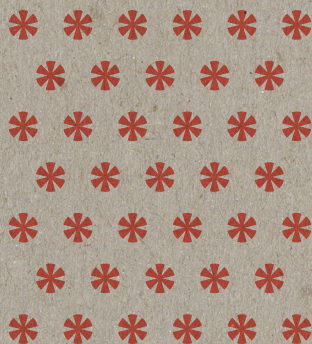


LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore and Popular Culture



FOLK MUSIC AND POLITICS

Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 65 (2021) no. 1

LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore
and Popular Culture

FOLK MUSIC AND POLITICS

Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 65 (2021) no. 1

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture

Editor-in-Chief

Piotr Grochowski (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Toruń)

Editorial Board

Vihra Baeva (Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)

Petr Janeček (Institute of Ethnology, Charles University, Prague)

Aldona Kobus (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Toruń)

Katarzyna Marak (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Toruń)

Kristina Rutkovska (Institute for the Languages and Cultures of the Baltic, Vilnius University)

International Advisory Board

Janina Hajduk-Nijakowska (University of Opole, Poland)

Marek Jakoubek (Charles University, Institute of Ethnology, Czech Republic)

Waldemar Kuligowski (Adam Mickiewicz University, Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, Poland)

Katya Mihaylova (Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Ethnology and Folklore Studies, Bulgaria)

Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska (Maria Curie-Skłodowska University, Institute of Polish Philology, Poland)

Anna Plotnikova (Russian Academy of Science, Institute of Slavic Studies, Russian Federation)

Tatjana Valodzina (The National Academy of Sciences of Belarus, The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research, Belarus)

Aušra Žičkienė (Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Lithuania)

Editorial Office

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture

Institute of Culture Studies UMK

ul. Fosa Staromiejska 3

87-100 Toruń, Poland

e-mail: literatura.ludowa@gmail.com

www: <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LL>



Publisher

Polish Ethnological Society

ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław, Poland

tel. +48 (71) 375 75 83

e-mail: ptl@ptl.info.pl

Design/Typesetting

Katarzyna Rosik

Abstracting and Indexing Information

Central and Eastern European Online Library (CEEOL)

Directory of Open Access Journals (DOAJ)

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)

EBSCO Information Services

European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS)

Open Access Policy

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture is an open access journal, all content is published under Creative Commons license (CC BY-ND 3.0).

Supporting Agencies

Publication co-financed by the Toruń branch of the Polish Ethnological Society.

Publikacja dofinansowana przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Toruniu.

ISSN 2544-2872 – online

ISSN 0024-4708 – print

SPIS TREŚCI

CONTENTS

ARTYKUŁY — ARTICLES

7 Piotr Dahlig

Krótką historia polityczna folkloru muzycznego w Polsce
/ A short political history of musical folklore in Poland

23 Agata Kusto

Muzyczna kultura ludowa na Lubelszczyźnie w warunkach socrealizmu
(1944–1956). Prolegomena
/ Musical folklore in the Lublin region during the socialist realism period
(1944–1956): Prolegomena

37 Agata Krajewska

Historia pieśnią pisana. Pieśni powstańcze w zbiorach Adolfa Dygacza
/ History written with songs: The uprising songs in the archives
of Adolf Dygacz

55 Maria Małanicz-Przybylska

Bunt kobiet w polskiej muzyce tradycyjnej i folkowej
/ Women's rebellion in traditional and contemporary Polish folk music

73 Justyna Laskowska-Otwinowska

Smutek jest nasz, bydło jest ich. Funkcja zaświadczająca w muzyce ludowej
i zaangażowanej na przykładzie *nueva canción*
/ *The sorrows are ours, the cattle are someone else's*: Testimonial function
in folk and engaged music – the case of *nueva canción*

ROZMOWY I ESEJE — ESSAYS AND CONVERSATIONS

89 Adam Strug

Czeka nas muzyczne esperanto. Z Adamem Strugiem rozmawia
Piotr Grochowski
/ Musical Esperanto awaits us. A conversation between Adam Strug
and Piotr Grochowski

99 Andrzej Bieńkowski

Od pańszczyzny do hipsterstwa. Muzyka ludowa między wsią a miastem.
Z Andrzejem Bieńkowskim rozmawia Piotr Grochowski
/ From serfdom to hipsterhood: Folk music across villages and cities.
A conversation between Andrzej Bieńkowski and Piotr Grochowski

109 Maria Baliszewska

Nie nadawajcie bezzębnych staruszek. Kilka wspomnień z pracy w Redakcji
Muzyki Ludowej i Chóralnej Polskiego Radia
/ *Do not broadcast toothless old ladies:* A handful of memories from work
at the Editorial Office of Folk and Choir Music of Polish Radio

RECENZJE I OMÓWIENIA — REVIEWS AND DISCUSSIONS

115 Remigiusz Mazur-Hanaj

Is traditional music really dying?

121 Mateusz Napiórkowski

A digital map of folk songs from the collection of Adolf Dygacz

125 Joanna Antoniak

The new face of safeguarding and promotion of the intangible cultural
heritage in Poland

ARTYKUŁY
ARTICLES

PIOTR DAHLIG

Uniwersytet Warszawski

pdahlig@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5200-4386

Krótką historia polityczna folkloru muzycznego w Polsce

A short political history of musical folklore in Poland

DOI: 10.12775/LL.1.2021.001 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: The text discusses the manner in which the music traditions of old country communities were subjected to government actions aimed at the selective incorporation of countryside heritage into mainstream social circulation. The first part of the article briefly describes the selected initiatives and the utilization of music folklore in times of independent Interwar Poland. The next section examines how folk music was forced into the ideology of the new social reality after World War Two, shaped by military and political hegemony of the USSR. The conclusion explores the significance of the relationship between folk music and politics in the context of contemporary phenomena related to globalization and the political processes that accompany it.

KEYWORDS: folk music, stylized folklore, cultural policy, Polish folk movement, communism, globalization

Temat „muzyka ludowa a polityka” należy do zagadnień dość nowych, aczkolwiek jest już obecny w literaturze przedmiotu (Dahlig 1998; Kordjak 2016; Nowak 2010). Pojawia się on w kontekście przemian politycznych i wymaga dystansu historycznego. Poniższy esej sprowadzić można do pytania: W jaki sposób względnie zachowawcze tradycje muzyczne społeczności wiejskich zostają poddane działaniom zewnętrznym, odgórnym, mającym na celu selektywne włączenie dziedzictwa wsi do szerszego, ponadlokalnego obiegu społecznego. Oryginalne dziedzictwo mieszkańców niewielkich lecz licznych miejscowości cechujących się pewną odrębnością kulturową przystosowywano lub wręcz wykorzystywano i podporządkowywano celom ideologicznym w nowych realiach politycznych, jakie zaistniały w Polsce,

zarówno w warunkach niepodległego państwa międzywojennego, jak i w kraju podporządkowanym po II wojnie światowej militarno-ideologicznej hegemonii ZSRR.

Pojęcie „muzyki ludowej” jako sztuki dźwięku właściwej dawnym społecznościom wiejskim bliskie było głównie instrumentalistom (skrzypkom, harmonistom), którzy „obracali” melodiami tanecznymi ku zadowoleniu najbliższego środowiska. Samo słowo „muzyka” na wsi oznaczało nie tylko muzykę jako taką, ale też zabawę taneczną bądź grupę instrumentalistów tworzących kapelę. Ci ostatni, niezależnie od własnych upodobań estetycznych, stanowili „służbę” muzyczną dla lokalnego środowiska, dlatego też byli najbardziej podatni i wrażliwi na zmiany kulturowe¹. Zamówienia na grę na zabawach i weselach pochodziły z miejscowości odległych nie dalej niż 20–30 km od miejsca zamieszkania „gracza” (termin używany np. w Wielkopolsce). Swoje zadanie muzykanci wypełniali z sumiennością właściwą wiejskim rzemieślnikom, do którego to stanu muzycy pretendowali. Ich muzykowanie nie było „wybieraniem robaczków” (określenie jednego z wykonawców na odtwarzanie muzyki z nut), lecz po prostu graniem, które dodatkowo charakteryzowano czasem określeniami: „z głowy”, „zza ucha”, „z kapelusza”, a w Radomskim mówiono też, że jest to „wyciąganie do nieba”. Jakość wykonania – tak jak w każdym rzemiośle – zależała od umiejętności i zdolności muzykanta, ujmowanych jako słuch, głos/ton, pamięć, zamięłowanie. Wśród instrumentalistów ludowych powszechna jest opinia, że muzyka, melodie i ich realizacja powinny „smakować” wszystkim słuchaczom i tancerzom. Muzyka ludowa spełnia się tu i teraz, w sytuacji konkretnego wykonania wewnątrz kompetentnej grupy uczestników spotkania. Jej interpretacja kulturowa jest już dodawaniem znaczeń i wartości oraz odkrywaniem wewnętrznej struktury, podobnym do badania okazów mikroorganizmów pod mikroskopem.

Ludowa praktyka muzyczna w dawnym „organicznym” stylu przykuwa uwagę obserwatora intensywnością przeżycia, znacznym stopniem improwizacji i pełną identyfikacją wykonawcy z tym, co realizuje. Działania odgórne o charakterze oświatowo-politycznym wprowadzają zaś takie zmiany i uwarunkowania, które osłabiają lub wręcz eliminują wymienione trzy cechy tradycyjnego wykonawstwa (intensywność, improwizacyjność, osobiste utożsamienie). Trzeba jednak pamiętać, że folklor muzyczny w oryginalnym kontekście mógł stanowić siłę nieobliczalną. Zabawy taneczne bywały tak zapamiętałe i żywiołowe (z bitkami włącznie), że budziły sprzeciw części młodzieży wiejskiej już w latach trzydziestych XX w. Zewnętrzne ingerencje polityczne wiązały się z próbami redukcji owej żywiołowości bądź zaprzęgnięcia jej do nowych celów. Górale mają swój termin na pełne zaangażowanie się w akcję muzyczną – to „zatracać się” (w muzyce, śpiewie, tańcu). W praktyce wokalne śpiew częściej – jak mawiają śpiewaczki – „cieszył biedę”, a nadwyżki energii spalane były w przyspiewkach, które zawsze miały wymiar indywidualny. Gra i taniec z kolei stanowiły coś na kształt kulturowego narkotyku,

1 Śpiew i repertuar pieśniowy miały charakter bardziej zachowawczy, gdyż stanowiły „własność” całych społeczności wiejskich. W tworzeniu chórów i rozmaitych folklorystycznych zespołów śpiewaczych przeplatały się intencje wewnętrzne, np. potrzeba artyzmu, emblematu, awansu czy wyjścia poza ramy danej społeczności i inicjatywy zewnętrzne, np. oświatowe czy polityczne. Wśród tych ostatnich widoczna jest chęć patronowania, kontrolowania, uzależniania wykonawców przez mecenat, a nawet wykorzeniania dawniejszych formacji kulturowych.

głównej rozrywki służącej temu, by wytchnąć po pracy, odrzucić choć na jakiś czas monotonię życia.

Muzykowanie rozumiane jako forma wysublimowanej sztuki, autonomiczna dziedzina twórczości, która dzięki mediom (począwszy od wynalezienia druku) może istnieć niezależnie od kontekstu społecznego i bez zanurzenia w życiową prawdę, „nie pasuje” (określenie często używane przez depozytariuszy tradycji) do wspólnotowej kultury słuchu i pamięci muzycznej. Nawet jeśli muzycy wiejscy opanowali pismo nutowe, w praktyce społecznej stawało się ono bezużyteczne. Muzyka w kształcie tradycyjnym nęciła głównie ludzi młodych. Na zabawach tanecznych młodzież się poznawała, zawiązywały się bliższe relacje, przyszłe małżeństwa. Tam też wprawiali się w grze do tańca młodzi instrumentalisci. Starsi natomiast, aktywni bardziej w przestrzeni domowej, służyli młodszymi i najmłodszymi swoją pamięcią muzyczną, repertuarem pieśniowym bądź instrumentalnym. Muzyka odgrywała też niezwykle istotną rolę w przypadku wesela; obsługiwała i ozdabiała ten kluczowy rytuał, który w XIX stuleciu stanowił święto niemal dla całej wiejskiej społeczności, oraz spełniała oczekiwania dwóch, a nawet trzech pokoleń jego uczestników. Uwagi powyższe odnoszą się do stanu względnej odrębności, samodzielności, samowystarczalności kulturowej małych społeczności wiejskich w okresie międzywojennym. Sformułowałem je na podstawie ok. 500 wywiadów z osobami urodzonymi przeważnie w dwóch pierwszych dekadach XX w. (Dahlig 1993).

Odrębność kultury dawnej wsi przyciągała uwagę osób spoza środowiska wiejskiego. Trzeba przy tym podkreślić, że społeczność ta sama w sobie była bardzo zróżnicowana, a jedynie stereotypy panujące w miastach upraszczały wizerunek wsi, co zresztą do dziś jaskrawo uwidacznia się w działalności teatrów ludowych, np. podczas przedstawień na Sejmikach Wiejskich Zespołów Teatralnych².

Polityka – nawet w idealnym wyobrażeniu, jako działanie jednostek i ugrupowań dla wspólnego, imaginowanego przez te ugrupowania dobra społecznego – rozmija się z przeznaczeniem muzyki tradycyjnej. Istotą tej ostatniej jest raczej wzmoczenie witalności i woli życia (jednostki, wspólnoty lokalnej) poprzez ekspresję słowno-muzyczne, zawołania, upust energii w tańcu, przez stopienie się grupy w śpiewie, w transie świeckich responsoriów chóralnych, przez płacz (np. lament weselny lub pogrzebowy) czy wzruszenie śpiewanymi napomnieniami dziada odpułastowego (Grochowski 2004; Michajłowa 2002). Profesjonalny nurt muzyczny

2 Sejmiki Wiejskich Zespołów Teatralnych (alternatywna nazwa Sejmiki Teatrów Wiejskich) to małe festiwale widowisk ludowych, organizowane w Stoczku Łukowskim (od 1970 r.) i Tarnogrodzie (od 1975 r.; od 1984 r. także jako impreza ogólnopolska) oraz w innych miejscowościach południowej i zachodniej Polski jako sejmiki regionalne. Ruch ten trwa do dziś. Wystawiono ogółem ponad 1000 przedstawień, w zdecydowanej większości o tematyce etnograficznej, ze scenariuszami opracowywanymi przez same zespoły ludowe i częstą skłonnością do wiernej rekonstrukcji przeszłości. Prezentowane widowiska dotyczą obrzędów rodzinnych, zwłaszcza weselnych, zwyczajów dorocznych, prac domowych; pojawiają się też spektakle o współczesnym życiu na wsi oraz kabarety wiejskie. Przedstawienia są przygotowywane samodzielnie w lokalnych społecznościach, jednak opiekę nad nimi sprawują placówki kultury (także instruktorzy teatralni). Merytoryczną konsultacją służy na sejmikach Towarzystwo Kultury Teatralnej w Warszawie; jego prezes, Lech Śliwonik, zredagował następujące publikacje upamiętniające ruch Sejmików Wiejskich Zespołów Teatralnych: *Sejmiki Wiejskich Teatrów*, Warszawa 1993; *Sejmiki Wiejskich Teatrów 2 (lata 1994–1998)*, Warszawa-Lublin-Tarnogród 1998; *Teatr z własnego życia, pamięci, emocji...*, Warszawa-Tarnogród 2003; *Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego*, Warszawa-Tarnogród 2008; *Teatr ocalany*, Warszawa-Tarnogród 2013; *By źródło wciąż biło. Teatr ludowy w Polsce – dawniej, dzisiaj, pytania o jutro*, Tarnogród-Warszawa 2018.

w kulturze ludowej skierowany był również ku najbliższemu audytorium. Dobrym przykładem tej zasady jest działalność lirników (Haj 1993: 110–114, 2007: 38–43), których wystąpienia muzyczne miały piętrową strukturę „suite” i rozwijały się od pieśni nabożnej, przez epikę bohaterską, do repertuaru popularnego (kołomyjki, romanse, przyśpiewki satyryczne); cały seans kończył się zaś modlitwą za zmarłych przodków tych, którzy wysłuchali występu³.

Jak wspomniano na początku, samowystarczalność kultury chłopskiej, podkreślana często przez badaczy folkloru, w XX w. wystawiona została na oddziaływanie polityki i to zarówno tej zewnętrznej, jak i wewnętrznej, czyli oddolnej i inicjowanej przez własne środowisko. Zewnętrzne inicjatywy polityczne względem muzyki ludowej jawią się jako próby podporządkowania niewerbalnej ekspresji kultur chłopskich nowym ideom i wykorzystania jej dla nowych celów poprzez dostosowanie do możliwości odbioru masowego audytorium. Z drugiej strony, po uwłaszczeniu, w warunkach industrializacji i rozwoju środków komunikacji (drogi żelazne, z których korzystał już Oskar Kolberg) mieszkańcy wsi z własnej inicjatywy porzucali towarzyszący im od dzieciństwa dźwiękowy krajobraz. Wyzbywali się swojej fonosfery wraz z jej kontekstem kulturowym, które pierwotnie nie były przedmiotem wyboru, lecz stanowiły elementy ich losu.

Z samego środowiska wiejskiego od przełomu XIX i XX w. wyłaniał się ruch polityczny (ludowy), który do swych emblematów zaliczał „swojszczyznę” muzyczną, chętnie praktykowaną np. w uniwersytetach ludowych kształcących liderów wsi (inicjatywa Zofii i Ignacego Solarzów). Obecny w tych instytucjach śpiew wymykał się już z oryginalnego kontekstu środowiskowego i sytuacyjnego (obrzędy, zabawy). Nową przestrzeń kulturową dla muzyki chłopskiej (w tym góralskiej) stworzyły także teatry i chóry, organizowane początkowo odgórnie (Związek Teatrów i Chórów Włościańskich, Lwów 1907), potem również oddolnie, przez samych liderów kultury lokalnej, zwłaszcza nauczycieli wiejskich. Regionalne Związki Teatrów Ludowych wraz z Instytutem Teatrów Ludowych (założonym w 1929 r. przez Jędrzeja Cierniaka, Jerzego Zawieyskiego, Jadwigę Mierzejewską i innych) podejmowały działania polityczne, których cele z dzisiejszej perspektywy można określić jako: 1) podniesienie samoświadomości kulturowej środowisk wiejskich (które w okresie II Rzeczypospolitej stanowiły 70% ludności Polski), 2) zapewnienie spektakularnej reprezentacji wsi w kulturze narodowej i masowej (np. organizowane od 1927 r. dożynki prezydenckie w Spale, zainicjowane nota bene na fali integracji politycznej po zamachu majowym w 1926 r.), 3) przeciwstawianie się „międzynarodowej tandecie” i masowemu przemysłowi rozrywkowemu, który nie sprzyjał tworzeniu głębszych, lokalnych więzi społecznych (Dahlig 1998).

Z punktu widzenia muzycznego najważniejsza jest transformacja jednogłosowej, spontanicznej pieśni wiejskiej w wielogłosowe utwory dedykowane chórom ludowym⁴. Większość kompozytorów i etnomuzykologów (wśród tych ostatnich np.

3 Warto dodać, że w XIX w. lirnicy podejmowali taką działalność w całej Galicji (Przerembski 1995: 43–56), natomiast w okresie międzywojennym władze sowieckie, nie mogąc ich skutecznie kontrolować, wszczęły prześladowania i dopuściły się w latach trzydziestych XX w. masowych i zorganizowanych morderstw tych prawdziwie ludowych artystów (Noll 1993: 16–26; Mazur–Hanaj 2009: 397–414; Dahlig 2008: 13–21).

4 Warto odnotować, że chóry i teatry ludowe stanowiły na tyle istotny komponent polityki kulturalnej

Łucjan Kamieński i Marian Sobieski) traktowała opracowanie „skromnej” pieśni jako twórczy gest wobec małych ojczyzn. Dla muzycznych mieszkańców wsi chór był „oknem na świat”. Z kolei dla dyrygentów, kierowników szkół, starostów czy polityków działalność chórów stanowiła wyraz suwerenności artystycznej środowisk ludowych, a w szerszym wymiarze politycznym świadectwo dorównywania kulturze muzycznej byłych zaborców. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r. już samo swobodne manifestowanie w pieśni języka polskiego (np. przy uświetnianiu różnych jubileuszów) budziło ogólne wzruszenie.

Podobny cel polegający na kreowaniu samodzielności artystycznej kultury wsi widoczny jest w scenariuszach widowisk ludowych, zarówno tych drukowanych w „Teatrze Ludowym”, jak i notowanych przez grupy entuzjastów tego typu inscenizacji, a także tych realizowanych „z głowy”⁵. Zauważalne w takich przedstawieniach nadwyżki charakteryzacji i gestów (wynikające z braku nagłośnienia) mogą dziś nie przekonywać estetycznie, ale w dekadach międzywojennych działalność ta była świadectwem samodzielnych wysiłków artystycznych. Z punktu widzenia polityki kulturalnej władz oświatowych, a przede wszystkim Jędrzeja Cierniaka, celem organizowanego w latach trzydziestych XX w. ruchu amatorskich teatrów ludowych było zastąpienie „sztuczek dla ludu” (produkowanych przez przedsiębiorczych miejskich literatów i wystawianych przez zespoły wiejskie dla pozyskania funduszy) prezentacjami zaczerpniętymi z własnej kultury, które demonstrowały podmiotowość społeczności wioskowej. W ten sposób powstawały scenariusze widowisk na kanwie obrzędów rodzinnych (np. ponad 50 wesel regionalnych w latach 1925–1939), dorocznych (np. gaik, sobótki, kolędowanie), zwyczajów wspólnej pracy (np. prządky) (Dahlig 1998: 84–90, 290–377). Fenomenem wiejskiego teatru etnograficznego jest szczególna ciągłość tej formy oraz jej interesująca obecność także w XXI w. Ruch ten, wyrastający bezpośrednio ze społeczności wiejskich, wspierają różne placówki kultury, w tym Towarzystwo Kultury Teatralnej w Warszawie, a widowiska, których osią tematyczną jest życie na wsi, są nadal układane i wystawiane (np. w Warszawie podczas festiwalu „Zwyki” w Teatrze Polskim); ich poziom zadowoliłby dziś wybrednego krytyka teatralnego.

Od okresu międzywojennego działalność młodzieży w wiejskich domach ludowych oraz w ruchu świetlicowym wiązała się z pewnym awansem społeczno-artystycznym. Ten pierwszy etap przeobrażania i stylizacji folkloru miał oparcie we wspólnym działaniu społeczności wiejskich oraz miejscowych przewodników (zwłaszcza nauczycieli) oraz w programie oświaty pozaszkolnej pilotowanym przez państwowe kuratoria⁶. Śpiew chórally oraz nauka pieśni i inscenizacji stanowiły atrakcję dla ówczesnej młodzieży wiejskiej. W seminariach nauczycielskich, do których trafiali wyróżniający się młodzi mieszkańcy wsi, obowiązkowa była m.in. nauka gry na skrzypcach, a nauczycieli śpiewu zachęcano (po reformie oświatowej

państwa, że pojawiały się jako odrębna pozycja w rocznikach statystycznych z okresu międzywojennego.

5 Pojęcie używane w okresie międzywojennym oznaczające wystąpienia, których uczestnicy-aktorzy uzgadniali tylko wstępnie, o czym będzie się mówiło, a następnie swobodnie wprowadzali poszczególne kwestie, stosując improwizację w zakresie doboru słów.

6 Sytuacja taka miała miejsce np. w Bukowinie Tatrzańskiej i na byłych Ziemiach Wschodnich II Rzeczypospolitej.

w 1934 r.) do zbierania pieśni ludowych, co stanowiło element realizacji programu „nachylenia środowiskowego” szkoły. Aktywność folklorystyczna ówczesnych pedagogów stanowiła echo podobnych działań w krajach niemieckojęzycznych. Śpiewniczki pieśni ludowych z 16 różnych regionów Polski wydane w latach 1934–1938 pod redakcją Karola Hławiczki świadczyły o poszanowaniu cech gwarowych ludowej poezji, co skądinąd było trudne do zaakceptowania dla szkolnych polonistów. Do programów nauczania od roku 1933/1934 chętnie włączano adaptacje tańców regionalnych i lokalnych zwyczajów dorocznych (np. przedstawienia sobótkowe na zakończenie roku szkolnego, ścinanie kani na Kaszubach czy mazurskie widowisko bożonarodzeniowe „Jutrznia na Gody”).

Strajki chłopskie w 1936 r. na Podkarpaciu przyspieszyły działania polskiego rządu zmierzające do pozyskania przychylności związków młodzieży wiejskiej. W ramach tej koncepcji organizowano ogólnopolskie zjazdy zespołów regionalnych, podczas których muzyka i tańce odgrywały wybitną rolę, tworzone pierwsze festiwale folkloru (od 1937 r.), kontynuowano imponujące dożynki w Spale⁷. Od 1935 r. urządzano również „Święta Gór”, które cieszyły się dużym zainteresowaniem władz wojskowych z racji tego, że górale uchodzili za znakomitych żołnierzy. Kwitnący folklorizm sprzyjał krystalizowaniu się specyficznego dla poszczególnych regionów repertuaru wokalnego i tanecznego (suity regionalne), a także składów kapel i ubiorów ludowych. Owo „wyławianie” folkloru w celu prezentowania go szerokiej widowni można rozumieć dziś jako sterowaną politycznie inkorporację elementów kultury ludowej do kultury masowej, która odwołuje się do „uśrednionego” minimum kompetencji każdego członka projektowanej przez nią wspólnoty politycznej. Nie wydaje się, aby pod tym względem sytuacja w Polsce odbiegała w okresie międzywojennym od tej w Czechosłowacji, na Węgrzech czy w Rumunii. Wszędzie tam przedstawiciele władz i propagatorzy ideologii państwowych z zainteresowaniem i życzliwie, choć zarazem ze specyficznym paternalizmem, spoglądali na ulotną kulturę muzyczną wsi oraz zastanawiali się, jak przystosować ją do nowych celów integracji politycznej.

