



ROBERT PIOTROWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DIABELSCY MUZYKANCY I TANCERZE W MATERIAŁACH FOLKLORYSTYCZNYCH I ETNOGRAFICZNYCH

Och, żebra złożyły mi się w kratkę i łamią się!
W gardle mam dudy z Lankashire, och,
jak to łaskocze, hej dana, dana, dana!
Chodźcie, sierżancie, choć diable! – ręce, ręce!
Dajcie ręce i zatańczmy, dookoła, dookoła! (Dekker 1980: 88).

Problematyka podjęta przeze mnie w artykule dotyczy waloryzacji pewnych form ekspresji somatycznych pojawiających się w kontekście motywu niesamowitych instrumentów i tancerzy. Zakres materiału obejmuje XIX i początek XX wieku, a przykłady odnoszą się przede wszystkim do terenów dawnej Polski.

Muzyka, która zniewala

Według wierzeń, gdyby grajek „niemiał swego diabła za uchem, to graćby dzielnie i ochoczo (zwłaszcza do tańca) nie mógł” (Kolberg 1964: 133). Wojciech Łysiak w pracy *Świat wierzeń ludu wielkopolskiego przełomu XIX i XX wieku* zauważył, że:

Na Kujawach za półdemonów uważano niektórych muzykantów, którzy swym kunsztem wzbudzali powszechny zachwyt. To między innymi sprawiło, iż podejrzewano ich o magiczne zdolności. W zbiorowej pamięci ludu kujawskiego zapisali się przede wszystkim „z piekła Bartek”, muzyk z Gocanowa, Bosiu i Berent. Najważniejszą cechą owych wiejskich muzykantów była cudowna moc ich instrumentów, które wszystkich bez wyjątku zmuszały do tańca. Potrafili też zmusić swój instrument do gry podczas ich nieobecności. Umieli nawzajem odbierać niezwykle właściwości instrumentów. Mówiono, iż cudowni muzykanci mogli występować jednocześnie w wielu miejscach (...) (Łysiak 1988: 93-94).

Z przytoczonego fragmentu wynika, iż muzykantom przypisywano zdolności magiczne lub postrzegano ich wręcz jako postaci półdemoniczne (Zadurska). Podejrzewano, że zaprzędali dusze diabłu, by opanować tajniki gry na instrumencie, a przede wszystkim osiąść sztukę czarowania (Por. Kotuła 1979: 61-82 i 121-134).

Przy pomocy złego ducha można nabyć zdolności do muzyki. Opowiadają, że przed kilkudziesięciu laty żył w Zalasowej skrzypek, któremu diabeł dał do muzyki tak wielki talent, że gdy grał, leżąc na łóżku, buty, nad nim na kołku wiszące, poruszały się i obcas trząsał o obcas (...) (Pawłowicz 1896: 243; Kiuiła 2000: 18-19).

Wiejskich wirtuozów otaczał nimb niesamowitości, wywoływali podziw, a zarazem zazdrość innych muzykantów, jednocześnie jednak wzbudzali strach. Bardzo często takie osoby określano mianem czarowników, guślarzy lub nazywano zaboboniarzami. Według

odbiorców posiadali oni niesamowity dar i potrafili oni wpływać na zachowanie słuchaczy:

Jan Piotr Dekowski podaje, że skrzypek Antoni Szczur z Sadykierza (1829-1924) »jak chciał mógł pokazać las, mur, wodę, wiatr, mógł zaczarować wesele tak, że nie tylko tańczyli w izbie, ale i na strychu, mógł niepokoić i uspakajać owce, mógł również znikać z przed oczu ludziom« (Łuczkowski 1996: 43).

Co ciekawe, wiara w demoniczne konszachty muzykantów była żywa nie tylko w XIX, ale też w XX wieku (Jastrun 1996: 35-40. Por. Miedziński 1937: 107-110).

