

## Muzyka, turystyka i niematerialne dziedzictwo kulturowe w Indonezji

Marzanna Popławska

m.poplawska13@uw.edu.pl

Uniwersytet Warszawski, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

ORCID: 0000-0002-0734-7758

### Abstrakt

Muzyka oraz – w szerszym wymiarze – sztuki performatywne są ważną częścią niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Praktyki muzyczne są uważane zarówno za ważne zasoby kulturowe wymagające ochrony [Sweers, Ross 2020], jak też domenę kultury szczególnie narażoną na praktyki ekspozycji (*cultural display*) i wystawiania na pokaz [Acciaoli 1985]. W tym artykule analizuję trudne relacje pomiędzy muzyką jako niematerialnym dziedzictwem kulturowym oraz turystyką, odgrywającą niebagatelną rolę w promowaniu, ale również w powstawaniu niepożądanych zmian w muzyce lokalnej/tradycyjnej. Niezwykle istotna jest tu polityka kulturalna państwa jako jednej z najbardziej wpływowych sił w kształtowaniu relacji pomiędzy niematerialnym dziedzictwem a turystyką oraz w determinowaniu przejawów dziedzictwa, podlegających promocji na arenie krajowej i międzynarodowej. Do refleksji nad związkami muzyki i turystyki posłużą przykłady indonezyjskich sztuk performatywnych znajdujących się na listach niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

**Słowa kluczowe:** Indonezja; turystyka kulturowa; sztuki performatywne; niematerialne dziedzictwo kulturowe

### Wprowadzenie<sup>1</sup>

Turystyka to jeden z kluczowych sektorów w globalnej ekonomii – sektorów bardzo dynamicznie się rozwijających i generujących olbrzymie dochody. Światowa Organizacja Turystyki Narodów Zjednoczonych (ang. *United Nations World Tourism Organization*, UNWTO) podaje, że pomimo sporadycznych wstrząsów, turystyka odnotowuje stały rozwój. Przed-pandemiczny rok 2018 był dziewiątym z rzędu rokiem wzrostu, co świadczy o dużej sile i odporności tego sektora [UNWTO 2019, s. 3]. W 2018 roku Azja i Pacyfik zanotowały największy, bo siedmioprocentowy wzrost co do liczby turystów (348 mln) i przychodów z turystyki (435 mld USD)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego OPUS-19 (nr 2020/37/B/HS3/03379), finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

<sup>2</sup> Dla porównania: w Europie było to 5% wzrostu pod względem liczby turystów (710 mln) i przychodów (570 mld USD); obie Ameryki osiągnęły natomiast 2% wzrostu co do liczby turystów (216 mln), przy braku wzrostu dochodów (334 mld).

Obok turystyki przyrodniczej czy wypoczynkowej ważną rolę odgrywa turystyka kulturowa, której istotą jest odwiedzanie miejsc o walorach materialnych i niematerialnych, ważnych ze względów kulturowych, historycznych lub artystycznych. Badania przeprowadzone chociażby w Chinach i Malezji [Yang, Lin, Han 2010; Lee 2010] pokazują, że turyści są zazwyczaj bardziej zainteresowani obiektami dziedzictwa kulturowego niż innymi miejscami turystycznymi, a sama turystyka kulturowa ma największy wpływ na satysfakcję turystów. Wynika z tego, iż obiekty dziedzictwa kulturowego i turystyka kulturowa mają szczególnie duży potencjał w rozwoju turystyki.

W moim artykule zajmę się specjalnym rodzajem turystyki kulturowej, dotyczącej niematerialnego dziedzictwa kulturowego w obszarze sztuk performatywnych w Indonezji. Sztuki te stanowią niezwykle istotny aspekt kultury tego kraju, wykorzystywany w dużej mierze w przemyśle turystycznym i promocji Indonezji na arenie światowej.

Sztuki performatywne to jeden z pięciu obszarów niematerialnego dziedzictwa kulturowego (*intangible cultural heritage, ICH*) wyznaczonych przez UNESCO w ramach Konwencji w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku<sup>3</sup>. Różne rodzaje sztuk performatywnych znalazły miejsce (obok innych elementów kulturowych) na trzech różnych listach niematerialnego dziedzictwa: najliczniejszej z nich Reprezentatywnej Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości, Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Wymagającego Pilnej Ochrony oraz Rejestrze Dobrych Praktyk Ochronnych.

Praktyki performatywne (muzyczne, taneczne, teatralne) stanowią ważny zasób kulturowy, wymagający systematycznej ochrony [Sweers, Ross 2020], jak też domenę kultury szczególnie narażoną na praktyki eksponowania (*cultural display*) i wystawiania na pokaz [Acciaioli 1985]. To właśnie aspekt wyjątkowej wizualnej atrakcyjności sztuk performatywnych jest chętnie wykorzystywany w promocji kultury we wszelkiego rodzaju działaniach turystycznych. Ze względu na swój charakter sztuki performatywne są obszarem, w którym szczególnie widoczny jest wpływ (zarówno pozytywny, jak i negatywny) Konwencji UNESCO oraz międzynarodowej i krajowej polityki kulturalnej.

---

<sup>3</sup> W polskim tłumaczeniu Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku sztuki performatywne są zdefiniowane jako widowiskowe.

Wpływ ten ma ogromne znaczenie zarówno w życiu jednostek, jak i całych społeczności lokalnych.

Celem artykułu jest przedstawienie, na podstawie wieloletnich badań własnych prowadzonych w Indonezji<sup>4</sup> oraz prac badawczych innych autorów, trudnych relacji pomiędzy muzyką rozumianą jako niematerialne dziedzictwo kulturowe oraz turystyką, odgrywającą niebagatelną rolę w promowaniu, ale również w powstawaniu niepożądanych zmian w muzyce lokalnej/tradycyjnej. Jako że Indonezja jest krajem wieloetnicznym i niezwykle zróżnicowanym kulturowo, tematyka niematerialnego dziedzictwa kulturowego i turystyki ma tu złożony wymiar polityczny. Państwo realizujące określoną politykę kulturalną jest jedną z najbardziej wpływowych sił w kształtowaniu relacji pomiędzy niematerialnym dziedzictwem a turystyką oraz w determinowaniu przejawów dziedzictwa, podlegających promocji na arenie krajowej i międzynarodowej. Dynamika układu sił (*power dynamics*) w obszarze niematerialnego dziedzictwa kulturowego pomiędzy (1) międzynarodowym/zachodnim prawem i instytucjami a postkolonialnym państwem i narodem, (2) jednostkami, grupami i społecznościami lokalnymi a władzami i instytucjami szczebla lokalnego, regionalnego i ogólnokrajowego, (3) różnymi grupami etnicznymi, klasami społecznymi, pokoleniami czy płciami, jest tematem szczególnie fascynującym, wieloaspektowym i wymagającym kompleksowych badań.