W ogólnej perspektywie przemiany tradycji ludowej oraz jej funkcji i warunków transmisji można ująć jako proces czterofazowy. Faza pierwsza to stan wewnętrznej samoregulacji społecznej w warunkach pewnej izolacji. W fazie drugiej ugruntowuje się świadome zainteresowanie kulturą (muzyką) ludową, zarówno ze strony odbiorców zewnętrznych, jak i wewnątrz środowiska wiejskiego, co związane jest z faktem, że samodzielna tradycja chłopska przestaje być oczywistością. Faza trzecia obejmuje działania instytucjonalne wspierające wejście spuścizny kulturowej wsi w obieg ponadlokalny (regionalny, narodowy, państwowy, medialny itp.) oraz dotyczy przystosowania owego dziedzictwa do nowych kontekstów artystycznych, społecznych i politycznych. W przystosowaniu tym chodzi w szczególności o kompensowanie zaniku praktyki muzycznej w życiu codziennym poprzez ekspozycję jej pamiątek na scenach festiwali, przeglądów, konkursów itp. Faza czwarta i ostatnia to przechodzenie lokalnej spuścizny kulturowej do najszerzej, globalnej transmisji, a także do indywidualnej praktyki kompozytorskiej, twórcy bowiem, mimo pełnej

7 Na potrzeby uroczystości dożynkowych Kazimierz Moszyński zaprojektował dwanaście bram regionalnych, a Polskie Koleje Państwowe udzielały 80% zniżki na dojazdy.

suwerenności artystycznej, rozwijają się w kontekście określonych uwarunkowań społeczno-historycznych, a więc wpływ na nich mają także inspiracje źródłami pochodzącymi z kultur „typu ludowego”.

Powyższy schemat *culture change* zakłada proces powolny, organiczny, naturalny i polega w sumie na uwalnianiu dóbr kulturowych od ich oryginalnych (pierwotnych) uwarunkowań społecznych. Innymi słowy, charakteryzuje się przewagą czynników wewnętrznych nad czynnikami zewnętrznymi, w rodzaju agresji, wojny czy rewolucji, które wywołują gwałtowne zmiany określane eufemistycznie jako „zderzenia kulturowe”.

Katalog perwersyjnych zastosowań muzyki ludowej nie jest pusty. Zagłuszanie popularną muzyką odgłosów torturowania więźniów w siedzibie Gestapo w Alei Szucha w Warszawie czy pogodne marsze w wykonaniu „brygad artystycznych”, umilające strażnikom liczenie więźniów wychodzących do katorżniczej pracy w gułagach zapisały się jako najbardziej przewrotne manipulacje cudowną dyspozycją człowieka do muzykowania i tworzenia muzyki. Totalitaryzmy wymyśliły, w jaki sposób spożytkować ową dyspozycję (np. orkiestry dęte, śpiew) do budzenia „sztucznego entuzjazmu” czy rozweselonej (choć zdyscyplinowanej) dzikości w pochodach i manifestacjach (Dahlig 2010: 41–54). Ich organizatorzy korzystali z powszechnej jeszcze w pierwszej połowie XX w. umiejętności śpiewu, propagując ideę pieśni masowej jako antidotum na tango lub jazz. Wkrótce jednak z idei tej pozostało tylko skandowanie. Indagowani przeze mnie powojenni przesiedleńcy z dawnych województw wschodnich II Rzeczypospolitej wspominali o konieczności udziału wszystkich muzyków i kapel ludowych w obchodach pierwszomajowych, które miały miejsce w 1940 r., po wcieleniu tych ziem do ZSRR jesienią 1939 r. Oczywistym celem organizowania śpiewających i skandujących pochodów było zagłuszanie osobistej refleksji ich uczestników oraz ułatwianie im pozytywnego wczucia się w tłum i chętnego poddawania dyspozycjom politycznych „dobrodziejów”. Osobiście traktowałbym tę strategię jako iście szatańską karykaturę kultu religijnego, porównywalną z prawem mordercy do noszenia ubioru ofiary.

Powyższa diagnoza ma jednak pewne ograniczenia, które wypływają z istoty muzyki. Po zakończeniu straszliwej w skutkach II wojny światowej w małych społecznościach potrzeba muzykowania, śpiewu oraz tańca bywała uderzająca i analogiczna do tego, w jaki sposób na Zachodzie Europy jazzem odreagowywano I wojnę światową. W latach 1944–45 wyzwalanu polskich ziem spod niemieckiej okupacji i ich zajmowaniu przez ZSRR nie towarzyszyła przecież pełna, obiektywna i szybka informacja. Ludzie na wsi i w miastach przede wszystkim spostrzegali, że wojna i pięć lat okupacji właśnie się kończą, nie wiedzieli natomiast, że przebiegła polityka prowadzona w Polsce przez NKWD polegała na niszczeniu lokalnych liderów (wliczając w to członków PSL oraz ugrupowań narodowych), „instalowaniu” własnej kadry oraz na promowaniu ludzi pozbawionych wszelkiej własności (np. bezrolnych, których dzięki przywilejom można było pozyskać bez reszty), a także tych, których za pomocą szantażu można było zmusić do służenia nowej władzy (np. członków w działającej w czasie okupacji niemieckiej policji granatowej). Jedynie tam, gdzie do obsady stanowisk nie starczało „swoich” ludzi, dopuszczano miejscowe, sprawdzone siły. Polityka taka dotyczyła również placówek kultury, gdzie delegowano towarzyszy, którzy nie najlepiej sprawdzili się na pierwszym froncie walki

ideologicznej. Polityczne cele związane z tworzeniem ludowych zespołów, kapel czy orkiestr mogły jednak pozostawać nieznane ich uczestnikom, którzy po wojenno-okupacyjnych traumach chcieli po prostu śpiewać, grać i tańczyć. Zapewne nie wszyscy wiedzieli, że w katowniach UB giną właśnie ich rodacy, najbardziej zasłużeni w walce o niepodległość kraju i najlepiej przygotowani do sprawowania władzy. Wiedzano tylko, że transparenty i portrety są wymienne, a potrzeby rekreacji – permanentne. Muzyka ludowa, zarówno w pierwszej dekadzie powojennej, jak i na przełomie XX i XXI w., czyli w okresach doniosłych transformacji społeczno-kulturowych, zawierała neutralny potencjał, innymi słowy była ponad czy też poza konkretnym ustrojem politycznym, a na wielu ludzi działała jak balsam. Mogła być co prawda wykorzystywana, przeformułowywana, stylizowana, dekontekstualizowana, lecz jej podstawowy gest i poryw, który utrwalił się chyba już w XVI w., pozostał ten sam, choć oczywiście był aktualizowany⁸.

Przy całym zaangażowaniu polskich komunistów (lub komunistycznych „przebiekańców”) w instalację radzieckiego systemu politycznego w naszym kraju oraz ich początkowo ukrywanym dążeniu do kolektywizacji gospodarstw rolnych, podjęli oni jednak pewną decyzję, którą należy zauważyć i docenić. Chodzi mianowicie o pozwolenie na zorganizowanie badań dokumentacyjnych i sfinansowanie ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM), która miała miejsce w latach 1950–1954. Życzeniem „sponsorów” było jedynie to, by w ramach owej akcji rejestrować również „pieśni buntu” i utrwalać zadowolenie z władzy ludowej w rolniczych spółdzielniach produkcyjnych. W ten sposób polityczne realia i decyzje władz związane z bezcenną dla zachowania fonograficznego wizerunku polskich wsi działalnością Jadwigi i Mariana Sobieskich zreferował Ludwik Bielawski (1973: 28–48). Pod względem politycznym ogólnopolską dokumentację folkloru wspierali też Zofia Lissa, organizatorka muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, i Aleksander Jackowski, twórca periodyku „Polska Sztuka Ludowa”.

Decyzję o powołaniu AZFM (1 stycznia 1950 r.) poprzedziły następujące działania: badania terenowe i nagrania na płytach decelitowych, prowadzone głównie w Wielkopolsce⁹; nagłośnienie problemu poprzez zorganizowanie w Warszawie w 1949 r. Festiwalu Muzyki Ludowej, na którym prezentowano autentyczne wykonania muzyki wiejskiej; apele i usilne starania etnomuzykologów o podjęcie tzw. dokumentacji ratunkowej.

We wczesnych latach pięćdziesiątych różnego rodzaju przedwojenne inicjatywy, takie jak Centralne i Regionalne Archiwum Fonograficzne Łucjana Kamińskiego (1930), akcja nagrywania folkloru na terenie całej II Rzeczypospolitej prowadzona przez Juliana Pulikowskiego (1934–1939) czy apele etnografów o powołanie Instytutu Badania Pieśni Ludowej (1935), zaczęto wcielać w życie z dużym rozmachem, w kompletnie innej sytuacji politycznej. Celem tych działań było także to, by legitymizować nową władzę. Podobnie ruch folklorystyczny, zainicjowany w okresie

8 W tym miejscu warto może dodać, że przekonanie o „ponadustrojowym” (ponadpolitycznym) wymiarze folkloru motywowało także Juliana Krzyżanowskiego (doświadczonego grozą wydarzeń XX w.) do niesłuchania owocnych wysiłków badawczych w dziedzinie folklorystyki, w tym też do założenia i wypromowania „Literatury Ludowej”.

9 Wielkopolska to region, z którego pochodziły przedwojenne zbiory fonograficzne, utracone w czasie okupacji niemieckiej.

międzywojennym, nabrał rozpędu w skali ogólnopolskiej wraz z inauguracją w 1953 r. występów Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”.

Niezależnie od uwarunkowań politycznych, rezultaty AZFM – przechowywane dziś w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN) – okazały się trwałe i cenne; stanowią one, obok Archiwum Polskiego Radia, największy w Polsce korpus źródeł muzycznych, gwarowych, folklorystycznych, pochodzący ze zdecydowanej większości ziem współczesnej Polski. Po zakończeniu AZFM w 1955 r. zbiory fonograficzne, liczące 46 000 pieśni i melodii instrumentalnych zarchiwizowanych na taśmach magnetofonowych, pod względem rozmiarów podwoiły kolekcje zgromadzone w Poznaniu i Warszawie w latach 30. XX w. (liczące łącznie 24 000 nagrań na wałkach woskowych i płytach decelitowych), które zostały zniszczone w czasie II wojny światowej¹⁰. Pojawiające się w nagraniach z AZFM jedynie sporadycznie „przyśpiewki wdzięcznościowe” (adresowane do Stalina i Bieruta) mają dziś takie samo znaczenie, jak eksponaty z Galerii Sztuki Socrealizmu w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce; przypominają, że „postać świata” przemija, a tyrania może okazać się w końcu śmieszna. Profesor Anna Czekanowska wspominała zresztą, że wiernopoddane przyśpiewki bywały dziełem studentów biorących udział w AZFM.

Julian Pulikowski w swojej monografii opublikowanej w Heidelbergu, jeszcze przed osiedleniem się w Polsce (Pulikowski 1933), przewidywał intensywną implementację pieśni ludowej do życia społeczno-politycznego po zwycięstwie narodowego socjalizmu w Niemczech. Złudzeniom na temat „renesansu” folkloru w Niemczech i we Włoszech uległa także Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz Jędrzejewiczowa (1936). Narzucające się porównanie w sposobie traktowania folkloru pomiędzy Niemcami po 1933 r. a systemem radzieckim wprowadzonym w Polsce we wczesnych latach pięćdziesiątych nie jest jednak uzasadnione. Przede wszystkim nie było w Polsce, nawet we wczesnej fazie opresji komunistycznej, tej radości maszerowania do piosenek ludowych, jaka istniała w III Rzeszy. Przystosowanie folkloru do maszerowania, zainicjowane w Legionach (Sankiewicz-Frąckowska 1978: 49–142), a promowane w polskim repertuarze szkolnym od 1934 r. było nieporównanie skromniejsze niż w Niemczech hitlerowskich. Pompatyczne akademie ku czci narodowego socjalizmu w porównaniu do peanów stalinowskich w Polsce to jakby *opera seria* w stosunku do *opera buffa*, dramat muzyczny w stosunku wodewilu. Polaków uratował przed totalnym zakłamaniem m.in. ich folklor – dostatecznie żywy, aby nie mógł być całkowicie zmanipulowany. Folklor nie tylko miejski, uchwycony przez Tyrmanda czy Nowakowskiego, ale właśnie praktyczna pamięć kultury wsi, przekrój uczuć ludzkich, wraz z humorem a nawet autoironią, zakotwiczonymi w tekstach i melodiach pieśni, chętnie niegdyś przyswajanych¹¹.

10 Aktualnie zbiory fonograficzne IS PAN liczą już ponad 100 000 fonogramów, od 1990 r. archiwizowanych także w postaci nagrań wideo.

11 „Literatura Ludowa” ośmiela mnie do przytoczenia prawdziwego zdarzenia z ustnej pamięci rodzinnej. Mój ojciec, Włodzimierz Wojciech Dahlig, inżynier chemik, udał się jesienią 1952 r. do Tarnowa, by wizytować tamtejszą fabrykę. Wieczorem poszedł z kolegą do kina. Zaskoczeni, zamiast białego ekranu, widzą stół, krzesło, karafkę z wodą. Wchodzi starszy pan i zapowiada referat „Udział Polaków w Rewolucji Październikowej”. Czytanie przedłuża się, słuchacze klaszczą po każdym akapicie. Starszy pan spogląda zakłopotany na publiczność: „Proszę państwa, ja mam żonę i dzieci, ja muszę to odczytać”. Zapadła cisza, referat gładko dobiegł końca.

W powojennej Polsce istniała nierzadko ciągłość personalna w stosunku do dekad międzywojennych. Na przykład Jadwiga Mierzejewska, pomysłodawczyni tańecznej inscenizacji folkloru w Instytucie Teatrów Ludowych, układała programy dożynek centralnych organizowanych na Stadionie Dziesięciolecia. Z kolei Tadeusz Sygietyński, komponujący suity-wiązanki melodii ludowych dla przedwojennego radia oraz utwory zamawiane przez tę najbardziej dynamiczną wówczas instytucję muzyczną, stworzył wraz z Mirą Zimińską zespół „Mazowsze”, produkt zarazem swojski, lojalistyczny (wobec ZSRR), jak i eksportowy (kierowany do Polonii). Pierwsza wymiana płyt między radiofoniami europejskimi w latach 30. XX w. dotyczyła właśnie muzyki ludowej (opracowanej). Jej polityczna rola spełniała się zatem w nawiązywaniu działań międzynarodowych, polegała na przezwyciężaniu izolacji, uchylaniu „żelaznej kurtyny” (działającej niestety w obie strony) oraz na inicjowaniu korzystnej dla wszystkich mobilności zespołów folklorystycznych. Już V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w 1955 r. w Warszawie, na którym prezentowali się m.in. czarnoskórzy jazzmani z USA i zespoły ludowe z Jugosławii, zapowiadał ukryty w folklorze powiew wolności¹².

W dziejach politycznych PRL folklor i muzyka ludowa pełniły funkcję wentyla bezpieczeństwa¹³. Gdy następowało jakieś zderzenie o charakterze konfliktu, awarii, „przesilenia”, uruchamiano mechanizm określany dobrze dziś znanym słowem „poluzowanie”. Po odwilży październikowej w 1956 r., w czasie której oszczędzono nam (w odróżnieniu od Węgrów) widoku czołgów radzieckich w Warszawie, za wczesnego Gomułki nastąpiło usztywnienie polityczne, jednak jakby „na osłode” represje i działania cenzury omijały ruch regionalny (np. na Kaszubach czy Śląsku). Wówczas mogła pojawić się także m.in. „Literatura Ludowa” z jej ożywczą regionalistyczną tendencją¹⁴. W tym kontekście warto się też zastanowić, czy małe ojczyzny z ich kulturą ludową nie wpływały na postawy i działalność polityczną sekretarzy PZPR. Przykładem może być choćby Galicja jako macierz ruchu ludowego, pryncypialne (także w polaryzacjach pańsko-chłopskich) Podkarpacie, które uformowało Władysława Gomułkę, albo górniczy pragmatyzm i okcydentalizm Śląska, który umożliwił Edwardowi Gierkowi ponurą sukcesję po Gomułce.

W latach 60. XX w. bardzo istotny okazał się spór wokół znaczenia obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, którego głównymi stronami były władze kościelne i polityczne¹⁵. W owej „wojnie o millenium” nurt folklorystyczny był pojednawczy.

12 Warto zauważyć, że kultura ludowa, która do końca lat 80. XX w. była bezpieczną dla sekretarzy partyjnych sferą dotowania, jest wykorzystywana w ten sposób również w XXI w. po zmianie ustroju politycznego. Przykładem mogą być kapele ludowe w strojach regionalnych podróżujące z politykami do Brukseli.

13 W innym kontekście przedstawił tę sprawę jeden z greckich folklorystów na seminarium w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (ok. 1985 r.), który stwierdził, że gdyby w radiu usłyszał rano muzykę ludową, pomyślałby, że nastąpił przewrót polityczny.

14 Warto przy tym odnotować, że stosunkowo wysokie nakłady ówczesnych czasopism umożliwiają i dziś skompletowanie pierwszych roczników tego periodyku.

15 Trzeba dodać, że w niepewnym pochodzie ku samorządności polskiej, Kościół katolicki stanowił ariergardę chroniącą społeczeństwo przed nienawiścią walki klasowej wykreowaną przez totalizm materialistyczny. Za uchronienie się od tej nienawiści Kardynał Stefan Wyszyński dziękował Bogu. Lektura „Trybuny Ludu” z tamtego czasu nasuwa osobliwą refleksję, iż krytyka postawy prymasa formułowana przez tę partyjną agendę w sposób dość szczerzy a raczej niezamierzony więcej mówiła o niej samej niż o adresacie zakamuflowanych inwektyw.

Państwowe zespoły, takie jak „Mazowsze” czy „Śląsk” przetrwały ówczesne „zawirowania” (notabene termin bardziej taneczny niż polityczny). Zastanawiałbym się, czy w sporze o millenium (Noszczak 2002) nie sprawdza się (w tym wypadku bardzo korzystnie) powiedzenie, że gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta. Na przykład Oskar Kolberg, którego ojca, Juliusa Colberga, określono jako „akatolika” (w księdze parafialnej w Przysusze), jawi się jako sprawiedliwy beneficjent tego konfliktu. W 1960 r. Rada Państwa podjęła uchwałę o reedycji i dalszej publikacji ogromnej spuścizny etnograficznej tego wiernego wyznawcy Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego¹⁶, pragnącego zasłużyć się słowiańskiej ojczyźnie.

Po tzw. wydarzeniach grudniowych (1970 r.) w 1971 r. przyzwolono na to, aby na scenach w lokalnych domach kultury śpiewać kolędy, co jeszcze w latach 60. było nie do pomyślenia. Później stało się to zresztą przyczyną kłopotów tych członków PZPR odpowiedzialnych za kulturę i sztukę, którzy do tego dopuścili. Ten okres to również przywracanie oryginalnej wersji folkloru w Polskim Radio, odstępowanie od emitowania wyłącznie jego stylizowanych postaci oraz promowania jedynie zespołów pieśni i tańca, jako wdzięcznego emblematu kultury socjalistycznej (składinad chętnie i dziś przyjmowanego przez szeroką publiczność). W latach 70. następuje wzrost zainteresowania muzyką wiejską w wersji *in crudo*; poza tym, tak w mediach (radio), jak i na scenach folklorystycznych, w sposobie prezentowania kultury ludowej zaczęto eksponować indywidualności twórcze (stworzono pojęcie twórcy ludowego). W szerszym światowym wymiarze pojawiła się wówczas idea ochrony dziedzictwa niematerialnego, nieopatrznie i bezmyślnie dotąd dewastowanego. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (istniejący od 1967 r.) eksponował już w tytule perspektywę personalną, co było zasługą poznańskich etnomuzykologów oczarowanych wielkopolską kulturą dudziarską oraz inicjatorów pierwszego konkursu koźlarzy w Kopanicy w 1937 r. Prawdziwie ogólnopolska impreza kazimierska, organizowana w renesansowym miasteczku, połączyła indywidualizm z narodową zachowawczością i kulturą wspólnotowego śpiewu Lubelszczyzny. Jadwiga i Marian Sobiescy (Marian Sobieski zmarł niestety w 1967 r., gdy festiwal kazimierski miał pierwszą edycję) oraz młodszy wychowankowie etnomuzykologii byli słusznie przekonani, że oryginalność i autentyzm pozostaną walorami najbardziej istotnymi dla trwania folkloru. To dzięki Sobieskim w 1948 r. rozległ się solowy śpiew i gra dudziarza wykonującego pieśń *U drzwi Twoich stoję Panie*, który wraz z szumnym udziałem miejscowej orkiestry dętej zamykał lokalne dożynki (nagranie utrwalone na płycie decelitowej znajdującej się w zbiorach IS PAN).

Dla polaryzujących się w Polsce od połowy lat 70. XX w. poglądów politycznych muzyka, taniec i teatry ludowe obecne na festiwalach, przeglądach i konkursach stanowiły przestrzeń koncyliacyjną. Reforma administracyjna z 1975 r., tworząca 49 województw, promowała nowe „małe regionalizmy”. Przedstawiciele władz politycznych nadal otwierali i zamykali imprezy folklorystyczne. Znad scen powoli jednak znikwały motywujące hasła na temat dobroczynnej roli i szlachetnych intencji PZPR. Z lat 70. pamiętam znamienity szczegół z pogranicza folkloru i polityki. Mirosław Nałaskowski, pracujący wówczas w Wojewódzkim Domu Kultury we

16 Jak wskazała Arleta Nawrocka-Wysocka (2014: 81–95), Kolberg redagował też śpiewnik ewangelicki.

Włocławku, w perspektywie planowanych na 1980 r. ogólnopolskich dożynek w Lipnie (nie doszły do skutku z powodu wybuchu strajków) podjął się zorganizowania w 1977 r. konferencji naukowej „Kultura duchowa Ziemi Dobrzyńskiej”. Cenzura zakwestionowała tytuł spotkania ze względu na pojawiające się w nim słowo „duchowa”, zgodziła się natomiast, gdy zmieniono je na agnostyckie pojęcie „niematerialna”. I tak definiowanie negatywne, poniekąd redukcjonistyczne, cenione notabene w traktatach teologicznych, sprawdziło się w warunkach konfliktu ideologii, i to nie tylko w kontekście ideologii komunistycznej, ale także w szerszym planie międzynarodowym, czego przykładem jest Konwencja o Ochronie Dziedzictwa Niematerialnego UNESCO¹⁷.

U schyłku lat 70. pojawiły się w ruchu folklorystycznym pierwsze retrospekcje z terenów wschodnich II Rzeczypospolitej (wcześniej temat objęty cenzurą PRL). We Wrocławiu w 1980 r. wystawiono inscenizację *Wesela tarnopolskiego*; w Lidzbarku Warmińskim od 1978 r. odbywają się Zajazdy Cymbalistów, zainicjowane przez Marynę Okęcką-Bromkową z Rozgłośni Olsztyńskiej Polskiego Radia. W czasach stanu wojennego i PRON-u (Patriotyczny Ruch Odrodzenia Narodowego) oraz w okresie prowadzonej przez Michaiła Gorbaczowa polityki *glasnosti* tematykę kresową częściowo zwolniono z cenzury, by zaspokoić potrzebę ekspresji dumy z politycznych dokonań I i II Rzeczypospolitej. W latach 80. scenariusze widowisk ludowych musiały być nadal składane w Głównym Urzędzie Kontroli Publikacji i Widowisk, jednak nie były już jak dawniej analizowane łącznie z tekstami przyspiewek, a cenzorzy powoli rozglądali się za nowym zajęciem. W stanie wojennym miało też miejsce znamienne wydarzenie na festiwalu w Kazimierzu. W 1982 r. Józef Burszta zachęcił swych krajan z Grodziska Dolnego do zaprezentowania *Lamentu więźniów jęczących*, czyli pieśni religijnej wchodzącej w skład cyklu śpiewów wykonywanych przy zmarłym; pieśń ta, zarówno w życiu, jak i na kazimierskiej scenie, śpiewana była pod przewodnictwem Kazimierza Śmiałka, który był również cymbalistą. W 1985 r. Burszta zachęcił też do wystawienia w Rzeszowie widowiska o siedzących pod kościołem dziadach prośbalnych; była to pierwsza tego typu inscenizacja (z Grodziska Dolnego) w ruchu folklorystycznym.

W latach 80. XX w. można było zauważyć, że ranga przedstawicieli władzy zasiadających w pierwszych rzędach krzeseł na lokalnych imprezach folklorystycznych jest coraz niższa. Mimo to w ostatniej dekadzie XX w. oraz w bieżącym stuleciu w czasie kampanii wyborczych cały czas organizuje się imprezy folklorystyczne, które przyciągają korowody mówców zapewniających, jak bliskie są im korzenie kultury narodowej. Obok szczerości, częściej widać tu krygowanie się przed potencjalnymi wyborcami. W ostatnich latach lokalne imprezy folklorystyczne, promujące tradycyjny, retrospektywny przekaz i repertuar, miały najczęściej niewielką publiczność (czasem złożoną głównie z samych wykonawców¹⁸), ich organizatorzy

17 Warto na marginesie zauważyć, że angielski termin *intangible* (ulotny, nieuchwytny) przetłumaczono na język polski jako niematerialny, co jest pochodną terminologii ekonomicznej (ang. *intangible assets* to wartości niematerialne).

18 Nasuwa się tu analogia do konferencji naukowych, w których uczestniczą sami referenci. Warto przy tym odnotować, że spowodowane pandemią spotkania naukowe online są ciekawym doświadczeniem, które nieco zmienia sytuację; jednak w przypadku folkloru taka formuła pozbawiona kontaktu *face to face* jest tylko kroplówką stosowaną w celu pielęgnacji kultury.

zwykle mogli jednak liczyć na życzenia miejscowego starosty. Na większe imprezy zawiązał czasem poseł na Sejm RP, pochodzący z danej ziemi, której poświęcone było śpiewaczo-taneczno-obrzędowe wydarzenie.

Swoistą celebracją polityczną były i są gminne dożynki. W późnych dekadach XX w. często stanowiły one pole do popisu dla liderów zespołów śpiewaczych o zacięciu literacko-poetyckim. Opowiadano mi, że dawniej przedstawiciele władzy partyjnej i państwowej czasem obrażali się, słysząc treść prezentowanych pieśni, nie pojmowali bowiem, że na dożynkach zawsze można było wyśpiewać swój krytycyzm i bez żadnych konsekwencji wyrazić swój satyryczny i prześmiewczy temperament (obowiązywało to teoretycznie też na weselu).

* * *

Podsumowując, jako pewną propozycję usystematyzowania relacji polityki i muzyki ludowej, wyróżniłbym zestaw sześciu wariantów owych relacji, który w przyszłości należałoby rozwinąć:

1. zastosowanie muzyki popularnej i folkloru jako perwersyjnej maski, za pomocą której próbuje się ukryć dręczenie ludzi przez politycznych oprawców;
2. użycie muzyki ludowej jako dodatku do bezpośredniej propagandy (np. emitowanej przez „kołchoźniki” w kołchozach i innych miejscach);
3. znakowanie muzyką ludową integracji państwowej, awansu społecznego chłopów, przewrotu politycznego;
4. wprowadzanie muzyki ludowej jako akcentu ideologicznego do kampanii wyborczych w warunkach demokracji (zwłaszcza w przypadku stronnictw ludowych);
5. komercyjne używanie muzyki ludowej jako tła w marketingu i w kampaniach reklamowych;
6. rekonfiguracja stylów muzycznych (w tym różnych stylów muzycznego folkloru), jako poszukiwanie nowych jakości w krajobrazie artystycznym (muzyka folkowa), które – mimo wiary w czyste intencje artystyczne – nie jest wolne od współczesnych ideologizacji, uwarunkowanych zarówno racjami osobistymi, jak i interesem ekonomicznym (przypadki „zaokrętownia” się muzyki ludowej w kulturze masowej).