Odzwierciedleniem tego typu wierzeń są ludowe opowieści o muzykantach i nadzwyczajnych instrumentach – przede wszystkim skrzypcach. Z niesamowitymi instrumentami spotykamy się m.in. w bajkach magicznych realizujących wątek T 592 „Magiczne skrzypce” (Krzyżanowski 1962). W opowieściach tych instrumenty o specjalnych – magicznych właściwościach przekazywane są przez postaci jednoznacznie demoniczne np. diabła, lub przez osoby o konotacjach demonicznych, np. starca lub dziada (Kopernicki 1891: 19-21). Nie jest to jedynie cecha polskiego folkloru, bowiem podobne obrazy znajdziemy w opowieściach całej Słowiańszczyzny (Federowski 1973: 90; Łużny 2001: 226; Propp 2003: 80). Nie zawsze donatorem jest czart (Zadurska). Niekiedy darczyńcami wręczającymi niesamowity instrument są błakające się w starym domostwie duchy (Witowt 1905: 294) lub sam Jezus (Toeppen 1893: 31). Jednak w drugim wypadku sytuacja taka jest możliwa tylko dlatego, że wcześniej bohater za służbę w piekle zażądał „szumowin z diabelskiego kotła”, za które w zamian otrzymał magiczną fujarkę od Jezusa.

W większości bajek ludowych dotyczących muzykantów i ich niesamowitych zdolności, jak również instrumentów magicznych odnajdujemy powtarzające się elementy:

- Kontakt muzykantów z tajemniczymi postaciami o konotacjach demonicznych.
- Posądzanie muzykantów o posiadanie magicznych zdolności.
- Formy ekspresji tanecznych towarzyszących muzyce.

Chciałbym zwrócić uwagę na ostatni z wymienionych aspektów. Otóż, dźwięki wydobywające się z instrumentów przymuszały słuchaczy do tańca i nikt wbrew woli muzykanta nie mógł go przerwać. Uważam, że nie można dostrzec paralelności pomiędzy tego typu tańcem a zjawiskiem opętania. Byłbym nawet skłonny do uznania tanecznych ekspresji, biorąc pod uwagę ich diaboliczny kontekst, za substytut tegoż zjawiska. W łacinie na określenie opętanego stosowano słowo *energumenus*. Miano to, wywodzące się od greckiego słowa *energein* oznaczającego działanie (Kopaliński 1985: 121), odnoszono do osoby będącej pod wpływem działania demona. Tym samym opętany działa pod wpływem sił demonicznych, jak również poprzez niego dochodzi do uzewnętrznienia demonicznej energii: „Demon opanowuje człowieka bez reszty, tak dalece, że przemawia przezeń i działa. Mimo to człowiek zachowuje świadomość rozdwojenia swej osobowości, opętania, a nawet faktu pogwałcenia swego człowieczeństwa” (Leeuw 1997: 216). Zniewoleni muzyką Warto pamiętać, że ekspresje demoniczne częstokroć charakteryzują się olbrzymim ładunkiem dynamizmu. Tym samym specyficzny taniec do wtóru muzyki płynącej z niesamowitych instrumentów może być uznany za kolejną formę uzewnętrznienia się świata demonicznego (Wodziński 2000: 77). Powyższe twierdzenie uzasadniają opowieści ludowe, w których taniec sprowokowany muzyką magicznego lub posiadającego diabelskie inklinacje instrumentu ubezwłasnowolnia słuchaczy. W jednym z podań znajdującym się w zbiorze Otto Knoopa

można przeczytać: „Był Owczarczyk z Mogilna, który miał flet zaczarowany. Kto jego głos usłyszał, musiał tańcować. Ksiądz nie wierzył pogłosce, poszedł do Owczarczyka i kazał sobie zagrać. Chłopiec zagrał, a ksiądz musiał się na śmierć zatańcować” (Knoop 1894: 754). W niektórych przekazach muzykantami są same diabły. Na przykład w pochodzącym ze Śląska Cieszyńskiego podaniu *O tańczącej gospodyni* tytułowa bohaterka jest nękana nocnymi odwiedzinami Jaroszków. Diabły te grają na okarynach, a ona przymuszona czarcią melodią tańczy do utraty tchu (Ondrusz 1984: 280-281). Co istotne, ekspresja taneczna wywołana dźwiękiem magicznego instrumentu powiązana jest z bezwolnością tancerzy, a niekiedy przybiera formy dynamicznych i nieskoordynowanych ruchów (Federowski: 90), wywołujących skojarzenia z opisami opętania. Warto przypomnieć, że to właśnie z powodu specyficznej „poetyki ciała”, wykraczającej poza przyjęte normy, tzw. *jurodiwi*, szaleńcy charakterystyczni dla rosyjskiej kultury ludowej, wielokrotnie uznawani byli za opętanych (Wodziński: 85).

