

Rodzinny przekaz tradycji muzycznych na Sumatrze Zachodniej

Maria Szymańska-Ilnata

Rozpoczynając rozważania o rodzinach muzykujących w Indonezji, a szczególnie w regionie Minangkabau, warto określić jak termin „rodzina” jest tam rozumiany. Zakres semantyczny tego słowa związany jest z uwarunkowaniami kulturowymi oraz tradycją i religią. Ludzie Minangkabau są w zdecydowanej większości wyznawcami islamu, ale kultywują też wiele tradycji mających starszy rodowód. Między innymi specyficzna struktura społeczna tej grupy etnicznej prawdopodobnie ma korzenie sięgające czasów sprzed rozpowszechnienia się islamu na tym terenie.



Fot. 1. Tradycyjny dom (*rumah gadang*), Belimbing, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Rodziny nuklearne (dwupokoleniowe) są oczywiście identyfikowane, ale znacznie ważniejsze są inne podziały w obrębie tak zwanych wielkich rodzin. Zgodnie z tradycją termin „rodzina” na Sumatrze odnosi się w najwęższym znaczeniu do wszystkich

mieszkańców tzw. długiego domu (*rumah gadang*). Znajdują się w nim pokoje przeznaczone dla młodych małżeństw oraz część wspólna, w której śpią osoby starsze i dzieci (wnukowie jednej babci, do której należy dom). Taką „rodzinę” stanowią: najstarsza kobieta, jej dzieci (mężczyźni i kobiety) oraz dzieci jej córek. Mężowie córek traktowani są jak honorowi goście i do czasu narodzin pierwszego dziecka nie mają właściwie żadnych obowiązków. Przyjęte jest, że nie powinni oni spędzać zbyt wiele czasu w domu żony, a ich obowiązkiem jest silniejsze uczestnictwo w życiu rodziny własnej matki, ponieważ to tam są pełnoprawnymi członkami rodziny. Zgodnie z tradycją dom po matce dziedziczy najstarsza córka. Pozostałe córki, jeśli rodzina ma takie możliwości finansowe, powinny otrzymać własne domy, które często sytuowane są blisko siebie na należącej do rodziny ziemi. Mieszkańcy kilku domów, których właścicielki są siostrami, określane są mianem *paruik* (łono) lub *kaum* (grupa). Dalsze pokrewieństwo, także w linii żeńskiej, to *kampung* (osiedle) lub *payung* (dosłownie: parasol), a kolejny nadrzędny termin to *suku* (klan) (*Adat istiadat...* 1978: 148–50). Kilka klanów zamieszkuje zazwyczaj *nagari* – samodzielną jednostkę terytorialną, a ich członków obowiązuje egzogamia, choć pokrewieństwo jest tak dalekie, iż nie umieją oni go wyjaśnić. Bliższe, choć również trudne do dokładniejszego określenia, jest pokrewieństwo w obrębie *payung*, którego członków reprezentuje jeden mężczyzna – *penghulu*. *Paruik* (łono) rozumiany jest natomiast jako lineaż, którego członkowie znają się dobrze i potrafią wyjaśnić rodzaj łączącego ich pokrewieństwa (Chadwick 1991: 51).

Już zarysowane tu ogólnie najważniejsze reguły rządzące światem rodzinnym ludzi Minangkabau sugerują, że termin „rodzina” może być rozumiany na Sumatrze nieco inaczej niż w Polsce, w której przecież też następuje odchodzenie od szerszego rozumienia rodziny, jako struktury wielopokoleniowej, na rzecz nuklearnej. Na Sumatrze rodzina rozumiana jest jeszcze szerzej i liczy więcej członków, także z powodu istniejącego tam wielożeństwa, tradycyjnie dozwolonego zarówno kobietom, jak i mężczyznom. Do dziś utrzymywane są także bardzo ścisłe związki sąsiedzkie, a dzieci wychowywane są wspólnie przez mieszkańców sąsiadujących ze sobą domów.

