Andrzej Sar

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Przeżycie estetyczne a kategoria gustu i smaku w kontekście tradycyjnej muzyki ludowej. Czy istnieją ludowe kanony piękna w muzyce?

Aesthetic Experience and the Category of Taste in the Context of Traditional Folk Music. Do Folk Canons of Beauty in Music Exist?

> Muzyka grzeszy [...] pewnym brakiem ogłady, gdyż – z uwagi na właściwość swych instrumentów – rozprzestrzenia się swym wpływem dalej, niż się tego pragnie (na sąsiadów), w ten sposób niejako narzuca się innym i tym samym ogranicza wolność innych ludzi nienależących do muzykalnego grona. Nie czynią tego sztuki przemawiające do oczu, gdyż wystarczy odwrócić tylko oczy, aby nie dopuścić do siebie wrażenia, jakie wywołują[1].

Tak po raz pierwszy określa muzykę instrumentalną Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądzenia*. Z racji użycia sformułowania „rozprzestrzenianie", możemy przypuszczać, że właściwości te są przypisane również muzyce ludowej, która przez brak ograniczeń wynikających z zamknięcia w salach koncertowych oddziałuje na szerszego odbiorcę, wywołując w nim różnorakie odczucia, między innymi uczucie przyjemności. Przy czym muzyka – w ujęciu estetycznym – nie od początku była rozpatrywana jako osobna dziedzina sztuki zdolna wywoływać przeżycie estetyczne. W celu wnikliwszego rozważenia, czy i jakiego rodzaju przeżycie estetyczne muzyka – a tym bardziej muzyka ludowa – może wywołać, należy przyjrzeć się, czym ono jest i jakie było jego postrzeganie na przestrzeni wieków.

W starożytności muzyka i słowo dopełniały taniec – uważany za sztukę najsilniej oddziaływającą. Jak pisał Władysław Tatarkiewicz, „[z] czasem dopiero z tej sztuki ruchu, gestu, ekspresji, z »trójjedynej chorei« wyłoniła się samodzielna muzyka solowa"[2]. W nauce pitagorejskiej, bazującej na uznaniu liczb za zasadę wszechrzeczy, dostrzeżono podobieństwo między liczbą, muzyką i kosmosem, twierdząc wręcz, że muzyka jest liczbą, a kosmos muzyką. W tym względzie Pitagoras wyróżnił trzy kategorie muzyki: muzykę, którą słyszymy, a więc graną na instrumentach, niesłyszalną muzykę wytwarzaną przez ludzki organizm (polegającą na zestrojeniu ciała i duszy) oraz muzykę samego kosmosu – muzykę sfer[3]. Przez długi okres muzyka służyła celom praktycznym – była formą komunikacji, towarzyszyła pracy grupowej, wreszcie stała się elementem tożsamości zbiorowej. Dopiero z biegiem czasu wykształciła się jako jedna z gałęzi sztuki. Następne lata, do średniowiecza włącznie, ze względu na ideę teocentryzmu, to okres, w którym muzyka była podporządkowana niemal wyłącznie funkcjom religijnym. Renesans przyniósł „uwolnienie" jej z ryz religijności na poczet rozrywki (działalność bardów) oraz przydał jej tanecznego zastosowania. Kolejna epoka – barok – to rozkwit połączenia muzyki, słowa i gestu zamkniętego w formach operowych. Klasycyzm, w swoim odniesieniu do starożytnej harmonii, zakładał w muzyce ład i porządek w formach oraz systemie tonalnym. Za sprawą nadwornych kompozytorów piszących na zamówienie muzyka podlegała gustom i oczekiwaniom zamawiających. Romantyzm umożliwił wyrażanie w niej uczuć w subiektywny, niezważający na panujące gusta sposób. Następnie pojawiła się muzyka programowa, która wprowadzała odbiorcę w świat wyobraźni, dołączając treści pozamuzyczne. Impresjonizm przyniósł muzyce poszukiwanie barw dźwiękowych w celu przekazania nastroju chwili, natomiast kolejne epoki – do współczesności włącznie – wnosiły do niej, jako autonomicznej i pełnoprawnej dziedziny sztuki, nowe formy ekspresji,

[1] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. oraz opatrzył przedm. i przypisami J. Gałecki, tł. przejrzał A. Landman, Warszawa 2004, s. 266–267.

[2] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 25.

[3] J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Kraków 1996, s. 37.

eksperymentalne środki wyrazu, niekonwencjonalne źródła dźwięku i systemy tonalne, co czyniło ją coraz bardziej podległą subiektywnej ocenie.