Również w kontekście opowieści o słowiańskich rusalkach, występujących głównie w folklorze Kresów Wschodnich, rzadko w Polsce centralnej, napotkać można motyw melodii/muzyki, która opanowuje słuchacza i wprowadza go w trans, zostaje on ubezwłasnowolniony. Wedle wierzeń ludowych postaci rusalek cechowała nieodmiennie miłość do tańca: „(...) namiętnie lubią śpiew, który działa na słuchaczy czarująco, oraz tańce, w których uczestniczą również demony i diabły (...)” (Klinger 1949: 21). Witold Klinger poszukiwał źródeł słowiańskich wił w świecie antycznym. Demoniczne uwodzicielki, podobnie jak ich starożytne protoplastki, sprowadzały na upatrzone ofiary szaleństwo i śmierć: „(...) jak tamte (nimfy), tak i te mogą, zamiast życia pozbawiać, odbierać swym ofiarom rozum i opamiętanie (...)” (Klinger:21). W nazwie wiła odnaleźć można wskazówkę co do wyobrażeń na temat tych postaci lub ich wpływu na człowieka. Przecież staropolskie wilować znaczy tyle co błaznować, szaleć, natomiast nawilał to oszaleć (Brückner 1997: 622). Powiązanie wyobrażeń rusalek i negatywnej siły tańca unaoczniają bajki ludowe. We wspomnianym już zbiorze Lucjana Siemińskiego znajduje się m.in. opowieść o przygodzie młodego pasterza, który pewnego dnia, grając na skrzypcach, został wciągnięty do „korowodu rusalek”. Przybiegły do pasterza, „zwiodły korowód i nie chciały go więcej ze swego koła wypuścić” (Siemiński 1975: 192). Gdyby nie ingerencja brata, skrzypek grałby rusalkom do końca swych dni. Analogiczna sytuacja pojawia się w opowieści ze zbioru Aleksandra Saloniego *Lud rzeszowski. Materiały etnograficzne*. W historii tej zamiast rusalek pojawiają się boginki.

Jeden parobek był struny wyśmichowaniec. Powiadał ze mu te boginki nic nie zrobio. Były u tego gospodaza chściny, on się spiuł, wysał na dwór. I przysła do niego dziewczyna i dał mu pierścionek i mówiła mu: – Chodź ze mno kawalecek. On gnojnik przelaz i było ich trzy. Wyprowadziły go na łąkę, jak wzieny z niem tańczyć i hulać po łące, tak na trzeci dzień umar (Saloni 1908: 130).

Wszystkie wymienione przykłady – począwszy od zniewalających melodii, a skończywszy na niesamowitym tańcu z istotami nie z tego świata – mają wspólny mianownik – ubezwłasnowolnienie człowieka, pociągające za sobą niekiedy utratę rozumu lub nawet śmierć. Motyw szaleństwa jest więc w jakiś przedziwny sposób wpisany w przestrzeń tańca i muzyki instrumentalnej, na co pośrednio zwrócił uwagę Władimir Propp:

W jednej z wiackich bajek motyw szaleństwa przedstawiony został bardziej szczegółowo. Mówi się tutaj: »A jeśli zdołasz ich wysłuchać trzy godziny nie straciwszy rozumu – otrzymasz gęśle samograje za darmo, oszalejesz – głowa poleci...« Żołnierz nie wytrzymał nawet kwadransa i stracił rozum: to znaczy oszalał (Propp: 92).