Wszystkie te warianty zdarzyły się w przeszłości i mogą się powtarzać, ich ponowienia nie oznaczają jednak wchodzenia do tej samej rzeki.

Osobną kwestią, pozostającą w polu relacji „muzyka ludowa a polityka”, jest sytuacja aktualna i zespół zagadnień związanych z globalizacją oraz towarzyszącymi jej procesami politycznymi. Charakterystyczne dla owych procesów jest choćby pojawienie się rynkowej etykiety *World Music* (1980) oraz przechodzenie od pojęcia muzyki ludowej, bliższego Europie, do pojęcia muzyki tradycyjnej, bliższego Azji. Ważnym momentem w tym procesie był 1984 r., kiedy to w Seulu uchwalono zmianę nazwy międzynarodowej organizacji zajmującej się muzyką ludową: w miejsce International Folk Music Council (od 1947 r.) zdecydowano się na International Council for Traditional Music, działający pod auspicjami UNESCO. Istotne wydaje się zwłaszcza to, że ta ostatnia organizacja jest bardziej otwarta na kultury Azji i Afryki niż Europy. Trzeba jednak zauważyć, że współcześnie w kontekście relacji między polityką a muzyką tradycyjną dyskutowane są nie tyle kwestie wartości

niematerialnych czy napięcia między etnocentryzmem a kosmopolityzmem, co raczej samo funkcjonowanie tradycji muzycznych w mediach masowych. Przykładem takiego podejścia mogą być badania przeprowadzone w Szwecji, które doprowadziły Rogera Wallisa i Krister Malm (1984, 1992) do sformułowania koncepcji medializacji (*mediaization*), opisującej zmiany tradycji muzycznych, a zwłaszcza sposobów ich transmitowania i dystrybucji, jakie zachodzą pod wpływem mediów masowych.

Zmiany te sprawiają m.in., że wyróżnione przez Waltera Wiorę (1959) dwa byty folkloru (pierwszy – *in situ*, w miarę zachowawczy, drugi – przetworzony, upowszechniany także poza środowiskiem wiejskim, nazwany później folkloryzmem) rozmnożyły się w toku rozwoju technologicznego do czterech: obok folkloru i folkloryzmu, mamy bowiem do czynienia z niezależnym od nich obrazem muzycznych tradycji w przemyśle fonograficznym oraz funkcjonowaniem muzyki ludowej w przestrzeni internetu. Wszystkie te tendencje dostrzegamy obecnie i w Polsce. Trzeba jednak zauważyć, że niektóre regionalizmy, dające pożywkę praktyce tradycyjnego muzykowania oraz kulturze śpiewu i służące budowaniu poprzez folklor określonych wspólnot, zachowują nadal żywotność i są wykorzystywane zarówno w ochronie więzi lokalnych, jak i w budowaniu i podtrzymaniu atrakcyjności turystycznej regionu. Muzyka etniczna/ludowa/tradycyjna zajmuje wyraziste miejsce w krajobrazie kulturalnym naszego kraju. W zasadzie uwolniła się ona obecnie od ideologicznego „płaszczka”, jaki dawniej nakładało na nią monocentryczne państwo, i w XXI w. przyczynia się do realizacji konkretnych potrzeb estetycznych mniejszych lub większych grup społecznych. Jest jednak zarazem poddana nowym procesom zmian kulturowych i technologicznych.

BIBLIOGRAFIA

- Bielawski, L. (1973). Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej. W: J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy* (s. 28–48). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz Jędrzejewiczowa, C. (1936). *Dwie kultury i dwie nauki*. Warszawa: Wydział Wychowania Polityczno-Obywatelskiego przy Zarządzie Głównym Z.P.O.K.
- Dahlig, P. (1993). *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (2008). Śpiewacy wędrowni, lirnicy i ich repertuar jako odwzorowanie świata. W: K. Turek, B. Mika (red.), *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 1 (s. 13–21). Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Dahlig, P. (2010). Music and Totalitarianism. Artificial Enthusiasm. *Musicology Today*, 7, 41–54.
- Grochowski, P. (2004). Poruszyć skały. O sposobach i okolicznościach wykonywania pieśni dziadowskich. *Czas Kultury*, 20(2–3), 73–81.
- Khay, M. (1993). Lirnyts'ka tradytsiya yak fenomen ukrayins'koyi dukhovnosti. *Rodovid*, 6, 38–43.
- Khay, M. (2007). *Muzychno-instrumental'na kul'tura ukrayintsiv (fol'klorna tradytsiya)*. Kyiv-Dpohobych: Kolo.
- Kordjak, J. (red.) (2016). *Polska – kraj folkloru?* Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

- Malm, K., Wallis, R. (1984). *Big sounds from small peoples: The music industry in small countries*. London: Constable.
- Malm, K., Wallis, R. (1992). *Media policy and music activity*. London: Routledge.
- Mazur-Hanaj, R. (2009). The lirnyk-dziad and his songs (trans. J. Comber). W: P. Dahlig (ed.), *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission* (pp. 397–414). Warsaw: University of Warsaw. Institute of Musicology.
- Michajłowa, K. (2002). Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian. W: Kapeliś, M., Engelking, A. (red.), *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeliś* (s. 101–108). Warszawa: Agade.
- Nawrocka-Wysocka, A. (2014). Nurt ewangelicki w dokumentacji Oskara Kolberga. *Polski Rocznik Muzykologiczny*, 12, 81–95.
- Noll, V. (1993). Moral'nyy avtorytet ta suspil'na rol' slipykh bardiv v Ukraini. *Rodovid*, 6, 16–26.
- Noszczak, B. (2002). „Sacrum” czy „profanum”? Spór o istotę obchodów millenium polskiego (1949–1966). Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie.
- Nowak, T. (2010). Polish Folk Music in the Period of Polish People' Republic – Look from Afar. *Musicology Today*, 7, 29–137.
- Przerembski, Z. (1995). Korbova Lira u Pol'shchi. *Rodovid*, 2, 43–56.
- Pulikowski, J. (1933). *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte*. Heidelberg: Winter.
- Sankiewicz-Frąckowska, M. (1978). Polskie pieśni żołnierskie z okresu I wojny światowej. Próba systematyki i kwalifikacji przeobrażeń. W: A. Czekanowska, L. Bielawski (red.), *Studia etnomuzykologiczne* (s. 49–142). Wrocław: Ossolineum.
- Wiora, W. (1959). Der Untergang des Volkslieds und sein zweites Dasein. In: W. Wiora (ed.), *Musikalische Zeitfragen. Vol. VII. Das Volkslied heute* (pp. 9–25). Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Agata Kusto

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

agata.kusto@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID: 0000-0002-2982-7699

Muzyczna kultura ludowa na Lubelszczyźnie w warunkach socrealizmu (1944–1956) Prolegomena

Folk music culture in the Lublin region in the conditions of socialist realism (1944–1956) Prolegomena

DOI: 10.12775/LL.1.2021.002 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: The article is devoted to selected issues of social and cultural life that had a significant impact on the folk music culture of the Lublin region during the period of socialist realism (1944–1956). At the beginning of the text the specifics of Polish cultural policy are determined, as well as the changes touching upon social culture in the countryside in the described period. Then the organizational structure of musical life in Lublin and the region is presented, in particular describing the amateur and professional movement and methods of promoting high culture. The further part of the text constitutes an attempt to define the attitudes of folk creators of culture towards the newly created requirements of socio-economic life in the Lublin province. In this context, the specifics of singing groups are presented, as well as the culture-forming activity of the Rural Housewives' Clubs, the functioning of folk universities and the undertaking of cultural initiatives within the created organizations and associations. The conclusion discusses the role of the individual figures of singers and musicians as depositories of traditions carried over generations as the core of the above initiatives.

KEYWORDS: cultural policy, socialist realism, Polish People's Republic, Lublin region, folklore, folk music, stylized folklore

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie specyfiki folkloru muzycznego Lubelszczyzny w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej, który to okres naznaczony został rygorami nowej stalinowskiej ideologii. Synchronia polityki, życia społecznego

i kulturalnego stała się w tamtym czasie wyjątkowo jaskrawa, a jej konsekwencje odcisnęły swe nieodwracalne piętno na ludowej kulturze muzycznej. Prezentowane rozważania powstały na podstawie materiałów tworzonych w opisywanym okresie (bądź krótko po nim), w ramach ówczesnego systemu informacji, który obejmował wszystkie dziedziny życia, w tym także kulturę. Należy bowiem podkreślić, że wy-mogi polityki stalinowskiej wpływały na działalność polskich muzykologów, takich jak Zofia Lissa, Józef Chomiński czy Elżbieta Dziębowska, a także na funkcjonowanie czasopism kulturalnych, takich jak „Kamena”, gdzie wiele miejsca poświęcano dokumentowaniu życia koncertowego, szczególnie afirmując nowo powstający ruch amatorski. Jako materiały uzupełniające wykorzystano krytyczne opracowania etnomuzykologów, historyków i kulturoznawców doby współczesnej: Piotra Dahliga, Iwony Miernik, Jana Adamowskiego.

Polityka kulturalna

Po II wojnie światowej w Polsce państwo przejęło mecenat nad kulturą i sztuką. Priorytetem było udostępnienie kultury muzycznej szerokim warstwom społeczeństwa. Konieczne stało się więc odbudowywanie zniszczonych instytucji – tak pod względem materialnym, jak i organizacyjnym, także poprzez fundowanie stypendiów, zamówień kompozytorskich oraz poprzez sprawowanie kontroli nad całym systemem środowisk artystycznych, funkcjonujących w ramach licznych stowarzyszeń i związków. Zgodnie z zasadami socrealizmu narzucono twórcom idee sztuki zaangażowanej, która miała stać się narzędziem polityki partii komunistycznej. Pod presją norm narzucanych przez ZSRR w Polsce pojawiła się pieśń masowa, a twórczość kantatowa i muzyka popularna miały zaspokajać zapotrzebowanie licznych zespołów świetlicowych. Program socrealizmu, oparty na wybranych elementach estetyki XIX-wiecznego realizmu, praktyce akademickiej oraz ideach radzieckiego komunizmu, był wewnętrznie sprzeczny i niekonsekwentny, co w połączeniu z ulotnością i asemantycznością wielu przejawów twórczości muzycznej dawało artystom i wykonawcom pewną swobodę w działaniu. Nigdy też nie sformułowano precyzyjnie definicji muzyki socrealistycznej, wytyczając jedynie ogólne ramy „dzieła poprawnego ideowo”. W latach 1949–56 realizm socjalistyczny w Polsce funkcjonował w postaci doktrynalnej, a jego głównym promotorem był Władysław Sokorski, od 1952 r. minister kultury i sztuki (Baraniewski b.d.; Lissa 1957: 7–14).

W opisywanym okresie życie społeczne wsi także uległo przemianom. W myśl nowych idei dążono do tego, by kulturę ludową „podnieść” do rangi kultury narodowej. W pierwszym powojennym dziesięcioleciu nastąpiła rewindykacja miejsca tej pierwszej w obrębie całego życia społecznego. Jednakże nowo organizowany i subsydiowany artystyczny ruch amatorski na wsi ukierunkowany był na przyszłość i nie przewidywano w nim nawiązywania do przeszłości oraz czerpania z ludowych tradycji muzycznych. Co więcej, miał on przeciwstawiać się owym tradycjom i je zastępować (np. pieśni masowe miały zająć miejsce szlagierów miejskich oraz piosenek popularnych), jego nadrzędnym celem było bowiem nie ich wspieranie, lecz skolektywizowanie aktywności kulturalnej mieszkańców wsi. Powstał wówczas podział na dwa typy artystycznych kolektywów: zespoły pieśni i tańca z repertuarem ogólnopolskim (wzorem stał się Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” powstały na przełomie 1948 i 1949 r.) oraz zespoły regionalne kultywujące

tradycje lokalne (Dahlig 1987: 47–59). Działalność towarzystw regionalnych tuż po wyzwoleniu charakteryzowała się dynamicznym rozwojem w zakresie podejmowanych inicjatyw kulturalnych, ale już od 1949 r. następował proces stopniowego zamierania tej działalności. Wiązało się to z objęciem kultury mecenatem państwowym, który przez swoje agendy zdominował działania lokalnych środowisk w miastach i na wsiach, a to z kolei zahamowało rozwój ruchu regionalnego. Ta sytuacja miała miejsce do 1956 r., kiedy to wiele towarzystw regionalnych wznowiło pracę bądź zostało zorganizowanych na nowo¹. W opisywanym okresie władze komunistyczne postrzegały regionalizmy jako przejaw wielu wrogich zjawisk, takich jak religijność ludowa, gospodarka chłopska, rodowosąsiedzkie stosunki na wsi (Gołębiowski 1986: 22–23).

Organizacja życia artystycznego na Lubelszczyźnie

Już od sierpnia 1944 r. zaczęto reaktywować i tworzyć związki i stowarzyszenia umożliwiające działalność artystyczną na poziomie profesjonalnym i amatorskim, zarówno w Lublinie, jak i w regionie. W maju 1945 r. ukonstytuował się Związek Zawodowy Muzyków, którego prezesem został śpiewak operowy, Ignacy Dygas, zaś jego zastępcą Tadeusz Chyła (Wójcikowski, Wójcikowski 2000). W 1947 r. powstała w Lublinie Delegatura Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych (w 1956 r. zmieniono jej nazwę na Zarząd Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr); jej kierownictwo powierzono Wiktorowi Wańkowskemu, organiście i chórmistrzowi. W zarządzie Delegatury znaleźli się także: Jerzy Leszczyński, Tadeusz Drelich, Zygmunt Todys i Zofia Wańkowska. Biuro Delegatury rozpoczęło rejestrację chórów, zespołów ludowych i orkiestr działających na Lubelszczyźnie.

Ruch amatorski

W celu zdynamizowania rozwoju amatorskiego ruchu muzycznego skupiono się na poszerzeniu jego terytorialnego i społecznego zasięgu. Wymagało to właściwych form organizacyjnych, odpowiedniej kadry instruktorów, zapewnienia stosownego repertuaru i wydawnictw. Pierwsza narada dotycząca tego ruchu odbyła się w Szklarskiej Porębie w 1947 r. Podstawowym problemem okazało się objęcie działaniami różnych środowisk i uwzględnienie związanej z nimi specyfiki: robotniczej, wiejskiej, szkolnej. Należało także uporać się z powszechnym brakiem odpowiednich lokali, instrumentów muzycznych, na wsi dodatkowo zapewnić transport. Pion robotniczy ruchu podporządkowano Centralnej Radzie Związków Zawodowych. W sytuacji państwa, w którym władza została (przynajmniej w teorii) przejęta przez klasę robotniczą, poziom kulturalny tej klasy był zagadnieniem priorytetowym, szczególnie wobec nieistniejących w jej obrębie tradycji muzycznych. Poza związkami zawodowymi, muzyczną działalnością zajmował się także Centralny Związek Spółdzielczości Pracy. Pieczę nad amatorskim ruchem muzycznym w środowisku wiejskim objął Związek Samopomocy Chłopskiej, a od 1952 r. także Centralny Zarząd Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej organizujący świetlice gminne (później gromadzkie). Z kolei młodzieżowy ruch muzyczny został ujęty w ramach systemu szkolnictwa i działalności Powszechnej Organizacji „Służba Polsce”,

1 W województwie lubelskim było to 16 towarzystw (zob. Spaleniak 1986).

natomiast Związek Młodzieży Polskiej nie tworzył oddzielnych zespołów artystycznych, a jedynie współdziałał w ramach już istniejących grup. Na wyższych uczelniach powstawały zespoły artystyczne z inicjatywy Związku Studentów Polskich. W mniejszych miastach ośrodkami amatorskiego ruchu muzycznego były powiatowe domy kultury. Działalność w tym zakresie prowadziło także Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych wykorzystujące rozbudowaną strukturę organizacyjną².

Do wdrożenia systemu nadzoru nad opisywanym ruchem Ministerstwo Oświaty oddelegowało specjalnych ludzi. Każde Kuratorium Okręgu Szkolnego miało wizytatora, który z ramienia państwowych władz szkolnych opiekował się zespołami muzycznymi. W powiatach byli to podinspektorzy do spraw oświaty i kultury dorosłych. Także Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Ministerstwo Informacji i Propagandy sprawowały pieczę nad tym ruchem. Oprócz instytucji państwowych prace artystyczne prowadziły wszystkie niemal związki zawodowe, organizacje młodzieżowe, społeczne, kulturalno-oświatowe oraz mające charakter gospodarczo-spółdzielczy. Ruch amatorski w Lublinie i regionie w okresie stalinizmu wygenerował ogromne ilości podmiotów wykonawczych, a także stworzył rozliczne okazje do weryfikowania, oceniania i mobilizowania przedstawicieli poszczególnych agend oraz ich podopiecznych. Każdy zbliżający się konkurs lub przegląd powodował pojawianie się nowych zespołów, które po takich imprezach równie szybko się rozpadały.

Ruch zawodowy. Upowszechnianie kultury artystycznej

W 1945 r. przy Zarządzie Głównym Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej, na wzór przedwojennego ORMUZ-u³, powołano Centralne Biuro Koncertowe, kierowane przez Witolda Wrońskiego. Zadaniem biura była organizacja koncertów w kraju i poza jego granicami (Miernik 2006: 124). W 1949 r. nastąpiło przekształcenie tej jednostki w Delegaturę Okręgową Społecznej Organizacji Imprez Artystycznych „ARTOS”, a od 1950 r. lubelski ARTOS działał w ramach Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych (POIA) „ARTOS” z ekspozyturą w Białymstoku (Miernik 2005: 38). Delegatura organizowała występy zespołów warszawskich w Lublinie i miastach powiatowych, natomiast na wsi koordynowała działania okazjonalnych ekip złożonych z artystów Państwowego Teatru Powszechnego w Warszawie i amatorów. Mimo że instytucja ta przetrwała jedynie do 1954 r., jej struktura, cele i założenia ukształtowały ówczesny sposób wdrażania idei socrealistycznych na prowincji. W strukturze POIA „ARTOS” mieściły się: Centralne Zespoły Artystyczne w Warszawie, Teatr Satyryków w Warszawie, Teatr Popularny w Warszawie oraz oddziały w Warszawie, Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu. Ich celem było realizowanie zadań ARTOS-u bezpośrednio w terenie, czyli upowszechnianie kultury artystycznej na

-
- 2 Struktury organizacyjne związane z amatorskim ruchem artystycznym składały się z następujących podmiotów: 1. Centralna Rada Związków Zawodowych, 2. Centralny Zarząd Świetlic, Dymów Kultury i Twórczości Amatorskiej – powiatowe domy kultury, 3. Centralny Zarząd Świetlic, Dymów Kultury i Twórczości Amatorskiej – świetlice gromadzkie, 4. Centralny Związek Spółdzielczości Pracy, 5. Liga Przyjaciół Żołnierza, 6. Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, 7. Związek Samopomocy Chłopskiej – świetlice wiejskie, 8. Związek Samopomocy Chłopskiej – wiejskie domy kultury (zob. Dziębowska 1957: 25–27).
 - 3 Organizacja Ruchu Muzycznego powołana w 1935 r. przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

wsí oraz w mniejszych óśrodkach miejskich poprzez organizowanie objazdowych imprez estradowych, teatralnych i muzycznych (Miernik 2005: 36).

W ramach ARTOS-u działało wiele zespołów artystycznych, m.in. zespół baletowo-taneczny „Malwy” (w jego repertuarze dominowały tańce ludowe), chór mieszzany, opera objazdowa (wystawiająca operę Władysława Żeleńskiego pt. *Janek*), trupy estradowe, Teatr Satyryków oraz Teatr Miniatur. W Warszawie i oddziałach terenowych działało wówczas 15 zespołów miejskich, 27 wiejskich, dwa wokalnie-instrumentalne i pięć wykonujących audycje szkolne (Miernik 2005: 40–46). Instytucja podlegała kontroli jakości polegającej m.in. na tym, że komitety wojewódzkie PZPR dokonywały oceny osób sprawujących funkcje kierownicze w agendach terenowych. Przykładowo, w listopadzie 1950 r. zarzucono Tadeuszowi Chyle, kierownikowi lubelskiej delegatury, brak właściwej linii politycznej i kierowanie się pobudkami finansowymi w sprawowaniu swej funkcji. Chyła miał dopuszczać się samowolnych zmian w obsadach ekip, co odbijało się na jakości organizowanych imprez. W rezultacie wnioskowano nawet o odsunięcie go od sprawowanej funkcji kierownika (Miernik 2005: 49). W 1949 r. ARTOS (jeszcze jako Społeczna Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS”) nawiązał współpracę ze związkami zawodowymi w celu: „objęcia szerokich mas pracujących akcją niedzielnego i świątecznego wypoczynku” (Miernik 2005: 49). Wynikało to z założeń ideowych polskiego stalinizmu, w ramach których należało zdecydowanie ograniczać przestrzeń dla działalności Kościoła katolickiego, także poprzez desakralizację świąt kościelnych. Władza wprowadziła nową kategorię tzw. świąt zniesionych, którym odebrano status dnia wolnego od pracy⁴. Duży nacisk kładziono na kreowanie aktywności służących wypełnieniu czasu w niedziele i święta religijne. W tych terminach odbywały się wycieczki, poranki filmowe, biwaki, rozgrywki sportowe, organizowano też masowe czyny społeczne, w imię zasady, że wychowanie przez czyn to istotny element kształtowania świadomości socjalistycznej, a uczestnictwo w takich imprezach było często obowiązkowe (Wołoszyn 2019: 233). Także zabawy taneczne miały odbywać się według narzuconego scenariusza. Preferowano muzykę ludową, zaś tańce amerykańskie nie były dobrze widziane. Zalecano wykonywanie melodii „o Warszawie, Trasie W-Z, bardziej nam bliskich i miłych dla ucha” w miejsce „starych szlagierów”, popularnych jeszcze z okresu międzywojennego (Wołoszyn 2019: 234).

W ARTOS-ie od początku działalności przyjęto błędne założenia organizacyjno-finansowe, które ostatecznie przyczyniły się do jego upadku i rozwiązania. Rosnące potrzeby, problemy z etatami i ciągłym wzrostem liczby organizowanych imprez powodowały straty. W oddziale lubelskim niedobory finansowe powstawały przede wszystkim w wyniku kupowania imprez od innych agend terenowych ARTOS-u (wpływy z biletów nie pokrywały kosztów owych zakupów). Tak więc zasoby budżetowe były za skromne, zaś działalność terenowa wiązała się z licznymi wymaganiami, w związku z czym piętrzyły się m.in. problemy ze środkami komunikacji oraz zaniedbaniami organizacyjnymi (brak wykwalifikowanych kadr i gąszcz przepisów), co utrudniało funkcjonowanie instytucji (Miernik 2005: 60).

4 Decyzję w sprawie likwidacji świąt kościelnych, takich jak święto Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski (3 maja) czy Uroczystość Świętych Apostołów Piotra i Pawła (29 czerwca) podjęto 18 stycznia 1951 r. na mocy *Ustawy o dniach wolnych od pracy* (Wrona 2019: 216).

Działalność ARTOS-u jako instytucji powołanej na potrzeby realizacji polityki stalinizmu podlegała szczegółowemu planowaniu i pełniła wiele kluczowych funkcji. Do jego zadań należał m.in. udział w kampaniach usprawniających działanie przedsiębiorstw i instytucji (np. w zakresie oszczędności), szkoleniach ideologicznych (w szczególności dla artystów) i kursach o tematyce związanej z „moralnością socjalistyczną”. W 1950 r. „Trybuna Ludu” informowała, że dla uczczenia szóstej rocznicy PKWN ARTOS poza planem podjął się zorganizowania w lipcu aż 300 dodatkowych imprez artystycznych, które miały odbyć się w ośrodkach wiejskich oraz w hufcach Powszechnej Organizacji „Służba Polsce”. Te wzrastające i nierealne zadania nie mogły zostać zrealizowane przy tak skromnej obsadzie etatowej i niewystarczających środkach. Pod koniec 1954 r. w wyniku stwierdzonych nieprawidłowości wprowadzono przekształcenia, w efekcie których Warszawska Centrala ARTOS-u znalazła się w Ministerstwie Kultury i Sztuki jako Centralny Zarząd Imprez Estradowych, a terenowe komórki nazwano Państwowymi Przedsiębiorstwami Imprez Estradowych (Miernik 2006: 151–152).

Merytoryczne wspieranie ruchu amatorskiego

W 1945 r. wznowił działalność także Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który z poparciem Ministerstwa Kultury i Sztuki wspomagał zespoły amatorskie i chłopskie z Lublina i okolic w zakresie organizacji działalności i przygotowania repertuaru. Kierownikiem związku był Zygmunt Todys, a instruktorami Tadeusz Nieśpiałowski i Maksymilian Iwanek. Z czasem związek przeobraził się w Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej, następnie wchłonięte przez Związek Samopomocy Chłopskiej. Ministerstwo Oświaty powołało w powiatach i województwach poradnie świetlicowe. W Lublinie prowadzili je wieloletni działacze ruchu amatorskiego: Wanda Kaniorowa (tańce, recytacje), Zygmunt Todys (śpiew, muzyka), Maksymilian Iwanek (plastyka-teatr). Do zadań instruktorów należało udzielanie porad i instruowanie zespołów świetlicowych, robotniczych i chłopskich. W 1951 r. Ministerstwo Oświaty przestało sprawować opiekę nad tymi poradniami, odąd kierowały nimi związki zawodowe (w zakładach pracy), Związek Samopomocy Chłopskiej (w gromadach) oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki (w gminnych i powiatowych domach kultury). W ramach działalności rozwijającej amatorski ruch artystyczny organizowano na terenie województwa różnego rodzaju kursy i szkolenia. Odbył się np. kurs przodowników pracy artystycznej na wsi oraz kurs szkoleniowy inscenizacji pieśni i tańca młodzieży wiejskiej. Przy współudziale Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego i Rzeszowskiego oraz oddziału Towarzystwa Teatru i Muzyki Ludowej w Rzeszowie zorganizowano kurs teatralno-śpiewaczy dla nauczycieli województwa lubelskiego i rzeszowskiego oraz kurs szkoleniowy widowiska regionalnego *Wesele lubelskie*⁵. Regularnie odbywały się konkursy zespołów świetlicowych,

5 Widowisko napisane przez Waleriana Batkę w inscenizacji Bronisława Lubicza-Nycza przygotowywano na imprezę Festiwal Sztuki organizowaną przez Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki w Lublinie. W przygotowaniach brali udział: Maria Cymkówna (tańce), Tadeusz Nieśpiałowski (pieśni), Bronisław Lubicz-Nycz (układ sceniczny), Janusz Świeży (stroje), Józef Gamoń (kapela ludowa) (Z-s 1954).

festiwale zespołów szkolnych⁶, zloty świetlicowe⁷, widowiska regionalne⁸. Okazjonalnie zaś miały miejsce wydarzenia szczególnej rangi, jak Ludowe Święto Wiosny w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Wystawiono wówczas *Wesele lubelskie*, w całości przygotowane przez zespół młodzieżowy Państwowego Liceum Pedagogicznego dla Dorosłych w Lublinie⁹, powtórzone następnego dnia w Teatrze Państwowym w Lublinie. Szczególnym wyróżnieniem dla zespołu stał się dwutygodniowy wyjazd do Czechosłowacji na Wszechsłowiańską Wystawę Rolniczą w Pradze. Po powrocie artyści defilowali we Wrocławiu przed Prezydentem Polski Ludowej Bolesławem Bierutem podczas Kongresu Zjednoczeniowego Związku Młodzieży Polskiej. Później prezentowano widowisko jeszcze w Jeleniej Górze i 40 miastach powiatowych Lubelszczyzny (Z-s 1954).

