

Czeka nas muzyczne esperanto Z Adamem Strugiem rozmawia Piotr Grochowski

Musical Esperanto awaits us A conversation between Adam Strug and Piotr Grochowski

DOI: 10.12775/LL.1.2021.006 | CC BY-ND 3.0 PL

ADAM STRUG singer and instrumentalist, songwriter, composer of theater and film music, music producer and curator, director and screenwriter of documentary films, and popularizer of traditional music. In the 1990s he co-founded Bractwo Ubogich, the first Polish band to perform folk music *in crudo*. He organizes singing meetings and broadcasts radio and television programmes popularizing Polish and foreign traditional music. He is the originator of the Monodia Polska singing group, which practices songs passed on in the oral tradition.

KEYWORDS: folk music, religious music, communism, Vatican Council II, *in crudo* movement

PG: Naszą rozmowę chciałbym zacząć od filmu *Agonia* w reżyserii Tomasza Knittla, z twoim scenariuszem, w którym jesteś też narratorem. Nie wiem, czy czytelnicy „Literatury Ludowej” widzieli ten film, więc prosiłbym, żebyś na początek w kilku zdaniach przybliżył jego główną ideę.

AS: Ze zrobieniem tego obrazu nosiłem się ładnych parę lat. Film opowiada o końcu muzycznego świata, który kocham, to znaczy muzyki tradycyjnej, przekazywanej nieprzerwanie w tradycji ustnej, a wykonywanej przez składy śpiewacze i instrumentalne w polskim interiorze. Tytuł diagnozuje stan faktyczny, w jakim w tej chwili znajduje się moim zdaniem muzyka tradycyjna. *Agonia*, czyli zbliżamy się do zejścia, ale to oczywiście jest proces, bo niewielu jest szczęściarzy, którzy umierają w momencie. Zazwyczaj umiera się na raty, etapami, to jest rozpad. W kontekście obecnego wykonawstwa tej muzyki rysuje się już nowa jakość. Nazywam ją muzycznym esperanto. Muzyka tradycyjna wyrażała się dotychczas w wielości rytów miejscowych. To jakby inne języki muzyczne, mimo że w obrębie polskiego etnosu. Współcześnie doszło do unifikacji. To z czym mamy do czynienia obecnie to muzyczne esperanto w tym znaczeniu, że zespoły wykonują równoległe utwory

zaczepnięte z wielu rytów muzycznych. W konsekwencji tworzy się nowa jakość, którą jako praktyk, słuchacz i popularyzator nie jestem już zainteresowany.

PG: Kiedy oglądałem ten film, przyszedł mi na myśl artykuł, który w 1996 r., czyli 25 lat temu, w „Polityce” opublikował Piotr Sarzyński. Tytuł artykułu brzmiał *Żegnaj Konopielko*, a jego główna teza sprowadzała się do twierdzenia, że kultura ludowa bezpowrotnie odeszła, a wszelkie związane z nią instytucjonalne działania to „ożywianie trupa”. W związku z tym pojawia się pytanie, czy diagnoza postawiona w filmie *Agonia* nie jest kolejną realizacją swego rodzaju mitu upadku kultury i muzyki ludowej, które umierają już od wielu lat, ale jakoś ciągle nie mogą umrzeć.

AS: Oczywiście. Już Kolberg skarżył się na to, że ta muzyka się kończy. Ale różnica pomiędzy dawnymi a obecnymi czasy, między dawnym a obecnym końcem polega na tym, że dzisiaj mamy do czynienia z porzuceniem własnych rytów muzycznych przez polski gmin wprost. To się stało faktem. Ta muzyka zachowuje się – podobnie jak gwara, z którą jest integralnie związana – jedynie w enklawach. Nie jest to już zjawisko powszechne, jak było jeszcze 50 lat temu. Choć wcześniej nastąpiła nowa moda, moda na muzykę z miasta, muzykę radiową, która powodowała, że w latach 60. i 70. tradycyjne składy instrumentalne niemal nie miały zamówień. Ale te dwa światy funkcjonowały równolegle, czyli na weselu była kapela tradycyjna i jednocześnie bigbitowa. Syrach pisze, że nie jest mądrze twierdzić, że te czasy są gorsze od tamtych, ale jeśli chodzi o muzykę tradycyjną, zdecydowanie są to czasy gorsze, smutne czasy, w których doszło do porzucenia naszej muzyki płemiennej.

PG: W filmie *Agonia* pojawia się również wątek instytucjonalnych działań władz, które w okresie PRL-u podejmowały różne inicjatywy związane z muzyką ludową. Czy te działania opóźniły, czy może raczej przyspieszyły tę agonię?