O dziwnym, ekstatycznym zachowaniu słuchaczy, niekiedy i muzyków, wspominał również Andrzej Bieńkowski w wywiadzie udzielonym Aleksandrowi Jackowskiemu. Według relacji znanych mu wiejskich muzykantów reakcją na ich grę niejednokrotnie był płacz i krzyki ludzi (Jackowski 1993: 57). W wypadku opowieści zaczerpniętej z pracy Proppa możemy opisaną sytuację postrzegać przez pryzmat inicjacji, a historie opowiedziane przez Andrzeja Bieńkowskiego mogą nam się jawić jako przykłady pewnego rodzaju *katharsis* członków społeczności wiejskiej podczas występów lokalnych wirtuozów. Nie zmienia to jednak faktu, że wywołane muzyką formy ekspresji, takie jak szaleństwo, płacz, krzyk, gestykulacja o dużym ładunku dynamiki, budziły mieszane uczucia i rzucały cień podejrzenia co do pochodzenia tego rodzaju ekspresji. Mogły w niektórych sytuacjach dojść do utożsamienia tego typu zachowania z opętaniem, o którym Jan Świątek pisał:

Teraz tu takieki ludzi ni ma, ale drzewi, jak uopuwiadają, przytrafiło się casami, ze zły duch abuo za grzechy, abuo i tak ni stąd ni zuowąd wlas w jakiego cweka i cudecki wyprawiał z nim: to scekał, to piał, wył jak wilk, trząs całem cwekem, ze jaz strach patrzeć buło (Świątek 1998: 125).

Potwierdzeniem tych domysłów może być podanie z Bodzanowa, z III tomu *Dzieł* Oskara Kolberga, poświęcone Kujawom:

Biedna jedna kobieta obłąkana czy utrapiona, biega po wsi, i mimowolni tańczy po kilka razy na dzień. Zadała jej te czary ciota jakaś z innej wsi, tak, że rok jeszcze cały przetańcować w ten sposób jest obowiązana. Ciota takich jej przywiązała czartów do serca, że tańcować ona zmuszona choćby na śród boru; nie raz też tańcować musi i w zimie i na wietrze i mrozie, ale jej wówczas ciepło w nogi, chociażby je nawet miała bosc (Kolberg 1978: 101).

Analogie pomiędzy stanem psychosomatycznym odbieranym jako opętanie a zachowaniem się tancerzy i muzykantów – pełnym ekspresji, częstokroć niekontrolowanych odruchów, nie pozostawały bez wpływu na waloryzację tego typu zjawisk. Odniesienie ich do zachowania akceptowalnego/normalnego rzutowało na powstanie zespołu wierzeń łączących świat muzykantów z czartem, a dynamizm tańczących z opętaniem. Dlaczego? Ponieważ pewne formy poetyki somatycznej, wykraczając poza normy i standardy życia codziennego – wzbudzały podejrzliwość. Wprowadzały w przestrzeń oswojoną element negatywnie waloryzowanej dynamiczności – nadekspresywności. Rozbijały unormowaną rzeczywistość dysharmonicznością polegającą na przekraczaniu przyjętych form ekspresji. Odnaleźć w tym można pogłos wierzeń na temat „wielkiej choroby”, czyli epilepsji, określanej niekiedy tańcem św. Wita lub chorobą św. Walentego (Saloni: 141). Lud uważał ją za efekt opanowania „ciała przez złego ducha” (Kolberg 1967: 466). Reminiscencje tego poglądu odnaleźć można również w III części *Dziadów* (Krzyżanowski 1961: 355). Epilepsja choroba *par excellence* mistyczna (Mann 2000: 224) przerażała swą nagłością, dynamicznością wprowadzającymi do codzienności pierwiastek dysharmonii.

Tancerze diabelscy i podejrzane korowody

W jednym z podań z okolic Sanoka pojawia się motyw „upiornego” tańca, odbywającego się na polanie jednego ze wzgórz:

Co miesiąc na nowiu (księżyca) upiory zbierają się na łysej górze, albo na rozstajnych drogach. Tam radzą ze starszyzną lub hulają, bo diabły często wyprawiają wesela, na które zawsze upiorów zapraszają. Nieraz zdarzy się, że jakiś zbłąkany człowiek zajdzie na wertepy; usłyszy tam muzykę, śmiechy, krzyki. To diabły z upiorami tak hulają. Gdy człowiek ma tyle przytomności, że się przeżegna, to może ująć cało, inaczej zginie i złe duchy zagubią go z duszą i (z) ciałem (Kolberg 1973: 33).