Te uwarunkowania sprawiają, że przekaz tradycji, także muzycznych, odbywa się w specyficzny sposób, a do wielu działań muzycznych dzieci przyuczane są już w bardzo młodym wieku. Najwcześniejsza aktywność artystyczna podejmowana jest w zakresie tańca i teatru *randai*, co często jest efektem uczestnictwa najmłodszego pokolenia w działalności artystycznej rodziców i dziadków. Nawet niemowlęta są zabierane na uroczystości, których elementem są muzyka i taniec. Dzieci artystów uczestniczą w próbach i występach swoich

rodziców. Od najmłodszych lat mają zatem bezpośredni kontakt ze sztuką. Ich chęć do podejmowania samodzielnych prób artystycznych zazwyczaj nie jest hamowana, a zgłębianie tajników sztuki odbywa się przede wszystkim na łonie rodzinnym. Dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku powstają na Sumatrze szkoły i grupy artystyczne prowadzone przez wykształconych muzyków i tancerzy. Nadal jednak zdecydowanie przeważa nieformalny sposób przekazywania umiejętności artystycznych, odbywający się w gronie rodziny i przyjaciół.



Fot. 2. Grupa teatru *randai*, Solok, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Jednym z przejawów tradycji *minangkabau* jest teatr *randai*, który stanowi ważny element wielu ceremonii (por. Szymańska-Ilnata 2015). Na Sumatrze Zachodniej nie ma profesjonalnych trup teatralnych, składających się z dorosłych aktorów i muzyków. We wszystkich spotkanych przeze mnie grupach występują dzieci i młodzież. Członkowie grup są też zazwyczaj związani ze sobą rodzinnie lub sąsiedzko. Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów¹ wynika, że powstają one z inicjatywy starszych osób, samozwańczych animatorów kultury, którzy za swoją misję uznają podtrzymywanie tradycji przekazanych im

¹ Informacje zawarte w artykule pochodzą z wywiadów, w których wzięły udział następujące osoby i zespoły: Daranis (muzyk grający na *talempongu*, 2011), *Talempong Agung Bundo Kandung* (grupa kobiet grających na *talempongu aguang*, 2015), Monen (muzyk grający na *rababie pariaman*, 2015), Nazirman (budowniczy instrumentów, muzyk grający na harmonium i *tambua*, nauczyciel, 2011).

przez przodków. Gromadzą więc wokół siebie swoje dzieci, wnuki oraz członków dalszej rodziny i znajomych, tworząc grupę teatralną, która uświetnia swymi występami organizowane w okolicy uroczystości. Umiejętności aktorskie i taneczne przekazywane są już najmłodszym, kilkuletnim członkom zespołów. Zazwyczaj kilka dorosłych osób podejmuje się pewnych specjalizacji. Jedna uczy śpiewu, inna tańca, jeszcze inna dba o scenariusz i grę aktorską. Próby organizowane są regularnie lub spontanicznie przed zbliżającym się występem. Odbývają się w domu jednego z tak zwanych nauczycieli lub na publicznie dostępnym placu, na przykład przed *balai adat*². Muzykę wykonują zazwyczaj dorośli, a dzieci towarzyszą im czasem grając na bębnach. Takie nieformalnie organizowane grupy istnieją nieraz przez wiele lat i składają się z członków kolejnych pokoleń ich założycieli. Stopniowo, ważniejsze i wymagające większych umiejętności funkcje przekazywane są młodszym osobom, dzięki czemu zachowana zostaje ciągłość przekazu tradycji.



Fot. 3. Nauczyciele i założyciele grupy *randai*, Solok, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

² Miejsce zgromadzeń, spotkań. Zazwyczaj jest to budynek o tradycyjnym kształcie, przed którym znajduje się duży plac. Odbývają się tam zebrania wioskowej rady, ceremonie i uroczystości oraz przechowywane bywają przedmioty mające szczególną wartość dla lokalnej społeczności.