Media

Socrealistyczne idee realizowane były we współpracy z ówczesnymi mediami, które na bieżąco informowały o reaktywowaniu lub powstawaniu kolejnych instytucji kultury oraz o wszystkich planowanych i odbywających się wydarzeniach artystycznych. Od pierwszych dni sierpnia 1944 r. zaczęły ukazywać się regularnie dwa dzienniki: „Gazeta Lubelska” pod redakcją Jana Dąbrowskiego (w latach 1945–47 pod redakcją Hipolita Bolesławskiego) oraz „Rzeczpospolita” (oficjalny organ PKWN) pod redakcją Jerzego Borejszy. W połowie października 1944 r. ukazał się też tygodnik „Wieś” pod redakcją Jana Aleksandra Króla, a nieco później (13 marca 1945 r.) wydany został pierwszy numer dziennika „Sztandar Ludu” pod redakcją Izaaka Andrzeja Wohla. W Chełmie zaś od listopada 1945 r. wznowiła działalność „Kamena”, którą do 1949 r. prowadził Kazimierz Andrzej Jaworski¹⁰, natomiast w marcu 1947 r. ukazał się pierwszy numer „Życia Lubelskiego” (wzorowanego na „Życiu Warszawy”) pod redakcją Stanisława Papierkowskiego.

Także radio odegrało niebagatelną rolę w krzewieniu kultury na Lubelszczyźnie. Dnia 10 sierpnia 1944 r. uruchomiono radiostację Polskiego Radia „Pszczółkę”, która mieściła się w wagonie kolejowym, a oficjalny dekret powołujący Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Radio” wydał 22 listopada PKWN. W ostatnim dniu 1944 r. radiostacja przy ul. Bema 2 w Lublinie rozpoczęła nadawanie audycji na falach krótkich w językach polskim, angielskim, francuskim i rosyjskim. W marcu 1945 r. przeniesiono dyрекcję Polskiego Radia z Lublina do Warszawy, skąd od tej pory nadawano program ogólnopolski. Lublin zaś nadawał program lokalny poprzez radiowęzły i nie posiadał własnej radiostacji aż do 1957 r. Obok dzienników informacyjnych, pogadank i słownych czy dźwiękowych reportaży, z lubelskiego studia nadawane

-
- 6 Przykładowo, Festiwal Szkolny w dniach 21–22 czerwca 1947 r., podczas którego zaprezentowały się zespoły z Okręgu Szkolnego Lubelskiego. Zwieńczeniem festiwalu były dożynki szkolne z występami połączonych zespołów tanecznych państwowych szkół pedagogicznych (Z-s 1954).
 - 7 Organizatorem był Wydział Oświaty i Kultury Dorosłych Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego.
 - 8 Jednym z takich widowisk było przedstawienie *Góra Białka*, którego autorką i reżyserką była Wanda Kaniorowa (Z-s 1954).
 - 9 Przedstawienie odbyło się 9 maja 1948 r.; przygotowali je Zygmunt Todys, Bronisław Lubicz-Nycz, Jadwiga Mierzejewska i Janusz Świeży.
 - 10 W sierpniu 1952 r. po dłuższej przerwie wydawanie „Kamieni” wznowiono w Lublinie, gdzie przejął się jej współtwórca i redaktor; wydawcą czasopisma został wtedy lubelski oddział Związku Literatów Polskich.

były montaż słowno-muzyczny, ukazujące rozwój wszystkich dziedzin życia oraz koncerty masowe. W stałych audycjach kulturalno-oświatowych, m.in. w *Lubelskim notatniku kulturalnym* prezentowano pracę świetlic robotniczych i wiejskich, domów kultury i bibliotek, a także działania ARTOS-u, kin objazdowych, filharmonii i innych placówek tego typu. Zamieszczano recenzje teatralne, wywiady z działaczami oświatowymi, felietony i reportaże. Na przykład audycja *Wodewil lubelski* opowiadała piosenkami i żartobliwymi scenkami o przygodach budowniczych Lublina. Radiowęzły terenowe pełniły podwójną funkcję: nadawały program, ale zarazem opracowywały też, przy pomocy specjalnych komitetów redakcyjnych, codzienne audycje lokalne w takich miejscowościach jak Włodawa, Hrubieszów, Puławy, Zamość, Chełm, Lubartów (Makryszewski 1954).

Organizacje i ruchy społeczne w środowisku wiejskim

Zinstytucjonalizowana i narzucona przez władze komunistyczne działalność artystyczna była na wsi z konieczności akceptowana. W celu stymulowania i kontrolowania takiej działalności wykorzystywano przedwojenne formy życia kulturalnego. Jedną z nich były ochotnicze straże pożarne (OSP), które od połowy XIX w., organizowały amatorskie zespoły teatralne, chóry i kapele. W okresie międzywojennym w remizach urządzano zabawy, prowadzono zajęcia, zakładano zespoły śpiewacze i muzyczne (Kusto 2014). Podobnie sytuacja wyglądała z kołami gospodyń wiejskich. Po zakończeniu wojny władze narzuciły tym organizacjom komercyjny profil działalności. Organizacja zabaw i wieczorków tanecznych miała przynosić dochody, dzięki którym wyposażano skromne świetlice. Członkinie kół gospodyń wiejskich, podobnie jak przed wojną, współpracowały jednak ze strażą pożarną, gminą, kościołem i szkołą. Brały czynnie udział w uroczystościach świeckich i kościelnych (Bieńkowski 2019). Inną organizacją, która w ramach swojej działalności aktywizowała mieszkańców wsi w zakresie kultury, były uniwersytety ludowe. W okresie międzywojennym odegrały one znaczącą rolę w procesie kształtowania się lokalnych tożsamości i wyłaniania liderów wiejskiego życia¹¹. Po II wojnie światowej nastąpił ich rozwój, a pierwszą placówką otwartą w marcu 1945 r., był Wiejski Uniwersytet Ludowy im. Macieja Rataja w Rachaniach na Lubelszczyźnie. Jeszcze w 1945 r., powstały uniwersytety w Piotrowicach, Woli Osowińskiej, Ługowie, Gościeradowie, a w 1947 r. w Trzeszczanach (pow. hrubieszowski)¹². W 1956 r. wszystkie uniwersytety ludowe objęte zostały opieką organizacyjną i programową

11 Uniwersytety ludowe skupiały szczególnie aktywną, wrażliwą i ambitną młodzież. Ich wychowankowie podejmowali różne inicjatywy kulturalne w ramach Kół Młodzieży Wiejskiej, Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici”, Związku Młodzieży Ludowej i Rolniczej, Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej. Na Lubelszczyźnie inicjatorem powstania uniwersytetów ludowych było Towarzystwo Kółek Rolniczych im. Staszica, a koncepcję zrealizowała Irena Kosmowska. Pierwszą szkołę „gospodarstwa dla dziewcząt wiejskich” otwarto w 1913 r. w Krasieninie. W okresie międzywojennym jednym z pierwszych założonych w Polsce uniwersytetów ludowych był uniwersytet w Nałęczowie (1930–1931), prowadzony przez Zarząd Okręgu Lubelskiego Związku Nauczycielstwa Polskiego pod kierownictwem Feliksa Petrucznika i Zofii Mierzwińskiej. W programach nauczania, zgodnie z ideą Ignacego Solarza, znalazły się zagadnienia współczesnego życia społecznego i obywatelskiego, a także wiedza o zdrowiu, kulturze ludowej i rodzinie (Pilch 2007).

12 O rozpoczęciu kursów w wiejskich uniwersytetach ludowych informowano m.in. za pośrednictwem biuletynu „Komunikat Wojewódzkiego Związku Młodzieży Wiejskiej Wici w Lublinie” (Jeszcze w sprawie 1946).

Związku Młodzieży Wiejskiej. Mimo iż placówki te stanowiły element polityki kulturalnej władz komunistycznych, część z nich przetrwała okres PRL-u, zachowując znaczną autonomię i przejawiając troskę o wartości właściwe tradycyjnej kulturze ludowej (Pilch 2007).

Folklor muzyczny Lubelszczyzny w nowych warunkach

Po wojnie folklor muzyczny na Lubelszczyźnie nabrał cech hybrydowych. Wynikało to z nałożenia się ciągle żywych przedwojennych tradycji na nowe warunki i potrzeby środowiskowe. Jednym z efektów zmian społeczno-gospodarczych na lubelskiej wsi (obok stopniowego zanikania obrzędowości, a wraz z nią folkloru muzycznego) stały się zespoły śpiewacze, które reprezentowały nowy typ wykonawstwa wokalnego (czasem z akompaniamentem harmonii lub akordeonu). Zespoły śpiewacze są uporządkowaną formą praktyki śpiewu gromadnego, która była powszechna w polskiej kulturze tradycyjnej, stanowiąc ważny aspekt obrzędowości¹³. Z drugiej strony są też kontynuacją amatorskiego ruchu śpiewaczego, mającego swój rodowód w okresie międzywojennym i wzmocnionego po wojnie przez opisane powyżej instytucjonalne formy animacji środowiska wiejskiego. Znaczny wzrost ilości tego typu grup w Polsce nastąpił nieco później, bo w latach 70. i 80. XX w. Wówczas zespoły śpiewacze skutecznie połączyły funkcje społeczne (integracja środowiska, zaspokajanie własnych potrzeb) z funkcją reprezentowania społeczności lub regionu na zewnątrz (Kusto 2019). Przełomowym momentem w kształtowaniu się profilu repertuarowego wielu zespołów był rok 1976, kiedy na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu włączono do konkursu nową kategorię zespołów śpiewaczych (Kusto 2016).

Innym przejawem zmian zachodzących w folklorze muzycznym opisywanego okresu były postawy społeczne indywidualnych wykonawców. Analiza biogramów śpiewaków działających w okresie powojennym wskazuje na silną zależność ich zainteresowań i potrzeb kulturalnych od zorganizowanych form życia społeczno-kulturalnego na wsi¹⁴. Do form tych należała w pierwszym rzędzie działalność w miejscowych kołach gospodyń wiejskich. Przykładowo, Aniela Gmoch (ur. w 1919 r. w Bełżcu) publicznie prezentowała się z zespołem śpiewaczym koła gospodyń wiejskich „Dolinianki”, dla którego jako seniorka stanowiła źródło repertuaru; układała także teksty okolicznościowe. Podobnie Cyryla Jedlińska (ur. w 1920 r. w Nedeżowie) przez wiele lat była aktywną działaczką i przewodniczącą miejscowego koła gospodyń wiejskich. Część śpiewaczek samodzielnie zakładała lub współtworzyła tego typu grupy, jak to miało miejsce w przypadku Janiny Kowalczuk (ur. w 1931 r. w Grabowicy), która od 1969 r., kierowała zespołem utworzonym przy kole gospodyń wiejskich. Krystyna Poczek (ur. w 1928 r. w Wólce Kątnej), również kierowniczka koła gospodyń wiejskich, założyła zespół „Wólczanki” i korzystając

13 Według Jana Adamowskiego śpiew zbiorowy nie jest tak reprezentatywny dla polskiego folkloru, jak ten wykonywany indywidualnie, co może poświadczać fakt istnienia w niemal każdej społeczności przewodnika śpiewów (np. w śpiewach pogrzebowych, ale także podczas wesela), który decydował o repertuarze, przekazywał styl wykonawczy, cieszył się szacunkiem pozostałych mieszkańców (Adamowski 2008).

14 Analizowane biogramy pochodzą z prac Jana Adamowskiego (2003, 2005) i Anny Michalec (Adamowski, Michalec 2011).

z zasobów własnej pamięci, przygotowywała dla niego repertuar religijny, pogrzebowy, doroczny i rodzinny oraz pisała scenariusze widowisk opartych na miejscowych obrzędach i zwyczajach. Sama też wielokrotnie organizowała religijne i państwowe uroczystości zakończenia żniw. Podobna inicjatywa widoczna jest także w życiorysach Aliny Grabias (ur. w 1931 r. w Lipinach Dolnych) i Heleny Granat (ur. w 1929 r. w Ostrówku), założycielek zespołów ludowych.

Działalność cenionych śpiewaczek Lubelszczyzny wskazuje na powojenne tendencje w docenianiu autentycznego, tradycyjnego repertuaru wokalnego i potrzebę jego zachowywania. Charakterystycznym przykładem może być tu Anna Malec (ur. w 1910 r. w Jędrzejówce). Miała ona kontakt z ruchem folklorystycznym już od 1946 r. dzięki Józefowi Sokołowskiemu, który w tamtym czasie podjął się dokumentacji tradycji regionu biłgorajskiego. Kilka lat później (w 1950 r.) za sprawą Jadwigi Sobieskiej (działającej w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego) podjęła współpracę z Instytutem Sztuki PAN, co zaowocowało bogatą dokumentacją dźwiękową. Innym przykładem jest Helena Goliszkowa (ur. w 1907 r. w Karczmiskach), która kontynuowała swe przedwojenne występy w gminnej świetlicy w Karczmiskach, stając się jedną z pierwszych śpiewaczek reprezentujących na przeglądach i festiwalach niestylizowany repertuar wokalny. Mężczyźni angażowali się w działania przy miejscowych jednostkach straży pożarnej. Stanisław Fijałkowski (ur. w 1928 r. w Chrzanowie) przez 25 lat pełnił funkcję skarbnika w OSP, jednocześnie będąc aktywnym śpiewakiem o bardzo szerokim repertuarze. Podobnie Wojciech Gzik (ur. w 1918 r. w Krzemieniu), który znany był z muzykowania (gra na bębenku) w kapeli o tradycyjnym składzie, śpiewu i gawęd oraz wieloletniej aktywności w OSP (Adamowski 2003, 2005).

Kwestią wymagającą osobnego omówienia są postawy ówczesnych animatorów zatrudnianych na etatach w domach kultury tworzonych w ramach systemu wspierania amatorskiego ruchu artystycznego. Tego rodzaju placówki powstawały w większych miasteczkach, często przy nowych zakładach pracy. Charakterystyczna dla życiowych losów oraz sposobów działania animatorów kultury w opisywanym okresie jest postać Franciszka Kowalskiego (ur. w 1929 r. w Janowcu nad Wisłą), muzykanta, instruktora i opiekuna wielu zespołów muzycznych w regionie. Jego życiorys ukazuje specyficzne relacje pomiędzy kulturą wsi, instytucjami państwowymi oraz warunkami, w jakich bezpośrednio po wojnie organizowano na Lubelszczyźnie życie muzyczne. Aby zapewnić synowi zawód, rodzice wysłali Kowalskiego do Warszawy na naukę krawiectwa. Jednocześnie, dzięki zaoszczędzonym pieniądзом, pobierał prywatne lekcje muzyki. Z czasem jego muzyczne zainteresowania przyniosły konkretne rezultaty, ponieważ w drugim roku służby w wojsku (ok. 1951 r.) powierzono mu prowadzenie wojskowego zespołu muzycznego. Po powrocie do Janowca otrzymał od władz gminy propozycję pracy na stanowisku kierownika Gminnej Świetlicy Wzorcowej, a zarazem reaktywowania janowieckiej orkiestry dętej, która zaprzestała swej działalności w okresie okupacji. Kowalski uczył młodych gry i jednocześnie opracowywał repertuar. W pozyskiwanie funduszy na działalność orkiestry zaangażowała się miejscowa ludność i straż pożarna. W 1954 r. Franciszek Kowalski ożenił się i przeprowadził do Poniatowej, gdzie podjął pracę jako kierownik świetlicy przy Zakładach Wytwórczych Sprzętu Instalacyjnego. W tamtejszym zespole grał na saksofonie i jednocześnie podnosił swe kwalifikacje

(ukończył 3-miesięczny kurs dla kierowników świetlic i domów kultury, technikum ekonomiczne dla dorosłych oraz 3-letnią szkołę muzyczną dla pracujących). Ucząc się i prowadząc orkiestrę, otrzymał propozycję utworzenia Młodzieżowej Orkiestry Dętej, która już po roku zapewniła oprawę muzyczną akademii pierwszomajowej wraz z koncertem. Choć w uznaniu licznych zasług dyrekcja Zakładów Wytwórczych Sprzętu Instalacyjnego przyznała Kowalskiemu nagrodę finansową, w 1970 r. z powodów politycznych stracił on posadę kapelmistrza Młodzieżowej Orkiestry Dętej. Powodem było to, że nie zwolnił muzyków, aby mogli zagrać na akademii powiatowej w Opolu Lubelskim organizowanej z okazji rocznicy rewolucji październikowej. Późniejsza działalność Kowalskiego pokazuje jednak, że mógł dalej realizować swe artystyczne pasje, będąc instruktorem i animatorem kultury, m.in. jako kierownik Gminnego Ośrodka Kultury w Poniatowej, gdzie założył swoją kapelę ludową (docenianą na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu), albo jako twórca zespołu „Retmany” w Zakładowym Domu Kultury działającym przy Zakładach Azotowych w Puławach (Wojtuszkiewicz 2020: 12–17). Zasadniczo jednak losy ówczesnych muzyków i animatorów zależały od poprawności politycznej i przydatności ideowej ich działań.

W okresie powojennym folklor muzyczny na Lubelszczyźnie był bardzo zróżnicowany. Najstarsza jego warstwa, czyli pieśni związane z obrzędowością doroczną i rodzinną (szczególnie pieśni kolędnicze, dożynkowe, weselne), utrzymywała się dzięki ciągle jeszcze kultywowanym tradycjom, a także (szczególnie od lat 70. XX w.) dzięki idei i założeniom programowym Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Ten repertuar był również w kręgu zainteresowań badawczych lubelskich etnolingwistów i kulturoznawców. Ich prace dokumentacyjne zakładały selekcję materiału pod kątem poszukiwania pieśni o największych walorach archaiczności (w warstwie muzycznej wyróżnikami były: wąska skala melodyczna, wolnometryczność, zdobienie melodii, maniera wykonawcza). Trzeba jednak zauważyć, że własna inicjatywa twórcza ludowych śpiewaków realizowała się w repertuarze najnowszym, układanym na określone święta kościelne i uroczystości państwowe, w którym chętnie posługiwano się istniejącymi i znanymi wzorcami melodycznymi. Wspomniane wcześniej wiejskie organizacje młodzieżowe także odcisnęły swe piętno na repertuarze. Wychowankowie uniwersytetów ludowych podejmowali różne inicjatywy kulturalne w ramach Kół Młodzieży Wiejskiej, Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici”, Związku Młodzieży Ludowej i Rolniczej czy Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej. Potwierdzenie dokonujących się wówczas zmian odnaleźć można w repertuarze Janiny Mazurek (z domu Maj, ur. w 1929 r. w Sporniaku, gm. Konopnica), mieszkanki podlubelskiej wsi, która po wojnie skończyła siedem klas szkoły dla dorosłych w Motyczu. Od 1947 r. dojeżdżała do Lublina, gdzie w lokalu Astoria była recepcjonistką. Śpiewała w chórze kościelnym, była także skarbniczką koła ZMW „Wici”. We wspomnieniach z młodości, przypadającej na lata 60. XX w., opowiadała o beztrudnych zabawach urządzanych w mieszkaniach, podczas których grający na akordeonie niewidomy Felek z Radawca śpiewał piosenkę: „To jest Ameryka, to słynne USA...”, co Janina Mazurek komentowała słowami: „[...] to się bardzo ładnie tańczyło”. W swoim repertuarze miała ona m.in. następujący utwór śpiewany na melodię pieśni *Laura i Filon*:

Nie rzucim swojej ojczystej ziemi,
o którą walczył ojciec i brat.
(...) oni mojej ojczyzny,
którą chciał wybrać zaborca kat.

Nie rzucę swoich ojca i matki
ani nie sprzedam przekonań swych.
W prawo nie pójdę, gdzie są magnaci,
ani na lewo, do ludzi złych.

I Wici swojej nie rzucę wcale,
bo prawdy piszą i uczą nas.
Jedyne pismo ruchu młodego
rozpowszechniamy je pośród nas.

Wszyscy jak jeden stańmy w gromadzie
i śmiało brońmy swą chłopską brać,
a tych przepędźmy, co są na zdradzie,
tam gdzie pieprz rośnie, niech idą rwać¹⁵.

Podsumowanie

W zaprezentowanych rozważaniach podjęto próbę charakterystyki powojennego życia muzycznego Lubelszczyzny w kontekście obecnej wiedzy o ówczesnych twórcach i uczestnikach kultury. Wstępne spostrzeżenia dotyczące opisanych zagadnień rysują się następująco:

1. W okresie socrealizmu amatorski ruch muzyczny nastawiony był na kreowanie przyszłości i oferowanie mieszkańcom prowincji „nowej kultury”, jednak nie mógł on funkcjonować bez sięgania po tradycyjne formy kultury ludowej, włącznie z cichą akceptacją przejawów religijności i zastanych wiejskich relacji społecznych.
2. Na folklor muzyczny lubelskiej wsi silnie oddziaływały stylizowane, „wzorcowe” zespoły pieśni i tańca (w omawianym okresie był to zespół „Mazowsze”, później także zespół „Śląsk”), do których odwoływały się powoływane licznie zespoły regionalne.
3. Powstające na Lubelszczyźnie związki i stowarzyszenia kulturalne łączyły dwa nurty muzykowania – profesjonalny i amatorski, nawiązując przy tym w wielu przypadkach do wartości społecznych ukształtowanych w okresie międzywojennym (wspólna praca, poczucie dobra narodowego, potrzeba odbudowy kraju, identyfikacja z ojczyzną).
4. Nowo powstałe centralne organizacje artystyczne (np. ARTOS) w dłuższej perspektywie nie miały szansy na choćby częściową realizację nierealnych planów w zakresie upowszechniania kultury muzycznej w środowiskach wiejskich.

¹⁵ Informacje i pieśń pochodzą z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę z Janiną Mazurek 30 marca 2017 r. w miejscowości Sporniak (gm. Konopnica). Źródło: archiwum własne autorki.

5. Najbardziej twórczą sferą w zakresie folkloru muzycznego stały się środowiska małych miasteczek i wsi, które zapewniały względną swobodę dla działań artystycznych. W tym wymiarze aktywność społeczna uwidoczniła się najbardziej w działalności swoistych mikrokomórek artystycznych, za jakie uznać należy zespoły śpiewacze oraz ludowe zespoły taneczno-wokalne, które utożsamiały się z lokalną tradycją i odpowiadały na potrzeby własnych środowisk.
6. Na tle działalności tego typu zespołów wyraźnie rysują się też silne osobowości twórców, wykonawców, instruktorów i animatorów, którzy aktywnie działali na różnych polach kultury ówczesnej lubelskiej wsi.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowski, J. (2008, 26 września). Wiejskie grupy śpiewacze, obrzędowe i teatralne [artykuł w serwisie KulturaLudowa.pl]. Pobrano z: <https://kulturaludowa.pl/artykuly/wiejskie-grupy-spiewacze-obrzedowe-i-teatralne/>
- Adamowski, J. (2003). *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 1. Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych.
- Adamowski, J. (2005). *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 2. Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych.
- Adamowski, J., Michalec, A. (2011). Sylwetki wybranych wykonawców. W: J. Bartmiński (red.), *Polska pieśń i muzyka ludowa. T 4: Lubelskie. Część V: Pieśni stanowe i zawodowe* (s. 459–492). Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.
- Baraniewski, W. (b.d.). Realizm socjalistyczny [internetowa encyklopedia PWN]. Pobrano z: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html>
- Bieńkowski, A. (2019). Koła Gospodyń Wiejskich – wczoraj i dziś. *Biuletyn Informacyjny KOWR: Trendy, Narzędzia, Kierunki*, 2, 3–5.
- Dahlig, P. (1987). *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dziebowska, E. (1957). Ruch amatorski. W: J. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–55* (s. 25–34). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Gołbiowski, B. (1986). Regionalizm współczesny. *Region Lubelski*, 1(3), 15–26.
- Jeszcze w sprawie Uniwersytetów Ludowych (1946). *Komunikat Wojewódzkiego Związku Młodzieży Wiejskiej Wici w Lublinie*, 2(9), 3.
- Kusto, A. (2014). Tradycje orkiestr dętych Lubelszczyzny na przykładzie wybranych zespołów. W: Z. Przerembski (red.), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (s. 66–83). Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.
- Kusto, A. (2016). Pół wieku Kazimierza. *Pismo Folkowe*, 125(4), 14–15.
- Kusto, A. (2019). Uświatnianie codzienności. Lubelskie zespoły śpiewacze w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W: M. Choma-Jusińska, M. Kruszyński, T. Osieński (red.), *Życie codzienne w PRL* (s. 359–374). Lublin-Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Lissa, Z. (1957). Wstęp. Walka o Nowe oblicze polskiej kultury muzycznej. W: J. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–55* (s. 7–14). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Miernik, I. (2005). *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” (1950–54). Monografia historyczna*. Toruń: Europejskie Centrum Edukacyjne.
- Miernik, I. (2006). *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” w latach 1950–1954 i jej funkcjonowanie. Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, 7, 123–152.