Kontakt z ambiwalentnym sacrum prowadzi do naznaczenia i w konsekwencji śmierci człowieka. Osoba taka skażona zostaje pierwiastkiem zaświatów. „Magiczny” korowód potępieńców porwya nieostrożnych wędrowców i nie pozwala ujść z życiem. Wierzono również, że mogą one przybywać na wiejskie zabawy i kusić do złego. Zamiłowanie diabłów do szalonego tańca potwierdzają różne przekazy folklorystyczne, w których czarty towarzyszą ludziom podczas ich zabaw, także ostatnich: „(...) w czasie zapust, kiedy zajrzysz przez drzwi do karczmy, ale dziurą taką, gdzie sęk wypadł, zobaczysz diabłów wśród tańczących, jako razem z nimi hasają” (Kolberg 1970: 367). W zapisanej przez Tadeusza Baraniuka informacji z rejonu Mazowsza Płockiego pojawia się motyw diabelskich tancerzy. Na zabawę zapustną przybyli przystojni goście, którzy prosili do tańca miejscowe panny. Potąncówka była przednia, dlatego nie zauważono, że dawno minęła północ i należało już ją przerwać, ponieważ nastał Wielki Post. Dopiero, gdy muzykanci spostrzegli, że przybysze mają końskie kopyta, zagrali wspak melodię *Serdeczna Matko...*, a wówczas „(...) powstała wichura i piekielni tancerze zniknęli” (Baraniuk 1999: 22). Dzięki spostrzegawczości muzykantów cała sytuacja zakończyła się szczęśliwie. Jednak w świetle ludowych fabuł niejednokrotnie taniec z czartem pociągał za sobą fatalne konsekwencje dla jego partnerki. Najlepszym tego dowodem są opowieści z wątkiem T480 C „Dwie siostry i diabeł” (Rzepnikowska 2005). Tego typu narracje mówią o tym, jak do jednej z sióstr przybywa diabeł i prosi ją do tańca. Dziewczyna, aby zyskać na czasie, wymyśla różnego rodzaju zadania dla adoratora, np. każe mu przynieść części garderoby, korale, nosić wodę w przetaku, etc. Wreszcie pieje kur, a czart musi uciekać do piekła. Niestety druga siostra, jak to w bajkach bywa, wykazuje się mniejszą ostrożnością i rusza do tańca z piekielnym partnerem, co doprowadziło do tragedii: „Tańcował, tańcował, aż mu się już uprzykrzyło, bo już było czas do piekła. Tak wziął i łeb i (jej) ukręcił, wsadził w szybę, a kadłub w piec” (Witowt 1903: 772). Co ciekawe, wątek ten uznany został przez Juliana Krzyżanowskiego jako jeden z nielicznych, w których diabeł objawia swą prawdziwą – niebezpieczną naturę (Krzyżanowski 1965: 82).

Warto przypomnieć, że wirujący wiatr w wierzeniach z terenów Słowiańszczyzny bardzo często nazywano „czarcim weselem” (Moszyński 1965: 476) lub „tańczącym diabłem” (Strawińska 1981: 13; Lebeda 2002: 120-125). Zjawisko o dużej dynamice doskonale wpisywało się w kontekst wyobrażeń na temat natury biesów, które przerażały nieokiełznaniem i nadekspresywnością.