Wśród instrumentów muzycznych, na których nauka gry odbywa się w gronie rodzinnym, wymienić należy przede wszystkim *talempong*. Składa się on z pięciu lub sześciu niewielkich gongów z czaszą, na których stosuje się dwie techniki gry. W pierwszej z nich, zwanej *talempong duduk*, częściej wykorzystywanej przez kobiety, gongi ułożone są na stelażu. Grają na nich wówczas dwie osoby – jedna wykonuje melodię, a druga akompaniament. Druga technika – *talempong pacik*, stosowana jest współcześnie częściej przez mężczyzn i wymaga zaangażowania trzech osób, z których każda trzyma w dłoniach dwa gongi. Każda osoba wykonuje jeden motyw melodyczno-rytmiczny, który w połączeniu z pozostałymi dwoma tworzy melodię. *Talempong* jest używany w zespołach o różnym składzie, jednak zawsze uznawany jest za główny, najważniejszy instrument.



Fot. 4. Muzycy grający na *talempongu pacik*, Saning Bakar, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Kilku z moich rozmówców wspominało, że rozpoczęcie formalnej nauki gry na instrumencie u nauczyciela, którym mógł być także ktoś z dalszej lub bliższej rodziny, powinno być poprzedzone złożeniem ofiary. Jeden z muzyków grających na *talempongu* twierdził, że w czasach jego dzieciństwa należało złożyć ofiarę z kury, umyć ręce, pomodlić się oraz spożyć wspólny posiłek, w którego skład wchodziło mięso z ofiarowanego wcześniej ptaka (Daranis 2011). Wielu muzyków, z którymi rozmawiałam wspominało, że w ich rodzinnym domu były zestawy *talempongów*. W dzieciństwie obserwowali grających na nich członków rodziny, zapamiętując melodie i rytmy. Często dzieciom nie pozwalano dotykać gongów, ponieważ były cennymi instrumentami. Odprawiano nad nimi także rytuały, które

zapewniały im odpowiednie brzmienie i trwałość. Obawiano się, że dzieci, poprzez niewłaściwe użytkowanie instrumentów, mogłyby doprowadzić do uszczerbków fizycznych lub utraty magicznej mocy instrumentów. Z tego powodu dzieciom wykazującym chęć gry zapewniano tańsze instrumenty, na których mogły ćwiczyć. Były to zestawy drewnianych lub bambusowych sztabek, zwane *talempong kayu* lub *talempong bambu*. Kiedy dzieci opanowały podstawy gry, udostępniano im metalowe instrumenty.

Talempong jest jedynym instrumentem, na którym tradycyjnie mogły grać kobiety. Hanefi, opierając się na publikacji Boestanoela Arifina Adama – pierwszego rektora Akademi Seni Karawitan Indonesia (pierwszej wyższej uczelni artystycznej na Sumatrze w miejscowości Padang Panjang), podaje, że dawniej, *talempong duduk* znajdował się niemal w każdym tradycyjnym domu. Grywały na nim kobiety i dziewczęta w wolnym czasie, ponieważ nie wolno im było opuszczać domu (Hanefi 1999: 300). Ku tej opinii skłania się także David Salisbury, który szerzej opisuje *talempong duduk* jako instrument tradycyjny, a ponadto starszy niż *talempong pacik*. Uważa on, że *talempong duduk* był instrumentem, na którym grywały przede wszystkim kobiety, oraz że jego dźwięk towarzyszył wszystkim najważniejszym uroczystościom rodzinnym (Salisbury 2009: 210–11). Jeśli rzeczywiście tak było, to najmłodsze dzieci, które mieszkały z matkami oraz starsze dziewczęta mogły często słyszeć i obserwować grę na *talempongu*, a być może także samodzielnie próbować grać.