AS: Przyspieszyły. Zaczynijmy od początku. Kluczowa była inicjatywa Sygietyńskich, którzy szukali dla siebie schronienia w koszmarnych czasach stalinowskich. Znaleźli schronienie w muzyce tradycyjnej, ale rozumieli ją w taki sposób, w jaki salon warszawsko-krakowski traktował ją w okresie międzywojennym. To znaczy, że sama w sobie nie jest wartością. Jest tworzywem, z którego dopiero Szymanowski czy Chopin mogą coś wykrzesać. W ślad za stworzonym przez Sygietyńskich zespołem „Mazowsze” powstały analogiczne inicjatywy we wszystkich wojewódzkich, z czasem też powiatowych, wreszcie prowincjonalnych miastach, a także przy uczelniach i szkołach rolniczych. Wszędzie powstały zespoły pieśni i tańca stosujące metodę właściwie sowiecką. Oczywiście mieliśmy przed wojną Skierkowskiego i wykonywaną przez jego plockich parafian adaptację wesela kurpiowskiego. Sygietyńscy natomiast zastosowali model sowiecki w tym znaczeniu, że wzięli się za adaptacje, za aranże i za stroje wszystkich regionów równocześnie. Jakoby można było na raz mówić we wszystkich tych językach. Prowadziło to oczywiście do uproszczenia, które powszechnie spotyka się wśród wykształconych muzyków. Oni mówią: „Daj mi jakiś motyw, a ja coś z nim zrobię”. Tak jakby można było od razu w ten język wejść. Oczywiście żaden z tych panów nie odważyłby się bez gruntownych studiów mówić po francusku publicznie, ale muzyka ludowa, cóż tam... w sumie

to banał, więc możemy sobie powywiijać, szczególnie że już od czasów Telemanna powstają różne adaptacje.

W Polsce zastosowano sowiecki model prezentowania muzyki ludowej, bazując jednocześnie na najczulszych strunach polskiej duszy. Był to też jeden z nielicznych peerelowskich produktów eksportowych. Przyjeżdża „Mazowsze” do Nowego Jorku i oczywiście łyzy płyną strumieniami. Ci którzy jeździli z „Mazowszem” – a poznałem parę osób – mówili, że występy kończyły się wtykaniem do kieszeni śpiewaków i tancerzy studolarówek przez zapłakanych polonusów. Wykonawcy wracali z tych wypraw obsypani złotem, przez co obraz jeszcze bardziej się zaciemniał. Najbardziej tragicznym skutkiem działania formacji tego typu była alternatywa: z jednej strony mamy muzykę amerykańską, wyzwoloną, Tyrmanda z jego lotem jazzowym, później pojawiają się bigbitowcy i rokowcy, a *vis-à-vis* tego importowanego, nienajlepszego muzycznie towaru, stają owe produkcje sowieckie. Młodzież lat 60. miała do wyboru sowiecki model kultury, w tym kultury ludowej, z całym tym badziewiem, sztucznością, fanfaronadą, pseudomonumentalizmem, albo wyluzowany, posługujący się slangiem nurt kontrkultury amerykańskiej. I wiadomo, jakiego młodzież dokonała wyboru. Ostatnim, który mówił o tym, jak fatalny jest to wybór i jak fatalne są polskie adaptacje muzyki amerykańskiej, był Jerzy Waldorff. Był to bodaj ostatni recenzent, który miał odwagę publicznie powiedzieć, że Niemenowe songi to pomyłka. On tego nie rozwinął, ale my – mimo, że to ryzykowne – rozwinie my. Czesław Niemen to człowiek „za Buga”, mówiący do końca swoich dni piękną zabużańską gwara, a który wokalnie przepoczwarzył się w Afroamerykanina. Efekt karykaturalny ujawnia się szczególnie w piosenkach śpiewanych przez niego po angielsku.

W skali makro mamy więc zespoły pieśni i tańca. W skali mikro zaś wprzęgane do uroczystości peerelowskich oryginalne zespoły tradycyjne. Jest całe archiwum zdjęć, na których pierwsza liga muzykancka idzie ubrana w stroje ludowe w pochodach pierwszomajowych. I grają tradycyjną muzykę. Ale to jest obraz mylący, nie pokazuje rzeczywistego stosunku władz PRL-u i ówczesnych decydentów do kultury ludowej. Oni kładli akcent właśnie na zespoły pieśni i tańca, na takie monstra jak „Śląsk” czy „Mazowsze”, a wiejscy muzykanci byli jedynie kwiatkiem do kożucha. Należy zaznaczyć, że „Śląsk” i „Mazowsze” to gigantyczne maszyny, przedsiębiorstwa zatrudniające po kilkaset osób, które po roku 1989 przez chwilę tylko działały na zasadach rynkowych, a obecnie, tak jak w czasach słusznie minionego systemu, wróciły na garnuszek państwa.