Na ocenę wytworów sztuki składają się wrażenia zmysłowe. Określenie to jest o wiele późniejsze niż samo pojęcie zmysłowości. W filozofii starożytnej używano określeń *aisthetikos* i *noetikos*, czyli 'zmysłowy' i 'myślowy'. W łacinie, zwłaszcza średniowiecznej, odpowiednikami tych wyrazów były *sensatio* i *intellectus*. Taki stan rzeczy trwał aż do XVIII wieku[4]. Termin „estetyka" został wprowadzony przez niemieckiego teoretyka sztuki Alexandra Gottlieba Baumgartena, który określił nim „naukę o doznaniach sensorycznych (gr. *aistesis* – 'doznanie zmysłowe'), płynących z kontaktów z pięknem"[5]. Przeżycie, które od tego czasu zyskało miano estetycznego, na przestrzeni wieków było odmiennie definiowane i odnosiło się do różnorodnego zakresu znaczeniowego. Wzmianki o przeżyciu estetycznym zaczynają się od Pitagorasa – osoby, które zajmowały postawę estetyczną, nazywał widzami[6]. Grecka koncepcja stanowiła, iż narządami postrzegania piękna są oczy, które widzą symetrię, i uszy, które słyszą harmonię. Spostrzeżenie piękna polegało na skupieniu zmysłu wzroku[7].

Zupełnie inną teorię przeżyć wysnuł Platon, dopatrując się prawdziwego piękna nie w rzeczach, lecz ideach. U podstaw jego teorii leżało przeświadczenie o posiadaniu przez ludzi zdolności umysłu potrzebnej do tego, aby doznawać przeżyć estetycznych. Plotyn pogłębił to przekonanie, twierdząc, że piękno w świecie zobaczy tylko ten, kto ma piękno w sobie[8].

Średniowieczne idee były w zasadzie rozwinięciem myśli poprzedniej epoki, choć coraz intensywniej doszukiwano się w człowieku tej szczególnej zdolności, która pozwala mu dostrzegać piękno określane przez Jana Szkota Eriugenę mianem „wewnętrznego zmysłu duszy"[9]. Teorie okresu odrodzenia już dobitnie stały na stanowisku, że do przeżycia piękna potrzebne jest nie tylko piękno przedmiotu, ale też szczególna zdolność, którą posiada umysł – właściwa postawa podmiotu[10]. Nowożytni filozofowie coraz wyraźniej zauważali, że piękno jest względne i subiektywne. Anthony Shaftesbury postulował uznanie istnienia szczególnego rodzaju zdolności rozpoznawania piękna, nazywanej zmysłem moralnym, wyrastała ona bowiem z odczuwania zarówno piękna, jak i dobra[11]. Ten wyjątkowy zmysł piękna miał być dla człowieka wrodzony i należało go rozumieć jako smak estetyczny – smak w znaczeniu pozytywnym, a więc dobry. Wiąże się on ściśle z oceną, która nie posiada charakteru sądu logicznego, lecz jest emocjonalną i bezpośrednią reakcją estetyczną. Przeżycie estetyczne nie dotyczy jednak tylko dzieł sztuki – dla Shaftesbury'ego istotne było piękno natury duchowej, a piękno absolutne przypisywał Bogu[12].

Następca Shaftesbury'ego – Francis Hutcheson – zmodyfikował jego naukę, oddzielając od zmysłu moralnego zmysł piękna[13]. Filozofem, który już wyraźnie przedstawia subiektywistyczny sposób jego rozumienia, jest David Hume. Według niego piękno nie stanowi obiektywnej własności przedmiotów, która występuje poza ludzkim umysłem: „Piękno nie jest własnością przedmiotów samych, istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda"[14]. W nowożytnych rozważaniach z zakresu estetyki istotną rolę odgrywało pojęcie smaku, rozumianego jako pewnego rodzaju szczególna zdolność, której zadaniem jest rozpoznawanie piękna, a sądy na niej oparte określano mianem sądów smaku[15]. Immanuel Kant smak rozumiał jako estetyczną władzę sądzenia. Jak pisał:

> Aby odróżnić, czy coś jest piękne czy nie, odnosimy wyobrażenia nie za pomocą intelektu do przedmiotu celem [uzyskania – A. S.] poznania, lecz za pomocą wyobraźni (być może wiążącej się z intelektem) do podmiotu oraz jego uczucia rozkoszy albo przykrości. Sąd smaku nie jest więc sądem poznawczym, a zatem nie jest sądem logicznym, lecz estetycznym, przez co rozumie się sąd, którego racja determinująca nie może być inna jak tylko subiektywna[16].

Przemyślenia Kanta były inspiracją do ogłoszonej przez Artura Schopenhauera teorii przeżycia estetycznego jako kontemplacji. Człowiek doznaje tego przeżycia, gdy zajmuje postawę widza, przestając myśleć abstrakcyjnie, całą siłę umysłu wkłada w oglądanie rzeczy. Jego świadomość wypełnia to, co ma przed sobą, zapomina o własnej osobowości[17].