Z polityką kulturową ściśle związana jest polityka tożsamości. W tym względzie rola niematerialnego dziedzictwa kulturowego w budowaniu spójności narodowej oraz prestiżu międzynarodowego jest ogromna. Wartość przypisywana poszczególnym grupom i tradycjom oraz ich ekskluzywne lub inkluzywne strategie promocji, a także interesy grupowe w zróżnicowanym/pluralnym społeczeństwie indonezyjskim stanowią potencjalne pole konfliktów, napięć czy nawet antagonizmów<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Z Indonezją i jej kulturą jestem związana od prawie 30 lat. Badając tradycyjną kulturę muzyczną Indonezji wielokrotnie stykałam się z krytycznymi opiniami artystów, dotyczącymi niekorzystnych zmian zachodzących w muzyce tradycyjnej pod wpływem procesów globalizacyjnych oraz intensywnego rozwoju turystyki. W swojej pracy wykorzystuję przede wszystkim antropologiczne metody badawcze: m. in. terenowe badania etnograficzne, metody kwalitatywne/jakościowe, obserwację współuczestniczącą, prowadzenie rozmów i wywiadów, dokumentację wizualno-dźwiękową. Zob. wybrane prace na temat muzyki Indonezji: Popławska 1998, 2008, 2015, 2016, 2020a, 2020c.

<sup>5</sup> Zręby państwa indonezyjskiego były budowane w dużej mierze na kulturze jawajskiej, która została podniesiona do rangi kultury narodowej. Dominacja jawajska, która wynika między innymi z demograficznej przewagi Jawajczyków (40% populacji), jest powoli przełamywana, a obecność przedstawicieli innych grup etnicznych na eksponowanych stanowiskach jest coraz większa. Indonezję zamieszkuje około 1300 grup etnicznych, posługujących się ponad 700 różnymi językami.

## Turystyka kulturowa

Obszar niematerialnego dziedzictwa kulturowego to sfera prowadzenia określonej polityki państwowej i podejmowania konkretnych decyzji z tą polityką związanych. Polityka niematerialnego dziedzictwa kulturalnego często zają się ściśle z kwestiami praktyk turystycznych oraz rozwoju ekonomicznego. Wraz z rosnącym wpływem globalnego rynku i gospodarki wartość swoistej globalnej marki, jaką bez wątpienia jest ICH, jest coraz powszechniej uznawana przez różne strony zainteresowane ICH – od przedstawicieli rządu i administracji po artystów, ekspertów i społeczności lokalne [zob. You, Hardwick 2020]. Kategoria ICH stanowi współcześnie szczególne narzędzie legitymizujące, służące do promowania kultury lokalnej/tradycyjnej wśród odbiorców na całym świecie, zwłaszcza turystów – krajowych i zagranicznych. W dyskusjach dotyczących niematerialnego dziedzictwa oraz w jego promowaniu, jedną z bardzo często podkreślanych, wymiernych korzyści są dochody możliwe do uzyskania dzięki turystycznemu zainteresowaniu elementami kultury – zarówno tymi z list krajowych, jak też z listy UNESCO.

Przemysł turystyczny, dynamicznie rozwijający się w wielu krajach, już od dawna dostrzega i wykorzystuje „korzyści ekonomiczne płynące z zasobów kulturowych, a w Azji wiele krajów przekształciło elementy swojego dziedzictwa kulturowego w atrakcje turystyczne” [You, Hardwick 2020]. Z wielorakim wykorzystywaniem ICH przez przemysł turystyczny wiąże się wiele zagrożeń, których świadomość jest ważna, aby można było im przeciwdziałać. Jednym z najważniejszych zagrożeń związanych z turystyką jest komercjalizacja, a więc eksploatacja w celu osiągnięcia korzyści ekonomicznych: głównym celem jest tu korzyść, a nie wartość artystyczna. Komercjalizacja jest wynikiem uprzedmiotowienia (*objectification*) określonych elementów kultury. Inne zagrożenia dla ICH to „nadmierna ochrona” i muzealizacja [zob. Kurin 2004; Jodelka 2005; Brzezińska 2013; Stefano, Davis 2016], która wiąże się ze skostnieniem form ICH, zatrzymaniem ich dalszego rozwoju, redukcją różnorodności, sztywnym przestrzeganiem norm i formuł, bez względu na tradycję, która jest „żywa” i ulega przekształceniom w czasie. Optymiści podkreślają jednak, że przy zachowaniu ostrożności i świadomości potencjalnych niebezpieczeństw, można ich uniknąć.

Natomiast jednym z pozytywnych efektów Konwencji jest na pewno reaktywacja i rewitalizacja określonych lokalnych praktyk. Dobrym przykładem tworzenia

alternatywnych źródeł dochodu z wykorzystaniem ICH są inicjatywy podejmowane na Podlasiu [zob. Popławska 2020b]<sup>6</sup>. Dzięki uwypukleniu wagi i znaczenia lokalnej sztuki oraz wykreowaniu na nią popytu, zapewnione zostało dla niej miejsce we współczesnym życiu. Oczywiście rozwijając takie inicjatywy należy pamiętać, aby w procesie ożywiania tradycyjnych form działalności, nie rezygnować z artystycznych standardów i jakości.

### **Turystyka kulturowa w Indonezji**

Turystyka stanowi jedną z bardzo ważnych gałęzi indonezyjskiej gospodarki. Sektor turystyczny zajął czwarte miejsce wśród największych sektorów eksportu towarów i usług [Hasanudin 2013]. Indonezja jest dziewiątym najszybciej rozwijającym się obszarem turystycznym na świecie, trzecim w Azji i najszybciej rozwijającym się w Azji Południowo-Wschodniej [*Jakarta Post* 2018]. Rząd Indonezji aktywnie popiera wszelkie formy turystyki, wykorzystując także szczególną atrakcyjność wieloetniczności Indonezji oraz podkreślając ekonomiczną wartość różnorodnych przejawów kultury dla przemysłu turystycznego. Desygnowanie przez rząd indonezyjski roku 1989 jako Roku Turystyki podkreśliło wagę tej dziedziny, która od tego czasu z każdym rokiem rośnie w znaczenie i coraz dynamiczniej się rozwija. Poczynając od lat 90. zarówno rząd, jak i sektor prywatny, przeprowadzili szereg kampanii promujących turystykę w różnych mediach, takich jak prasa, telewizja i internet.

