10.10.2010).

zarówno popularna formuła bellydance, będąca jedną z turystycznych wizytówek Turcji, oraz čoček jako format muzyczny i taniec, uznany za element dziedzictwa serbskiej tradycji trębaczej.

Nie mniej interesująco prezentuje się kulturowa historia festiwalu. Można przyjąć, że od 1993 roku zaczyna się nowy rozdział w historii saboru – staje się on imprezą zdecydowanie masową, a jego znaczenie jako elementu polityki kulturowej, historycznej i etnicznej ulega redefinicji. Ta redefinicja wiąże się ściśle z ważnymi wydarzeniami historycznymi: rozpadem federacji jugosłowiańskiej i ukształtowaniem się w kwietniu 1992 roku tak zwanej Trzeciej Jugosławii, złożonej z Serbii i Czarnogóry. Niezwykle istotnym czynnikiem było także intensywne ożywienie serbskiego mitu narodowego związanego z bitwą na Kosowym Polu.

Tak zwany problem Kosowa stał się elementem jugosłowiańskiej – a w istocie serbskiej – debaty publicznej w 1981 roku w związku z masowymi demonstracjami ludności albańskiej, żądającej maksymalnej autonomii w ramach tej prowincji bądź jej secesji w sytuacji, gdy Serbowie stali się tam mniejszością<sup>27</sup>. Powszechnie stosowana idiomatyka obejmowała sformułowania w rodzaju „przebudzenie narodowe” i „przywrócenie narodowi godności”, a aktualne cele polityczne legitymizowano jako vox populi. Ważnym wydarzeniem było też „dwustulecie Vuka”, huczna celebrowanie rocznicy urodzin Vuka Karadžicia w 1987 roku, mająca unaocznic homogeniczność serbskiego narodu. Momentem zwrotnym w procesie ożywiania mitu kosowskiego stała się sześćsetna rocznica bitwy: 28 lipca 1989 roku na polach Gazimestanu (nieopodal Prisztiny) zebrało się ponad milion osób, co sprawiło, że był to największy rytuał polityczny, jaki kiedykolwiek dokonał się w Serbii. Co więcej, zgromadzenie to „oznaczało jedność narodu, władzy i Kościoła oraz powrót do sfery publicznej serbskiej tradycji i religii”<sup>28</sup>. Zapoczątkowana w ten sposób retradycjonalizacja i folkloryzacja społeczeństwa serbskiego doprowadziła wkrótce – zwłaszcza w obliczu wojny toczonej po rozpadzie Jugosławii – do ukształtowania się „kultury neofolkowej” i „trash-patriotyzmu”<sup>29</sup>. Oficjalną polityką władz stała się etniczacja i nacjonalizacja historii, definiowanej jednoznacznie w opozycji do „innych”, zwłaszcza Chorwatów, Bośniaków i Romów. Festiwal w Gučy został elementem tej polityki. Dobitnie przekonuje o tym potoczna ikonografia towarzysząca saborowi – oferta

<sup>27</sup> Na ten temat: M. Prelić, *Revival of the Serbian National Myth (The Myth of the Battle of Kosovo) in the Contemporary Public Speech in Serbia*, „Ethnologia Balkanica” 1995, p. 191–206.

<sup>28</sup> Tamże, s. 195.

<sup>29</sup> M. Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*, Novi Sad 1994, s. 183–207.

przedmiotów na sprzedaż, plakaty promujące imprezę, okładki płyt muzycznych, „flagowanie” przestrzeni festiwalowej – żywotne zainteresowanie władz zarówno centralnych, jak i lokalnych jego promocją i wspieraniem, a także retoryka zależnych od władzy mediów, powtarzających niczym mantrę hasła o tym, że muzyka, zabawa i atmosfera gościnności w Gućy są adekwatnym odbiciem prawdy o serbskiej kulturze i serbskiej duszy.