[4] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 370.
[5] M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 10.
[6] W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 370–371.
[7] Tamże, s. 374.
[8] Tamże, s. 375–376.
[9] Tamże, s. 377.
[10] Tamże, s. 378.
[11] Tamże, s. 381.
[12] M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 316.
[13] W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 381.
[14] Tamże, s. 382.
[15] Tamże, s. 382.
[16] I. Kant, dz. cyt., s. 61.
[17] W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 385.

Kolejna teoria – hedonistyczna – określa przeżycie estetyczne jako doznanie uczucia przyjemności i przykrości (w przypadku przeżycia negatywnego). Richard Müller-Freienfels, jeden z przedstawicieli tego nurtu, twierdził, że przeżycie estetyczne ma tylko tyle wartości, ile zawiera w sobie przyjemności[18]. Istotna z punktu widzenia rozważań z zakresu estetyki jest problematyka dotycząca wartości artystycznych i estetycznych sztuki. Według fenomenologicznej teorii Romana Ingardena

> [...] wartość artystyczna jest względna, ponieważ jest środkiem do aktualizowania wartości estetycznej, jaka jest zawarta w danym dziele sztuki. Przysługuje ona dziełu ze względu na wartość estetyczną, realizowaną w przedmiocie estetycznym. Jest ona niejako zawarta w danym dziele i za pomocą niej widz ma odkryć wartość estetyczną tegoż dzieła. Jest środkiem dla wartości estetycznej[19].

Wartość estetyczna jest natomiast

> [...] bezwzględna, gdyż nie jest już środkiem do celu, jest samym celem, pożądanym efektem konkretyzacji. Jest także bezwzględna w innym znaczeniu, gdyż jest zawarta w danym przedmiocie estetycznym i związana z jakościami estetycznie wartościowymi. Mamy dzieło sztuki i jemu przypisywana jest wartość estetyczna (bezwzględna). Aby ją poznać, potrzebna jest wartość artystyczna (względna), która służy do poznania wartości estetycznej. [...] Ocena zależy od pewnych jakości estetycznie wartościowych zawartych w dziele sztuki. Dla Ingardena zatem, wbrew powszechnemu myśleniu, wartość estetyczna jest jedna, zaś wiele może być tylko opinii o niej. Różnice ocen zależą od wielu czynników społeczno-kulturowych oraz aktualnie panujących tendencji[20].

Współczesność przyniosła kolejne teorie, jednak dla potrzeb rozpatrywanej tematyki, poruszanej w tej pracy, nie wydaje się konieczne ich przywoływanie. Zasadne natomiast jest odniesienie się chociaż w pewnym zarysie do kwestii smaku. François de La Rochefoucauld o smaku pisał następująco: „Jedni mają w niektórych rzeczach smak fałszywy, a trafniejszy w innych; inni mają smak niepewny i sądzą na chybił trafił; jeszcze inni są zawsze uprzedzeni, są niewolnikami swego smaku"[21]. Inne określenie pojmowania smaku znajdziemy w przemyśleniach Gottfrieda Wilhelma Leibniza:

> [...] bo wiedza ma różne szczeble, może być też mniej wyraźna i racjonalna. Taką jest właśnie wiedza nasza o pięknie; oparta jest bowiem tylko na smaku, a ten umie orzec, czy coś jest piękne, ale nie umie wytłumaczyć, dlaczego nim jest. Smak [...] jest czymś zbliżonym do instynktu[22].

Druga połowa XIX i cały wiek XX to czas poddawania krytyce pojęć smaku i gustu, które były postrzegane jako przywilej klas posiadających. Przekładało się to na przekonanie, że tylko przedstawiciele tych klas mają możliwość przyjmowania wobec rzeczywistości postawy kontemplacyjnej, zdystansowanego chłodnego oglądu, a kategoria smaku stanowi element światopoglądu klasy wyżej usytuowanej, narzucany klasie o niższej pozycji społecznej[23]. Również w założeniach pragmatyzmu (u Williama James'a) i neopragmatyzmu (na przykład u Richarda Shustermana w jego książce *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*) smak zostaje poddany krytyce jako kategoria zbyt intelektualna, odcinająca człowieka od bezpośredniego, żywego doświadczenia piękna i sztuki[24]. Czy zatem gust i smak mogą być kategoriami wykorzystywanymi do odbioru i oceny muzyki ludowej?

Jedną z pierwotnych funkcji muzyki, w tym muzyki ludowej (leżącą jednocześnie u podstaw teorii jej powstania), była użytkowość. To przekonanie, wyrażane przez część społeczeństwa, trwale i niestety błędnie przylgnęło do muzyki ludowej na stałe – aż do czasów współczesnych. Weronika Grozdew-Kołacińska twierdzi, że „[s]prowadzanie muzyki i kultury ludowej jedynie do jej funkcji użytkowych jest daleko idącym uproszczeniem, wręcz nadużyciem, które wydaje się służyć jedynie potwierdzeniu tezy głoszącej przepaść pomiędzy sztuką wysoką i niską"[25].