Zakończenie

Od stuleci dwuznaczne odczucia wśród postronnych obserwatorów budziły wszelkiego rodzaju formy ekspresji somatycznych wykraczające poza przyjęte w danej społeczności normy. Już, urodzony w 470 roku, św. Cezary z Arles w *Kazaniach* upominał wiernych przed tańcami i śpiewami, odprawianymi również w pobliżu chrześcijańskich świątyń. Święty nazywał owe praktyki pogańskimi i surowo ich zakazywał (św. Cezary z Arles 1989: 76). Przed tańcami i nieobyczajnym zachowaniem, które wielokrotnie prowokowały taneczne korowody, przestrzegał także Jakub z Vitry. Według niego w tanecznym kole wszyscy poruszają się w lewo, a w jego centrum znajduje się bies, kierujący wszystkich tańczących ku wiecznemu zatraceniu. Kogo dotknie diabelskim ogonem, w tym budzą się zmysły i „wybucha ogień piekielny” (Guriewicz 1997: 206). Należy zwrócić uwagę na wspomniany kierunek obracania się osób tańczących w diabelskim kole. Otóż tancerze ci poruszają się w lewo, a kierunek ten w wielu kulturach waloryzowany był negatywnie (Wasilewski 1978: 81-108). „W językach słowiańskich pojęcie »lewy« ma znaczenie wartościowane ujemnie: *lěvъ

oznacza 'sinister, nieprawy, niesprawiedliwy, zły'. Cecha opaczności warunkuje więc lewej strony z zaświatami, gdzie panuje porządek inwertyczny (...)" (Kowalik 2004: 114). Również korowody biczowników lub ekstazyków przemierzających w średniowieczu ulice miast wzbudzały kontrowersje. W XIII wieku na masową skalę pojawiło się zjawisko grup pokutnych, które „(...) wśród śmiechu, śpiewów i nerwowych tańców, dziwacznych ruchów, przemierzały kraje europejskie. Ich taniec nazywano tańcem św. Jana. Przypisywano go diabelskiemu opętaniu” (Rożek 2004: 78). Dynamika i ekspresywność ciała – uzewnętrzniająca się chociażby w tańcu, przez stulecia znajdowała się na indeksie – postrzegano ją jako przejaw działalności sił nieczystych (Goff, Truong 2006: 57). Przypomnieć można, że Tertulian nawoływał chrześcijan do umiaru w ruchach i gestykulacji, gdyż zbyt ekspresywne zachowanie kojarzone z ingerencją diabła. O karnawałowych (a więc usankcjonowanych tradycją) tańcach również wypowiadano się z dezaprobatą (Dudzik 2005: 73). O negatywnie waloryzowanych, szczególnie przez Kościół, hucznych zabawach w Polsce można się dowiedzieć z dawnych kodeksów i kronik klasztornych (Potkański 2004: 324). Choć materiały te częstokroć dotyczą wcześniejszego okresu, to jednak ocenę tanecznych spotkań można uznać za analogiczną względem wyobrażeń na temat muzykantów i tańca funkcjonujących w XIX wieku.

Jak można zauważyć, formy zachowania wykraczające poza przyjęte normy waloryzowane były negatywnie i postrzegano je jako uzewnętrznienie natury postaci o konotacjach demonicznych albo jako formy ekspresji psychosomatycznej zarezerwowanej dla demonicznych i diabolicznych istot. Dziką muzykę i tańce łączono z działalnością piekielnych mocy. Najprawdopodobniej jednym z powodów takiego stanu rzeczy była wspomniana już negatywnie oceniana dynamika. Natomiast opowieści ludowe, w których pojawiają się motywy demonicznych muzykantów, instrumentów i tańca, obnażają przed nami pierwotny lęk przed nadmierną ekspresywnością burzącą w pewien sposób ład oraz hierarchiczność świata. Dlatego można założyć, iż motywy swoistego rodzaju opętania – objęcia władzy nad ciałem i umysłem odbiorców muzyki, jak również zawładnięcia przez diabelskich tancerzy swoimi partnerami przybliżają, a raczej definiują wyobrażenia dotyczące sfery demonicznej.