Dziedziny kultury i turystyki w Indonezji ściśle się zazębiają zarówno w zakresie porządku prawno-administracyjnego, jak i społecznego. Zmiany istotne dla obu obszarów zostały zapoczątkowane właśnie w latach 90. W 1998 roku powstało Ministerstwo Turystyki, Sztuki i Kultury, po przeniesieniu turystyki z Ministerstwa Turystyki, Poczty i Telekomunikacji i połączeniu jej ze Sztuką i Kulturą. Jednocześnie Ministerstwo Edukacji i Kultury w dalszym ciągu funkcjonuje jako samodzielna jednostka. W wyniku tej zmiany nastąpił dość osobliwy podział w ramach samego obszaru kultury – pomiędzy kulturą rozumianą jako edukacja i kulturą zdefiniowaną na potrzeby turystyczne. Ten podział zwiększył jeszcze bardziej rolę turystyki jako symbolu nowoczesności oraz jej

---

<sup>6</sup> Taką inicjatywą jest na przykład tworzenie warsztatów tradycyjnych rzemiosł i umiejętności, w tym pieśni i tańca. Jeden z warsztatów – tkacki – jest związany z wpisaniem na listę krajową sztuki wyrobu pereborów. Na Podlasiu pereborami zainteresowała się branża mody, tworząc kolekcję odzieży inspirowanej tymi właśnie metodami tkackimi. Zob. np. <http://atrakcjepodlasia.pl/tradycje-i-kuchnia/szlak-rekodziela-ludowego.htm>.

wpływ na rolę kultury w rozwoju narodowym [Hughes-Freeland 2010, s. 202]. Zyskały na wadze różnorodne festiwale lokalne i konkursy organizowane przez państwo. W 1989 roku zapoczątkowany został Festiwal Sztuki w Yogyakarcie. Na początku lat 90. narodził się festiwal sztuki dworskiej (*Festival Kraton*), który odbywa się w dużych ośrodkach miejskich Indonezji na zasadzie rotacji. W kolejnych latach i dekadach pojawiały się wciąż nowe festiwale, mające za zadanie przyciągać nie tylko wielbicieli rodzimej kultury, ale także tej prezentowanej przez artystów z różnych stron świata (np. SIPA – *Solo International Performing Arts Festival*). Pomimo dużej bliskości pomiędzy kulturą a turystyką, w przypadku polityki kulturalnej, nie można zredukować jednej do drugiej.



Rys. 1. Mapa Indonezji

Źródło: [Wikimedia Commons, commons.m.wikimedia.org/wiki/File:LocationIndonesia.svd](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:LocationIndonesia.svd)  
[20.06.2022]

### Indonezyjskie sztuki performatywne na listach UNESCO

Na trzech wspomnianych wyżej listach niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO znalazło się łącznie dwanaście elementów kultury Indonezji (stan z grudnia 2021). Są to tradycje muzyczne (*angklung* – 2010; śpiewana poezja *pantun* – 2020, inskrybowana wspólnie z Malezją; muzyka gamelanu – 2021), tradycje taneczne (taniec *saman* – 2011, trzy rodzaje tańca balijskiego – 2015), teatralne (teatr lalkowy *wayang* – 2008) oraz sztuki walki *pencak silat*, które w niektórych regionach stanowią

podstawę określonych form teatralnych (np. *randai* na Sumatrze zachodniej – w regionie Minangkabau).

### ***Muzyka gamelanu, jawajski taniec i teatr***

Taniec jawajski jeszcze wprawdzie nie znalazł się na liście niematerialnego dziedzictwa kulturowego, ale akompaniująca mu muzyka gamelanu<sup>7</sup> została na nią wpisana stosunkowo niedawno, bo w grudniu 2021 roku. Z kolei teatr lalkowy (szczególnie popularny na Jawie i Bali), w tym teatr cieni, któremu gamelan także akompaniuje, pojawił się na liście UNESCO w 2008 roku, jako pierwszy z performatywnych sztuk indonezyjskich.

Taniec i gamelan, które są sztukami dworskimi, w dwudziestym wieku poddane zostały różnym przekształceniom, spowodowanym rozwojem tańca poza ośrodkami dworskimi – w tanecznych stowarzyszeniach, a później w państwowych szkołach artystycznych [zob. Popławska 2015]. Zmieniły się w dużej mierze metody nauczania, skróceniu uległy same tańce oraz poszczególne motywy taneczne, a dzięki szerszemu zainteresowaniu taniec stopniowo przystosowany został do scenicznych pokazów. Zmiany te zintensyfikowały się w drugiej połowie dwudziestego wieku poprzez rozwój turystyki.

W wyniku procesów nacjonalizacyjnych taneczny repertuar jawajskiego dworu sułtańskiego, przeznaczony dotąd dla wąskiego kręgu odbiorców, stał się klasyczną indonezyjską formą taneczną, a jawajska kultura dworska stała się indonezyjskim klasycyzmem [zob. Hughes-Freeland 2006; Hughes-Freeland 1997]. Status tańca uległ zasadniczej zmianie: z dworskiego ceremoniału o charakterze sakralnym stał się sztuką czy wręcz artystycznym przedmiotem (*art object*). Tak więc taniec dworu sułtańskiego w nowym państwie indonezyjskim<sup>8</sup> odrodził się jako klasyczny taniec Yogyakarta<sup>9</sup>, reprezentujący naród wobec jego części składowych (poszczególnych grup etnicznych/kulturowych Indonezji), jak również w stosunku do ludzi z zewnątrz [Hughes-

---

<sup>7</sup> Gamelan to duży zespół instrumentalny występujący przede wszystkim w środkowej Jawie, wywodzący się z ośrodków dworskich. Obejmuje różnego rodzaju gongi i instrumenty sztabkowe wykonane z brązu. W jego skład wchodzi również bębny, flety, drewniany ksylofon i dwa rodzaje instrumentów strunowych.

<sup>8</sup> Indonezja przez trzy i pół wieku była kolonią holenderską. Niepodległym państwem i republiką stała się w 1945 roku.

<sup>9</sup> Miasto w środkowej Jawie; jeden z dwóch (obok Surakarty) ośrodków sztuki dworskiej.

Freeland 2010, s. 198]. W takiej formie taniec ten jest współcześnie głównym elementem polityki turystycznej, w znacznym stopniu zagrożonym komodyfikacją.