[18] Tamże, s. 387.

[19] Ł. Pomiankiewicz, *Istota piękna a społeczne relacje jego wytwarzania. Próba porównania estetycznego i socjologicznego podejścia do sztuki*, „Historia i Kultura" 2011, nr 20, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/2715 [dostęp: 17.01.2024].

[20] Tamże.

[21] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa, 2009, s. 481.

[22] Tamże, s. 484.

[23] J. Kuczyński, *Istota i wizje młodego człowieka*, Pokolenie Przełomu, t. 1, Warszawa 1991, s. 107.

[24] R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, P. Poniatowska, Wrocław 1998, s. 46.

[25] M. Wieczorek, *Trawnikowy ugór, czyli o discopolizacji kultury*, „MEAKULTURA", http://meakultura.pl/artykul/trawnikowy-ugor-czyli-o-discopolizacji-kultury-2378 [dostęp: 17.01.2024].

Takie stanowisko, już na wstępie, pozbawia ją szans na rozpatrywanie w kontekście posiadania walorów artystycznych i z góry skazuje na zepchnięcie do kultury niskiej (notabene klasyfikacji niczym niepotwierdzonej, a dyskurs na ten temat wciąż trwa). Wydawać się może, że wszelkie rozważania nad muzyką ludową w kontekście gustu i smaku są bezzasadne, kiedy w świadomości społeczeństwa pokutuje postrzeganie folkloru jako zjawiska z założenia pozbawionego kategorii estetycznych. Pogląd ten żywo i dynamicznie unaocznił się przy okazji konkursu na hymn reprezentacji Polski na Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej w 2012 roku. Wówczas śpiewaczki z zespołu Jarzębina z Kocudzy w powiecie janowskim do znanej melodii ludowej o „kawalerze, co wysiedział kurczęta" ułożyły własny tekst i stanęły do konkursu obok znanych artystów mainstreamowych, takich jak: Maryla Rodowicz, zespół Wilki czy Feel. Widzowie w głosowaniu SMS-owym wybrali tę propozycję spośród pozostałych zaprezentowanych podczas koncertu konkursowego. Niedługo później w mediach pojawiły się różne artykuły na jej temat, a specjaliści od folkloru muzycznego byli proszeni o komentarz dotyczący pochodzenia piosenki (głównie w związku z prawami autorskimi do wykorzystania melodii). Fakt ten odbił się głośnym echem w mediach ogólnopolskich:

> Tylko w ciągu tygodnia śpiewaczki z Kocudzy zyskały taki rozgłos, jakiego życzyłby sobie niejeden celebryta. Jak podała agencja informacyjna PRESS-SERVICE Monitoring Mediów, w okresie od 2 do 8 maja br., na temat przeboju Jarzębiny ukazało się ponad 1400 materiałów, z czego większość, bo aż 1108, w internecie[26].

„Pejoratywizm" i negatywne konotacje pojawiały się już w samych tytułach artykułów, na przykład *Koko, koko, czy ktoś nadepnął nam na ucho? Gdzie się podział muzyczny gust Polaków?*[27] Ostatecznie Jarzębina nie wystąpiła na inauguracji mistrzostw, a po początkowym zainteresowaniu stacje radiowe przestały emitować wspomniany utwór. Interpretacji powodów było wiele, wśród nich znalazły się i takie: „Wynika to raczej z jakichś kompleksów estetycznych ludzi decydujących o tym, co jest promowane na antenie. Tak jakby bali się, że puszczają obciach"[28]. Zarysowuje się tu wyraźna dychotomia, bo wypowiedź dotyczy zespołu Jarzębina z Kocudzy – śpiewaczek, które na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym zdobyły w roku 2001, 2007 i 2011 najwyższą nagrodę festiwalu – Basztę. Poszczególne członkinie mają także na swoim koncie Baszty w kategorii soliści. Różne nagrody – zarówno indywidualne, jak i zespołowe – grupa zdobywała również w wielu innych konkursach i festiwalach. Ale nie tylko konkursowe trofea potwierdzają unikatowość i wartość repertuaru oraz wysoki poziom wykonawczy. Jarzębina uczestniczy w wielu projektach artystycznych, współpracując między innymi ze Scholą Teatru Węgajty czy też łącząc tradycyjną kulturę ze współczesnymi technikami i stylizacjami.