Pora na sformułowanie tymczasowych wniosków, jakie nasuwają się w związku z zestawieniem trzech perspektyw i widocznym w odniesieniu do saboru zderzeniem kultur, interesów etnicznych, pamięci i roszczeń. Historia samego festiwalu, rozwoju gatunku muzycznego i proces inkorporowania zespołów trębaczych do nurtu serbskiej kultury narodowej mają wszelkie znamiona tradycji wynalezionej, w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Erica Hobsbawma i Terence’a Rangera w 1983 roku<sup>30</sup>. Potrzeba stworzenia solidarności narodowej w tym ujęciu szeroko i chętnie wspierała się na folklorze: emblematem konstruowania pamięci narodowej na bazie folkloru są oczywiście *Pieśni Osjana*, powstałe w wyobraźni poety Macphersona, a lansowane jako stara poezja celtycka. Nie jedyny to oczywiście przykład – przecież literatura romantyczna skonstruowała *Pieśń o Rolandzie* jako prażródło francuskości, podobną funkcję pełnił w Niemczech mit Zygryda, w Polsce popularne opowieści o Popielu i pierwszych Piastach, również fińska *Kalewala*, staroruskie *Słowo o wyprawie Igora* czy staroczeska poezja ludowa, którą rzekomo cudownie odnalazł filolog Václav Hanka. Zapewne rację ma Danilo Kiš, twierdząc, że „rozkwit badań nad folklorem (...) zawdzięczamy nacjonalizmowi, a nie antropologii. Forsowanie słynnego couleur locale, chyba że artystycznie uzasadnione (gdą służy artystycznej prawdzie), również jest przejawem nacjonalizmu”<sup>31</sup>.

Formatowanie saboru w Gućy jako festiwalu serbskiej kultury i wyrazu serbskości jako takiej mieści się z kolei w obszarze znaczeniowym pojęcia „banalny nacjonalizm”, które wprowadził w 1995 roku Michael Billig<sup>32</sup>. Koncepcja ta uwrażliwia na fakt, że nacjonalizm nie jest czymś przebrzmiałym, należącym do minionego świata dawnej nowoczesności. Zdaniem Billiga także we współczesnych państwach zachodzi proces ciągłego przypominania narodowości: odbywa się to jednak przy użyciu tak znajomych środków (telewizja, prasa, polityka, muzyka) i w sposób tak rutynowy, że świadomie

<sup>30</sup> *Tradycja wynaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

<sup>31</sup> D. Kiš, *O nacjonalizmie*, przeł. T. Wyszowski, „Krasnogruda” 1997, nr 6, s. 3.

<sup>32</sup> M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008.



raczej nikt nie odbiera tego jako zamierzonego zabiegu dokonywanego na pamięci i tożsamości. Ten banalny nacjonalizm to nie flaga, która wojowniczo powiewa nad oddziałem ekstremistów, ale flaga, jaką ma na swojej koszulce spokojny uczestnik oficjalnego festiwalu; to nie donośny dźwięk pieśni bojowej, lecz przyjemny rytm zachęcającej do zabawy muzyki, granej przez sympatyczny zespół trębaczy.

Etnicyzacja tradycji i wiązanej z nią współczesności – polegająca na zawłaszczaniu pewnych elementów kultury przez dominującą na danym obszarze grupę etniczną bądź narodową – znajduje podczas analizowanego festiwalu wiele form wyrazu. Proces ten przebiega zarówno „na górze” systemu społecznego, jak i „na dole”; realizują go pospołu elity polityczne i „zwykli” obywatele. Tego typu banalnych nacjonalizmów, wynalezionych tradycji i procesów ich etnicyzacji znajdziemy w teraźniejszej Europie z całą pewnością dużo więcej. Dragačevski sabor trubača i zrośnięte z nim dyskursy wydają się jednak przykładem nader interesującym, by nie rzec, instruktażowym dla badaczy współczesnej kultury.

## **Normal people's nationalism. Ethnicization of music tradition for instance some festival in Guča**

### **Summary**

Since the 1980's ethnology and social and cultural anthropology have witnessed an increasing number of studies and debates on nationalism in the light of popular culture. In the light of theory formulated by Hobsbawm, Gellner, Hayes and Comaroff nationalism is effect not big symbols and official politics, but rather popular entertainment, media and normal practices normal people in its normal life. Traditional primordial concepts of nationalism are deep regressive.

In this paper, I discuss a few contradictions in the relationship between tradition, nationalism and music. An excellent example illustrating specific nature of these contradictions is Dragačevski sabor trubača (Guča Trumpet Festival) in Guča, Serbia and particular music genre – brass music. In my opinion there are three distinctive discourses/narrations about history and meaning this festival and specific kind of music: dominating Serbian discourse, 'weak' Gypsy discourse, and researcher's discourse. This study is effect an ethnographic fieldwork conducted in 2010 by an author and large group of students from Institute of Ethnology and Cultural Anthropology Adam Mickiewicz University Poznań, Poland.