- Makrzyszewski, B. (1954). Mówi Polskie Radio – Lublin. *Kamena*, 21(1–3), 137.
- Pilch, T. (2007). Uniwersytet ludowy. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 6 (s. 1021–1022). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- Spaleniec, K. (1986). Towarzystwa regionalne w województwie lubelskim. *Region Lubelski*, 1(3), 43.
- Wojtuszkiewicz, D. (2020). *Działalność i repertuar Kapeli Ludowej z Poniatowej (zał. 1973)* [niepublikowana praca magisterska]. Instytut Muzyki UMCS, Lublin.
- Wołoszyn, J. (2019). Próba instytucjonalizacji i umasowienia sfery prywatnej w latach 1948–1956 (na przykładzie Lubelszczyzny). W: M. Choma-Jusińska, M. Kruszyński, T. Osiński (red.), *Życie codzienne w PRL* (s. 229–254). Lublin-Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Wójcikowski, W., Wójcikowski, G. (2000). Kronika 1944–2000. W: T. Radzik (i in.), *Lublin. Dzieje miasta*. T. 2: *XIX i XX wiek* (s. 311–645). Lublin: Towarzystwo Miłośników Lublina, Wydawnictwo Multico.
- Wrona, J. (2019). Praktyki religijne w warunkach PRL. W: M. Choma-Jusińska, M. Kruszyński, T. Osiński (red.), *Życie codzienne w PRL* (s. 205–228). Lublin-Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Z-s (1954). Przegląd dorobku kulturalnego amatorskich zespołów chóralnych, instrumentalnych i tanecznych na terenie Lubelszczyzny w okresie 10-lecia Polski Ludowej. *Kamena*, 21(1–3), 142–147.

AGATA KRAJEWSKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

akrajewska.poczta@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5662-0132

Historia pieśnią pisana Pieśni powstańcze w zbiorach Adolfa Dygacza

History written with songs The uprising songs in the archives of Adolf Dygacz

DOI: 10.12775/LL.1.2021.003 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: Digitization of nearly all songs from the archives of Adolf Dygacz is being realized in multiple stages. Presently, in 2021, it has gained special significance seeing as this year is the 100th anniversary of the Silesian Uprising. Songs about the uprisings constitute a notable part of his music collection. This article will analyze those particular type of songs collected by Adolf Dygacz which have not yet been published despite their undisputed value. Constituting witness accounts of people who experienced these events in person, they represent a local, bottom-up view of the history of the uprising, its reality, attitudes, and emotions. Therefore, this archive should never be dismissed or ignored.

KEYWORDS: uprising songs, Adolf Dygacz, archives, digitization, etnomusicology

Wprowadzenie

Wieloetapowy projekt „Digitalizacja zbiorów prof. dr. hab. Adolfa Dygacza”, realizowany przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” od 2018 r., objął swym zasięgiem niemal 16 000 dokumentów z domowego archiwum tego folklorysty. Materiały, które pozostawił profesor Adolf Dygacz (1914–2004), przekazała do chorzowskiej instytucji żona badacza – Janina Lipińska-Dygacz w 2016 r. Pracownicy Muzeum zajęli się ich digitalizacją oraz popularyzacją. Obecnie dokumenty

te wciąż są opracowywane, a kolejne partie archiwaliów przygotowywane do następnych etapów „przeniesienia do sieci”. Dotychczas zdigitalizowano już ponad 3 000 nagrań, a także rękopisy z nutami i maszynopisy z tekstami pieśni, będące dokumentacją badań terenowych prowadzonych przez Dygacza na terenie całej Polski od lat 50. do lat 80. XX w. Podkreślić należy, że stan zachowanych materiałów uniemożliwiał wcześniej ich swobodne odczytywanie. Taśmy szpulowe ulegały degradacji. Zarówno nagrania, jak i materiały tekstowe pozostawały nieskatalogowane i niedostępne potencjalnym zainteresowanym, dlatego digitalizowane zbiory były niemalże od początku nazywane etnomuzykologiczną perełką z Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego – czyli priorytetowych obszarów badawczych Adolfa Dygacza.

Wśród pieśni z folklorystycznego archiwum badacza znajdują się także utwory powstańcze, co wydaje się szczególnie znaczące. W 2021 r. bowiem, obchodzimy setną rocznicę wybuchu trzeciego powstania śląskiego i w tym kontekście warto podkreślić, że w opracowywanym archiwum do dzisiaj odnaleziono ponad 200 pieśni powstańczych (!) – w tym kilkadziesiąt niepublikowanych. W swoim artykule postanowiłam przyjrzeć się bliżej temu zbiorowi, który – mimo bogactwa, jakie reprezentuje – nie ujrzał dotąd światła dziennego, a przecież, zawierając specyficzną formę śpiewanych wypowiedzi świadków historii, przedstawiając ich oddolną, lokalną wersję powstańczej rzeczywistości, postaw i emocji, pod żadnym pozorem nie powinien być pomijany. Szczególnie zaś w kontekście zmiany sposobu myślenia o przeszłości, postulowanego przez nowe studia nad pamięcią, które stawiają na:

wysiłek pokazania, zmanifestowania i przedstawienia rzeczy przeszłych tak, jakby były one w pewien sposób żywe; tak, jakby ich opowiadane fabuły były nadal niezakończone; byśmy, żyjąc obecnie, mogli odczuwać empatię z tymi, którzy już odeszli, tak by namysł na temat ich „przypadków” nas wzbogacał (*elevated*) (White 2014: 14).

W tym miejscu nie skupiam się jednak na rozważeniu relacji między „wielką historią” a „lokalną historią śpiewaną”. Wychodzę z założenia bliskiego Astrid Erll (2020: 182–183), że doświadczenia świadków historii budują naszą pamięć kulturową tylko pod warunkiem, iż są dostępne. Dlatego postanowiłam przedstawić wybrane archiwalia Dygacza, mając na względzie fakt, iż powstańczy folklor muzyczny dla niektórych użytkowników stanowi wyłącznie ozdobę rocznicowych praktyk, podczas których wykonywane są śląskie pieśni historyczne zaliczane do swego rodzaju kanonu. W przypadku obchodów powstań śląskich są to utwory upowszechniane od lat w formie śpiewników, a w ostatnim, rocznicowym czasie publikowane również jako krótkie „okazjonalne” broszury z nutami. Ich repertuarowa zawartość wraz z wariantami tekstowymi i melodycznymi zależy zazwyczaj od subiektywnej decyzji autora dokonującego tego wyboru.

Proponowane w takich śpiewnikach zestawy pieśni cechuje niewyszukana powtarzalność – powielane są najpopularniejsze i najbardziej nośne melodycznie utwory, co dostrzec można podczas analizy zbiorów, m.in. Adolfa Dygacza (1958, 1997), Piotra Świerca (1978, 1980) czy Janiny Dygacz (2011). Wielokrotne powtarzanie tych samych pieśni w kolejnych publikacjach doprowadziło w konsekwencji

do utrwalenia wybranych schematów muzycznych i tekstowych, a zarazem do wyeliminowania tego, co lokalne w zakresie melodyki, i indywidualne w obszarze wariantów słownych. Prawda o specyfice tych pieśni jest jednak inna, a ich głębsza analiza podważa stereotyp ubogiej wariantowości śląskich pieśni powstańczych, kształtujący się za sprawą autorów dokonujących ich wyboru. Oprócz utworów „reprezentacyjnych”, umieszczanych właśnie w okolicznościowych zbiorach, Adolf Dygacz odkrył niemal taką samą liczbę innych pieśni i ich wariantów. Oczywiście, mają rację badacze, uznający, że „słowa pieśni splecione z tonacją i rytmem melodii stosunkowo szybko zatraciły indywidualne znamiona swoich anonimowych twórców” (Hajduk-Nijakowska, Smolińska 1989: 12). Z pewnością o wiele większy potencjał tkwi w opowieściach, które „jeśli nawet weszły w powszechny obieg i znane były całej społeczności, zawsze ubarwiała osobista refleksja narratora, jego własne przeżycia i doświadczenia” (Hajduk-Nijakowska, Smolińska 1989: 12). Przyjęło się więc sądzić, że opowieści są „o wiele bardziej bogate w niezliczoną ilość wariantów” (Hajduk-Nijakowska, Smolińska 1989: 12). Faktem jest, że obie formy – pieśni i opowieści – ulegają tendencji, którą już w latach 70. dostrzegła Dorota Simonides, pisząc, iż: „[...] wszystko, co jest zbyt indywidualne, zbyt jednostkowe, co wyraża treści zbyt oddalone od świadomości danej grupy społecznej, bywa wyeliminowane na rzecz tego, co wspólne, typowe i zrozumiałe dla wszystkich” (Simonides 1972: 23). Najpewniej z tego też powodu aktualnie najczęściej śpiewane są „typowe” (?) warianty pieśni *Do bytomskich strzelców*, *Tam od Odry, tam od Warty* i *Mam ja jeden piękny zamek*.

Nie zmienia to jednak faktu, że badania powstańczej kolekcji Dygacza umożliwiają nowe spojrzenie na różne problemy, m.in. na genezę wielu utworów z czasu powstań śląskich, dla których źródłem inspiracji były wcześniejsze pieśni powstania listopadowego i styczniowego. Bowiem z perspektywy zwykłego odbiorcy „wojna do wojny” zawsze jest podobna, a pamięć kulturowa (także w schematach muzycznych) trwa przez pokolenia. W analizowanych zbiorach na uwagę zasługuje też niezwykle rzadko podkreślany, a istotny wkład muzyczny społeczności Zagłębia Dąbrowskiego w pieśni powstań śląskich, co znajduje odzwierciedlenie w wariantach tekstowych i melodycznych.

Zbiory i wybory

Adolf Dygacz został zapamiętany przede wszystkim jako pionier badań folkloru zawodowego. Dokumentacja tradycyjnej muzyki hutników i górników określała główne kierunki jego naukowych poszukiwań, a tym samym celem większości wypraw „w teren” były ośrodki hutnicze, m.in. huty szkła. Nie przeszkodziło mu to jednak w zbieraniu pieśni obrzędowych i powszechnych, w tym historycznych z czasu plebiscytu i powstań na Górnym Śląsku – regionie, który darzył (przede wszystkim z racji swojego pochodzenia) szczególną atencją.

Zgromadzone przez Dygacza pieśni powstańcze i plebiscytowe zostały wydane w formie zbiorów z warstwą tekstowo-melodyczną, co nie było typowe dla wcześniejszych publikacji tego typu, np. śpiewnika Jana Eichhorna, zawierającego przede wszystkim teksty bez nut. Pierwszy zbiór Dygacza, zatytułowany *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921* (Dygacz 1958) liczył 40 utworów, a wydana niemal 30 lat później publikacja *Pieśni powstańcze* (Dygacz 1997) 107 utworów (z czego

67 pieśni stanowiło materiał nowy, pozostałe powielały zawartość z poprzedniego zbioru). Wraz z Edwardem Bogusławskim opublikował też opracowany wielogłosowo *Zbiór śląskich pieśni powstańczych dla młodzieży szkolnej* (Bogusławski, Dygacz 1972), natomiast wątki historyczne, komparatystyczne (porównanie wariantów, geneza utworów) pojawiły się w dwóch krótkich artykułach, opublikowanych w „Ziemi Będzińskiej” (Dygacz 1970: 93–135) oraz w monografii zbiorowej *Obraz powstań śląskich w sztuce* (Dygacz 1996). W digitalizowanym archiwum zachował się także niepublikowany wykład Dygacza zatytułowany „Powstania i plebiscyt na Śląsku w świetle pieśni ludowej”.

Przykłady muzyczne z wymienionych tu źródeł zaczęły być powielane w innych wydawnictwach, np. w *Śpiewniku śląskich pieśni powstańczych*, gdzie Piotr Świerc (1980) umieścił 64 pieśni, znane już z pierwszego zbioru Adolfa Dygacza oraz z innych publikacji, m.in. śpiewnika Jana Eichhorna i opracowania księdza Jana Rzymelki. Tym sposobem w muzyczny obieg pieśni powstańczych weszło 60–70 stale powtarzanych utworów, a ich wybór uzasadniano „bojowym charakterem i treścią opisującą pewne określone zdarzenia i wypadki historyczne” (Świerc 1980: 5). Jak widać, autorzy zbiorów powstańczych dokonywali wartościowania utworów pod względem własnych, subiektywnych kryteriów, ale także wymogów obowiązującej polityki kulturalnej. Piotr Świerc pisał również o chęci „wypełnienia istniejącej w tej dziedzinie na rynku księgarskim luki”, gdyż „ostatni śpiewnik powstańczy [autorstwa Dygacza – A.K.] ukazał się w 1958 r.” (Świerc 1980: 6). Zauważyć jednak należy, że tego typu publikacje wypełniły tę „lukę” wyłącznie pieśniami znanymi i popularnymi, a taka selekcja materiału muzycznego uwydatniła problem, który nazwać można „pułapką powtarzalności”, ujednolica ona bowiem dokumenty muzyczne i narusza porządek diachroniczny.

Nie można mieć wątpliwości, że w swoich publikacjach źródłowych Dygacz nie powielał pieśni powstańczych z wcześniejszych źródeł, jednak przygotowane przez niego wydawnictwa nie oddają ogromnego bogactwa i zróżnicowania materiałów, jakie zebrał w swoim prywatnym archiwum. Wnikliwa analiza pozostałych przez niego zbiorów wskazuje, że niektóre utwory zostały zapisane przez badacza nawet w czterech wersjach tekstowo-melodycznych (!), pochodzących od różnych informatorów z różnych miejsc, począwszy od Śląska Opolskiego, skończywszy na Zagłębiu Dąbrowskim. Niestety nigdy nie ujrzały one światła dziennego, gdyż etnomuzykolog słynął ze starannego wybierania „najdojrzałych” – jego zdaniem – wariantów do dalszej publikacji (Pieśni 2020). Cała reszta pozostawała nieopublikowana.

Sytuacja zmieniła się dopiero w 2020 r., kiedy materiały udało się częściowo opracować i udostępnić w internecie (około 210 pieśni powstańczych wraz z różnymi wariantami tekstowymi i melodycznymi). O projekcie digitalizacyjnym muzycznej kolekcji Adolfa Dygacza, realizowanym przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” (2018–2020) można było usłyszeć już wielokrotnie, gdyż w trakcie procesu cyfryzacji tego etnomuzykologicznego archiwum zainicjowano wiele wydarzeń towarzyszących, takich jak wystawa biograficzno-muzyczna *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza* (Bulla, Krajewska 2020) czy projekt stypendialny *Etnograficzna podróż Adolfa Dygacza* (zob. www.adolfdygacz.pl).

Przeszłość to dziś – wzorce

W polskich pieśniach historycznych ze Śląska znajdziemy wiele śladów aktywności niepodległościowej, poczynając od XIV w., czyli od momentu pierwszych buntów na tle ekonomiczno-społecznym. Zdaniem Dygacza XV-wieczne pieśni bojowe z wojny grunwaldzkiej pamiętane były jeszcze półtora wieku później. Były one „nasycone fermentacją społeczną, opowiadały się zdecydowanie przeciwko wojnie, choć z patriotycznego uczucia i nakazu deklarowały chęć walki za ojczyznę” (Dygacz 1970: 95). Adaptując je do nowego repertuaru, poszerzano ich zakres tematyczny i dostosowywano do obowiązujących konwencji artystycznych (Dygacz 1970: 95).

Germanizująca się szlachta śląska zabraniała rozpowszechniania utworów, które krytykowały państwową i lokalne ruchy oporu. W tym samym czasie powstawały pieśni buntu kwestionujące ówczesny porządek. Tę rewolucyjną tradycję przejęli z czasem także górnicy i hutnicy, którzy w swym repertuarze pieśniowym przedstawiali złe warunki pracy robotników, podkreślali problemy społeczne, a także związane z nimi poczucie krzywdy i niesprawiedliwości (Bulla, Krajewska 2020: 34).

W XIX w. strajki robotnicze zrodziły „pieśni krzywdy i oporu” (określenie według klasyfikacji Dygacza), wykazujące silne powiązania z dawnymi pieśniami walki społeczno-wyzwoleńczej. Był to również okres odradzania się polskości na Górnym Śląsku. Pojawiły się wówczas liczne polskie śpiewniki z lokalnym repertuarem, które znalazły szeroki oddźwięk wśród lawinowo rozwijających się towarzystw śpiewających i chórów (Bulla, Krajewska 2020: 34).

Traumatyczne wydarzenia I wojny światowej przeobraziły pieśń historyczną i nadały jej nowe treści. Mobilizowały do walki o zdobycze socjalne oraz wzmacniały polskie tradycje i postawy patriotyczne. W 1914 r. Ślązacy znaleźli się także na froncie I wojny światowej jako poddani cesarskich Niemiec. Wątek uczestnictwa w tej niechcianej wojnie za nie swoją sprawę utrwalił się w pieśniach mających charakter protestów. Piętnowano w nich cesarza Niemiec Wilhelma II, marszałka niemieckiego Paula Hindenburga oraz generała Ericha Ludendorffa, realizujących politykę antypolską. Potępiano ekspansję terytorialną oraz rozgrabianie państwa, czego dowodem może być jedna z pieśni ze zbiorów Dygacza (Bulla, Krajewska 2020: 34–35):

Hindenburgiem orać,
Ludendorffem włóczyć,
trzeba tych pieronów
roboty nauczyć.

Z drugim żyć pospołu
nauczyć ich trzeba,
nauczyć pocziwie
dorabiać sie chleba.

Bo oni przywykli
dobrze pić i jodać,
z wszystkimi wojować,
polić i rabować¹.

¹ Źródło: Archiwum Adolfa Dygacza, Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. 30/105, 30/106, 30/104, 82/55, 82/56, 30/103 (dalej skrót AAD).

W repertuarze powstańczym zachowało się dużo pieśni satyrycznych, w których motywem przewodnim była właśnie postać Wilusia (Wilhelma II) i jego ucieczka do Holandii. Humor, satyryczne zacięcie i kąśliwość łączono z radością związaną z „ideowym bankructwem i militarną klęską Niemiec” (Dygacz 1970: 104).

Idzie do Holandii,
kijem sie podpiero,
cylinder na głowie,
końskie bułki zbiero.

Widziesz ty, Lejmanie,
diobelskie nasienie,
za nasze dręczenie,
pasiesz teraz świnię.

Wiluś w Holandyi,
drobno drzewo rąbie,
widzisz, kajś zajechoł,
ty królewski głąbie?

Wiluś w Holandyi
śledziami handluje,
widzisz, ty pieronie,
jak ci to pasuje?²

Jak zauważył Dygacz (1970: 105), pieśni o Wilusiu pojawiały się już w czasie powstania wielkopolskiego. Napięta sytuacja polityczna trwała na Śląsku dłużej, bo aż trzy lata, przez co powstało wówczas wiele wariantów o powszechnym zasięgu, które łączono z regionalnym folklorem muzycznym, czego przykładem może być żartobliwa przyśpiewka z niezwykle popularnym na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim motywem muzycznym:

Z tamtej strony Odry
kąpała się wrona,
a Wilusiek myślał,
że to jego żona.

Wilusiu, Wilusiu,
diobelskie nasienie,
za twoje dręczenie,
pasiesz teraz świnię.

Idzie sobie Wiluś,
kijem sie podpiero,

2 Źródło: AAD, sygn. 82/61, 82/62.

cylinder na bakier,
śtómle sobie zbiero³.

Dalsze wydarzenia, m.in. ogłoszenie stanu oblężenia Śląska przez Otto Hösringa w 1919 r., również znalazły odzwierciedlenie w utworach ludowych z tego terenu (Krajewska 2020):

Nie będziesz Hösringu
królował nad nami,
bo cie powiesimy
do góry nogami.

A choćby sie Noske
postawił na głowie,
będziemy mieć Polska
jak nasi ojcowie⁴.

Wpływy „Kocyndra”

W latach 1920–1921, w okresie agitacji wyborczej i plebiscytu oraz podczas kolejnych dwóch powstań na Górnym Śląsku ośrodkiem opcji polskiej było założone przez Stanisława Ligionia satyryczne czasopismo „Kocynder”. W piśmie tym drukowano także wierszowane utwory polityczne, tworzone na wzór pieśni ludowych. Dominowała parodia znanych melodii niemieckich, do których dopisywano nowe słowa.

Część z tych utworów znalazła się w archiwum Dygacza, np. *Króle Śląska, magnatowie* („Kocynder” 1920), *Nadstawcie ucha kochani ludkowie* („Kocynder” 1922), *Powstańców nie więżą wersalskie traktaty* („Kocynder” 1921), *Ulitzko, czy ci nie żal?* („Kocynder” 1921), *W głębi górnośląskiej ziemi* („Kocynder” 1920), *Wojna pominęła, chłopcy wyginęli* („Kocynder” 1920). Do tekstów dopisano warianty melodyczne zapisane przez badacza w terenie albo uzupełniono je o pasującą do tekstu popularną melodię. Rola „Kocyndra” w popularyzacji tego rodzaju pieśni była znaczna⁵. Dzięki drukowaniu ich w tym piśmie zwiększały one zasięg – znane początkowo tylko małym, lokalnym grupom, z czasem docierały do całej śląskiej społeczności. Jak stwierdzał Dygacz, „z powodzi tych utworów tylko niektóre wyłowiła ludowa praktyka muzyczna. W procesie selekcji znamienym zjawiskiem było pomijanie tekstów bądź artystycznie nieudolnych, bądź takich, które problem krzywdy próbowały skwitować za pomocą inwektyw lub też podsycaniem nienawiści narodowościowej” (Dygacz 1997: 4).

3 Źródło: AAD, sygn. 82/257, 82/258, 82/259, 82/260.

4 Źródło: AAD, sygn. 82/119, 82/120, 29/106.

5 Zagadnienie to jest złożone i wymaga dalszych szczegółowych badań. Teksty, które były publikowane w „Kocyndrze”, nierzadko ulegały procesowi folkloryzacji i trafiały do obiegu ustnego. Z drugiej strony nie da się wykluczyć, że publikowano teksty, które już wcześniej były śpiewane, a także przedrukowywano teksty z innych publikacji z drobnymi zmianami (np. adoptowano pieśni dotyczące wcześniejszych wydarzeń historycznych).

Warto także wspomnieć, że „Kocynder” przyczynił się do zbierania tradycyjnego repertuaru pieśniowego ze Śląska, gdyż w 1920 r. zwrócono się na łamach czasopisma do czytelników o nadsyłanie pieśni ludowych. Akcja ta, o dużym znaczeniu społecznym, przyniosła efekt w postaci kilkudziesięciu tekstów, w większości utrwalonych jednak bez zapisu muzycznego (Dygacz 1997: 5).

Wielka historia z małą pomieszana

Walka polityczna sprzyjała publikowaniu ogromnej liczby pism, druków i wydawnictw, które agitację plebiscytową wzmacniały humorem i satyrą. Ośmieszaniem zwalczano też szowinizm, a karykaturą uderzano w niemiecką agitację plebiscytową. Plebiscyt i powstania śląskie wniosły do regionalnego folkloru na Górnym Śląsku także pieśni bojowe i elegie upamiętniające bohaterską postawę walczących.

Przykładem podwójnej adaptacji – tekstowej i melodycznej – jest pieśń powstańcza *Tam od Odry, tam od Warty* (oraz jej wariant *Tam od Wisły, tam od Warty*), funkcjonująca wcześniej jako utwór związany ze strajkiem we Wrześni (1901–1902) *Tam od Gniezna i od Warty*. Tekst powstał na kanwie wiersza Marii Konopnickiej *O Wrześni* i podlegał następnie dalszym przeróbkom. Najbardziej rozpowszechnił się wariant do melodii ludowej ballady o Podolance:

Wariant 1:

Tam od Odry, tam od Warty,
biją głosy w Śląsk otwarty.

Biją głosy, ziemia jęczy,
Orgesz polskie dzieci męczy.

My, powstańcy, nie spoczniemy,
aż Śląsk Polsce wywalczymy⁶.

Wariant 2:

Tam od Wisły, tam od Warty,
biją głosy w Śląsk otwarty.

Biją głosy, ziemia jęczy,
Prusak śląskie dzieci męczy.

Hańba tobie, ty Herodzie,
w śląskim kraju i narodzie.

My, Polacy, nie spoczniemy,
aż Śląsk Polsce wywalczymy⁷.

6 Źródło: AAD, sygn. 28/112, 28/110, 28/108.

7 Źródło: AAD, sygn. 82/203.

Twórczość powstańcza i plebiscytowa odzwierciedla szereg różnych postaw ówczesnych Ślązaków. Można powiedzieć, że reprezentowała ich poglądy polityczne i narodowe. Nie wszyscy w ramach obozu propolskiego wierzyli w powodzenie plebiscytu i zabiegów dyplomatycznych, czego przykładem jest pieśń *Dziś tylko jedna jest granica*, wyraźnie pokazująca, że powstańcy nie chcieli słuchać próśb i „pięknych słów” płynących z tzw. „Lomnica”. (Chodziło tu o przedstawicieli Polskiego Komisariatu Plebiscytowego dla Górnego Śląska na czele z Wojciechem Korfantym, który swoją siedzibę miał w bytomskim hotelu Lomnitz). Tekst tej pieśni napisała Olga Zarzycka-Regorowiczowa w 1921 r., w kilka dni po wybuchu trzeciego powstania śląskiego. Jako anonimowy utwór krążyła ona w odpisach maszynowych w szeregach powstańczych. Również anonimowo podał go w swym śpiewniku Jan Eichhorn, z uwagą, że słowa śpiewa się na melodię *My, Pierwsza Brygada*. Ale już wkrótce powstała do tekstu oryginalna melodia, której twórcą miał być nieznany z nazwiska porucznik wojsk powstańczych, organizujący w okolicach Lublińca polskie zespoły śpiewacze⁸.

Dziś jedna tylko jest granica,
którą wywalczy śląski huf.
Nie będziem słuchać już „Lomnica”
ni jego próśb, ni pięknych słów.

My śląscy powstańcy,
nie żadni zaprzańcy,
przez krew zdobędziem Śląsk,
mimo wasz gniew,
przez krew,
przez krew.

Nie gaście wy ludowi ducha,
fałszywą go nie zwóǳcie grą,
i tak już dziś was nikt nie słucha,
powstańcy tu panami są.

My śląscy powstańcy...

Nie nęci nas wasze uznanie,
z pogardą plujem na wasz sąd.
Dziś jedno hasło jest – powstanie!
I jeden zew – żołnierski front⁹.