Do takiego postrzegania muzyki tradycyjnej znacząco przyczyniła się polityka kulturowa PRL-u, zmierzająca do wytworzenia uniwersalnego wzorca muzyki ludowej. Zdaniem Weroniki Grozdew-Kołacińskiej

> [s]ocjalistyczna nacjonalizacja muzyki regionalnej oraz muzyka popularna, która po II wojnie światowej zaczęła bardzo szybko docierać na wieś, radykalnie zmieniły nie tylko oblicze muzyki tradycyjnej, ale także wpłynęły na sposób jej postrzegania przez samych chłopów. Wieś musiała, i zapewne w jakiejś mierze chciała, być „postępowa", nie „wioskowa". Promowana w mediach PRL nie była muzyka wiejska w swoich różnorodnych formach i stylach, ale ta, o której można powiedzieć, iż była „pan-wiejska" – wystylizowana i skrojona na miarę ideologicznych potrzeb. Wkrótce muzyka ta – ujednolicona brzmieniowo i stylistycznie – zaczęła być nazywana ludową i narodową polską. Słuchali jej „wszyscy Polacy", aż do czasów transformacji, kiedy popadła w niełaskę, bo kojarzyła się z już nie tylko z komunizmem, ale także – o ironio! – z „wiochą"[29].

Autentyczna muzyka ludowa była (i być może nadal jest) postrzegana wielopłaszczyznowo. Piotr Dahlig pisał:

> W tradycji ludowej pozostaje do dziś charakterystyczne [...] zastępowanie terminu „muzyka" przez „grę", „granie", „pograjki", co mogłoby świadczyć o szerokim, nieograniczonym tylko do oddziaływania o charakterze estetycznym i percepcji emocjonalno-wrażeniowej,

[26] „Dziennik Wschodni", nr 113 z 18.05.2012 roku.

[27] K. Kamińska, *Koko, koko, czy ktoś nadepnął nam na ucho? Gdzie się podział muzyczny gust Polaków?*, „na:Temat", https://natemat.pl/12945,koko-koko-czy-ktos-nadepnal-nam-na-ucho-gdzie-sie-podzial-muzyczny-gust-polakow [dostęp: 17.01.2024].

[28] *„Koko, Euro spoko" nie ma w mediach. Chodzi o obciach, kłótliwość czy po prostu o pieniądze?*, https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/625210,koko-euro-spoko-nie-ma-w-mediach-chodzi-o-obciach-klotliwosc-czy-po-prostu-o-pieniadze.html [dostęp: 14.04.2024].

[29] M. Wieczorek, dz. cyt.

spektrum funkcji łączących się ze zjawiskami muzycznymi[30].

Jednakże emocjonalność – materii i przekazu – była nierozerwalnie z nią związana. Grozdew-Kołacińska mówi również, że nie może

> zgodzić się z twierdzeniem, że muzyka ludowa jest (była) wyłącznie użytkowa i że wciąż odmawia się jej twórcom i wykonawcom przekonania, że powstawała w równym stopniu z pobudek estetycznych. Ileż razy to już dowiedziono, że aby pieśń czy taniec mogły spełnić swoją rolę transcendentną, musiały być wykonane nie tyle prawidłowo, co pięknie, miały zachwycić adresata. A potyczki muzyczne, w których liczyła się sprawność techniczna, inwencja, talent improwizatorski?[31]

Trudno dziś dotrzeć do materiałów dających możliwość reprezentatywnego potwierdzenia kunsztu i artyzmu wiejskich muzykantów oraz emocji, jakie wywoływała wśród oodbiorców muzyka ludowa, gdyż z racji swojego potocznego obiegu, zaszeregowania do kultury niskiej, anonimowości twórców i często wykonawców oraz ustnego przekazu nie była systematycznie dokumentowana. Olbrzymi zasób wiedzy o kulturze ludowej otrzymaliśmy dzięki benedyktyńskiej pracy Oskara Kolberga w wielotomowym dziele *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*[32]. Zawarty tam zasobny materiał, pomimo ogromnej wartości etnograficznej, nie okazuje się jednak pomocny w prowadzonych tu rozważaniach. Kolberg skupił się głównie na zbieraniu repertuaru i opracowaniach etnograficznych – w przypadku folkloru muzycznego było to zapisywanie tekstów pieśni i transkrypcji melodii. Piotr Dahlig pisze:

> [...] w toku prac zbierawczych Kolberg doszedł do przekonania, że pieśń i muzyka jest integralną częścią wszystkich przejawów kultury ludowej i spełnia określoną funkcję w życiu ludzi. Toteż nie poprzestał na zbieraniu samych pieśni, lecz rozszerzył zakres swych badań na wszystkie przejawy duchowej i materialnej kultury ludowej[33].