Rys. 2. Taniec Gamelan (© Garasi Seni Benawa, Indonesia, 2017)

Źródło: <https://ich.unesco.org/en/RL/gamelan-01607#identification>

Niektóre formy tańca jawajskiego powstały specjalnie na użytek turystów i scenicznych pokazów. Na przykład, *wayang orang Sriwedari* (indon.) w Surakarcie<sup>10</sup> stanowi uwspółcześioną formę teatru *wayang wong* (jaw.), wykreowaną na wzór teatru europejskiego i przeznaczoną dla turystów – rodzimych i zagranicznych. Wyróżnia się on między innymi bogatą scenografią, nieobecną w tradycyjnym teatrze tanecznym. Od lat 60. funkcjonuje także taneczny teatr Ramayana w Prambanan, nieopodal Yogyakarta. Opowiada on historię Ramy i Sinty, dla której bazą jest starożytny indyjski epos Rymayana. Jest to teatr na wolnym powietrzu, w materiałach promocyjnych z europejska nazywany „baletem”. Z myślą między innymi o turystach powstają w Indonezji coraz to nowe festiwale sztuk performatywnych: *Kraton Festival* w Yogyakarta, International

<sup>10</sup> Miasto w środkowej Jawie; jeden z dwóch (obok Yogyakarta) ośrodków sztuki dworskiej.



*Gamelan Festival* w Surakarcie i wiele innych. Niektóre z nich, jak międzynarodowy *Yogyakarta Gamelan Festival*, zainicjowany wprowadzono nie w celach turystycznych w 1995 przez muzyka i radiowca Sapto Raharjo, znalazły swoje miejsce wśród wydarzeń oferowanych turystom w rozmaitych przewodnikach i broszurach. Festiwale są w dużej części biletowane, co jest nową praktyką, pozostającą w sprzeczności z obowiązującymi dawniej tradycyjnymi normami<sup>11</sup>.

Pokazy muzyczno-taneczne są rutynowo oferowane w hotelach i restauracjach w miejscach często odwiedzanych przez turystów. Pokazy takie urządzone są także przez stowarzyszenia taneczne oraz przez dwór sułtański. W każdy niedzielny poranek turyści mogą podziwiać dworski taniec i muzykę oraz odwiedzić część pałacu dostępną dla zwiedzających. Przedstawienia dla turystów trzymają się sztywnych ram czasowych, nie przekraczając jednej godziny. W procesie adaptacji na potrzeby turystyki poszczególne tańce uległy skróceniu i kompresji – powtarzające się motywy zostały w dużej mierze zredukowane, przyśpieszeniu uległo tempo wykonania, aby tańce były bardziej atrakcyjne dla widzów. W przedstawieniach teatru cieni, przeznaczonych dla turystów, zredukowane zostały dialogi na rzecz scen dynamicznych, przedstawiających bitwy i pojedynki, a więc nie wymagających językowych kompetencji. Wiele budynków w obrębie kompleksu pałacowego w Yogyakarta zamieniono na publiczne muzea. Zmienił się również – przynajmniej częściowo – patronat i sponsorzy przedstawień. Oprócz dworu są to szkoły artystyczne, państwo oraz biznes korporacyjny.

Duża część wymienionych zmian została podyktowana profilem odbiorców sztuki. Turyści zagraniczni, jak też ci przybywający z innych stron Indonezji, a nawet z wyspy Jawy, nie rozumieją lokalnego języka ani wysublimowanej estetyki, filozofii czy literackich konotacji środkowo-jawajskich przedstawień. Powstała w przekazie i rozumieniu luka musiała więc zostać zapełniona w inny sposób – poprzez zmiany formalne oraz komunikację nie-werbalną.

---

<sup>11</sup> Taniec na dworach jawajskich był wykonywany przez krewnych sultana oraz dworzan. Tańczenie dla sultana miało charakter prestiżowy i honorowy.

## ***Taniec balijski***

Bali jest wiodącą krajową i międzynarodową destynacją turystyczną, a biznes związany z turystyką stanowi ok. 80% gospodarki tej wyspy, położonej na wschód od Jawy, w jej bezpośrednim sąsiedztwie. Początki międzynarodowej turystyki na Bali sięgają lat 20. i 30. XX wieku. W tym czasie Bali stanowiło swoistą enklawę dla zagranicznych artystów (wśród nich Walter Spies, Colin McPhee, Miguel Covarrubias) i było miejscem badań antropologów (m.in. Margaret Mead, Gregory Bateson, Jane Belo).

W latach 60-70. rząd Indonezji zainicjował szeroko-zakrojony program promocji Bali jako celu turystyki masowej, zwłaszcza kulturalnej. W programie tym balijskie sztuki performatywne – muzyka, taniec i teatr – odgrywają szczególnie ważną rolę. Odpowiednio opakowane na potrzeby turystów, poddane stosownej promocji; jako widoczne, zewnętrzne przejawy kultury balijskiej wzbudzają zainteresowanie dzięki kolorowym strojom, gestom i dynamicznej muzyce; stanowią tym samym egzemplifikację tego co odmienne i egzotyczne, a więc dla turystów szczególnie pociągające [zob. Barker, Putra, Wiranatha 2006]. Interesująca dla turystów jest również odmienna religijność Balińczyków, którzy praktykują lokalną odmianę hinduizmu w największym muzułmańskim kraju świata (ok. 87% mieszkańców Indonezji deklaruje przynależność do islamu).

Taniec – podobnie jak inne sztuki performatywne – odgrywa w społeczeństwie balijskim wielorakie funkcje: sakralną (ceremonie świątynne), rodzinno-społeczną (uświetnia rytuały przejścia), a nawet polityczną – dawniej podkreślał siłę i splendor władców, natomiast w czasach Republiki Indonezji jest elementem imprez organizowanych przez rząd lub partie polityczne [zob. Bandem, DeBoer 1995; Dibia, Ballinger, Anello 2004]. Taniec posiada również funkcję rozrywkową, która jest szczególnie eksponowana i eksploatowana w kontekście turystyki kulturowej. Taniec staje się wówczas przedmiotem ekonomicznej wymiany [Barker, Putra, Wiranatha 2006, s. 218]. Specjalne pokazy tańca i muzyki można zobaczyć w hotelach, restauracjach, na zewnętrznych dziedzińcach świątyni, a także na łonie przyrody.