Wśród utworów okresu powstańczego na szczególną uwagę zasługuje także lament ludowy *Kajze mi sie podział mój synocek miły*, który to motyw po latach wykorzystali

8 Informacja pochodzi z niepublikowanych zapisów Adolfa Dygacza (Archiwum MGPE w Chorzowie, maszynopis 30/52).

9 Źródło: AAD: sygn. 30/51, 30/52, 30/53, 93/18, 30/54, 82/25, 82/26, 93/19.

niemal równolegle dwaj wybitni polscy kompozytorzy – Wojciech Kilar (ostatnia scena filmu *Sól ziemi czarnej* w reżyserii Kazimierza Kutza) i Henryk Mikołaj Górecki (*Symfonia pieśni żałosnych*). Pieśń została utrwalona w archiwum Dygacza dzięki wykonaniu Anny Kamy (urodzonej w 1912 r. w Chróścicach w powiecie opolskim).

Kajze mi sie podziół mój synocek miły?
Pewnie go w powstaniu grenszuze zabiły.
Wy niedobrzy ludzie dla Boga świętego,
cemuście zabili synocka mojego?

Zodnej jo podpory już nie bydan miała,
choćbych moje stare uocy wypłakała.
Choćby z mych łez gorzkich drugo uOdra była,
jesce by synocka mi nie uozywiła.

Lezy uon tam w grobie a jou nie wiem kandy
choć sie opytujan między ludźmi wszandy.
Może nieboroczek lezy kaj w dołecku,
a mógłby se lygać na swoim przypiecku.

Ej, ćwierkejcie mu tam wy ptosecki boze,
kiedy mamulicka znaleźć go nie moze.
A ty, boze kwiecie kwitnijze w uokoło,
niech sie synockowi choć lezy wesoło¹⁰.

Dylematy archiwisty

Mimo tak obszernych materiałów, jakie posiadał w swych zbiorach Adolf Dygacz, w piśmie „Ziemia Będzińska” podzielił on pieśni powstańcze zaledwie na cztery grupy, a mianowicie „pieśni tradycji bojowych”, „pieśni o Wilhelmie II”, „pieśni powstańcze” oraz „agitacyjne pieśni plebiscytowe”.

W pierwszej z tych grup znalazły się „jedynie te, które swoją radykalną treścią zbliżały się do okresu powstań, stanowiły niejako bezpośrednie ich wyprzedzenie i zapowiedź” i w których „nie ma jeszcze wzmianki o powstaniach, jednak świadomie zaznacza się woła przeciwstawienia się wrogowi, świadoma potrzeba ratowania ojczyzny” (Dygacz 1970: 96). Z tego zapewne powodu dopiero trzecia grupa, w której badacz umieścił pieśni o walce Ślązaków, „utwory o czynach orężnych, postawie bojowej powstańców, o życiu obozowym czy bohaterskiej śmierci” (Dygacz 1970: 111) zyskała nazwę „pieśni powstańczych”.

Zbyt ogólna klasyfikacja pieśni stosowana przez Dygacza (szczególnie tych z okresu przedpowstańczego) skutkuje niemałymi problemami w jej aplikacji przy opracowywaniu zbiorów. Problemy dodatkowo potęgują liczne warianty utworów zaadaptowanych z wcześniejszego, historycznego repertuaru. Przyjmując założenia

¹⁰ Źródło: AAD: sygn. 120/63, 82/91, 82/92, 29/45.

Dygacza, który dbał o to, aby utwory przedpowstańcze wyraźnie poprzedzały te odnoszące się do wydarzeń z samych powstań, udało się jednak w digitalizowanym archiwum wyodrębnić 210 pieśni powstańczych (przy czym dodatkowo większość z nich posiada mniej rozpowszechnione warianty tekstowe i melodyczne). W tym miejscu warto nadmienić, że podobny zamysł uporządkowania materiałów towarzyszył także autorkom antologii *Jak starka swego Zeflika na powstanie wysłała. Ludowe opowieści powstańcze* (Hajduk-Nijakowska, Smolińska 1989), gdzie do zgromadzonych opowieści włączone zostały także te dokumentujące polskie życie na Śląsku przed wybuchem pierwszego powstania i między powstaniami (zebrania, manifestacje, napady bojówek, przygotowania do powstań, zdobywanie broni, jej przerzut, konspiracyjne szkolenie wojskowe). W publikacji tej wyróżniono jednak dodatkową grupę tematyczną związaną z czasem po zakończeniu powstań¹¹, której Dygacz nie uwzględnił w swojej systematyce, mimo iż odpowiedniki tego typu materiałów można odnaleźć w zgromadzonych przez niego pieśniach. Popowstańcze refleksje zawiera np. niepublikowany utwór Józefa Grygierackiego (ur. 1917) z Katowic-Bogucic, opisujący losy Ślązaków podczas wszystkich trzech powstań śląskich, zapisany przez Adolfa Dygacza w 1978 r. Niestety melodia tej pieśni nie została zachowana:

Gdy z wojną się skończył ów rok osiemnasty,
ziemie dwóch zaborców do kraju wróciły,
wróg pruski nie oddał ziem śląskich, poznańskich,
więc Śląsk, Poznań zmierzył z zaborcą swe siły.

Poszli znów ojcowie i młodzież na powstanie,
słuchając ojczyzny swej matki wołanie,
wróćcie wszyscy do mnie, wróćcie do macierzy,
skończycie wam się terror, skończycie czas grabieży.

Walczył uparcie, walczył Śląsk cały,
chciał być znów wolny i pełen chwały,
walczył o język i swoje prawa,
chciał, by mu matką była Warszawa.

Gdy pierwsze powstanie zostało stłumione,
dokładnie za rok było powtórzone,
lecz i w drugim także sił było za mało,
by wrogiej machinie siłom dorównało.

W swej powstańczej walce Śląsk był wciąż uparty,
do trzeciego zrywu rwał się nie na żarty,
chciał nareszcie wrócić do swojej macierzy,
Ślązacy szli walczyć w roboczej odzieży.

11 Chodzi o opowieści, w których ukazano „[...] represje (powrót powstańców z frontu, ukrywanie się przed Niemcami, kontakty z rodzinami, mordy dokonywane przez Niemców i terroryzowanie ludzi cywilnej)”, a także: „[...] ślady powstańczych działań (poszukiwanie grobu, bezrobocie, miejsca pamięci, spotkania rocznicowe)” (Hajduk-Nijakowska, Smolińska 1989: 25).

Walczył uparcie, walczył Śląsk cały...

Ślązacy w swym gniewie przepędzali wroga,
nie łatwa to była pod kulami droga,
przepędzali ogniem, aż do brzegu Odry,
lecz lord [brak dalszego tekstu]¹².

Urwanego tekstu ostatniej zwrotki także nie udało się jak dotąd zrekonstruować. Przypuszczać można, że pieśń zachowana w zbiorach w jednym tylko egzemplarzu, w dodatku bez melodii i z niekompletnym tekstem, nie miała szans znaleźć się w publikacjach powstańczych Adolfa Dygacza, w których ze starannością dobierano „pełne zestawy” (czyli zapis melodii oraz tekst), czego efektem są wskazane wcześniej ograniczenia repertuaru pieśniowego w publikacjach śpiewnikowych.

Kolejny problem z opracowywaniem zbiorów Dygacza wiąże się z faktem, że publikowane przez niego warianty utworów często są niekompletne i zawierają ubogą, fragmentaryczną treść¹³. Przykładowo, w wymienionej wcześniej grupie pieśni o Wilhelmie II znajduje się wydana w „nowszy” śpiewniku powstańczym (1997) pieśń *Gdy został wdowcem Wiluś*, zapisana w Kazimierzu Górniczym (Zagłębie Dąbrowskie) w 1956 r., która w tym opracowaniu posiada zaledwie pięć zwrotek (Dygacz 1997: 118–119), podczas gdy w zapisach archiwalnych, a także w artykule Dygacza napisanym dla „Ziemi Będzińskiej” widnieje ich aż 11, i dopiero takiej postaci tworzą one logiczną całość. Najbardziej obszerny wariant, jaki udało się odnaleźć w archiwum, ma następującą postać:

Gdy został wdowcem Wiluś, król niemiecki,
przykrzyło mu się i cniło bez kiecki,
rąbaniem drzewa próżno wigor studzi,
żar się w nim budzi.

By złe odegnać, wziął księgę i czyta,
jak to Dawida znęciła kobita,
miał Dawid, pado, dziewczkę jak lelija,
mieć mogę i ja.

Więc mało wiele szukał kole siebie,
upatrzył wdowę dobrą k’tej potrzebie,
lecz do Abizai nie podobną zgola,
ni do anioła.

Wdowcowi wdowa najskładniej się patrzy,
ślub i po ślubie, wszystko jest raz, dwa, trzy,

¹² Źródło: AAD, sygn. 122/48-50.

¹³ Analiza porównawcza *Śpiewnika powstańczego* (Dygacz 1997) oraz materiałów archiwalnych skłania do przypuszczenia, że na etapie przygotowywania publikacji do druku dokonywano celowego skracania tekstów, choć powody takich działań nie są do końca jasne.

z dziewczką zaś trudniej sprawa się nadarza,
i dla cysarza.

Bez słodkiej wódki, bez swatów i swatek,
dobił z nią targu, prosił o zadatek,
ale mu wdowa czekać z tym poredzi,
do zapowiedzi.

Dla ogłoszenia cysarskiego słowa
zawezwał wszystkich Niemców do Doorniowa,
myślał, że znów ich, jak dawniej, zabawi,
więc tak im prawi.

Kochane Niemce! Jak was tu jest wielu,
słuchajcie pilnie mojego befelu,
pragnę tę wdowę pocieszyć, niebogę,
bo jeszcze mogę.

Ze zgrozą krzykły wszystkie jenerały,
barony, grafy, świat niemiecki cały:
patrz, jaśnie królu, patrzajże do kata
na swoje lata.

To wiemy, i że Niemiec Niemca szturga,
od nieboszczyka wiemy Eulenburga,
on nosił w głowie inakże kawały,
niż bab specjały.

Fałsz! Wuluś na to: Eulenburg był szelma,
za rok ujrzycie małego Wilhelma,
niechaj was troska o to już nie dręczy,
cysarz wam ręczy.

Machnęły ręką wszystkie główne grafy,
gadać do niego, to tak jak do szafy,
nie da mu rady lekarz ni konował,
na fest zwariował¹⁴.

Pieśni ta została opublikowana w piśmie „Kocynder” z 10 kwietnia 1922 r. Autor o pseudonimie Mucha nadał jej tam tytuł *Żeniaczka Wilusia*, a także podtytuł *Pieśń dziadowska*. Pomiędzy tekstem z „Kocyndra” a wariantem zapisanym przez Dygacza istnieją drobne różnice, związane najprawdopodobniej z dopasowaniem przez wykonawcę warstwy słownej do linii melodycznej.

¹⁴ Źródło: AAD, sygn. 82/35-38, 30/67-69, 30/70-72.

W artykule zamieszczonym na łamach „Ziemi Będzińskiej”, odnosząc się do tego przykładu, Dygacz zwraca także uwagę na sposób transmisji pieśni, który w muzyce tradycyjnej opierał się na przekazie ustnym. W tym przypadku jednak (jak i w innych wspomnianych wcześniej pieśniach powstańczych drukowanych w „Kocyndrze”) środkiem przekazu stało się pismo, w znaczący sposób modyfikujące stosunek wykonawców do warstwy muzycznej¹⁵. Nawiasem mówiąc, fakt ten dostrzeżono w folklorystyce polskiej dopiero po II wojnie światowej i zaczęto przypisywać mu duże znaczenie (Dygacz 1970: 110-111).

Dzięki analizie powstańczej kolekcji Dygacza, udało się także zrekonstruować rzadziej spotykane wersje utworów¹⁶. Nowe warianty melodyczne¹⁷ odkryto m.in. w przypadku popularnej pieśni *Oj, przyszło mi, przyszło od majora pismo*. Prócz wersji opublikowanej w *Pieśniach powstańczych* (Dygacz 1997: 68) w materiałach archiwalnych występuje ona jeszcze w trzech innych wariantach¹⁸.

Próba opracowania pieśni uwidoczniła także szereg innych problemów, takich jak brak informacji o miejscach zapisu poszczególnych wariantów, a także liczne błędy merytoryczne w wydanych wcześniej śpiewnikach. Do błędów tych należą m.in.:

- niepoprawna lokalizacja zapisów w przypadku, gdy pieśń posiada wiele wariantów¹⁹;
- błędy w warstwie słownej (niedokładne transkrypcje, literówki);
- pomniejszanie liczby zwrotek;
- podstawowe błędy w zapisie nutowym, szczególnie w zakresie rytmiki²⁰.

Jak wspomniałam, Adolf Dygacz sporo uwagi w swych badaniach poświęcił także genezie pieśni i porównywaniu źródeł. Samorodne utwory dotyczące powstań i plebiscytu układane były bowiem do melodii pieśni śpiewanych przez inne grupy narodowe, „jakby twórcy ludowi chcieli tym samym podkreślić internacjonalny charakter idei walki o niezawisłość i wolność społeczną każdego narodu” (Dygacz 1969).

15 Chodzi przede wszystkim o to, że w takich przypadkach publikowano teksty bez materiału nutowego, co umożliwiało dopasowywanie dowolnych wariantów melodycznych zgodnie z prozodią tekstu (i inwencją twórczą czytelnika/wykonawcy). W przekazie ustnym natomiast „narzucana” jest wraz z tekstem konkretna, „gotowa” melodia pieśni.

16 Pojęciem rekonstrukcji określam zespół działań podejmowanych w ramach projektu, które polegały m.in. na odczytaniu nagrań z taśm szpulowych i przeniesieniu ich na nośniki cyfrowe, a także opracowaniu w programie komputerowym współczesnych zapisów nutowych na podstawie dostępnych w archiwum rękopisów oraz bezpośrednich transkrypcji z nagrań.

17 Mówiąc o nowych wariantach melodycznych, mam na myśli wszystkie dotychczas niepublikowane warianty, jakie udało się odnaleźć w archiwum Dygacza (zarówno w formie odręcznych zapisów nutowych, jak i w formie nagrań).

18 Źródło: ADD, sygn. 29/127, 29/128, 29/129, 120/57, 82/133, 82/134, 93/22, 120/56, 29/130, 29/131, 82/131, 82/132, 29/132.

19 Zdarza się, że miejscowość wskazana przy wariantcie publikowanym odnosi się w rzeczywistości do innego, nieopublikowanego wariantu. Przykładowo, omówiona wcześniej pieśń: *Oj, przyszło mi, przyszło od majora pismo*, podana w śpiewniku w wariantcie „a”, ma wskazaną lokalizację Żędowice/Strzelce Opolskie, 1956, tymczasem w oryginalnych materiałach pieśń z tej miejscowości zaśpiewana była w wariantcie „d” przez Weronikę Swobodę, urodzoną w 1892 r. Z perspektywy muzykologicznej zmienia to diametralnie analizę melodycznych, rytmicznych (i innych) cech pieśni określanych jako typowe dla danych regionów.

20 Za mało bądź za dużo nut w taktach, niespójność z metrum utworu, na przykład w pieśniach *Grencsuce, grencsuce, coście porobili* (Dygacz 1997: 31), *Dziś jedna tylko jest granica* (Dygacz 1997: 26), *Powstańcy, naprzód! Hej, w szeregi* (Dygacz 1997: 78).

Według rozpoznania Dygacza najstarsza z tego rodzaju melodii wywodzi się z rosyjskiej pieśni o Stiepanie Razinie (przywódcy powstania chłopsko-kozackiego przeciwko bojarom w latach 1670–1671), która była rozpowszechniona w wielu krajach z incipitem „Wołga, Wołga” (Dygacz 1969). Na tę melodię powstańcy śląscy śpiewali tekst:

Czemu płaczesz ty powstańcze,
czemu smutna twoja twarz?
Tu nie widzisz ojca, matki,
jeno ciemny, gęsty las.

Zostawiłeś w domu brata,
siostry były róże dwie,
i spłakana stara matka,
która wychowała mnie.

Czy w powstaniu brak ci pracy,
czy ci tam doskwiera głód?
Tu w powstaniu są Ślązacy,
a Ślązacy dobry lud²¹.

Do repertuaru powstańczego weszło również sporo melodii niemieckich, czeskich czy francuskich. Zdaniem Dygacza tego typu kontrafaktury zajmują około 40% całego dorobku powstańczego (Dygacz 1969), co oznacza, że dopiero szerszy, całościowy ogląd materiałów powstańczych pozwoli na dokładniejsze oszacowanie skali tego zjawiska, podobnie jak uściślenie pewnych kwestii językowych. W repertuarze powstańczym dostrzegalna jest bowiem także tendencja do stosowania zamiast gwary języka literackiego, co – jak twierdzi Dygacz – było swego rodzaju manifestem i tłumaczy się „przeznaczeniem pieśni powstańczej, która miała stać się bliska całemu społeczeństwu” i „musiała przemawiać językiem jak najbardziej prostym i dla wszystkich warstw zrozumiałym” (Dygacz 1996).

Zakończenie

Z racji ogromnych rozmiarów archiwum projekt „Digitalizacja zbiorów prof. dr. hab. Adolfa Dygacza” podzielono na mniejsze etapy. Dotychczas udało się zrealizować dwa z nich i opracować łącznie 16 000 dokumentów i nagrań. W 2020 r. do Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” przekazano kolejne materiały, których digitalizację zaplanowano na rok 2022. Wśród dostarczonych przez Janinę Lipińską-Dygacz dokumentów, odnaleziono 210 pieśni powstańczych oraz – dodatkowo – około 40 wariantów (melodycznych i tekstowych). Dokładna ilość wszystkich pieśni powstańczych z archiwum Adolfa Dygacza nie jest jednak znana, choć wiemy, że sam folklorysta mówił w swych niepublikowanych wykładach i wywiadach radiowych o 250 pieśniach powstańczych (wraz z wariantami), dlatego przypuszczać można, że zbiór, którym dysponuje obecnie Muzeum w Chorzowie jest kompletny

21 Źródło: AAD, sygn. 120/11, 120/12.

i zamknięty. Faktem jest, iż olbrzymia kolekcja badacza nieodmiennie odkrywa przed nami nowe skarby.

W ramach opracowywania omawianych archiwaliów zaplanowano także wydanie *Antologii pieśni powstańczej ze zbiorów Adolfa Dygacza* (Krajewska, w druku), w której umieszczone zostaną wszystkie materiały z tego zakresu, jakie dotychczas pozyskano. Publikację uzupełni płyta z nagraniami utworów powstańczych w wykonaniu informatorów zarejestrowanych przez Dygacza w trakcie jego badań. Niestety będzie to zaledwie kilkanaście ścieżek dźwiękowych, gdyż większej liczby nagrań nie udało się do tej pory odnaleźć (nie wiemy, czy nagrania takie istniały i czy się zachowały). Antologia ta zawierając obszerny materiał muzyczny (teksty i zapisy nutowe), który – jak wykazałam wcześniej – był często pomijany podczas wydawania pieśni powstańczych (np. u Eichhorna), stanowić będzie uzupełnienie publikacji śpiewnikowych Dygacza i z pewnością poszerzy powtarzalny, subiektywny i utarty już od lat kanon śląskiej pieśni historycznej.

Na zakończenie warto dodać, że wskazane w niniejszym artykule problemy metodologiczne, będące jedynie namiastką obszerniejszych zagadnień, jakie pojawiają się podczas prac nad archiwami (w tym przypadku archiwami pieśni ludowej), mogą stać się przyczynkiem do dalszych badań i merytorycznej weryfikacji materiałów opublikowanych kilkadziesiąt lat temu przez Dygacza. Mając na względzie wypowiedź Hayden'a White'a, który postuluje zmianę sposobu myślenia o przeszłości, nie możemy tych problemów pomijać. Zwłaszcza obecnie, gdy nadarza się ku temu okazja, jaką jest digitalizacja, a co za tym idzie, rzetelna krytyka naukowa historycznych zbiorów wielkiego etnomuzykologa.

BIBLIOGRAFIA

- Bogusławski, E., Dygacz, A. (1972). *Do bytomskich strzelców. Zbiór śląskich pieśni powstańczych dla młodzieży szkolnej w układzie na 1, 2 i 3 głosy z towarzyszeniem różnych instrumentów*. Katowice: Związek Nauczycielstwa Polskiego.
- Bulla, K., Krajewska, A. (2020). *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza* [katalog wystawy]. Chorzów: Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”.
- Domańska, E. (2014). Historia ratownicza. *Teksty Drugie*, 149(5), 12-26.
- Dygacz, A. (1958). *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Dygacz, A. [ok. 1969]. *Powstania i plebiscyt na Śląsku w świetle pieśni ludowej* [niepublikowany tekst wykładu]. Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” (sygn. 120/133-143; 120/153), Chorzów.
- Dygacz, A. (1970). Wkład Zagłębia Dąbrowskiego w samorodną pieśń okresu powstań i plebiscytu na Śląsku. *Ziemia Będzińska*, 3, 93-135.
- Dygacz, A. (1996). Pieśni ludowe w powstaniu i plebiscycie na Górnym Śląsku. W: K. Wencel, M. Lubina (red.), *Obraz powstań śląskich w sztuce*. Katowice: Związek Górnośląski.
- Dygacz, A. (1997). *Pieśni powstańcze*. Katowice: Górnośląska Oficyna Wydawnicza.
- Dygacz, J. (2011). *Pieśni dla dzieci i młodzieży ze zbiorów prof. Adolfa Dygacza*. Koszęcin: Officina Silesia.
- Eichhorn, J. (1921). *Śpiewnik powstańczy*. Katowice: Jan Eichhorn.
- Erll, A. (2020). *Kultura pamięci. Wprowadzenie* (przeł. A. Teperek). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Hajduk-Nijakowska, J., Smolińska, T. (red.) (1989). *Jak starka swego Zeflika na powstanie wysłała. Ludowe opowieści powstańcze*. Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- Krajewska, A. (2020). Folklor muzyczny jako lustro przemian Górnego Śląska [artykuł na portalu Meakultura]. Pobrano z: <http://meakultura.pl/artykul/folklor-muzyczny-jako-lustro-przemian-gornego-slaska-2432>
- Krajewska, A. (red.) (w druku). *Skończone powstanie, złożona już broń. Antologia pieśni powstańczej ze zbiorów Adolfa Dygacza*. Chorzów: Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”.
- Pieśni (2020). *Pieśni historyczne powstańcze i plebiscytowe: Cz. I* [planska na wystawie]. *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza* [wystawa]. Chorzów: Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”.
- Simonides, D. (1972). *Powstania śląskie we współczesnych opowiadaniach ludowych*. Opole: Instytut Śląski.
- Świerc, P. (1980). *Śpiewnik śląskich pieśni powstańczych*. Opole: Instytut Śląski.
- White, H. (2014). *Przeszłość praktyczna* (przeł. J. Burzyński i in.). Kraków: Universitas.

MARIA MAŁANICZ-PRZYBYLSKA

Uniwersytet Warszawski

maria.malanicz-przybylska@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9841-3871

Bunt kobiet w polskiej muzyce tradycyjnej i folkowej

Women's rebellion in traditional and contemporary Polish folk music

DOI: 10.12775/LL.1.2021.004 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: My assumption is that music can embody political views, organise the human understanding of society and the world, as well as become a political expression, that it has the power to create as well as change social orders. Music often becomes the political voice of the oppressed, whose voice cannot be heard otherwise. Music can be treated as a weapon, but also as a way of dealing with difficult reality. Moreover, I am deeply convinced that this combination of music and politics is a universal, timeless value. To prove this hypothesis, I analysed selected traditional lyrics taken from the ethnographic collections of Oskar Kolberg and contemporary Polish folk songs. They all share a common theme that I have identified as women's rebellion. My aim is to show that certain feminist ideas connect contemporary actions of Polish women with the experiences of their female ancestors.

KEYWORDS: traditional music, contemporary folk music, folklore, anthropology of music, feminism, Oskar Kolberg, music and politics.

*Oj, nieszczęśliwa moja podola, co to za niewola!
Cicho babo, czarownico, szczerasz babo, nie wiesz o co.
Ty tam zczarowany, boś co dzień pijany.
Co dzień pijany, w domu nie nocujesz,
gospodarstwa nie pilnujesz,
rujnujesz, rujnujesz, rujnujesz.
(Kolberg 1963c: 230)*

Muzyka ludowa jest wesoła, służy do zabawy i tańca, pieśni opowiadają o zalotach i potańcówkach – takie potoczne opinie nadal można spotkać. I owszem, muzyka na wsi była dawniej nieodłącznym elementem wesel i potańcówek, służyła wspólnotowemu radowaniu się. Ale... nie tylko. Niektórzy za takie zbanalizowanie wizji muzyki tradycyjnej winili (a może nadal winią) Oskara Kolberga. Zbiorom ojca polskiej etnografii krytycznie przyglądał się przede wszystkim Ludwik Stomma, podliczając, że w swoich opasłych tomach *Ludu* aż 84% treści poświęcił on „wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym”. Same zaś zapisy pieśni i tańców miały zajmować 50% treści tomu *Mazowsze* (Stomma 1986: 236). Z pewnością przedstawiciele XIX-wiecznego „ludu” nie spędzali aż połowy swojego życia na tańcach i śpiewach. Z pewnością też romantyczni i pozytywistyczni zbieracze folkloru przyczynili się do wykształcenia pewnego mitu ludowości, który operował zniekształconymi obrazami wiejskiej rzeczywistości (por. Kowalski 2004). Sądzę jednak, że krytykując Kolberga, warto mieć na uwadze kilka spraw. Po pierwsze był on z wykształcenia muzykiem i kompozytorem, a zatem naturalnie te treści najbardziej go interesowały; zresztą dla etnomuzykologów jego zbiory są absolutnie nieocenionym źródłem wiedzy o dawnym wiejskim repertuarze (Grozdeu-Kołacińska 2014). Po drugie czas, w którym działał, czyli druga połowa XIX w., nadal zdominowany był przez ludoznawcze zbieractwo, w kontekście którego Kolberg wyrastał na absolutnego innowatora i postępowca, jeśli chodzi o sposób pozyskiwania materiałów, zestawiania ich, a także rozmiary jego pracy (Waszczyńska 2014). Próby oceniania jego pracy z perspektywy osiągnięć współczesnej antropologii wydają się nietrafione. Po trzecie zaś, i o tym chyba mówi i pisze się najrzadziej, z analizy zapisów pieśni i tańców niekoniecznie wyłania się obraz wsi kolorowej, wesołej i roztańczonej. Wiele w nich bowiem smutku, rozpacz, wymarzonej wizji rzeczywistości, wyobrażeń świata na opak, treści historycznych a także politycznych.