PG: Oprócz tych wielkich zespołów pieśni i tańca w czasach PRL-u równolegle rozwija się – też jakoś wspierany przez państwo – nurt wiejskich zespołów estradowych, organizowane są różnego rodzaju folklorystyczne konkursy, przeglądy, festiwale. Zaskoczyło mnie to, że w filmie *Agonia* to zjawisko właściwie zostało pominięte, mimo że niewątpliwie było ono istotne dla pejzażu polskiej muzyki ludowej. Dlaczego?

AS: Dlatego, że poruszylibyśmy delikatną, nadal aktualną kwestię. Mianowicie: gdy w 1966 r. powstał Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, żyła jeszcze pierwsza liga muzykancka – ludzie urodzeni pod koniec XIX w., a na pewno przed I wojną światową. Mieli wówczas mniej więcej 60 lat, byli w pełni

muzycznych sił. Błędem moim zdaniem było, że festiwal zorganizowano w formie konkursu. Dlaczego Majda ma rywalizować z Żarnochową czy Malcówką?! Przecież to bzdura! Ale wtedy jakoś to działało. Proporcje, jakie zastałem w Kazimierzu na przełomie lat 80. i 90., były inne niż obecnie: na 10 zespołów, jeden-dwa były już biesiadne, a reszta rzeczywiście nadal była tradycyjna. I to było słychać, mimo że inspiratorkami ich powstania były często panie z domu kultury. Dzisiaj proporcje się odwróciły. W filmie nie pojawiło się to zagadnienie dlatego, że bohaterowie wydarzeń nadal żyją, a granica pomiędzy zespołami oryginalnymi, a biesiadnymi jest obecnie jeszcze bardziej płynna. Pominięcie tego wątku było świadomą decyzją.

Dotykamy tu kolejnej kwestii – i to też jest myślenie peerelowskie – a mianowicie, że kulturą należy administrować. Wydziały kultury (łączone zazwyczaj z wydziałami sportu) funkcjonują w każdej gminie. Gmina zatrudnia pana Czesia w charakterze naczelnika wydziału, a pan Czesio zatrudnia kuzynkę, panią Jadzię, jako dyrektorkę domu kultury. Tak mniej więcej tworzy się administracja kulturalna w polskim interiorze i niech nas nie mylą konkursy na tego rodzaju stanowiska. To jest kompletne nieporozumienie, fikcja po prostu. Trzeba zwrócić uwagę na nieprawdopodobne wręcz marnotrawstwo publicznych pieniędzy, ale też szkodliwość tego typu działań. Oczywiście wśród około 5 000 domów kultury w Polsce mamy i takie, w których dzieją się rzeczy sensowne. Nie zmienia to jednak podstawowej prawidłowości, że większość z nich to przede wszystkim miejsca pracy pani Jadzi i pana Czesia. Tworząc domy kultury finansowane ze środków publicznych, organy prowadzące winny kompetentnie weryfikować kadry. U nas takiego sita weryfikacyjnego nie ma. Jaki jest wpływ tej wadliwej konstrukcji na muzykę tradycyjną? Domy kultury powołują do istnienia zespoły „ludowe”, by wykazać się działalnością i wystąpić w Kazimierzu. Oryginalne składy muzykanckie są zagłuszane, spychane na ubocze, a niekiedy wręcz demontowane przez miejscowych działaczy, gdyż muzycy tradycyjni stanowią dla nich realne wyzwanie. Na czym ono polega? Śpiewacy i instrumentalści tradycyjni to ludzie z natury oryginalni, świadomi swej wartości, praktykujący dawny, nieskodyfikowany obyczaj muzykancki. Jest to jakby hierarchiczny zakon rzemieślniczy, w którym wiadomo, kto jest pierwszy, a kto ostatni. Od miejsca w hierarchii zależała ilość zamówień i honoraria. Nauka u zawołanego skrzypka kosztowała równowartość krowy. W danej okolicy – to jest około 50 km, czyli tyle, ile można przejechać konno w ciągu dnia – pozycja i struktura dochodów przedstawiała się następująco: skrzypek pierwszego dnia weselnego, skrzypek dnia drugiego, oraz ten, który grał – za jedzenie i flaszkę – trzeciego dnia na tzw. poprawinach. W śpiewie było podobnie: wspólnota przez aklamację wskazywała tego, kto śpiew prowadzi, a on dobierał pozostałych. Nikt nie odważyłby się w społeczności wiejskiej chwycić za instrument, nie znając rzemiosła, bo by go prostu obito, co się zresztą zdarzało. Przykład z Podhala. Pewnego razu skrzypaczce prymistce Bronisławie Koniecznej zwanej Dziadońką (uczennicy Obrochty, którym fascynował się Szymanowski), akompaniował pewien góral, który wbrew kanonowi zagrał coś w knajpianej manierze. Urażona tym Dziadońka uderzyła go na odlew smykami w twarz i poważnie raniła. Wywołało to na Podhalu poruszenie nie tylko wśród muzykantów. To zachowanie pokazuje, jak poważne to były sprawy i jak bezwzględny był ów nieskodyfikowany zakon, obejmujący samo rzemiosło, jego hierarchiczną strukturę i dbałość o kanon.