Fot. 5. Kobiety grające na *talempongu duduk*, Ira Balai Belo, 2015. fot. M. Szymańska-Ilnata

Wśród spotkanych przeze mnie kobiet grających na instrumentach większość wspominała o tym, że umiejętności zdobywała w kręgu domowym. W kilku przypadkach to właśnie matki z córkami tworzą zespoły, które występują podczas organizowanych w okolicy uroczystości. Kobiety wspominały też o tym, że do niedawna umiejętność gry na *talempongu duduang* była powszechna. Nie występował podział na słuchaczy i muzyków, bo każdy mógł przyjmować dowolną rolę. *Talempong* ustawiany był przed domem, w którym odbywała się uroczystość, a grające na nim osoby się wymieniały. Byli to zarówno domownicy, jak i goście. Dopiero za życia moich rozmówców nastąpiła zmiana i profesjonalizacja muzyczna (grupa *Talempong Agung Bundo Kandung* 2015). Sukcesywnie zmniejsza się dziś nie tylko liczba osób umiejących grać na instrumentach, ale także liczba *talempongów* przechowywanych w prywatnych domach. Być może nie bez znaczenia pozostaje także fakt zanikania tradycyjnych, drewnianych *rumah gadang*, których utrzymanie jest droższe niż domów betonowych. Coraz częściej także budowane są mniejsze domy, a rodziny stają się coraz bardziej rozczłonkowane. Przekaz tradycji muzycznych między mieszkającymi wspólnie kobietami staje się zatem utrudniony.



Fot. 6. Rodzina, kobieca grupa muzyczna, Kayu Jao, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Zestawy *talempongów* przekazywane są aktywnym grupom artystycznym, które zapewniają muzyczną oprawę lokalnych ceremonii, ale także reprezentują daną społeczność na festiwalach i przeglądach muzycznych. Wspierające taką działalność biura i urzędy

kultury, a także szkoły, zapewniają takim grupom miejsce do ćwiczeń. Instrumenty są więc do nich przeniesione na stałe. Tego typu grupy czasem samodzielnie kupują nowe instrumenty, a niekiedy są one fundowane przez urzędy czy sponsorów. Próby odbywają się o ustalonej przez członków zespołu porze. Ich dni i godziny są zmienne, w związku z czym postronne osoby mogą na nie trafić jedynie przypadkowo. Przekaz muzyczny ogranicza się zatem do tych, którzy wcześniej zdobędą informację o terminie próby i celowo na nią przybędą, choć zespoły zazwyczaj są otwarte i pozwalają uczestniczyć w próbie wszystkim chętnym, także nieznanym. Ze względu na zmianę kontekstu, w jakim rozpocząć można naukę gry na *talempongu*, stopniowo zmieniają się też składy grup artystycznych, w których obecnie dominują mężczyźni i chłopcy. Związane jest to być może także z tym, że miejscem prób zostają często strażnice wiejskie – niewielkie budynki, w których mężczyźni pełnią nocną straż w wiosce, w ramach działalności na rzecz lokalnego społeczeństwa.

Dawniej codzienność chłopców również znacznie różniła się od życia dziewcząt. Ważnym miejscem był dla nich dom mężczyzn, czyli *surau*. Mieszkali w nim młodzi mężczyźni po okresie dojrzewania, a przed zawarciem małżeństwa. Opuszczali swoje rodzinne domy, gdyż tradycyjnie przeznaczone były one dla kobiet i dzieci. W *surau* przygotowywani byli przez starszych mężczyzn do dorosłego życia, m.in. uczyli się sztuki walki *pencak silat* oraz gry na instrumentach. Do dziś dla chłopców wzorem do naśladowania jest częściej wuj niż ojciec. To do zadań wuja należało dbanie o edukację i właściwe przygotowanie do dorosłego życia siostrzeńców. Dla chłopców i mężczyzn ważne były, i są do dziś, więzy z młodością. Z opowieści muzyków wynika, że właśnie znajomi rówieśnicy lub nieco starsi koledzy często inspirowali ich do rozpoczęcia nauki gry oraz dawali im pierwsze wskazówki. W niewielu przypadkach profesja muzyczna była dziedziczona przez dzieci od rodziców-muzyków. W trakcie moich badań na Sumatrze tylko w jednym przypadku trafiłam na rodzinę, w której dwóch braci to profesjonalni muzycy, grający na *rababach pariaman* (por. Szymańska-Ilnata 2012) i wspólnie występujący (Monen 2015). Spotkałam osobiście niestety tylko jednego z nich, ale w lokalnych sklepach można kupić płyty z ich wspólnymi nagraniami. Myślę, że można ten przypadek uznać za wyjątek potwierdzający pewną prawidłowość – rzadko zamiłowanie do gry na instrumentach solowych i wymagających dużej sprawności technicznej jest dziedziczone w obrębie najbliższych członków rodziny.