Kolberg nie zawarł niestety żadnych ocen estetycznych będących opiniami odbiorców folkloru muzycznego. W dziele autora *Ludu* znajdują się natomiast obszerne konteksty kulturowe zamieszczonych przykładów muzycznych. Zdaniem Dahliga „Kolberg podaje również nazwy i komentarze wykonawcze pochodzące bezpośrednio od śpiewaków i muzyków ludowych, w tym także oceny estetyczne"[34].

Pewne cechy przypisywane wiejskim muzykantom, służące wydawaniu sądów aksjologicznych i budowaniu pozycji społecznej wykonawców, można znaleźć nawet w literaturze pięknej, na przykład w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza:

> Było cymbalistów wielu,
> Ale żaden z nich nie śmiał zagrać przy Jankielu [...]
> Wiedzą wszyscy, że mu nikt na tym instrumencie
> Nie wyrówna w biegłości, w guście i talencie[35].

Cytat ów świadczy jednoznacznie o tym, że talent i wyczucie smaku były determinantami wartościujących muzykanta. Cechy te, zmaterializowane w wytworach jego gry, miały bezpośrednie przełożenie na „sądy smaku" odbierających muzykę. Relacja zamieszczona przez Franciszka Kotulę zdaje się potwierdzać ten pogląd:

> Mój gość rozegrał się na dobre. Wydobywał ze skrzypiec „miejskie" melodie, wyłącznie do tańca, ale jak! To było rzeczywiście granie. Faktycznie były to ludowe wariacje na temat klasycznych, tanecznych melodii. Byłem wprost oszołomiony. Co znaczyły moje nuty wobec prawdziwego grania? Czułem, że mam przed sobą wybitny talent, którego sam określić nie umiałem i nie mogłem[36].

Potrafiono także rozpoznać muzykanta pozbawionego iskry bożej:

> Wszyscy dookoła wiedzieli, że naprawdę był bardzo kiepskim basistą. [...] Jak się czasem dorwał do kontrabasu [...] to grał z takim przejęciem, jakby piłował kloc dębowy. [...] Toteż basy pod jego ręką nie wydawały tonów, ale jakiś targot, jakby kto wielkiego wołu żywcem ze skóry obdzierał[37].

[30] P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993, s. 29.

[31] M. Wieczorek, dz. cyt.

[32] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 1–84, Warszawa–Poznań 1857–2002.

[33] M. Sobieski, *Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny*, [w:] *J. i M. Sobiescy, Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 507.

[34] P. Dahlig, *Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii*, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1987, t. 24, z. 1–4, s. 11.

[35] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1975, s. 366.

[36] F. Kotula, *Muzykanty*, wstęp J. Burszta, posł. J. Sobieska, Warszawa 1979, s. 50.

[37] Tamże, s. 119.

W procesie kształtowania grajka aż do osiągnięcia miana „dobrego" muzykanta wymagano posiadania wrodzonych cech, które stanowiły podstawę do dalszego rozwoju:

> Każdy z muzykantów zwykle przysposabiał sobie następcę, przekazując mu repertuar, a każdy z kolejnych muzykantów dodawał do tego, czego nauczył się od swoich mistrzów, własny kunszt, osobowość i temperament. Znawcy dostrzegali różnicę nie tylko w repertuarze, ale także w sposobie grania, charakterystycznych zdobieniach, swoistej „wirtuozerii" wymagającej biegłości, doskonałej techniki wykonawczej, talentu i słuchu muzycznego[38].

Artyści ludowi posiadają doskonałe poczucie rytmu, gdyż muzyka ludowa, w zależności od regionu, charakteryzuje się polimetrią i nieregularną rytmiką. Synergia wszystkich tych cech, wraz z dogłębną znajomością tradycji funkcjonującej w danej grupie etnicznej, dawała wykonawcy możliwość oczarowania słuchaczy poprzez wyeksponowanie wartości estetycznej utworu, a tym samym oddziaływała na przeżycie estetyczne odbiorcy:

> Jontek usiadł – i zagrał. Już zawirowały taneczne pary, boso, na podłodze, niby na dywanie. Młodzi jakby się zapamiętali, tak ich ta muzyka Jontkowa otuliła i rozkołysała. Nie czuli wysiłku, jakby ich powietrze niosło. A Jontek grał coraz szybciej. Struny tylko jęczały z wysiłku. [...] Nagle skrzypek zwolnił i poszedł taki powiewny taniec, jakby duchy pląsały na łące. Dziewczętom tak się tęskno robiło na duszy, tak markotno pod sercami, że tuliły się do chłopaków[39].