Zarówno badacze, jak i wykonawcy tradycyjnej muzyki wiejskiej doskonale wiedzą, że poza utworami atrakcyjnymi dla szerokiej publiczności, najczęściej prezentowanymi przez różne zespoły pieśni i tańca, w materiałach ludoznawców i etnomuzykologów znajduje się wiele pieśni pogrzebowych, przeznaczonych na czas żałoby, ballad opowiadających dramatyczne historie żołnierskie a nawet kryminalne, a także pieśni, które po prostu opisywały trudne codzienne życie chłopów pańszczyźnianych. Bardzo interesujące wydaje mi się to, że z tych niewesołych treści dawnego folkloru często korzystają dziś artyści folkowi, którzy inspirowani dawną tradycją wiejską, na jej podstawie tworzą całkiem nowe muzyczne konstelacje.

Tekst pieśni, którą umieściłam na początku niniejszego artykułu, pochodzący ze zbiorów Kolberga (1963c), to lament mężatki ubolewającej nad swoim losem. Kobieta nazywa go niedolą i niewolą jednocześnie. Skarży się na niedobrego męża alkoholika, który roztrwania cały gospodarski dobytek. Słowa tej pieśni wyraźnie pokazują zarazem, jakie było miejsce kobiety w hierarchii domowej. Jej lamenty na nic się nie zdadzą – marudząca żona to czarownica, a jej narzekania potraktowane zostaną co najwyżej tak, jak szczekanie psa. Niech siedzi cicho. Analizując krytycznie teksty pieśni zanotowane przez Oskara Kolberga, doszłam do wniosku, że są one wstrząsającym zapisem dramatycznego losu kobiet wiejskich z XIX w. Sądzę też, że być może właśnie śpiewanie było jedną z niewielu możliwych form artykułowania nie tylko bólu, ale także sprzeciwu i buntu wobec rzeczywistości.

Wychodząc z powyższego założenia, postaram się w niniejszym tekście ukazać treści feministyczne obecne w polskiej muzyce tradycyjnej a następnie zanalizować sposoby wykorzystywania tego tradycyjnego idiomu buntowniczego przez współczesne artystki sceny folkowej. Wybrane przeze mnie pieśni ze zbiorów Oskara Kolberga oraz utwory współczesne stanowią jedynie pewne przykłady ilustrujące procesy i działania kulturowe o znacznie szerszym zakresie. Tego typu spisanych świadectw kobiecej niedoli w materiałach etnograficznych i twórczości dzisiejszych artystek jest bowiem znaczenie więcej.

Muzyka, polityka i kobiety

Zanim przystąpię do analizowania konkretnych materiałów etnograficznych i muzycznych, pragnę poczynić kilka teoretycznych uwag. Po pierwsze nie będę się tu odnosić do spraw genderowego umiejscowienia kobiet w przestrzeni muzycznej. Wiele już na ten temat napisano, powstały prace tłumaczące niewielką liczbę wiejskich muzykanek, a także płciowe uwarunkowania marginalizacji kobiet grających (Kizińska 2012; Koskoff 2014; Małanicz-Przybylska 2014; Nowak 2016). To ważne tematy dla folklorystyki feministycznej, jednak w tym przypadku interesować mnie będą raczej sposoby podejmowania działań o charakterze politycznym (a szczególnie feministycznym¹) poprzez muzykę. Sądzę, że związki muzyki z polityką nie są tak oczywiste, jak czasami chce się o nich myśleć. Naturalnie muzyka może intensyfikować społeczne emocje (Gwizdałanka 1999), może wywierać nacisk na władze wyrażony w protest songach, może także wspierać konkretne polityki i wizje świata (Street 2012) – wtedy mówimy o muzyce stricte politycznej. Jednak ja chcę rozumieć sferę przenikania się muzyki i polityki szerzej. Bliskie jest mi podejście Johna Streeta, który pisał, że muzyka i polityka nie powinny być postrzegane jako oddzielne przestrzenie, które stykają się tylko okazjonalnie. Należy je raczej rozumieć jako wzajemne przedłużenia. Muzyka ucieleśnia bowiem polityczne wartości i ekspresje, organizuje i porządkuje nasze rozumienie społeczeństwa jako struktury politycznej z jej konkretnymi działaniami. Muzyka nie jest więc, jak ujął to Street (2012: 1), nosicielką politycznych treści, ona sama staje się polityczną ekspresją. W podobny sposób o muzyce jako sposobie działania pisała Tia deNora (2000). Badaczka uważa muzykę za potężne medium społeczne służące zarówno do konstruowania jednostkowych i zbiorowych tożsamości, jak też do kreowania i zmieniania porządków społecznych. Muzyka jest formą praktyki, ale bywa też źródłem zasobów i środków niezbędnych do kształtowania rzeczywistości, a więc może dostarczać podstaw do podjęcia konkretnego działania. Mówiąc prościej, deNora uważa, że muzyka służy ludziom do myślenia, wyobrażania, motywowania czy też organizowania działania (2020: 17). Takie podejście skłania – jak pisała Maureen Mahon (2014: 329) – do „badania sposobów, w jakie ludzie komunikują, reprodukuja, a czasami zmieniają relacje władzy poprzez swoje zaangażowanie w przestrzenie kultury ekspresyjnej”. Antropolożka ta, prowadząca badania wśród afroamerykańskich artystek rockowych, uważa ponadto, że właśnie poprzez artystyczną ekspresję ludzie mogą reagować na politykę, ale też radzić sobie z opresją władzy oraz z prawdziwymi problemami codzienności (Mahon 2014: 327).

1 Ponieważ w pracy będę przywoływać przykłady pochodzące z różnych czasów i kontekstów kulturowych, słowo „feminizm” chcę tu traktować możliwie szeroko, jako wszelkie działania, ruchy, a nawet gesty mające na celu poprawę złej sytuacji kobiet lub nawet tylko jej wskazanie i nazwanie.

Przypuszczam, że tak pojęte polityczne znaczenie ekspresji muzycznych można odnaleźć w tekstach dawnych pieśni wiejskich śpiewanych przez kobiety. Jest to oczywiście jedynie hipoteza. Nie mam już natomiast wątpliwości, że wykorzystując ten dawny materiał jako inspirację do działań artystycznych, współczesne muzyczki i wokalistki świadomie angażują się w politykę, czując swoją sprawczość. Nie tylko chcą opowiadać o złym losie kobiet, ale też pragną go zmieniać.

Treści buntownicze i feministyczne w tradycyjnych pieśniach wiejskich

W polskim dyskursie akademickim i publicznym pojawia się ostatnio coraz więcej publikacji, które rzucają całkiem nowe światło na kwestie pańszczyzny, systemu feudalnego i przede wszystkim życia chłopów w dawnej Polsce. Warto wymienić tu choćby *Ludową historię Polski* Adama Leszczyńskiego (2020) poświęconą kwestiom relacji władzy, dziejom wyzysku i chłopskiego oporu oraz *Chamstwo*, najnowszą książkę Kacpra Pobłockiego (2021). Kwestiom chłopskich buntów i sposobom stawiania oporu panom a nawet całemu systemowi przyjrzał się również Michał Rauszer w swojej pracy *Bękarty pańszczyzny*. Książka ta – zadeklarował autor we wstępie – „ma pokazać, w jaki sposób nasi przodkowie wyrażali niezgodę na system, który w ich przekonaniu był niesprawiedliwy” (Rauszer 2020: 13). Chłopi bardzo rzadko wzniesli jawne bunty (one najczęściej kończyły się dramatycznie; Rauszer określił je nawet mianem „aktów samobójczych”), jednak wypracowali inne taktyki, sposoby działania lub zaniechania działań, które można postrzegać jako akty dywersyjne, ale także jako próbę radzenia sobie w trudnej rzeczywistości. Z punktu widzenia niniejszych rozważań najistotniejsze wydaje mi się stwierdzenie Rauszera, że jedną z form chłopskiego oporu stawiała się ich twórcza ekspresja, której wyraz dawali między innymi w muzyce, w pieśniach. Folklor okazywał się bezpieczną formą przekazu pewnych buntowniczych treści. Jego anonimowość gwarantowała bezpieczeństwo. „Do panów docierały pieśni, których słowa były skierowane przeciwko nim, ale z uwagi na to, że pieśni te nie miały autora, nie można go było ukarać” (Rauszer 2020: 72). Zamknięty w pieśniach głos „ludu” stał się dla Rauszera jednym ze źródeł użytych do rekonstrukcji chłopskiego światopoglądu oraz obrazu stosunku chłopów do panów i pańszczyzny. Słowa pieśni przywoływanych przez autora stają się świadectwem złej pańsko-chłopskiej relacji:

Oj wygrał, nasz pan wygrał, wszystkich chłopów ze wsi wygrał.
I stodoły powywracał i służącym nie wypłacał.
Oj dobrześ parchu zrobił, będziesz sam na siebie robił.
(Kolberg 1963: 209; za Rauszer 2020: 89)

Postaram się podążać tą samą drogą, to znaczy na podstawie wybranych pieśni wiejskich zrekonstruować feministyczny obraz świata moich przodków, a przede wszystkim zastanowić się, przeciwko czemu się one buntowały, jakie treści swojego życia wskazywały jako najtrudniejsze, najbardziej dramatyczne, poniżające, przynoszące cierpienie.

Powróćmy na chwilę myślami do pieśni przytoczonej przeze mnie jako motto niniejszego artykułu. Poruszony w niej wątek pijących mężczyzn pojawia się też w wielu innych pieśniach, co moim zdaniem świadczy o skali tego problemu:

Nie chcę cie, dziewczyno, bo brudne nogi mas.
I ja ciebie nie chce, bo gorzałke pijas.
Pójde ja do rzeki umyje se nogi,
a ty pijes, w karty grywas i bedzies ubogi.
Nie uwazaj na to, gdy zbierę me smaty,
przedam je Zydowi i bede bogaty.
Oj, nie chcę cie, chłopce, oj, nie chcę cie wcale,
przepiłbyś swe smaty i moje korale.
(Kolberg 1963d: 182)

Konsekwencją pijaństwa mężczyzn najczęściej okazywała się bieda. Oczywiście niedostatki różnego rodzaju stawały się udziałem większości chłopów pańszczyźnianych, ale właśnie dlatego trwonienie pieniędzy na alkohol było dramatyczne w skutkach². Powyższa piosenka niby ma żartobliwy charakter. Kiedy jednak przyjrzemy się uważniej jej słowom, okaże się, że wyrażają one ogromne obawy dotyczące przyszłego życia. Obawy te zaś niewątpliwie wynikały z doświadczenia tych kobiet, które musiały żyć z mężami pijakami. Pijaństwo generowało bowiem nie tylko biedę, ale także przemoc domową:

Ny kto ne wynien, sama ja, żem polubiła hultaja.
A mój hultaj w korczmi pije, pryjde do dom, mene byje.
(Kolberg 1968: 382)

Przed tą męską agresją i fizyczną przemocą trudno było uciec. W wielu piosenkach pojawiają się podobne frazy opowiadające o próbach wzywania pomocy:

Już, już, już, już, mąż mnie bije, któż mnie tera pożałuje?
Moja matko, przyjedź do mnie, moja matko, pożałuj mnie!
(Kolberg 1963c: 80)

Najczęściej jednak ani matka, ani ojciec, ani bracia nie byli w stanie niczemu zaradzić. Żona nie należała już do nich, była „własnością” męża oraz jego rodziny (por. Stomma 1986; Mędrzecki 1995). Szczególnie niekorzystna była domowa sytuacja młodych mężatek. Wchodząc dopiero do nowej rodziny, były w niej obce, dlatego w przypadku jakichkolwiek konfliktów pozostali członkowie brali stronę męża, nie kobiety. W pieśniach poruszających te problemy najwięcej skarg i lamentów dotyczy teściowych, złych matek:

Niescśliwy ten jest, kto na matkę posed,
bo mężowska matka jak kołący oset.
A kołącym ostem można płoty grodzić,
mężowskij macierzy, nigdy nie dogodzić.
(Kolberg 1964: 314)

2 Na marginesie warto przypomnieć, że Józef Burszta postrzegał rozpijanie chłopów przez szlachtę jako jeden z ważnych elementów gospodarki pańszczyźnianej (Burszta 1950).

Sądzę, że w ogólnej perspektywie sytuację młodych kobiet na dawnej wsi można postrzegać jako opresyjną. Z jednej strony ich społeczną powinnością było wyjście za mąż i urodzenie dzieci – do tego były od dziecka socjalizowane. Z drugiej jednak strony konieczność poślubienia wskazanego przez rodzinę mężczyzny mogła budzić wewnętrzny sprzeciw. W wielu przypadkach małżeństwa zawierano przecież jako wynik transakcji ekonomicznych, a oczekiwania i preferencje dziewczyny nie miały tu żadnego znaczenia, o czym też śpiewano:

Jakże nie mam smutna być, za starego kazać iść.
Oj stary, stary, lepiej mu na mary, a mnie lepiej panną być.
(Kolberg 1962: 144)

Świadectwem obaw, a nawet rozpaczki młodych kobiet, które zmuszone były wziąć ślub wbrew własnej woli, z pewnością mogą być także niektóre z pieśni weselnych śpiewanych dawniej przez drużki:

Wyszła dziewczyna, wyszła jedyna, jak róży kwiat.
A jak wziena płakać, jak wziena wyrzekać, zmienił się i [jej] świat.
Czego ty płaczesz, czego wyrzekasz, kochanie moje?
Jak nie mam płakać i nie mam wyrzekać, nie będę twoją.
(Kolberg 1963a:177)

Kobiety narażone były także na przemoc seksualną. Nie udało mi się odnaleźć takich pieśni, które z całą pewnością można by uznać za świadectwo gwałtów dokonywanych wewnątrz wiejskiej wspólnoty. Tomasz Wiślicz, historyk chłopskiej seksualności, analizując dokumenty wiejskich sądów, trafił jednak na źródła poświadczające takie zdarzenia:

Katarzyna oskarżyła Dumkę o gwałt, wiedzieć jednak nie można, żeby onę zgwałcił; owszem, gdyż ważyła się sama z nim z karczmy wynieść i do domu przyjść, zezwolenie jej na tenże uczynek bardziej się pokazuje (Wiślicz 2012: 45).

W innym zeznaniu sądowym przytaczanym przez Wiślicza młoda dziewczyna opisywała takie zdarzenie:

Szczepan Łyczko w niedzielę po Bożym Narodzeniu idąc z moją matką z karczmy Borsuk zwanej zszedł do moich rodziców chałupy i najadłszy się, jak ja wyszła do stajni bydło napasać, poszedł za mną, namawiał mnie różnymi słowami na uczynek cielesny, a gdym zezwolić nie chciała, obiecał się ze mną zenić, a nie mogąc mnie jeszcze i tym dla siebie nakłonić, jakem mu się wydzieriała, przewrócił mnie w stajni, i zatkawszy mi gębę chustką z mojej głowy zdjętą z resztą dołożywszy siły, swoją wolę wypełnił (Wiślicz 2012: 47).

Choć badania Wiślicza dotyczyły dokumentów z czasów przedrozbiorowych, można jednak podejrzewać, że gwałty dokonywane przez chłopów miały miejsce i później. Czemu więc o nich nie śpiewano lub śpiewano niewiele? Być może takie doświad-

czenia stawały się udziałem niewielu kobiet. Z badań Tomasza Wiślicza (2012) wynika, że życie seksualne młodzieży wiejskiej cechowała dawniej duża swoboda, być może zatem i zdefiniowanie gwałtu nie było sprawą oczywistą. Są to jednak tylko moje przypuszczenia.

Natomiast sprawa wyglądała całkiem inaczej, jeśli chodzi o gwałty dokonywane na chłopkach przez panów. Przed tego rodzaju czynami kobiety właściwie nie miały się jak bronić. Nawet wiejska wspólnota niewiele mogła poradzić. Jeśli przychodził pan i chciał „wziąć” chłopkę, brał. Ten rodzaj gwałtów działał na zasadzie przemocy systemowej, zinstytucjonalizowanej. Opowiadają o tym m.in. słowa ballady zanotowanej przez Oskara Kolberga, w której to pańscy słudzy przychodzą do wsi po wybraną dziewczynę i prowadzą ją do „mości pana”:

Już słońce zasło,
zorza zagasły,
już ci wójtównę wiedą;
wysoko wianek,
ruciany wianek
nad jej główką niesą.
Prowadzili ją
bez sień, bez izbę
do nowego pokoja;
jegomość zocył,
z łozeka skocył,
oj bo dziewczyno moja.
(Kolberg 1963b: 40)

Dziewczyny były w takich sytuacjach pozbawione jakiejkolwiek możliwości sprzeciwu, nie miały też kogo wołać na pomoc³. Jednym ze sposobów reagowania na dramaty gwałtów stawały się właśnie pieśni.

O sprawach dotyczących seksualności – zarówno tej pożądanej, jak i przemocowej – często wyrażano się w sposób symboliczny:

Szła Marysia po wodę, miała piękna urodę
i nadszed ją pan, pan, co jej rozbił dzban.
(Kolberg 1968: 338)

Trudno mieć złudzenie, co ów „dzban” oznacza. Znalazłam jednak w zbiorach Kolberga także bardziej jednoznaczne treści:

A chodziła po lesie, da, sukała cielęcia,
i wstąpiła do dworu, i nalazła dziecięcia.

3 Michał Rauszer podaje jednak kilka pojedynczych i skrajnych sytuacji, w których chłopci zbiorowo dokonywali zemsty na pańskich gwałcicielach. Na przykład w trakcie rabacji galicyjskiej chłopcy zamordowali ekonoma Jana Stradomskiego, który „wielokrotnie dopuszczał się na chłopkach brutalnych gwałtów. Za to w trakcie rabacji odarto go z ubrania, pobito, odcięto mu penisa i wepchnięto do ust, kiedy dogorywał” (Rauszer 2020: 96).

A bodaj się i było, da, to ciele i wściekło,
oj, nizeli mi było, da, do dworu uciekło!
A bodaj to i byli, da, wilcy ciele zjedli,
oj, nizeli mnie dworscy, da, do stajni zawiedli!
(Kolberg 1962: 146)

Owocem zarówno gwałtów jak i przedmażeńskich stosunków seksualnych bywały dzieci. Niechciane ciąży również stanowiły przedmiot obaw niezamężnych dziewczyn. Jak wynika z badań Tomasza Wiślicza, najlepszym rozwiązaniem takiego kłopotu był ślub ojca dziecka z ciężarną dziewczyną. Badacz stwierdził, że „[w]iejska opinia publiczna preferowała takie rozwiązanie, a wahających się potrafiła zmusić do ślubu” (Wiślicz 2017: 131). Nie zawsze jednak się to udawało. Jak już wspominałam, wśród młodzieży na wsi panowała dosyć duża swoboda seksualna, a wspólnota wiejska ją tolerowała, czasem nawet aprobowala. Sytuację zmieniała jednak niechciana ciąża, która stawiała się jawną oznaką „grzechu”. Jeśli więc chłopak nie chciał ożenić się z dziewczyną, to głównie ona zyskiwała złą reputację. Mamy tu zatem jeszcze jeden dowód dyskryminacji wiejskich kobiet, sprowadzający się do nierównego traktowania żeńskiej i męskiej seksualności. Mężczyźni mieli dużo większe przyzwolenie na łamanie różnych norm.

Z wychowaniem „bękartów” wiązały się kłopoty natury ekonomicznej. Jednak z treści niektórych pieśni można wysnuć wniosek, że mężczyźni uciekający od odpowiedzialności za wychowanie własnych dzieci – nawet tych nieślubnych – podlegali pewnej społecznej ocenie wyrażonej chociażby w taki sposób:

Idzie Kaśka bez wieś drogą,
a Maciuś też fiku-mik, tą kulawą nogą.
Maciuś, stój, Maciuś, stój,
nie omijaj domek mój, nie omijaj domek mój.
Jak się Kaśka pogniwała, oknem dzieci fik mik powyrzucała,
łopatą, łopatą: a za tatą, za tatą, psie bękarty za tatą.
(Kolberg 1963b: 100)

Niekiedy sytuacja panien w niechcianej ciąży była tak dramatyczna, że podejmowały one decyzję o pozbyciu się dziecka. Znane są z dawnych przekazów praktyki „spędzania płodów”. Jeśli jednak okazywały się one nieskuteczne i niechciane dziecko przyszło na świat, czasem kobiety uciekały się do dzieciobójstwa. Bez względu na to, jak powszechnie stosowano tę praktykę (Wiślicz 2014: 141–151), sądzę, że dla kobiety takie zdarzenie lub działanie musiało jawić się jako dramatyczne, bo właśnie pełne grozy są śpiewane historie o dzieciobójstwie. Jedna z nich opowiada o dziewczynie, której ukochany zginął, dlatego też postanawia ona pozbawić życia najpierw swoje dziecko, a później siebie samą:

Skoczyła dziewczyna z ganku wysokiego,
wyrwała ostry miecz z boku Jasiowego.
Wyrwała, wyrwała i przebiła siebie,
małe dzieciątecko puściła na wodę:

Płyńże, dzieciątecko, jak te modre kwiatki,
nie znałś ty ojca, nie znajze ni matki.
(Kolberg 1964a: 292–293)

W znanym eseju *Kres kultury chłopskiej* Wiesław Myśliwski napisał, że „chłop przez wieki niewolny, w jednym był zawsze wolny – w słowie”. Esej ten kończy się innym, równie ważnym dla mnie stwierdzeniem. Autor napisał, że na styku słowa, pamięci i wyobraźni „kultura chłopska, przechodząc dziś w sferę już tylko tęsknoty i sztuki, przekazuje nam swoje nie stanowe, lecz w najpełniejszym tego słowa znaczeniu człowiecze dziedzictwo” (Myśliwski 2003: 60). Sądzę, że właśnie do tego człowieczego dziedzictwa odwołują się współczesne artystki folkowe, które czerpią „ludowe” inspiracje do muzycznych i politycznie zaangażowanych działań na rzecz kobiet.

Folkowa rebelia

Wiejskie pieśni bólu, buntu, niewoli – zarówno te dotyczące niedoli chłopów pańszczyźnianych, jak i niedoli kobiecej – niemal całkiem zniknęły z praktyki muzycznej w XX w. Repertuar wsi ulegał wówczas ogromnej zmianie. Radio oraz docierające na wieś nowe instrumenty zdecydowanie przyczyniały się też do zmiany upodobań estetycznych (Dahlig 1987). Zespoły folklorystyczne i uczestnicy festiwali muzyki tradycyjnej raczej wybierali repertuar pogodniejszy. Taką tendencję dostrzegali również muzycy folkowi, którzy na początku XXI w. jeździli po wsiach w poszukiwaniu inspiracji. Jak stwierdził Maciej Szajkowski, „[m]uzykanci [...] wolili inne, miłsze historie, o grananiu na weselach, dawnych tańcach i pieśniach, swoich faworytach i konkurentach, folklorze, obyczajach, etc. To przemijające uniwersum ich kultury” (Dobrowolski, Szajkowski 2011). Ponieważ moda na folk inspirowany polską muzyką tradycyjną w tamtym czasie rosła, owych poszukiwaczy było coraz więcej. Należeli do nich między innymi członkowie Kapeli ze Wsi Warszawa – wiodącej i do dziś jednej z najpopularniejszych polskich grup folkowych – którzy chyba jako pierwsi zaczęli sięgać po wiejski repertuar dotyczący trudnych treści. Już na ich płytach z początku XXI w. – *Wiosna ludu* (2001) i *Wykorzenienie* (2004) pojawiły się utwory odnoszące się do pańszczyzny i chłopskiej niedoli. Lider zespołu Maciej Szajkowski postanowił właśnie te pieśni uczynić głównym tematem innego folk-punkowego projektu R.U.T.A. Myślę, że w pewnym sensie to właśnie ten projekt przyczynił się do wprowadzenia tematu niedoli chłopów pańszczyźnianych do debaty publicznej. Sądzę też, że pierwsza płyta zespołu R.U.T.A., czyli *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku*, była przełomowa nie tylko dla świata muzycznego. Artyści zdawali się głośno krzyknąć, że:

I Rzeczpospolita oprócz swych blasków i potęgi, była wielką wewnętrzną kolonią, obozem pracy przymusowej, w którym niewielka, dziesięcioprocentowa grupa oligarchów, klika, która podzieliła kraj na własne strefy wpływów i żerowała na katorżniczej pracy osiemdziesięciu procent ludności. Niewolnictwo, którego doświadczyły narody obu Ameryk czy Afryki, było udziałem ludu w naszym kraju. Władzę sprawowali nieudacznicy, ignoranci nie mający pojęcia o rządzeniu własnym dworem, a co dopiero państwem. Panowie, mający

w nosie przestrzeganie jakiegokolwiek prawa, doprowadzili kraj, wielkie europejskie imperium, do upadku gospodarczego i politycznego, a naród na skraj nędzy ekonomicznej i moralnej (Dobrowolski, Szajkowski 2011).

Poza pieśniami, których treści odnosiły się do pańszczyźnianego ucisku, na płycie znalazły się także utwory wskazujące na rolę kościoła i księży w upodlaniu chłopów, np. *Ksiynda z kazalnicy zrucic i Hej, wielebny bracie*. Słowa tej ostatniej piosenki zwracają uwagę na nadużycia seksualne przedstawicieli duchowieństwa i bezkarność kleru:

Hej, wielebny bracie, jesteś nietykalny, bo w ornacie?
Czy na to masz łeb wygolony, byś uwodził dzieci, córki, żony?
Hej, Diable!
(R.U.T.A. 2011)

Te antyklerykalne treści wzbudziły wiele kontrowersji, a nawet stały się przyczyną odwoływania koncertów (Kowalski 2011). Artyści wyraźnie podkreślali, że chodzi im nie tylko o oddanie sprawiedliwości historycznej, ale że te dawne pieśni chłopskie obnażają ważne ponadczasowe treści. Jak zaznaczył Maciej Szajkowski, „R.U.T.A. jest wskazaniem na praprzyczynę naszych narodowych przywar, frustracji, problemów, obecnej kondycji społecznej. Tą praprzyczyną jest pogarda człowieka wobec człowieka, z której rodzi się wszelkiej maści wyzysk i niesprawiedliwość” (Dobrowolski, Szajkowski 2011). Na drugiej płycie zespołu, zatytułowanej *Na uschod. Wolność albo śmierć*, znalazł się też utwór *Prawo pierwszej nocy*, w którym wykorzystano tradycyjne teksty wiejskie mówiące o gwałtach panów na chłopkach. A więc już tam pojawiły się wątki kobiece. Z tych wszystkich powodów projekt R.U.T.A. należy uznać za zdecydowanie polityczny i społecznie zaangażowany.