Fot. 7. Okładka płyty nagranej przez braci, kolekcja prywatna, fot. M. Szymańska-Ilnata



Fot. 8. Grupa Indang Lansanak, Lansanak, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Gatunkiem muzycznym, w którym przekaz rodzinny występuje w kręgu spokrewnionych mężczyzn najczęściej jest *indang* (por. Szymańska-Ilnata 2014). Wykonywany jest przez grupę kilkunastu mężczyzn, czasem w bardzo różnym wieku, którzy siedząc w jednym rzędzie śpiewają i grają na bębnach obręczowych. Dawniej właśnie ten rodzaj sztuki tradycyjnej, wykorzystywanej później do popularyzacji islamu, uprawiany był przez chłopców i mężczyzn mieszkających w *surau*. Współcześnie, ze względu na fakt, iż tradycja mieszkania w domu mężczyzn zanika, wyznaczone są inne miejsca, w których okoliczni chłopcy i mężczyźni się gromadzą i wspólnie ćwiczą *indang*. Miejszem takim może być, podobnie jak w przypadku teatru *randai*, prywatny dom lub częściej rodzaj wiejskiej strażnicy, z której dyżurujący mężczyźni nadzorują okolicę. Miejsca te pełnią czasem funkcje zbliżone do polskich remiz strażackich, które nieraz stają się niemalże domami kultury. Struktura *indang* przewiduje miejsce dla członków zespołu o bardzo różnych umiejętnościach. W związku z tym już młodzi chłopcy mogą rozpocząć swoją przygodę z tym gatunkiem muzycznym, a następnie – w miarę uzyskiwania większych umiejętności – przesuwać się w górę hierarchii, aż do najwyższego w niej miejsca – *tukang zikir/dikie*, czyli przywódcy grupy (Ediwar 1999: 135–38).



Fot. 9. Zespół *tambua tasa* grający na weselu. Pariaman, 2011, fot. M. Szymańska-Ilnata

Podobnie wygląda praktyka w zespole *tambua tasa*, który składa się z kilku lub kilkunastu muzyków grających na dużych dwumembranowych bębnach oraz jednego przywódcy grającego na płytkim kotle, zwanym *tasa*, o bardzo przenikliwym dźwięku. Takie zespoły funkcjonują w regionie Pariaman i towarzyszą przede wszystkim procesjom weselnym

(Burniati 2011: 27–28) oraz obchodom święta *Tabuik*. Jest to szyckie święto, które dotarło do Indonezji prawdopodobnie co najmniej 300 lat temu z Indii. Choć oficjalnie szyizm nie jest dozwolony w Indonezji, to jego wyznawcy żyją na zachodnim wybrzeżu Sumatry, a organizowane przez nich spektakularne obchody święta *Tabuik* są dużą atrakcją dla turystów. Obecnie odbywają się one jedynie w dwóch miastach – Bengkulu i Pariaman, jednak dawniej były również w Sigli, Kutaraja/Banda Aceh, Meulaboh, Trumon, Singkil, Barus, Sibolga, Natal, Padang, Painan, Krui, a nawet w położonych w głębi lądu okolicach jeziora Maninjau i Solok. *Tabuik* to szereg uroczystości mających upamiętniać wnuka Mahometa – Hosena (Kartomi 2012: 78), który zginął w obronie islamu. Tym samym mianem określana jest wieża, którą w trakcie głównych uroczystości wrzuca się do morza (Ernatip i in. 2001: 13). Wiek muzyków tworzących grupy *tambua tasa* może być bardzo różny. Najczęściej są to mężczyźni w młodym i średnim wieku – od 15 do 55 lat, ale istnieją także grupy dziecięce, złożone z chłopców w wieku od 6 do 15 lat. W 2011 roku spotkałam Nazirmana, który wykonuje bębny *tambua*, ale także uczy młodzież gry na nich (Nazirman 2011). Twierdził, że uczy zarówno w szkołach, jak i w prywatnych domach, oraz że wśród młodych chłopców jest zainteresowanie tego rodzaju sztuką. Miałam okazję posłuchać występu jego uczniów – kilku- i kilkunastoletnich chłopców – podczas jednego z wesel, na które zabrał mnie ze sobą mój rozmówca.