Granie zwane „pod nogę" – czyli takie, które satysfakcjonowało tańczących i powodowało, że chcieli tańczyć – było najważniejszym kryterium oceny i jednocześnie miarą wartości muzykanta. Funkcja taneczna instrumentalnej muzyki ludowej jest tą główną, choć nie jedyną. Grano także „do posłuchu" i tu ekspresja oraz walory artystyczne wykonania oraz samego utworu bezpośrednio przekładały się na przeżycie estetyczne. Kotula w książce *Muzykanty* zamieszcza relację jednego z grajków:

> [...] jak wezmę te łupy do ręki i zagram, to albo śmiać się będziecie bez końca, albo płakać, albo skakać. A dziewki, jak to dziewki: bały się tych Siłkowych diabłów, ale jeszcze bardziej były ciekawe, jak takie granie, co nie do tańca, wygląda. [...] To znowu, kiedy parobcy [...] uparli się, żeby im zagrał, to już nie hulali na pastwisku, ale szaleli do utraty tchu, aż ich rzuciło bez sił na ziemię[40].

Czy można zatem wyznaczyć kanony piękna (jako głównej i podstawowej wartości estetycznej) w tradycyjnej muzyce ludowej? Z pewnością nie w sposób jednoznaczny. Wartość folkloru i jednocześnie jego siła przetrwania leży w prostocie. Jadwiga Sobieska określiła tę muzykę jako „najbliższą ziemi"[41], dlatego – dzięki swojej prostocie i prawdzie przekazu – jest w stanie dotrzeć niemal do każdego. Duże pole do artystycznego dopełnienia i ubogacenia indywidualną ekspresją pozostaje w gestii wykonawców. Ci zaś – w zdecydowanej większości amatorzy – pomimo to że nie dysponują świadomością i umiejętnością (na wzór muzyków profesjonalnych) wykorzystania całego diapazonu środków wyrazu, potrafią urzec i porwać swoim wykonaniem. Na potwierdzenie tego posłużę się przykładem pieśni ludowej *A ty żaczku nauczony*, zaprezentowanej w 2011 roku na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu przez Janinę Chmielewską i jej wnuczkę Anię z Przerośli, w konkursie Duży–Mały. Jest to pieśń o proweniencji średniowiecznej, a więc czasów, kiedy estetyka muzyczna stała pod znakiem symbolu, a jako że muzykę pojmowano jako naukę o liczbach, to podstawowym symbolem w niej była właśnie liczba. Akcenty „liczbowych" symboli przeniknęły także do muzyki ludowej, czego przykładem jest ostania zwrotka przywołanej pieśni:

> A ty żaczku nauczony, któryś jest ze szkół wybrany,
> powiedz, co jest dwanaście:
> – dwanaście Apostołów,
> – trzynasty Pan Jezus,
> – jedenaście Proroków,
> – dziesięć Przykazań Boskich,
> – dziewięć Chórów Anielskich,
> – osiem Miłości Boskich,
> – siedem Sakramentów,
> – sześć grają lelii Przenajświętszej Maryi,
> – pięć ran cierpiał Pan,
> – cztery listy Wangelisty,
> – trzech Patryarchów,
> – dwie tablice Mojżeszowe,

[38] A. Sar, *Komentarz*, [w:] *Z podróżniakami przez pokolenia*, red. J. Cymerman, Lublin 2009, s. 89.

[39] F. Kotula, dz. cyt., s. 142–143.

[40] Tamże, s. 122.

[41] J. Sobieska, *Kazimierskie święto folkloru*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*, Lublin 1989, s. 14.

– jeden syn Maryi, co w niebie króluje, jest na ziemi Pan![42]

Mimo że jest to długa pieśń, przez cały czas jej wykonania licznie zebrana festiwalowa publiczność oraz przygodni turyści stali w zachwycie, wsłuchani w jej kolejne zwrotki. Była to po prostu piękna prezentacja, niosąca w sobie doskonałe brzmienie głosu i zachowująca przede wszystkim cechy regionalnego stylu.

Artyści ludowi wyrażają siebie dzięki talentowi i wyobraźni twórczej (gdyż utarło się przekonanie, że dobry muzykant nigdy nie powtórzy utworu w ten sam sposób), „[d]latego też domaga się ona [muzyka – A. S.], jak każde rozkoszowanie się, częstszej odmiany i nie wytrzymuje kilkukrotnego powtarzania bez wywoływania przesytu"[43]. Zdaniem Immanuela Kanta „[m]uzyka uprawia w całej dobitności mowę afektów i na tej drodze przekazuje wszystkim połączone z tym w naturalny sposób, podłóg prawa kojarzenia, idee estetyczne"[44].

Muzyka ludowa, wbrew ogólnemu przekonaniu o jej prostocie, stanowi nieprzebrane bogactwo melodyki, nieoczywistych struktur metrorytmicznych i pozostawia szerokie spektrum środków wykonawczych. Artyści ludowi z kolei to bardzo często osoby o wyjątkowym talencie, posiadające doskonały słuch i wyobraźnię muzyczną, poczucie rytmu oraz wirtuozowską technikę wykonawczą. Wszystkie te walory muzyki ludowej jej odbiorcy potrafią wychwycić i docenić dzięki smakowi i gustowi muzycznemu, wszak muzyka to język uniwersalny. Do jej odbioru nie potrzeba umiejętności oceny i nazwania odczuć. Percepcja piękna (za teorią Leibniza) jest instynktowna.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

Dahlig Piotr, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993.