W związku z rozwojem turystyki, od lat 70. na Bali toczyły się dyskusje dotyczące roli i zmian generowanych przez turystykę oraz jej relacje z tradycją. Dyskusję zapoczątkowało w 1971 roku Seminarium Tańców Sakralnych i Świeckich, zorganizowane przez Balijskie Biuro Departamentu Edukacji i Kultury. W trosce o kondycję lokalnych sztuk

performatywnych zostały wprowadzone rozmaite ustalenia, zainicjowane przez artystów i administratorów z sektora kultury. W 1997 roku władze regionalne przygotowały szereg zapisów prawnych, które miały chronić tradycyjne sztuki przed niepożądanymi zmianami. Była to m.in. konieczność rejestracji grup artystycznych, określenie wysokości płacy minimalnej oraz wprowadzenie standardów jakości wykonania, kontrolowanych przez przedstawicieli regionalnych władz.

W wyniku tych dyskusji dokonano podziału balijskich sztuk tradycyjnych na trzy kategorie: tańce sakralne (*wali*), semi-sakralne (*bebali*) oraz rozrywkowe/świeckie (*balih-balihan*). Podział ten znalazł swoje odzwierciedlenie we wpisie tańca balijskiego na liście UNESCO (2015).

Turystyka bez wątpienia jest nośnikiem wielorakich zmian, choć nie bez znaczenia są tu także czynniki cywilizacyjne związane ze stylem życia czy wzrostem tempa życia. Niektóre z tych zmian są traktowane jako negatywne, inne – pozytywne. W sztukach performatywnych zmiany te zazwyczaj dotyczą treści (*content*), kontekstu wykonawczego oraz symbolicznych znaczeń, które mogą ulegać różnym przekształceniom. Konkretnie zmiany w tańcach przejawiają się – podobnie jak na Jawie – przede wszystkim w ich uproszczeniu i skróceniu. Skomponowano również nowe tańce, bazujące na formach tradycyjnych, które są wykorzystywane przede wszystkim w kontekście świeckim/rozrywkowym, w tym na potrzeby turystyki [zob. Askovic 1998]. Do grupy takich tańców należą m.in.: *legong* (jego wersja sakralna to *pendet*), taniec w masce – *topeng* oraz taniec *Penyembroma*, który jest tańcem powitalnym, stworzonym dla celów turystycznych. Z biegiem czasu *Penyembroma* stał się na tyle popularny, że – ku dezaprobowaniu części artystów – zaczął być wykonywany w świątyniach, zastępując w tej roli taniec *pendet* [Sanger 1988, s. 99]. Jako że sztuki performatywne uczestniczą w nieustannym procesie rozwoju i zmian, turystyczna wersja okazała się prawdopodobnie bardziej stosowną i odpowiadającą oczekiwaniom współczesnych Balińczyków [Barker, Putra, Wiranatha 2006, s. 219].

Tanuja Barker [2006] opisuje implikacje dynamicznego rozwoju turystyki dla tradycyjnego tańca balijskiego na przykładzie tańca *Barong*, który w swoim sakralno-rytualnym kontekście jest określany jako *Calon Arang*. Taniec *Barong* to właściwie taneczny dramat, wykonywany przez trzy lub więcej godzin, opowiadający uniwersalną historię walki dobra ze złem: *Barong* – mityczna postać, opiekun rdzennej ludności toczy

walkę z Rangdą – złą czarownicą. Wersja przeznaczona dla turystów została okrojona do jednej godziny. Pozbawiono ją dialogów, które są dla turystów niezrozumiałe, natomiast wzbogacono większą ilością postaci oraz sytuacyjnych motywów humorystycznych i komediowych. Wśród zmian jest również obsadzenie kobiet w żeńskich rolach, odtwarzanych dawniej przez mężczyzn. Postać Baronga pojawia się w masce, w różnych wariantach mitycznych zwierząt (np. lwa, tygrysa, słonia). W przedstawieniach dla turystów, używane są maski specjalnie wykonane na ten cel; nie są to maski wykorzystywane w przedstawieniach świątynnych i rytualnych, które uważane są za maski sakralne. Jednym z elementów tanecznego dramatu Baronga jest taniec transowy, wykonywany w końcowej jego części. W przedstawieniach dla turystów trans jest symulowany, co jest dla nich łatwiejsze do przyjęcia. Zachowany został natomiast rytualny element składania przed przedstawieniem ofiary z kwiatów i pokarmów, co czyni się dla zapewnienia pomyślności przedstawieniu i wykonawcom.



Rys. 3. Taniec balijski - Barong (© Centre for Research and Development of Culture, Indonesia, 2010)

Źródło: <https://ich.unesco.org/en/RL/gamelan-01607#identification>

W opisanym przykładzie sztuka tradycyjna poniekąd ulega rozdwojeniu, występując w dwóch osobnych formach, wyznaczonych przez odmienne funkcje i przeznaczenie. Nie stanowi to anomalii, ponieważ tradycyjnie sakralne i świeckie przedstawienia na Bali (z pewnymi wyjątkami) nie są rygorystycznie podzielone na odrębne kategorie [Sanger 1988, s. 98], a o ich „sakralności” lub „świeckości” często decyduje kontekst wykonania.

Debata o wpływie turystyki na tradycyjne sztuki wciąż się toczy – naukowcy zastanawiają się nad tym czy turystyka wzmacnia czy niszczy sztukę balijską, będącą przedmiotem jej zainteresowania [zob. Picard 1996a]. Niektórzy widzą w turystyce zagrożenie komercjalizacją i uprzedmiotowieniem, które prowadzą do powstania zniekształconej „kultury turystycznej.” Inni, patrząc na turystykę bardziej przychylnie i optymistycznie, zwracają uwagę na wysoką sprawczość (*agency*) oraz aktywny (a nie pasywny) i podmiotowy udział lokalnej społeczności goszczącej, która uczestniczy w wymianie kultury i innych dóbr [Picard 1996b; Zhang, Smith 2019]. Sanger zauważa, że na Bali turystyka została wręcz zintegrowana i wtopiona w tradycyjne ramy, które nie uległy zniszczeniu [Sanger 1988, s. 102].

Do pozytywnych stron rozwoju turystyki na Bali (a także w innych miejscach) można zdecydowanie zaliczyć kwestie ekonomiczne: przemysł turystyczny dostarcza pracy lokalnym artystom, którzy często wykonują też inne, mniej dochodowe, zawody, np. w rolnictwie [por. Marzuki 2011 i jego analizę pozytywnych i negatywnych skutków turystyki na przykładzie Wysp Langkawi w Malezji]. Przedstawienia dla turystów są częste, w przeciwieństwie do przedstawień rytualnych. W szerszym kontekście ma to wpływ na wzrost kreatywności, dynamizm rozwojowy oraz konsolidację społeczności lokalnej: w przedstawieniach uczestniczą wieloosobowe grupy, a dochody z występów w różny sposób tę społeczność wspierają. To właśnie dzięki rosnącej popularności artyści mają również okazję – niejako w odwrocie – stać się turystami, wyjeżdżając z zagranicznymi misjami kulturalnymi.