Kiedy na problematykę demonologii ludowej spojrzymy przez pryzmat etnograficzno-folklorystycznych marginaliów, na naszych oczach tworzy się spójny świat wyobrażeń, w którym ekspresywne zachowania i zjawiska o dużej skali dynamizmu traktowane były jako demonstracje świata demonicznego w świecie ludzkich lęków. Jak zauważył Rene Girard: „Stwierdzając tożsamość demonicznego charakteru transu, rytualnego opętania, ataków histerii oraz hipnozy, tradycja ludowa potwierdza tożsamość tych wszystkich fenomenów; tożsamość ta rzeczywiście istnieje i należy znaleźć dla niej wspólny mianownik” (Girard 1991: 285).

Bibliografia

- BARANIUK, T. (1999). *Prześmiewanie świata. O przebierańcach zapustnych na północno-zachodnim Mazowszu*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Towarzystwo Naukowo-Kulturalne, Mazowieckie Towarzystwo Kultury.
- BRÜCKNER, A. (1997). *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- CEZARY Z ARLES św. (1989). *Kazania* (przeł. ks. S. Ryznar). Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.

- DEKKER, T. (1980). *Czarownica z Edmonton* (przeł. L. Kydryński). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- DUDZIK, W. (2005). *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- FEDEROWSKI, M. (1973). *Diabelskie skrzypce. Baśnie białoruskie* (przeł. A. Barszczewski). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- GIRARD, R. (1991). *Kozioł ofiarny* (przeł. M. Goszczyńska). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- GOFF, J. Le, Truong, N. (2006). *Historia ciała w średniowieczu* (przeł. I. Kania). Warszawa: Czytelnik.
- GURIEWICZ, A. (1997). *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy. Exempla XIII wieku* (przeł. Z. Dobrzyniecki), Warszawa: Oficyna Wydawnicza wolumen, Wydawnictwo Bellona.
- JACKOWSKI, A. (1993). *Muzykanci (wywiad z Andrzejem Bienkowskim)*. Polska Sztuka Ludowa, 47 (2), 56-64.
- JASTRUN, T. (1996). *Nie istniejącymi drogami do wsi, których już nie ma (Wywiad z Andrzejem Bienkowskim)*. Nowa Res Publica, 9, 35-40.
- KALINOWSKA-KŁOSIEWICZ, D. (1985). *Obrzęd sobótkowy. Taniec w aspekcie symboliki ruchu obrotowego*. Polska Sztuka Ludowa, XXXIX, (1-2), 67-75.
- KIUŁA, I. (2000). *Diabelskie narzędzie*. Gadki z Chatki, 28, 18-19.
- KLINGER, W. (1949). *Wschodnio-europejskie rusalki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*. Lublin-Kraków: Nakład i Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.
- KNOOP, O. (1894). *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego* (przeł. Z. A. Kowerska). Wisła, VIII (4), 719-774.
- KOLBERG, O. (1964). *Chelmskie*, cz. II. W: *Dziela wszystkie*, t. 34. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1967). *Kaliskie i Sieradzkie*. W: *Dziela wszystkie*, t. 46. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1970). *Mazowsze*, cz. VII. W: *Dziela wszystkie*, 42. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1973). *Sanockie – Krośnieńskie*. W: *Dziela wszystkie*, t. 51. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1978). *Kujawy*, cz. I. W: *Dziela wszystkie*, t. III. Wrocław: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOPALIŃSKI, W. (1985) *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- KOPERNICKI, I. (1891). *Gadki ludowe górali beskidowych z okolic Rabki*. Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, XV, 19-21.
- KOWALIK, A. (2004) *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1961). *Ludowość w „Dziadów” części III*. W: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1962). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. Warszawa: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1965). *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- LEBEDA, A. (2002) *Wiedza i wierzenia ludowe*. W: *Komentarze do Polskiego Atlasu Etnograficznego*, t. VI. Wrocław-Cieszyn: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