Z moich obserwacji poczynionych podczas kilkukrotnych wyjazdów badawczych na Sumatrę Zachodnią wynika, że trudno tam rozpoznać rodziny muzykujące, rozumiane w sposób charakterystyczny dla polskiej kultury muzycznej. Szybkie dostrzeżenie pokrewieństwa wśród wspólnie występujących muzyków utrudnia także brak zwyczaju posługiwania się przez nich jednym nazwiskiem. O związkach rodzinnych można zatem dowiedzieć się dopiero w trakcie dłuższej rozmowy. Sformułowanie „to członek mojej rodziny” może jednak oznaczać także bardzo dalekie pokrewieństwo, czasem nawet trudne do wyjaśnienia przez osobę je deklarującą. Na Sumatrze nie spotkałam się nigdy także z sytuacją, w której członkowie zespołu podkreślaliby pokrewieństwo, jak to czasem bywa w Polsce. Wydaje mi się, że powszechność tworzenia zespołów muzycznych przez osoby spokrewnione ze sobą jest dla ludzi Minangkabau faktem oczywistym i wynika z tradycyjnego sposobu przekazywania wiedzy i umiejętności, który do dziś jest kultywowany.

Bibliografia

Autor nieznany

1978 *Adat istiadat daerah Sumatera Barat*. Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah.

Burniati

2011 *Keberadaan musik tambua tasa dalam masyarakat Sikabu kecamatan Lubuk Alung*. Praca dyplomowa, Padang: Universitas Negeri Padang.

Chadwick R. J.

1991 *Matrilineal Inheritance and Migration in a Minangkabau Community*. „Indonesia” 51: 47–81.

Ediwar

1999 *Parjalanan kesenian indang dari surau ke seni pertunjukan rakyat Minangkabau di Padang Pariaman Sumatera Barat*. Praca magisterska, Yogyakarta: Universitas Gajah Mada.

Ernatip Dra, Siti Rohanah, Zusneli Zubir, Rois Leonard Arios

2001 *Upacara tabuik di Pariaman: kajian nilai budaya dan fungsi bagi masyarakat pendukungnya*. Jakarta: Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film.

Hanefi

1999 *Traditional Minangkabau music*. In: *Walk in Splendor: Ceremonial Dress and the Minangkabau*. Ed. Anne Summerfield, John Summerfield. Textile Series: 4. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Kartomi Margaret J.

2012 *Musical Journeys in Sumatra*. University of Illinois Press.

Salisbury, David

2009 *Tali Nan Bapilin Tigo (Three Strings Entwined): A Study of the Minangkabau Talempong Tradition in West Sumatra, Indonesia*. Saarbrücken, Germany: LAP Lambert Academic Pub.

Szymańska-Ilnata Maria

2012 *Chordofony smyczkowe w kulturze Minangkabau*. W: *Zeszyty Koła Naukowego Etnomuzykologii*. T. II. Red. Barbara Śnieżek, Agnieszka Grzybowska, Anastasiya Niakrasava, Katarzyna Koziej, Bogna Uryzaj, Warszawa, s. 81–103.

- 2014 *Ewolucja formy i zmiana kontekstu wykonania sztuki indang z Zachodniej Sumatry.*
W: *Odcienie Indonezji.* Red. Renata Lesner-Szwarc, Toruń: Oficyna Wydawnicza
Kucharski, s. 101–114.
- 2015 *Synteza sztuk w teatrze randai z Sumatry Zachodniej.* W: *Ogród sztuk
Indonezji/Taman Seni Indonesia.* Red. Małgorzata Jarmułowicz. Górna Grupa:
Verbinum, s. 79–84.