### ***Taniec Saman z Północnej Sumatry***

W roku 2011 taniec *saman* – typ siedzącego (a właściwie klęczącego) tańca z regionu Gayo w górach północnej Sumatry został wpisany na Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Wymagającego Pilnej Ochrony. Tańcowi *saman* towarzyszą rytmiczne ruchy rąk i tułowia wykonywane do akompaniamentu śpiewu i klaskania. Z opisu tańca na

stronie UNESCO: „tancerze klaszczą w dłonie, uderzają [dłońmi] w klatkę piersiową, uda i podłóżę, klikają palcami, kołyszą się i kręcą ciałami i głowami w rytm zmian – unisono lub na przemian z ruchami przeciwnych tancerzy” [*Saman dance*]. Australijska badaczka, Margaret Kartomi, analizuje sytuację tego tańca zarówno wśród społeczności Gayo, jak też szerzej: w regionie (prowincji) Aceh oraz w kontekście diasporycznym [Kartomi, Zelman 2014].



Rys. 4. Taniec Saman (© Centre for Research and Development of Culture, Indonesia, 2010)

Źródło: <https://ich.unesco.org/en/RL/gamelan-01607#identification>

W związku ze wspomnianym wcześniej podziałem odpowiedzialności za kulturę pomiędzy Ministerstwem Edukacji i Ministerstwem Turystyki, to ostatnie podjęło działania mające na celu upowszechnienie tańca *saman*. Kartomi zauważa, że w roku 2012, zaledwie rok po wpisaniu *samanu* na listę UNESCO, Biuro Turystyki i Kultury Aceh stworzyło zespół wykonującym tańce *saman gayo* oraz inne tańce siedzące z regionu Aceh wiele okazji do występów na oficjalnych wydarzeniach organizowanych na szczeblu

provincji. Biuro Turystyki i Kultury przeznaczyło również część swojego rocznego budżetu na działania edukacyjne: przeszkolenie ponad stu artystów i studentów do wykonywania oraz wprowadzania *samanu* do pozalekcyjnych zajęć szkolnych w prowincji Aceh [Kartomi 2014, s. 324].

Wszystkie cztery regencje Gayo początkowo postrzegały decyzję UNESCO jako szansę na przyciągnięcie turystów do regionu Gayo i rozwinięcie powiązanych z turystyką gałęzi przemysłu. Podczas gdy wyróżnienie posłużyło w pewnym stopniu do pobudzenia produkcji domowej w Gayo, w tym wytwarzania kostiumów do tańca, aby zaspokoić potrzeby zwiększonej liczby młodych wykonawców, jednakże słaba reklama i brak infrastruktury utrudniają rozwój przemysłu turystycznego [Kartomi 2014, s. 324].

Zarówno przedstawiciele Departamentu Edukacji i Kultury, jak i Minister Turystyki i Przemysłu Kreatywnego wskazywali na ważkość dokumentowania i tworzenia odpowiednich spisów dla ochrony ICH [Kartomi 2014, s. 325]. Przypadek tańca *saman* jest szczególny, ponieważ został uznany za wymagający „pilnej ochrony.” Z tego względu dokumentacja i inwentaryzacja stanowią podstawowe działania mające na celu ochronę tego elementu kulturowego. W dłuższej perspektywie nie są one jednak wystarczające i powinny być uzupełniane planowymi działaniami rewitalizacyjnymi.

Jak zaznacza Kartomi, istotne jest, aby filmy i nagrania przykładowych występów z wszystkich rejonów zamieszkałych przez Gayo były przechowywane w krajowych i prywatnych studiach radiowych, studiach telewizyjnych oraz w archiwum narodowym. Prezentowanie *samanu* w radio lub telewizji może służyć jego popularyzacji i upowszechnieniu<sup>12</sup>. Ważne jest też, aby rzetelne broszury o społecznej i religijnej historii *saman* zostały przygotowane do dystrybucji przez krajowy Departament Edukacji i Kultury oraz Biuro Turystyki i Kultury Aceh. Kartomi zaznacza jednak, że jak dotychczas wymienione działania otrzymały tylko niewielkie konkretne wsparcie władz.

Przypadek Gayo i tańca *saman* pokazuje, że aby zaistniała wymiana na gruncie turystyki musi być spełnionych kilka warunków, m.in. odpowiednie wsparcie władz regionu, stosowne inwestycje, polityka rozwoju, przy zaangażowaniu i ścisłej współpracy ze strony społeczności lokalnej, co jest – jak pokazują Zhang i Smith – gwarantem jakości wymiany i satysfakcji ze strony goszczących i odwiedzających.

---

<sup>12</sup> Przykład recytacji koranicznej pokazuje, że przemyślane działania na szczeblu państwowym są wysoce skuteczne. Zob. Rasmussen 2010.

## Podsumowanie

Omówione przykłady indonezyjskich sztuk performatywnych trzech różnych grup etnicznych ilustrują różne zagadnienia i problemy powstałe na gruncie relacji pomiędzy niematerialnym dziedzictwem kulturowym a turystyką. Przykład jawajskiej muzyki i tańca ukazuje zakres i charakter zmian demokratyzującej się sztuki, będącej kluczowym elementem turystycznej promocji Indonezji, przeobrażeń jej kontekstu wykonawczego, patronatu oraz znaczenia i roli w procesie kreowania narodowej tożsamości. Z kolei taniec balijski – ze względu na rangę turystyki i jej ważkość dla ekonomii Bali – jest godnym uwagi przykładem działań społeczności lokalnej podjętych w celu oddzielenia sztuki wykonywanej na użytek własny i tej przeznaczonej dla turystów (z różnym skutkiem) oraz oddolnych sposobów przeciwdziałania komercjalizacji i niekorzystnym zmianom w sztuce. Natomiast taniec *saman* z regionu Północnej Sumatry pokazuje aspiracje lokalnej społeczności związane z rozwojem sektora turystycznego w oparciu o promocję wpisanego na listę UNESCO elementu niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz napotykaną przez nich trudności.