- LEEuw, G. van der. (1997) *Fenomenologia religii* (przeł. J. Prokopiuk). Warszawa: Książka i Wiedza.
- ŁOTMAN, J. (1999). *Kultura i eksplozja*. (przeł. B. Żyłko). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ŁUCZKOWSKI, J. (1996). *Opoczyńscy muzykanci ludowi i ich instrumenty w świetle tradycji folklorystycznych*. *Literatura Ludowa*, 2. 31-53.
- ŁUŻNY, R. (2001). *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa* (przeł. R. Łużny). Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- ŁYSIAK, W. (1988). *Świat wierzeń ludu wielkopolskiego przełomu XIX i XX wieku*. *Lud*, 72, 91-112.
- MANN, T. (2000). *Dostojewski – z umiarem*. (przeł. J. Błoński). W: *Dostojewski – z umiarem i inne eseje* (s. 220-237). Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA.
- MIEDZIŃSKI, J. (1937). *Ziemia rawicka w legendzie i baśni*. Rawicz: Towarzystwo Wydawnicze Sp. z Ogr. Odp. w Rawiczu.
- MOSZYŃSKI, K. (1965) *Kultura ludowa Słowian*, t. II, Kultura duchowa. Warszawa: Książka i Wiedza.
- ONDRUSZ, J. (1984). *Cudowny chleb podania, baśnie i opowieści cieszyńskie*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- PAWŁOWICZ, B. (1896) *Kilka rysów z życia ludu w Zalasowej*. *Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne*, I, 229-265.
- POTKAŃSKI, K. (2004). *Wiadomości Długosza o polskiej mitologii*. W: F. Bujak (oprac.). *Pisma pośmiertne*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- PROPP, W. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej*. (przeł. J. Chmielewski). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- ROŻEK, M. (1993). *Diabeł w kulturze polskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RZEPNIKOWSKA, I. (2003). *Bóg i diabeł w świecie wartości ludowej bajki ludowej*. W: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.). *W kręgu folkloru, literatury i języka. Prace ofiarowane prof. Janowi Mirosławowi Kasjanowi w 70. rocznicę urodzin*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- RZEPNIKOWSKA, I. (2005). *Rosyjska i polska bajka magiczna (AT480) w kontekście kultury ludowej*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- SALONI, A. (1908). *Lud rzeszowski Materiały etnograficzne*. *Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne*, X, 50-344.
- SCHMIDT, J-C. (2006). *Gest w średniowiecznej Europie*. (przeł. H. Zaremska). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- STRAWIŃSKA, Z. (1981) *Wieś pałucka Statkowska Struga*. *Materiały etnograficzne*, cz. III. Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.
- SIEMIŃSKI, L. (1975). *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SZYJEWSKI, A. (2003). *Religia Słowian*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- ŚWIĘTEK, J. (1998). *Brzozowa i okolice Zakliczyna nad Dunajcem*, cz. II, Wierzenia. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- TOEPPEN, M. (1893). *Wierzenia mazurskie*. (przeł. E. Piltzówna). *Wisła*, VII, (1), 1-52.
- ТОЛСТАЯ, С. М. (1995) *Сакральное и магическое в народном культе святых*. W: J. BARTMIŃSKI, M. Jasińska-Wojtkowska (red.), *Folklor – Sacrum – Religia*, t. 2, (s. 32-37). Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej.

WASILEWSKI, J. (1978) *Symbolika ruchu obrotowego i rytualnej inwersji*. Etnografia Polska, XXII (1), 81-108.

WITOWT. (1903). *Baśni z powiatu radzyńskiego*. Wisła, XVII, (4), 721-723.

WITOWT (1905). *Gadki z Ostrówka*. Wisła, XIX, (2), 293-.301.

WODZIŃSKI, C. (2007). *Święty Idiota*. Gdańsk: słowo obraz/terytoria.

Artykuł ze strony internetowej

ZADURSKA, O., *Muzykant*. W: *Polska Bajka Ludowa. Słownik*.
<http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=120>

ZADURSKA, O., *Skrzypce*. W: *Polska Bajka Ludowa. Słownik*.
<http://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=159>

ROBERT PIOTR PIOTROWSKI**THE MOTIF OF DEVILISH MUSICIANS AND DANCERS IN FOLKLORISTIC AND ETHNOGRAPHIC WRITING MATERIALS**

The starting point for the analysis proposed in this article is motifs of extraordinary/magical instruments, musicians and dance in folkloristic and ethnographic narratives. Looking at them, I am trying to pinpoint the perceptions of the demonic world present in the folk culture of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century.