Za komuny, ale też po 1989 r. zawołani śpiewacy i instrumentalisci byli sekowani, jeżeli nie weszli w układ z panią Jadzią i panem Czesiem. A pamiętajmy, że poza gminą jest też powiat. Przyjeżdżał działacz z powiatu, który rozdawał karty, i to był „wielki pan” z samego Grajewa albo Radomia, który ustawiał ludzi, jak chciał. Wiele razy na wsi spotykałem takie osoby, których nazwisk nie wymienię, bo jeszcze żyją. Niektórzy z nich już w nowych czasach zakazywali muzykantom i śpiewakom kontaktu z takimi jak ja zbieraczami muzycznych pereł, bo mimowolnie stawaliśmy się świadkami ich destrukcyjnych działań. Na własne oczy widziałem demontaż bodaj ostatniego męskiego składu śpiewaczego w pewnej okolicy, który był podkopywany i antagonizowany przez miejscowego działacza tak długo, aż uwiądnął. A działało się tak dlatego, że w kontekście wspianego składu śpiewających sąsiadów ów działacz był po prostu *siurkiem*. *Siurkiem* w dawnej gwarze mazowieckiej nazywano młodego, niedojrzałego chłopaka i on w sensie muzycznym pozostał tym *siurkiem* do dziś dnia, mimo że jest już stary. Ów działacz dewastował tradycyjne składy, inkasował całe honorarium, nie dzieląc się ze starszyzną, którą wprzęgał do swoich inicjatyw, a obecnie tworzy koszmarnie zespoły folkowobiesiadne, które zagłuszają resztki oryginalnej, tamtejszej muzykalności. I to się nie zmieni. W muzyce tradycyjnej bowiem jest taka sfera, której się nauczyć nie można. Trzeba mieć tę iskrę daną od przyrody lub Boga – jak kto woli – żeby w ogóle zabierać się za te rzeczy.

PG: Inna kwestia, która również wiąże się z politycznymi decyzjami władz PRL-u, to system kształcenia muzycznego, który powstał w Polsce po II wojnie światowej. W tym systemie na wszystkich jego poziomach od szkół podstawowych po akademie muzyczne w zasadzie pomija się w ogóle istnienie tradycyjnej muzyki wiejskiej. Dlaczego tak się stało i jakie twoim zdaniem ma to konsekwencje?

AS: Mam intuicję, że było to świadome działanie. W okresie międzywojennym w szkołach uczono podstawowych, polskich tańców w ramach tego, co dzisiaj nazwalibyśmy WF-em, a na tzw. śpiewie uczono pieśni, które były wspólne całej kulturowej polszczyźnie, m.in. historycznych, religijnych i wreszcie ballad ludowych. W czasach stalinowskich zaniechano tych dobrych praktyk, a w ich miejsce wprowadzono powszechne nauczanie gry na mandolinie. W latach 70. mandolinę wyparły tzw. cymbalki i plastikowe flety. W kontekście muzyki tradycyjnej, to co dzieje się w szkolnictwie, woła o pomstę do nieba. Robi się tam wszystko, tylko nie to, co jest naszym pierwszym muzycznym obowiązkiem: nie zapoznaje się dzieci z muzyką własnego etnosu. Poza wyjątkami dzieje się tak w całym szkolnictwie podstawowym i średnim. W szkołach i akademiach muzycznych tematu też nie ma lub prawie nie ma, a jeśli jest, to na wydziałach muzykologicznych. Ale i tutaj zależy to od preferencji kadry, która nie musi i niekoniecznie chce interesować się etnomuzykologią. Pojawiające się obecnie na wydziałach instrumentalnych inicjatywy nawiązujące do muzyki tradycyjnej zdominowane są w stu procentach przez folkowych esperantystów. Widać tu różnicę między naszym szkolnictwem, a uczelniami krajów dawnego Związku Radzieckiego, gdzie w konserwatoriach obligatoryjnie działają katedry etnomuzykologii. Tamtejsi naukowcy wykonują gigantyczną robotę dokumentacyjną, ale przede wszystkim sami praktykują wykonawstwo *in crudo*. Nie wiem, dlaczego

akurat u nas to nie funkcjonuje. Może ów edukacyjny demontaż to była jednak świadoma inicjatywa polskich komunistów, którzy słusznie kojarzyli, że muzyka tradycyjna jest nośnikiem polskiej kultury i istotną składową samoświadomości Polaków. Czymś co nas identyfikuje i odróżnia. Uważali, że w imię dziejowego determinizmu ów pierwotny język naszej, liczącej zaledwie 1000 lat cywilizacji, winien ustąpić miejsca nowemu łaadowi, w którym Polacy staliby się częścią internacjonalistycznego ludu pracującego miast i wsi. Być może.