Analiza tych trzech przypadków wskazuje na podobieństwa, jak też różnice, wynikające z odmiennych uwarunkowań historycznych, politycznych, geograficznych i kulturowych. Podczas gdy Bali ma długą historię kontaktów z turystami i wszechstronne zaplecze, przystosowane do przyjmowania turystów, w rejonie Gayo brak odpowiedniej infrastruktury hamuje rozwój turystyki, pomimo obecności tańca *saman* na liście UNESCO. Z kolei w środkowej Jawie, mającej wiele punktów styczności z procesami kulturowymi na Bali, patronat nad sztuką jest współdzielony przez dwory tradycyjnych władców, grupy artystów i państwo, powodując ścieranie się i negocjowanie różnych wizji i oczekiwań.

Prace etnomuzykologiczne dotyczące badań związków niematerialnego dziedzictwa kulturowego i turystyki są wciąż nieliczne. W większości z nich turystyka jest traktowana jako nośnik niekorzystnych zmian, zagrażających tradycyjnym sztukom performatywnym. Chociaż niejednokrotnie podkreślana jest sprawczość społeczności lokalnych, które aktywnie biorą udział zarówno w rozwoju turystyki, jak i ochronie swojego dziedzictwa, turyści są traktowani zazwyczaj zbiorowo i bezosobowo. Natomiast nowe badania z obszaru krytycznych studiów nad dziedzictwem i turystyką zwracają uwagę nie tylko na sprawczość goszczących, ale także na sprawczość samych turystów (*the agency of tourists*)



w procesie konstruowania historycznych i społecznych znaczeń dziedzictwa, co może być inspirujące dla badań etnomuzykologicznych. Jak argumentują Zhang i Smith, zrozumienie niuansów sprawczości turystów może przynieść „głębsze zrozumienie społecznych skutków, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, które turystyka i sposób zarządzania nią mają dla społeczności lokalnych” [Zhang, Smith 2019, s. 212]. Zainteresowanie sprawczością wymaga analitycznego skupienia się na tym, jak turyści wchodzi w interakcje z gospodarzami, miejscami dziedzictwa, pracownikami turystycznymi, marketingowcami, oraz jakie ma to konsekwencje dla rozwoju „wycucia miejsca” (*a sens of place*), społeczności i indywidualnego dobrostanu [Zhang, Smith 2019, s. 214]. Zdecydowanie pozytywnym (emocjonalnym) skutkiem wymiany turystycznej jest odczuwana przez członków społeczności lokalnej duma z własnego dziedzictwa, co z kolei skłania do pielęgnowania go i rozwijania.

Turystyka traktowana z perspektywy fenomenologicznej – jako doświadczenie [zob. Waterton, Watson 2014] – dostarcza możliwości szerszego spojrzenia na skutki działań turystycznych. Uruchomienie odmiennej perspektywy sprawia, że otwiera się nowy obszar badań, a zagadnienia traktowane do tej pory „bezosobowo” lub bezpodmiotowo (np. przekonanie o braku sprawczości turystów) stają się bardziej zniuansowane i nabierają indywidualnego charakteru i znaczenia. W pracach etnomuzykologicznych ten aspekt wymaga dalszych badań i analiz.

W opracowaniu z 2012 roku, Światowa Organizacja Turystyki Narodów Zjednoczonych (UNWTO), będąca agencją Organizacji Narodów Zjednoczonych, której rola polega na „promowaniu rozwoju odpowiedzialnej, zrównoważonej i powszechnie dostępnej turystyki” [UNWTO 2012], prezentuje niezwykle pozytywne ujęcie turystyki. Według UNWTO turystyka oferuje „potężną zachętę do zachowania i wzmocnienia niematerialnego dziedzictwa kulturowego, ponieważ dochody, które generuje, mogą być przeznaczone na inicjatywy wspomagające jego długoterminowe przetrwanie” [UNWTO 2012]. Interakcja kulturowa, do której dochodzi w trakcie działań turystycznych, „skłania do dialogu, buduje zrozumienie oraz sprzyja tolerancji i pokojowi” [UNWTO 2012, podkreślenie moje], a więc generowaniu wartości akcentowanych przez UNESCO w Konwencji w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz w działaniach promujących to dziedzictwo. Konwencja podkreśla „nieocenioną rolę niematerialnego dziedzictwa kulturowego jako czynnika

zbliżenia, wymiany i wzajemnego zrozumienia między ludźmi” [Konwencja 2003]. Opracowanie UNWTO zwraca również uwagę na wzajemność oddziaływań pomiędzy uczestniczącymi w wymianie turystycznej: „[i]nteresariusze zaangażowani w turystykę muszą nabyć świadomość praktyk zarządzania dziedzictwem kulturowym, natomiast zarządzający dziedzictwem muszą się starać zrozumieć złożone zjawisko turystyki i jej *modus operandi*. Dzięki wzajemnemu zrozumieniu, obie strony mogą wykorzystać wspólne zainteresowanie dobrami kultury, w ścisłym porozumieniu ze społecznościami lokalnymi, ostatecznymi nosicielami niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości” [UNWTO 2012, podkreślenie moje].

Choć intencje widoczne w powyższych sformułowaniach mogą wydawać się zbyt optymistyczne czy wręcz nadmiernie idealistyczne, w obliczu rozmaitych regionalnych i globalnych zawirowań są zapewne dobrym drogowskazem, pokazującym kierunek nie tylko w relacjach pomiędzy kulturą a turystyką, ale także wytyczającym drogi zrównoważonego rozwoju i formowania otwartego społeczeństwa przyszłości.

## Bibliografia

- Acciaoli G. L., 1985, *Culture as Art: From Practice to Spectacle in Indonesia*, “Canberra Anthropology”, nr 8, s. 148–172
- Askovic I., 1998, *Creating modern traditions in Balinese performing arts*, “Explorations in Southeast Asian Studies,” nr 2 (1), s. 64–81, online: <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/3b10570b-6826-4401-95ec-de42b84949ad/content>
- Bandem I. M., DeBoer F. E., 1995, *Balinese dance in transition*, Oxford University Press, Kuala Lumpur & New York
- Barker T., D. Putra, A. Wiranatha, 2006, *Authenticity and Commodification of Balinese Dance Performances*, [w:] M. K. Smith, M. Robinson (red.), *Cultural tourism in a changing world: politics, participation and (re)presentation*, Channel View Publications, s. 215–224
- Brzezińska A. W., 2013, *Reifikacja dziedzictwa kulturowego w świetle Konwencji UNESCO z 2003 roku*. „Nauka”, nr 1, s. 109–128
- Dibia I W., R. Ballinger, B. Anello, 2004, *Balinese Dance, Drama and Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*, Periplus
- Hasanudin M., 2013, *Devisa Pariwisata 2013 Ditargetkan 10 Miliar Dollar AS*, Jakarta: Kompas.com, z 5.09.2013; <https://money.kompas.com/read/2013/09/05/1344301/Devisa.Pariwisata.2013.Ditargetkan.10.Miliar.Dollar.AS> [20.06.2022]
- Hughes-Freeland F., 1997, *Art and politics: from Javanese court dance to Indonesian art*, “Journal of the Royal Anthropological Institute”, vol. 3 (3), s. 473–495
- Hughes-Freeland F., 2006, *Constructing A Classical Tradition: Javanese Court Dance in Indonesia*, [w:] T. Buckland (red.), *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, University of Wisconsin Press, s. 52–74