Dahlig Piotr, *Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii*, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1987, t. 24, z. 1–4, s. 11–18.

Gołaszewska Małgorzata, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001.

James Jamie, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Kraków 1996.

Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. oraz opatrzył przedm. i przypisami Jerzy Gałecki, tł. przejrzał Adam Landman, Warszawa 2004.

Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie*, t. 1–84, Warszawa–Poznań, 1857–2002.

Kotula Franciszek, *Muzykanty*, wstęp Józef Burszta, posł. Jadwiga Sobieska, Warszawa 1979.

Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1975.

Sar Andrzej, *Komentarz*, [w:] *Z podróżniakami przez pokolenia*, red. Jarosław Cymerman, Lublin 2009, s. 88–89.

Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. Adam Chmielewski, Ewa Ignaczak, Leszek Koczanowicz, Łukasz Nysler, Andrzej Orzechowski, Patrycja Poniatowska, Wrocław, 1998.

Sobieska Jadwiga, *Kazimierskie święto folkloru*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*, Lublin 1989, s. 12–15.

Sobieski Marian, *Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 498–511.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 2009.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 2009.

Netografia

Kamińska Katarzyna, *Koko, koko, czy ktoś nadepnął nam na ucho? Gdzie się podział muzyczny gust Polaków*, „na:Temat", https://natemat.pl/12945,koko-koko-czy-ktos-nadepnal-nam-na-ucho-gdzie-sie-podzial-muzyczny-gust-polakow [dostęp: 17.01.2024].

„Koko, Euro spoko" nie ma w mediach. Chodzi o obciach, kłótliwość czy po prostu o pieniądze?, https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/625210,koko-euro-spoko-nie-ma-w-mediach-chodzi-o-obciach-klotliwosc-czy-po-prostu-o-pieniadze.html [dostęp: 14.04.2024].

Wieczorek Marlena, *Trawnikowy ugór, czyli o discopolizacji kultury*, „MEAKULTURA", http://meakultura.pl/artykul/trawnikowy-ugor-czyli-o-discopolizacji-kultury-2378 [dostęp: 17.01.2024].

Pomiankiewicz Łukasz, *Istota piękna a społeczne relacje jego wytwarzania. Próba porównania estetycznego i socjologicznego podejścia do sztuki*, „Historia i Kultura" 2011, nr 20, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/2715 [dostęp: 17.01.2024].

[42] Pieśń wykonana na 46. Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych, Kazimierz Dolny, 28 czerwca–1 lipca 2011 roku.

[43] I. Kant, dz. cyt., s. 264.

[44] Tamże, s. 264–265.

STRESZCZENIE

Refleksja naukowa dotycząca estetyki, jako działu filozofii, nie towarzyszyła co prawda człowiekowi od początku jego istnienia, nie oznacza to jednak, że człowiek, będąc istotą „wyposażoną" w emocje i zdolność odczuwania, nie reagował na piękno. Na przestrzeni wieków w różny sposób definiował, czym ono jest, i odnajdywał je w różnych dziedzinach sztuki. W zależności od epoki zmieniały się również kanony piękna.

Muzyka ludowa, najsilniej kojarzona ze środowiskiem wiejskim, była uważana za czysto użytkową, towarzyszącą obrzędowości, nieodłącznie przypisywano jej funkcję taneczną. A priori traktowana jako wytwór „niższej" wartości nie stanowiła przedmiotu refleksji estetycznej, tymczasem podlega ona uniwersalnym kryteriom oceny. Odbiorcy, którzy posiadają gust muzyczny, potrafią wychwycić najbardziej wartościowe cechy folkloru muzycznego oraz kunsztu artystycznego wykonawcy.

Słowa klucze: estetyka, przeżycie estetyczne, muzyka, muzyka ludowa

SUMMARY

Scientific reflection on aesthetics, as a branch of philosophy, has not accompanied man since the beginning of his existence, but this does not mean that man – a being "equipped" with emotions and the ability to feel – did not react to beauty. Over the centuries, he defined what it is in different ways and found it in different fields of art. The canons of beauty also changed depending on the era.

Folk music, most strongly associated with the rural environment, was considered purely utilitarian, accompanying rituals, and was inevitably assigned a dance function. It was a priori treated as a product of "lower" value, it was not the subject of aesthetic reflection, while it is subject to universal criteria of evaluation. Recipients who have musical taste are able to capture the most valuable features of musical folklore and the artistic craftsmanship of the performer.

Keywords: aesthetic, aesthetic experience, music, folk music