Dla mnie, jako że jestem przede wszystkim śpiewakiem, szczególnie istotna jest sprawa kształcenia wokalnego. Od XIX w. za uczony uchodzi w Polsce śpiew operowy, uczony i piękny ma się rozumieć. W konsekwencji w wokalistyce polskiej mamy obecnie wyłącznie głosy ustawione na modłę operową, albo amerykańoidów nieudolnie naśladowujących emisję afroamerykańską. Z czasem górę wzięła frakcja „amerykańska”, a to dlatego że wykształceni muzycy po godzinach też są zazwyczaj jazzmanami. Te dwa nurty tak dalece zdominowały naszą wokalistykę, że nie ma na polskiej scenie emisji naturalnej. W ogóle. Zero. Tradycyjne polskie pieśni też są coraz częściej wykonywane w ten sposób: albo głosami ustawionymi, albo z ową nieznośną manierą i mową ciała amerykańoidów.

Muzyka tradycyjna jest niewyczerpanym źródłem tematów muzycznych dla wszelkiej maści kompozytorskich bezpłodów. Znakomita większość tych adaptacji moim zdaniem jest chybiona. I nie powstałaby, gdyby adaptujący poświęcili więcej czasu na studiowanie oryginału, niż na przygotowanie swoich adaptacji.

PG: W okresie PRL-u ważnym wydarzeniem, które jak mi się wydaje pośrednio miało też duży wpływ na muzykę tradycyjną w Polsce, był II Sobór Watykański. Jak oceniasz konsekwencje reform soborowych, jeśli chodzi o praktyki muzyczne polskiej wsi?

AS: W młodości byłem naocznym świadkiem tych przemian. Przemawia przede mnie sentyment za utraconą krainą dzieciństwa, a nie zaangażowanie eklezjologiczne. W obliczu szybko zmieniającego się świata, inwazji sowieckiej i praktycznej okupacji trwającej do lat 90., także przyspieszenia gospodarczego i technologicznego, jedynym miejscem, gdzie muzyka tradycyjna miała schronienie, był kościół. Kościół rozumiany na dwa sposoby. Po pierwsze, jako miejsce kultu, gdzie w liturgii używano tradycyjnego polskiego śpiewu. Ksiądz sprawował liturgię w rycie rzymskim obowiązującym w całym kościele katolickim, a lud modlił się tak, jak potrafił, czyli śpiewał. W konsekwencji msze recytowane (zwane cichymi) wyglądały tak, że ksiądz swoje, a lud swoje. Nazywamy tę praktykę *missa polonica*. I to – na wniosek polskich purpuratów z XVI w. – dał nam Pius V. Śpiewane przez księży msze niedzielne także były zdominowane przez polski śpiew ludowy. Po drugie, było to schronienie na poziomie wspólnoty wierzących, to znaczy ludzi integralnie religijnych, których życie upływało w rytmie kalendarza liturgicznego. Byli to prawdziwi *homo religiosus*.

W pewnym momencie w kościele hierarchicznym doszło do przesilenia. Lefebvre sytuuje to w okolicach pontyfikatu Piusa XI, który miał być „mięczakiem” teologicznym i pozwalał na infekowanie wydziałów teologicznych potępianym przez Piusa X modernistycznym nowinkarstwem. Można powiedzieć, że w kościele

zachodził płodozmian. Pius X był zachowawczy. Benedykt XV miał inne problemy, koniec I wojny, upadają monarchie, papież zajmuje się przebudową administracji kościelnych w odrodzonych lub nowo powstałych krajach europejskich. Po nim władzę przejmuje Pius XI, który według Lefebvre'a miał być kryptoliberal. Następnie Pius XII, czyli powtórka z Piusa X, a po Piusie XII przychodzi Jan XXIII, który zdejmuje kary kościelne z teologów, których twórczość Pius XII wciągnął do indeksu ksiąg zakazanych. W tej atmosferze zaczyna się II Sobór Watykański, który w swoich dokumentach zaleca zmiany w wielu sferach życia kościelnego, także w liturgii. Praktyczna zmiana nastąpiła w roku 1969, wraz z pojawieniem się mszału Pawła VI, papieża który zakończył sobór otwarty przez Jana XXIII. Przekład tego mszału na język polski wydano w 1971 r., natomiast pełna zmiana, włącznie z formułami pozostałych sakramentów, nastąpiła w roku 1973.