- Hughes-Freeland F., 2010, *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java*, Berghahn Books
- Indonesian tourism set to beat Thailand in 5 years, "The Jakarta Post", z 23.10.2018; <https://www.thejakartapost.com/news/2018/10/23/indonesian-tourism-set-to-beat-thailand-in-5-years.html>
- Jodelka H., 2005, *Międzynarodowa ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, „Stosunki Międzynarodowe”, nr 3-4 (t. 32), s. 169–187
- Kartomi M. J., C. Zelman, 2014, *The traditional Sitting Song-Dances: How their Recognition and Rivalries Affect Gayo-Acehnese Relations at Home and in the Diasporas*, "Archipel", vol. 87, s. 307–329
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, 2003
- Kurin R., 2004, *Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal*, "Museum International", nr 56 (1-2), s. 66–67
- Lee A. L., 2010, *Tourist Satisfaction with Cultural Heritage Site: A Case study of the Malacca State*; [http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view\\_etd?URN=etd-0816110-141610](http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view_etd?URN=etd-0816110-141610) [20.06.2022]
- Marzuki A., 2011, *Resident attitudes towards impacts from tourism development in Langkawi Islands, Malaysia*, "World Applied Sciences Journal" (Special Issue of Tourism & Hospitality), vol. 12, s. 25–34
- Picard M., 1996a, *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*, Archipelago Press, Singapore
- Picard M., 1996b, *Cultural tourism in Bali: The construction of a cultural heritage*, [w:] W. Nuryanti (red.), *Tourism and Heritage Management*, Gadjah Mada Univeristy Press, Yogyakarta, s. 147–164
- Popławska M., 1998, *Metody nauczania a przekaz tradycji w klasycznej muzyce Indonezji*, praca magisterska, Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny, Uniwersytet Warszawski
- Popławska M., 2008, *Christian Music and Inculturation in Indonesia*, praca doktorska, Music Department, Wesleyan University, USA
- Popławska M., 2015, *Taniec w Indonezji: tradycja, przemiany, kreowanie znaczeń*, [w:] M. Jarmułowicz (red.), *Ogród sztuk Indonezji*, Uniwersytet Gdański, s. 27–47
- Popławska M., 2016, *Studia nad muzyką Indonezji w Polsce i na świecie*, „Muzyka”, nr 4, s. 111–129
- Popławska M., 2020a, *Indonesian music-culture as personal and research experience*, "Ethnologia Polona", vol. 39, s. 71–89, online: <http://journals.iaepan.pl/ethp/issue/view/1>
- Popławska M., 2020b, *Intangible Cultural Heritage and Policy Making in Poland*, [w:] B. Swears, S. Ross (red.), *Cultural Mapping and Musical Diversity*, Transcultural Music Studies series, Equinox, Sheffield/UK, s. 194–209
- Popławska M., 2020c, *Performing Faith: Christian Music, Identity, and Inculturation in Indonesia*, SOAS Studies in Music, Routledge, London
- Rasmussen A. K., 2010, *Women, the recited Qur'an, and Islamic music in Indonesia*, University of California Press
- Saman dance*, <https://ich.unesco.org/en/USL/saman-dance-00509> [15.09.2022]
- Sanger A., 1988, *Blessing or Blight?: The Effects of Touristic Dance-Drama on Village Life in Singapadu, Bali*, [w:] A. Kaeppler, O. Lewin (red.), *Come Mek Me Hol' Yu Han': The Impact of Tourism on Traditional Music*, The Jamaica Information Service

- Stefano M. L., P. Davis (red.), 2016, *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*, Routledge, London
- Sweers B., S. Ross (red.), 2020, *Cultural Mapping and Musical Diversity*, Equinox
- UNWTO, 2019, *International Tourism Highlights. Edition 2019*; <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284421152> [20.06.2022]
- UNWTO, 2012, *Tourism and Intangible Cultural Heritage*, Madrid, online: <https://www.e-unwto.org/doi/book/10.18111/9789284414796>; streszczenie: [https://webunwto.s3-eu-west-1.amazonaws.com/imported\\_images/38113/summary092112view.pdf](https://webunwto.s3-eu-west-1.amazonaws.com/imported_images/38113/summary092112view.pdf) [20.06.2022]
- Waterton E., S. Watson, 2014, *The semiotics of heritage tourism*, Channel View Publications
- Yang H. C., L. H. Lin, C. C. Han, 2010, *Tourism management. Analysis of international tourist arrivals in China: The role of world heritage sites*, "Tour Manag.", nr 31 (6), s. 827-837
- You, Z., Hardwick P. A., 2022, Guest Editors' Introduction: *Intangible Cultural Heritage in Asia – Traditions in Transition*, 2022, "Asian Ethnology", vol. 79, no. 1, s. 3-19
- Zhang R., L. Smith, 2019, *Bonding and dissonance: Rethinking the Interrelations Among Stakeholders in Heritage Tourism*, "Tourism Management", nr 74, s. 212-223

## Music, tourism, and intangible cultural heritage in Indonesia

### Abstract

Music and – more broadly – the performing arts are an important part of intangible cultural heritage. Musical practices are considered both an important cultural resource in need of protection [Sweers, Ross 2020] and a cultural domain particularly vulnerable to practices of cultural display and exhibition [Acciaioli 1985]. In this article, I analyze the difficult relationship between music as intangible cultural heritage and tourism, which plays a significant role in promoting, but also in generating undesirable changes in local/traditional music. Especially important here is the cultural policy of the state as one of the most influential forces in shaping the relationship between intangible heritage and tourism and in determining which manifestations of heritage are subject to promotion nationally and internationally. Examples of Indonesian performing arts on UNESCO's intangible cultural heritage lists will be used to reflect on the relationship between music and tourism.

**Keywords:** Indonesia, cultural tourism, performing arts, intangible cultural heritage