Nowego rytu na prowincji nauczano w ten sposób, że na kartonowych planszach nawiniętych na dwa wałki zapisywano scenariusz *novus ordo missae*, poniżej stał ministrant, który kręcąc korbką przewijał owe plansze. W ten sposób wierni uczyli się tzw. stałych części mszy i przy okazji nowych porządków. Przedstawiono to w ten sposób, że oto kościół, „Matka nasza”, zrobił nam dobrze, bo dał nam w końcu mszę w języku narodowym i będziemy od teraz rozumieć, o czym mowa. Oczywiście pojawił się ruch oporu – i wśród duchownych, i wśród świeckich – ale w Polsce był marginalny.

I co się dzieje? Jest *novus ordo*, czyli nowy obrządek mszy, ale otoczenie muzyczne jest jeszcze przedrewolucyjne. Pieśni już się nie mieszczą, bo w nowej mszy jest miejsce na maksymalnie dwie zwrotki, ale nadal żyją. Żyją też ludzie, których wrażliwość religijną ukształtował obyczaj sprzed reformy. To ludowy polski katolicyzm, który do każdego większego święta przygotowywał się postem i nowenną, a po każdym święcie obchodził oktawę, a oprawy oktaw były niezwykle uroczyste, połączone ze śpiewanymi nieszporem i procesjami. Była w nim też trudna do oszacowania liczba nabożeństw praktykowanych w kościele, oraz w sytuacjach paraliturgicznych w domach, ponieważ do reformy prawa kanonicznego obowiązywał przepis, że większa niż 10 km odległość od kościoła zwalniała wiernych z obowiązku niedzielnego. Przełom lat 60. i 70. upływa w kościele polskim pod znakiem zmian. W tym czasie Katarzyna Gertner napisała mszę bitową. Ojciec Dyrektor, uchodzący dzisiaj za ortodoksyjnego kapłana – co jest kompletnym nieporozumieniem – był jednym z głównych orędowników tych nowości (to był wówczas taki liturgiczny harleyowiec). Ale na wsi dominował jeszcze tradycyjny katolicyzm i trzeba było tę „skostniałość” jakoś naruszyć. I tu do akcji wkracza protegowany Karola Wojtyły, czyli Franciszek Blachnicki i ruch oazowy, którego pełna nazwa brzmi Ruch Odnowy Liturgicznej Światło-Życie. Właśnie przez Oazę w krwiobieg ludowego katolicyzmu polskiego wsączano owe nowości liturgiczne, a w ślad za nimi także teologiczne. Świadomie pomijam polityczne znaczenie nowych ruchów kościelnych i ich twórców – to niezwykle ciekawy temat, ale na inną rozmowę. Nie było w Polsce kościółka parafialnego, gdzie nie powstałaby Oaza. I niemalże nie było w Polsce dziecka, które by nie zetknęło się z tym ruchem, albo w nim uczestnicząc, albo mając w najbliższym otoczeniu oazową scholkę. Równolegle w trasę rusza Jan Góra i w małych ośrodkach śpiewa z gitarą – na zmianę – ekstatyczne piosenki typu „Idzie mój Pan”, albo mdłe jak flaki z olejem kanony z Taizé.

W tym okresie zachodzi jeszcze koegzystencja: mamy śpiewającą starszysznę i gitarowców. Ale późniejsi duchowni, urodzeni w latach 60., zdecydowanie preferują nową muzykę. Zdarzają się w tym pokoleniu i tacy, którzy szanują dawny obyczaj, ale siły żywotne starszyszyny słabną. Parcie na nowość jest tak duże, że z czasem starzy sami się usuwają i oddają miejsce. Podważono zasadę, która była obecna w kościele do II Soboru Watykańskiego, że starsze nauczanie i starszy obyczaj mają pierwszeństwo przed nowościami. Mówiąc krótko, to starszyszna winna nadać ton, a nie *hippies* i *yuppies*. Podczas mszy zaczęto skracać i cenzurować pieśni. W ich miejsce wprowadzano piosenki w stylu „Przy ognisku, przy ognisku, zaśpiewamy sobie wszyscy”. Z nowego kalendarza liturgicznego wypadło wiele nabożeństw, których nieodłączną częścią były dawne, liczące po kilkadziesiąt zwrotek śpiewane całości. W ten sposób skarbiec muzyczny kościoła, który był gromadzony przez 1000 lat, a w którym znajdowały się dzieła wszystkich najważniejszych polskich poetów i kompozytorów, w ciągu 50 lat został zdemolowany. Duchowni pochodzący ze wsi zrobili wszystko, by zapomnieć o swoim wiejskim pochodzeniu, o biedzie, z której wyrosli i której się wstydzili. Chcieli być współcześni, modni. Łatwiej być playboyem, gdy się ma w kościele gitarę i scholkę, a nie te stare, „zawodzące baby”.

Dawne pieśni były też niewygodne teologicznie. Ich przekaz jest ortodoksyjny. Posiłkują się dawną eklezjologią skodyfikowaną podczas Soboru Trydenckiego, z podkreśleniem patrystycznej formuły *Extra Ecclesiam nulla salus* (poza Kościołem nie ma zbawienia). Podobnie jest z eschatologią owych pieśni: zbawienie albo potępienie, bez światłocienia. Pieśni tradycyjne stały w pewniej mierze w sprzeczności z nauczaniem *Vaticanum Secundum*, oraz z nowym duszpasterstwem, nową ewangelizacją, jak zwał tak zwał.

Czuję się w obowiązku zaznaczyć, że pieśni owe kłóć się także ze współczesną wrażliwością, w tym z wrażliwością społeczną. Odnajdujemy w nich piętnujący i złorzeczący atak na żydów (ale też mahometan i protestantów), co niewątpliwie współczesnych, także mnie, razi. Wszystko razem powodowało, że dawne pieśni eliminowano z kościoła coraz skuteczniej, a wraz z odejściem pokolenia urodzonego przed I wojną światową, zachowały się one jedynie w enklawach. Trzydzieści lat temu zdanie, że praktykowano je w całej Polsce poza tzw. ziemiami odzyskanymi i peryferiami metropolii było zdaniem prawdziwym. Obecnie prawdziwym nie jest; praktykuje się je coraz rzadziej i są to rzeczywiście „rzadkie ptaki”.

PG: Jak Twoim zdaniem na muzykę tradycyjną wpłynął upadek komunizmu i związane z tym zmiany polityczne i gospodarcze oraz jak wygląda sytuacja tej muzyki obecnie?

AS: Przede wszystkim, na każdym poziomie, to że komunistyczny eksperyment dziejowy w naszej części świata się skończył, jest dobre, niezależnie od tego, ile błędów przez następne 32 lata popełniono. A popełniono ich mnóstwo. W ocenie tego, co stało się z muzyką tradycyjną po roku 1989, mam ambiwalentne odczucia. Na ile dotarło do decydentów, że muzyka tradycyjna to nie jest muzyczka w tle, że jej kondycja to papierek lakmusowy naszej kulturowej żywotności? Nie wiem. W edukacji – o czym mówiliśmy – nie uwzględniono muzyki tradycyjnej. Jakiś czas

temu udało się wypchnąć za burtę finansów publicznych muzyczne kołchozy zwane dla niepoznaki zespołami pieśni i tańca, ale niestety ostatnio znowu wróciły na garnuszek państwa. Jeśli chodzi o media, to poza nielicznymi miejscami ta muzyka właściwie w ogóle nie jest obecna. A wystarczy przekroczyć polską granicę na południu lub wschodzie i okazuje się, że muzyka tradycyjna tam jest i zajmuje istotną część czasu antenowego. U nas to jest cały czas sprawa wstydliva. Wyjątkiem jest radiowa Dwójka. Myślę tu przede wszystkim o tzw. mediach publicznych, bo to jest ich zadanie i one powinny odegrać w tych sprawach kluczową rolę.

Po 1989 r. powstało w Polsce środowisko badaczy, wykonawców i miłośników muzyki tradycyjnej rozumianej jako równoprawna i istotna część polskiej kultury. Środowisko to nie zdołało się przebić do ogółu rodaków ze swoim komunikatem, ale w jakiejś mierze przebiło się do establishmentu, także politycznego. To znaczy na tyle okrzepło, że mimo iż traktują nas jak nieszkodliwych świrów, to trudno nas nie zauważyć, zignorować, bo jesteśmy jednak za grubo, mamy pewien rezonans. Poza tym, środowiska muzyczne od Sasa do lasa wiedzą już o naszym istnieniu. I pukają do nas. Robią do nas oczko. I być może po raz pierwszy od wielu lat ta kwestia postawiona jest na porządku dziennym. Uznaje się wreszcie, że tradycyjna kultura muzyczna jest istotną składową kultury polskiej, bez podziału na tzw. kulturę wysoką i niską. Z tym że to wszystko dzieje się na zasadzie jakiejś wypadkowej różnych nieskoordynowanych działań środowiskowych, też bezwładu centralnych instytucji kultury. Nadal brakuje idei porządkującej, która by te sprawy ustawiła. Mimo niechęci do zinstytucjonalizowanych form życia kulturalnego uważam, że przydałby się międzyresortowy zespół ministerstw: kultury, nauki i edukacji oraz finansów, który zająłby się kompetentnym i całościowym wsparciem polskiej kultury, także w jej tradycyjnym, muzycznym wymiarze. Generalnie w tzw. polityce kulturalnej po roku 1989 dominuje chaos.

PG: Po roku 1989 w niektórych krajach postkomunistycznych, np. na Litwie czy na Bałkanach, trochę na zasadzie przeciwwagi dla modelu kultury sowieckiej, nastąpił szerszy powrót do etnicznych komponentów kulturowych, w tym również do tradycyjnej muzyki. Dlaczego w Polsce to nie nastąpiło?

AS: Pamiętamy mickiewiczowskie „Co Francuz wymyśli, to Polak polubi”. To jest u nas powszechne. Mówimy np. o kimś, że to polska Édith Piaf, polski Warhol, polska Sophia Loren itd. Jako zbiorowość cierpimy na kompleks prowincjonalny, moim zdaniem nieuprawniony. W odniesieniu do muzyki tradycyjnej w krajach postsowieckich było jakieś poluzowanie w 1968 r. O szczegóły trzeba by zapytać historyka badającego system sowiecki, nie mam tu konkretnych danych. W konsekwencji owego poluzowania w tamtym czasie w krajach nadbałtyckich powstało mnóstwo kapel ludowych. Mówi się, że nie ma Litwina i Łotysza, który nie śpiewał w zespole folklorystycznym, i Estończyka, który nie śpiewał w chórze. Przykład Litwy jest zresztą ciekawy o tyle, że następną falę odnowy muzyki tradycyjnej po 1989 r. zainicjowali w dużej mierze tamtejsi neopoganie. To bardzo sprawna i aktywna grupa, a opozycja wobec chrześcijaństwa jako religii najeźdźców jest tam (i w Estonii) zastanawiająco żywotna. Dzieje się to zwłaszcza na uniwersytetach – na wydziałach humanistycznych, lituanistykach i muzykologiach prym wiodą idee nowych pogan.

Niestety ich muzyka jest miksem współczesnych wyobrażeń o Wikingach i muzyki pop, całkowicie sprzecznym z litewskim oryginałem, którego zapisy mamy w archiwach. Muzyka litewska była jedną z najpiękniejszych na świecie. Obecnie niemal całkowicie zagłuszyła ją nowa wokalistyka, o której mówiłem wcześniej. Jeszcze inaczej było na Węgrzech. János Kádár był ulubieńcem radzieckich sekretarzy i jemu było więcej wolno. Wszędzie wokół były kłopoty z aprowizacją, a na Węgry jeździło się na zakupy. Ruch wokół muzyki tradycyjnej, np. węgierskie domy tańca, powstał już w latach 70. Mamy też kraje, które przez długi czas żyły „po dawnemu” ze względu na biedę, np. Rumunia czy Bułgaria. Nie przypadkiem tam się lepiej zachowała muzyka tradycyjna. Jest taka prawidłowość, że wraz ze wzrostem dobrobytu, postępem technologicznym itd. muzyka ewoluuje i ostatecznie zmienia się w ciepłą papkę. Ja bym więc nie generalizował tej różnicy, o której wspomniałeś. Różnica pomiędzy Polską a krajami ościennymi (nie mówię o Niemczech i Czechach, bo to jeszcze inna historia) polega na stosunku tamtejszych mediów do muzyki tradycyjnej. U nas tego tematu po prostu nie ma lub prawie nie ma, a tam jest. Wystarczy włączyć węgierskie czy słowackie radio, choćby teraz.

PG: Działania podejmowane aktualnie w obrębie wspomnianego przez ciebie środowiska miłośników muzyki tradycyjnej i wykonawców nurtu *in crudo* są moim zdaniem ciekawym i dość obiecującym zjawiskiem. Czy mogą one jakoś zasadniczo zmienić sytuację muzyki tradycyjnej w Polsce?

AS: Znowu ambiwalencja. Mam wrażenie, że w kwestii muzyki tradycyjnej jest już za późno, że nieuchronnie czeka nas nowy język muzyczny. Mam wątpliwość, czy ma sens podtrzymywanie i promowanie tego nowego języka. W swojej działalności popularyzatorskiej całkowicie go pomijam, mimo że dominuje w środowiskach starszych i młodych adeptów tej muzyki. Pomijam, bo to nie to. Nie jestem w stanie spojrzeć na te rzeczy okiem przyrodnika, pozytywisty czy ewolucjonisty. Osobiście nie jestem zainteresowany tym, co produkują esperantyści muzyki tradycyjnej. Interesuje mnie wyłącznie oryginał, ale niestety obawiam się, że jest już „po ptakach”. Najbardziej to słychać w śpiewie. Współcześni wokaliści to śpiewający po nowemu nowi ludzie, mowa ich ciała jest rastafariańska, artykulacja anglojęzyczna, a maniera hiphopowa. Zdarzają się wyjątki, szczególnie wśród najmłodszych. Ale i tam, wraz z okresem dojrzewania, wkrada się to wszystko, o czym mówiłem przed chwilą. Takie oceny jak moje uchodzą za radykalne, za nieuprawnione uogólnienia. Trudno. Coś się bezpowrotnie skończyło i każdy, kto słyszy, wie o czym mowa.