Zaryzykuję stwierdzenie, że to właśnie R.U.T.A. zapoczątkował pewien rodzaj artystycznej ekspresji, która łączyła w sobie treści wiejskiej tradycji z potencjałem politycznym. Od tamtej pory podobne wątki zaczęły pojawiać się w twórczości różnych zespołów. Jednak pierwszym w pełni kobieco-feministycznym projektem folkowym okazała się płyta *Czarny war* zespołu Pochwalone. To ważne, że założyły go dziewczyny, które należały również do R.U.T.Y. Już sam pomysł na stworzenie takiego zespołu był motywowany politycznie, jak bowiem można przeczytać na stronie producenta „[p]łyta *Czarny war* to odpowiedź na niewystarczającą obecność żeńskich głosów w muzyce zaangażowanej” (Pochwalone b.d.). Zdecydowane zaangażowanie artystki uczyniły swoim mottem i manifestem:

POCHWALONE to projekt kobiecy. Ludowy a współczesny. Dzisiejszy jak sprzed wieków. O tym, co kobiet dotyczy i co je dotyka. Wspólnota doświadczeń, bunt przez pokolenia, moce, niemoce, darcie pierza, kluby i igraszki. Nowe sensy na przecięciach. Baby, feministki, matki i singielki, podlotki i wiedźmy, dziewczeczka z laseczka, ochrypła kukułeczka – one z XIX-wiecznej wsi, one z ursynowskiego bloku – razem! Niech będą pochwalone! (Pochwalone b.d.).

Artystki otwarcie nazwały się formacją feministyczną. Zestawiając słowa pieśni tradycyjnych z tekstami pisanymi współcześnie, chciały przede wszystkim krzykiem opowiadać o wspólnocie doświadczeń kobiet z przeszłości i współczesnych, pokazać, że przemoc, gwałty, oskarżenia, niemoce społeczne – to wszystko było i nadal trwa. Punkowa stylistyka wzmogła buntowniczy charakter przekazu, podobnie jak było to w przypadku R.U.T.Y.

Kolejnym feministycznym projektem korzystającym z muzyki tradycyjnej stały się działania zespołu Same Suki. Już dwuznaczna nazwa nie pozostawia wątpliwości, że to zespół zaangażowany – grające na sukach biłgorajskich artystki kreują się na silne, wyzwolone kobiety⁴, które potrafią walczyć o swoje, choć niektórzy chcieliby określać je wulgarnymi słowami. Na stronie internetowej zespołu można przeczytać:

Punktem wyjścia dla powstania piosenek zespołu są melodie i teksty ludowe – te zasłyszane na podwórku, te nauczone w domu i te znalezione w księżkach etnograficznych. Same Suki z poszukiwań w muzyce źródeł tworzą muzykę eklektyczną i zaangażowaną we wszystkie ważne dla zespołu sprawy – ekologię, prawa kobiet, miłość, seks, odnajdywanie siebie i swojego głosu (O Samych Sukach b.d.).

W niektórych utworach artystki wykorzystują fragmenty tradycyjnych pieśni wiejskich (także tych zanotowanych przez Oskara Kolberga), tworząc z nich własne warianty i tekstowe kolaże. Tak na przykład powstał utwór *Biczysko*, który w sugestywny sposób ukazuje problem przemocy domowej jako struktury długiego trwania:

Bił mnie w komorze, bił mnie na dworze, bił mnie na wiórzysku.
Wycion me w łepkę, podarł my czepek, wytrząsał po pysku.
(Same Suki 2018)

W poezji wiejskiej pojawiały się oczywiście wyobrażenia zemsty. Jednak zazwyczaj należały one do sfery fantazji i konwencji świata na opak. W wykonaniu Samych Suk motywy takie brzmią inaczej, zdają się prawdziwym nawoływaniem do działania, do obrony, do walki:

Wyparz mu oczy, połam mu nogi i go przewleciesz przez cztery progi.
Przez cztery progi, przez cztery kije, napatrz się, mężu, jak żona bije!
(Same Suki 2018)

Z kolei w utworze *Siedem* artystki wykorzystały słowa pieśni dziadowskiej rozpoczynającej się od słów „A w niedzielę z porania”. To szczególnie przykład pieśni,

⁴ W 2020 r. do składu dołączył kontrabasista – mężczyzna. Wszystkie opisywane przeze mnie utwory powstały jednak wcześniej. Warto natomiast nadmienić, że w marcu 2021 r. Same Suki na swoim fanpage'u na Facebooku opublikowały manifest, w którym zadeklarowały: „Wreszcie wiemy kim jesteśmy. Jesteśmy zespołem, który używa suki jako pretekstu i podtekstu, który z kobiecej formacji folkowej stał się mieszanym składem bez kontekstu płci i zaburzył tym kolejne szufladkowanie w waszych głowach”.

która przetrwała do naszych czasów w tzw. żywym repertuarze, to znaczy była wykonywana w różnych sytuacjach i okolicznościach, także na przeglądach i festiwalach folklorystycznych. Również liczne zespoły folkowe dokonywały jej opracowań⁵. Bohaterką jest dziewczyna, która za zamordowanie swoich siedmiorga dzieci zostaje porwana przez „szatańca” do piekła. W tekście pojawiają się obrazowe i przerażające opisy tych siedmiu morderstw. Oczywiście można te treści rozumieć jako historię grozy, wiejski horror, jednak dawniej ta pieśń niosła ze sobą również przesłanie dydaktyczno-moralizatorskie. Odwołując się do koncepcji chrześcijańskich, ale zarazem patriarchalnego modelu kultury tradycyjnej, ukazywała kobietę jako wcielenie zła, istotę okrutną i zdolną do najgorszych zbrodni. Same Suki nadały jej jednak zdecydowany wydźwięk feministyczny. W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” opowiadały o tym tak:

Nie chodzi nam ani o piętnowanie kobiet, które zabijają swoje dzieci – bo choć to tekst z XVI wieku, temat jest ciągle aktualny – ani o ich usprawiedliwianie. Chodzi o zwrócenie uwagi na problemy, które je do tego doprowadzają. Zamiatanie pod dywan prowadzi do tego, że wciąż odkrywamy szkielety w beczkach i dziwne zawiniątka zakopane za stodołą (Wiechnik 2014).

A zatem wykorzystując dawną balladę, artystki chciały zwrócić uwagę na ponadczasowy problem dramatycznego położenia wielu kobiet i równie dramatycznych prób wyjścia z opresji. Warto też odnotować, że piosenka *Siedem* została wykorzystana przez działaczy proaborcyjnych. Według nich pokazuje ona, do czego może doprowadzić i często prowadzi zakaz terminowania ciąży (Waniek b.d.). Jeszcze bardziej wprost problem przerywania ciąży został wyrażony w utworze *No name*. Tu co prawda tekst jest współczesny, jedynie stylizowany na wiejską balladę, jednak zestawiony ze wschodnio brzmiącym dźwiękiem tureckiego rebabu a później z rockowym uderzeniem, staje się niezwykle mocnym przekazem:

Dłonie metalowe pogłaszczą twą głowę,
chwilkę poszczypie, chwilkę poszczypie.
W ciepłej krwi w koszyku, już po bólu,
po krzyku, na brzeg zaniosę cię,
na brzeg zaniosę cię, pod ramiona tęczy...
Odpłyn moje małe, ukochane dziecko,
za życia rzekę, za życia rzekę.
Niech ciebie nie bolą złe sprawy człowiecze.
(Same Suki 2018)

Warto dodać, że pod względem muzycznym twórczość Samych Suk właściwie można byłoby określić jako *World Music*. One same nazywają swoją muzykę eklektyczną. A zatem odnajdziemy tu i nawiązania do polskiej tradycji wiejskiej, ale też brzmienia bliskowschodnie, rytmy i pulsowanie nawiązujące do tradycji środkowoafrykańskich, a także odwołania do zachodnich gatunków muzycznych, takich jak rock czy

5 Na przykład folk-metalowy zespół Żmij.

punk. Sądzę, że to łączenie różnych stylistyk można odczytywać jako komunikat o uniwersalności kobiecego doświadczenia.

W 2016 r. powstała jeszcze jedna interesująca muzyczna formacja feministyczna – Chór Czarownic. Teksty śpiewane, a może raczej krzyczane i szeptane przez kobiety w różnym wieku, są pisane współcześnie, jednak „chórzystki” odwołują się do tradycji śpiewu białego, a także do historii oskarżeń o czary. Jak pisała Agata Stanisław (2018: 91),

[w] protest songach chóru manifestowana jest niezgoda na dyskryminację i wykorzystywanie ze względu na płeć. Utwory te dotyczą ważnych, poruszanych przez współczesne feministki kwestii [...], takich jak genderyzacja sfery publicznej i prywatnej, kulturowe oczekiwania wobec kobiet, ich cielosność i uprzedmiotowienie, historia prześladowania, problem przemocy oraz gwałtu.

Z punktu widzenia polityczności omówionych powyżej folkowych projektów najbardziej interesujący wydaje mi się fakt, że w momentach społecznego wrzenia stają się one nie tylko artystyczną formą wyrazu określonych poglądów, ale zaczynają funkcjonować jako ścieżka dźwiękowa działań o jawnie politycznym charakterze – przede wszystkim protestów i demonstracji. Szczególne znaczenie, ale i popularność zyskują one w sytuacjach silnych napięć i kryzysów społeczno-politycznych, których przykładem mogą być działania kobiet walczących o swoje podstawowe prawa po wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 r.⁶ Radykalne zaostreżenie ustawy aborcyjnej wywołało masowe protesty, które ogarnęły nie tylko wielkie miasta, ale cały kraj, zaś ważnym elementem tych demonstracji stała się właśnie muzyka. Niektórzy pisali wręcz o najbardziej roztańczonej rewolucji, o „wkurwionym” karnawale, a także o tym, że „[z]aden z wcześniejszych protestów w bogatej w protesty historii III Rzeczypospolitej nie miał tak różnorodnej i wyrazistej ścieżki dźwiękowej” (Szwed 2020). Ten *soundtrack* protestów z 2020 i 2021 r. był wyjątkowy także dlatego, że w mniejszym stopniu czerpał ze starych, sprawdzonych protest songów spod znaków *Murów* Jacka Kaczmarskiego, a w większym wykorzystywał nowe utwory – albo skomponowane właśnie jako reakcja na działania władzy, albo powstałe wcześniej, ale niosące treści feministyczne. Wśród nich pojawiły się także piosenki omawianych przeze mnie wcześniej zespołów, m.in. *Twoja władza* Chóru Czarownic (2017), która już w 2016 r. stała się dźwiękowym symbolem tzw. czarnych protestów. W roku 2020 skandowana była przez tłum z jeszcze większą mocą. Z kolei zespół R.U.T.A. na znak wsparcia kobiet przypomniał na swoim profilu facebookowym utwór *Precz!*, tym razem adresując go nie do panów pańszczyźnianych, ale do rządu. Z samochodów prowadzących marsze rozbrzmiewały także *Same Suki*. Muzyka w tych sytuacjach stawiała się, jak chciał John Street (2012), czystą polityczną ekspresją. Nie była jedynie wyrażaniem

6 Wedle orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego niezgodne z konstytucją i traktowane jak przestępstwo jest przerywanie ciąży ze względu na ciężkie warunki życiowe lub trudną sytuację osobistą kobiety ciężarnej, a także (co budzi największe oburzenie) „gdy badania prenatalne lub inne przesłanki medyczne wskazują na duże prawdopodobieństwo ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu albo nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu” (Sygn. akt K 1/20).

światopoglądu, lecz raczej rewolucją. Z pewnością przyczyniała się do konstruowania zbiorowych tożsamości i usiłowała zmieniać porządek społeczny (deNora 2000), a zaangażowani w nią ludzie naprawdę wierzyli w moc zmiany relacji władzy (Mahon 2014).

Niezwykle ważne wydają mi się także te momenty strajkowej aktywności kobiet, kiedy nie tylko odtwarzają one muzykę, ale same angażują się w nią głosem i ciałem, kiedy biorą czynny udział w muzycznym rytuale, który Christopher Small (1999) nazwał *to music*. Tak stało się na przykład 1 listopada 2020 r. na wrocławskim rynku, gdzie z inicjatywy Gabinetu Głosu odbył się performance pod hasłem „Synchronizacja cykli”. Zebrane na placu kobiety połączyły swoje głosy w jeden, śpiewając *Rutę* – tradycyjną pieśń weselną z Dolnego Śląska (Gabinet Głosu 2020). Całkiem spontanicznie folkowym hymnem protestujących uczyniono natomiast pieśń włoskich partyzantów antyfaszystowskich z 1942 r. *Bella ciao*. Po raz pierwszy, ze zmienionym tekstem, na tle syren policyjnych zaśpiewała ją Łaja Szkło, pieśniarka, którą również można umieścić w nurcie stylistyki folkowej. Z akordeonem w rękach, stojąc na ulicy, śpiewała:

Więc jeśli nie chcesz swojemu ciału
powiedzieć ciao, ciało, ciao, ciao, ciało ciao, ciao!
To bierz transparent jak inne siostry
i bunt swój po ulicy nieś.
Niech płonie nasz gniew w tysiącach gardeł,
co krzyczą: dość ofiarom, dość ofiarom, wara od nas wiaro!
Jesteśmy równe, jesteśmy wolne
i świat usłyszy naszą pieśń!
(Masny Jimmy 2020)

Ta pieśń szybko stała się jednym z elementów współczesnego folkloru demonstracji. Większość protestujących nie wiedziała pewnie nawet, skąd ona pochodzi i jakie ma autorstwo. Zanonimizowana stała się wyrazicielką gniewu wielu protestujących i śpiewana była niemal na każdej demonstracji. Spełniła swoje rytualne i polityczne jednocześnie zadanie. Jednoczyła ludzi w celebracji wspólnej wizji świata i podzielanych wartości (Small 1999), a jednocześnie wzywała do działania. Sądzę, że tak jak wiele innych przywołanych przeze mnie utworów folkowych, pieśń ta jest dziś polityką sensu stricto (Street 2012).

* * *

Przyglądając się współczesnemu światu, niepokojom społecznym wybuchającym w wielu jego miejscach i działaniom zwykłych ludzi dążących do wyrażenia swojego zdania i przede wszystkim gotowych do pokojowej walki o własne prawa, nie mam wątpliwości, że ważnym narzędziem oporu jest muzyka (por. Stanisław 2018; Orejuela, Shonekan 2018). Sądzę też, że taka właśnie polityczna funkcja muzyki nie jest wymysłem naszych czasów. Śpiewanie o swoim złym losie, zagrzewanie dźwiękami do walki z opresorem, próby dźwiękowego rekompensowania niesprawiedliwości lub godzenia się ze złą rzeczywistością – to w moim pojęciu zjawiska

ponadczasowe i uniwersalne.

Zestawienie pieśni śpiewanych przez wiejskie kobiety w XIX w. ze współczesnymi utworami folkowymi o tematyce feministycznej zdaje się doskonałym argumentem na rzecz tak sformułowanej tezy. I choć nasze przodkinie bez wątpienia miały los znacznie gorszy niż my – współczesne Polki, zaskakująco wiele tematów, które pojawiają się w tekstach pieśni zapisanych przez Oskara Kolberga, wciąż pozostaje aktualnych: przemoc domowa, nadużycia seksualne, podporządkowana rola kobiet w życiu społecznym i politycznym, próby ograniczania kobietom możliwości decydowania o sobie. Między innymi śpiewając, kobiety niosły i nadal niosą swój bunt – po wiejskich drogach i miejskich ulicach.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta, J. (1950). *Wieś i karczma. Rola karczmy w życiu wsi pańszczyźnianej*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia wydawnicza.
- Chór Czarownic (2017, 2 października). Chór Czarownic The Witches' Choir – Twoja władza [plik wideo]. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=UCYH3O_e9DI
- Dahlig, P. (1987). *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dobrowolski, M., Szajkowski, M. (2011). Historie krwią pisane. Z Maciejem Szajkowskim rozmawia Mateusz Dobrowolski. *Gadki z Chatki*, 92/93. Pobrano z: http://gadki.lublin.pl/gadki/arttykul.php?nr_art=1883
- Gabinet Głosu (2020, 1 listopada). Pieśni Synchronizujące Cykle – Ruta (Wrocław, Rynek) [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=T5aW-1RgEOs>
- Grozdew-Kołaćńska, W. (2014). Myśli i dzieło Oskara Kolberga jako inspiracja dla współczesnego etnomuzykologa. *Lud*, 98, 63–80.
- Gwizdalanka, D. (1999). *Muzyka i polityka*. Kraków: PWM.
- Kizińska, K. (2012) Gender a kultury muzyczne – kulturoznawcze spojrzenie na badania etnomuzykologiczne i historyczne. *Przegląd Kulturoznawczy*, 15(4), 382–390. doi 10.4467/20843860PK.12.032.0995
- Kolberg, O. (1962). *Dzieła wszystkie: T. 2. Sandomierskie*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1963a). *Dzieła wszystkie: T. 9. Wielkie Księstwo Poznańskie: Cz. 1*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1963b). *Dzieła wszystkie: T. 25. Mazowsze: Cz. 2*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1963c). *Dzieła wszystkie: T. 12. Wielkie Księstwo Poznańskie: Cz. 4*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1963d). *Dzieła wszystkie: T.6. Krakowskie: Cz. 2*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1964). *Dzieła wszystkie: T. 27. Mazowsze: Cz. 4*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1964a). *Dzieła wszystkie: T. 28. Mazowsze: cz. 5*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (1968). *Dzieła wszystkie: T. 44. Góry i Podgórze: Cz. 1*. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

- Koskoff, E. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press.
- Kowalski, P. (2004). O kulturze ludowej i tym, co z nią się robi. W: P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji* (ss. 145–168). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kowalski, R. (2011, 18 sierpnia). PiS kontra R.U.T.A. [artykuł na portalu wyborcza.pl]. Pobrano z: https://wyborcza.pl/1,75398,10130910,PiS_kontra_R_U_T_A.html
- Leszczynski, A. (2020). *Ludowa historia Polski*. Warszawa: WAB
- Mahon, M. (2014). Music, Power, and Practice. *Ethnomusicology*, 58(2), 327–333. doi.org/10.5406/ethnomusicology.58.2.0327
- Małanicz-Przybylska, M. (2014). Góralskie muzyczki i muzykantki – kobiety w kulturze muzycznej współczesnego Skalnego Podhala. *Lud*, 98, 277–298.
- Masny Jimmy (2020, 28 października). Fenomenalna interpretacja Bella Ciao na #StrajkKobiet [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=nRhr54r9GN4>
- Mędrzecki, W. (1995). Kobieta wiejska w Królestwie Polskim. Przełom XIX i XX wieku. W: A. Żarnowska, A. Szwarc (red.), *Kobieta i społeczeństwo na ziemiach polskich w XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Myśliwski, W. (2003). *Kres kultury chłopskiej*. Warszawa-Bochnia: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza.
- Nowak, T. (2016). Muzykantki w kulturze muzycznej wsi polskiej. Zarys problematyki. *Etnomuzykologia Polska*, 1, 44–48.
- Orejuela, F., Shonekan, S. (2018). *Black Lives Matter and Music: Protest, Intervention, Reflection*. Bloomington: Indiana University Press.
- O Samych Sukach (b.d.). *Same Suki* [strona internetowa]. Pobrano z: <https://samesuki.pl/pl/o-samych-sukach/>
- Poblocki, K. (2021). *Chamstwo*. Wołowiec: Czarne.
- Pochwalone (b.d.). *Antena krzyku* [strona internetowa]. Pobrano z: <http://www.antenakrzyku.pl/pl/sklep/pochwalone-czarny-war-cd/>
- Rauszer, M. (2020). *Bękart pańszczyzny*. Warszawa: Wydawnictwo RM.
- Small, Ch. (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research* 1(1), 9–22. doi: 10.1080/1461380990010102
- Stanisz, A. (2018). Antropologia dźwięku wobec protestów społecznych i politycznych. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne*, 46(1), 89–115. doi:10.4467/22999558.PE.17.005.8686
- Stomma, L. (1986). *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Street, J. (2012). *Music and Politics*. Cambridge-Malden: Polity.
- Szwed, P. (2020). Wk*****ny karnawał. *Dwutygodnik.com. Strona kultury*, 293(10). Pobrano z: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9199-wkny-karnawal.html>
- Waniek, K. (b.d.). Siedem [wpis na blogu]. Pobrano z: <http://aborcja.org/siedem/>
- Waszczyńska, K. (2014). Metody pracy, zasady i praktyka podziału regionalnego w monografiach Oskara Kolberga. *Lud*, 98, 17–40.
- Wiechnik, O. (2014, 29 lipca). Same Suki – wiejska bojówka [artykuł w serwisie wysokieobcasy.pl]. Pobrano z: https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16372048,Same_Suki___wiejska_bojowka.html
- Wiślicz, T. (2012). Wiejskie zaloty w Polsce XVII–XVIII wieku. Sposoby doboru partnera seksualnego i kryteria atrakcyjności w środowisku chłopskim Rzeczypospolitej w okresie „przedetnograficznym”. *Studia Historica Gedanensia*, 3, 37–57.
- Wiślicz, T. (2014). Dzieciobójstwo jako narzędzie polityki reprodukcyjnej w Rzeczypospolitej XVII–XVIII wieku. W: B. Popiołek, A. Chłosta-Sikorska, M. Gadocha (red.), *W kręgu rodziny epok dawnych. Dzieciństwo* (s. 141–151). Warszawa: DiG.
- Wiślicz, T. (2017). Fabrykacja nierządnic, czyli o ofiarach względnej swobody seksualnej na polskiej wsi przedrozbiorowej. *Lud*, 101, 129–148. doi.org/10.12775/lud101.2017.03

DYSKOGRAFIA:

Kapela ze Wsi Warszawa (2001). *Wiosna ludu* [CD]. Orange World.

Kapela ze Wsi Warszawa (2004). *Wykorzenienie* [CD]. Jaro Medien.

Pochwalone (2013). *Czarny war* [CD]. Antena krzyku.

R.U.T.A. (2011). *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku* [CD]. Karrot Kommando.

R.U.T.A. (2012). *Na uschod. Wolność albo śmierć* [CD]. Karrot Kommando.

Same Suki (2013). *Niewierne* [CD]. Sonic Records.

Same Suki (2018). *Ach mój Borze* [CD]. Sonic Records.

JUSTYNA LASKOWSKA-OTWINOWSKA

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie
laskowskaotwinowska@gmail.com

Smutek jest nasz, bydło jest ich **Funkcja zaświadczająca w muzyce ludowej** **i zaangażowanej na przykładzie** ***nueva canción***

The sorrows are ours,
the cattle are someone else's
Testimonial function in folk and engaged
music – the case of *nueva canción*

DOI: 10.12775/LL.1.2021.005 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: From the anthropological perspective the main functions of music can be described as communicative, emotional, integrative and aesthetic. Additionally music has numerous other functions such as: informative, reviving, creative, stimulating, motivating, contestative, condemning and testimonial. In music of *nueva canción* movement in Latin America in the 60s and the 70s the testimonial function is of particular importance – the same function is also typical of folk music, and used to express social commitment. The same is true of the music created by the American folk revival movement. The aim of the article is to show that the use of the testimonial function is an element that connects folk music with various types of engaged music.

KEYWORDS: folk music, *nueva canción*, politics, folk revival, testimonial function

Wstęp

Muzyka to zjawisko natury estetycznej i historycznej, aktywnie przekształcające się, a jednocześnie, poprzez uwikłanie zarówno w różnorodne nurty kulturowe, jak i w wydarzenia polityczne, mające intensywny wpływ na życie społeczne i polityczne

świata. Muzyka bywa bazą refleksji ideologicznej, jak również praktycznym narzędziem działań społecznych, a nawet czynnikiem interpretowanym jako sprawczy wobec zmian historycznych¹. Wszystkie te zadania może spełniać w ramach swych różnorodnych funkcji. W literaturze przedmiotu istnieje duża odmienność w opisie owych funkcji i sposobie ich hierarchizowania. Iwona Massaka wskazuje na funkcję komunikacyjną, emocjonalną, integracyjną, a także rekreacyjną i estetyczną (Massaka 2003: 23). Z kolei Alan Merriam, twórca antropologii muzyki, wymienia ich w sumie aż dwanaście, czyli: rekreacyjną, estetyczną, komunikacyjną, symboliczną, ludyczną, integrującą, wyrażania ekspresji emocjonalnej, wzmacniania kondycji fizycznej, egzekwowania norm społecznych, uprawomocniania, stabilizowania i podtrzymywania kultury, a za Charlesem Keilem dodaje też funkcje katarską i solidaryzującą (Merriam 1964: 223–226). Te same funkcje posiada także muzyka ludowa, traktowana w tym artykule jako nieustannie ewoluujący system komunikacji wykorzystywany jako swoiste narzędzie do celów społecznych i politycznych (Massaka 2009: 322), cechujące się wielkim potencjałem ekspresyjnym i uczuciowym. Dzięki temu potencjałowi muzyka ludowa może pełnić dodatkowo inne funkcje, które Pablo Vila (2014: 3–4) określa jako uświadamiającą (czyli informującą o pewnych zjawiskach natury społeczno-kulturowej), rewitalizującą (czyli odradzającą pewne wątki czy kulturę grupy), kreacyjną (służącą budowie pewnej rzeczywistości, czego przykładem mogą być hymny i marsze tworzone na potrzeby rewolucji francuskiej), aktywizującą (czyli motywującą do wykonywania wyznaczonych działań; dobrym przykładem są piosenki powstające w dobie wczesnego socjalizmu w naszym kraju), kontestującą (czyli podważającą i krytykującą zastaną sytuację) oraz zaświadczaającą. Istota tej ostatniej polega na tym, że w formie przekazu muzycznego pewne sytuacje historyczne i egzystencjalne ukazywane są jako zjawiska o cechach uniwersalnych i charakterystycznych dla bytu ludzkiego w ogóle. Wymienione funkcje opisane zostały w różnym stopniu w literaturze naukowej. Celem niniejszego artykułu jest analiza funkcji kreacyjnej i zaświadczaającej ujawniających się współcześnie w obszarze budowania tożsamości narodowej w nurcie muzyki *nueva canción*.

Nurt ten, którego korzenie sięgają lat 60. i 70. XX w., zainicjowany został w Chile, a następnie rozprzestrzenił się w innych krajach Ameryki Łacińskiej. Zrodził się w środowiskach muzyków o poglądach lewicowych, wspierających Salvadora Allende – pierwszego socjalistycznego prezydenta na tym kontynencie. W Chile należeli doń m.in. Violeta Parra (uznawana za założycielkę ruchu), Patricio Manns, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Payo Grondona, Patricio Castillo, Homero Caro, Tito Fernández oraz liczne zespoły muzyczne. W 1973 r. po przewrocie wojskowym pod wodzą generała Augusto Pinocheta, który zawrócił Chile z drogi reform charakterystycznych dla ustroju socjalistycznego (m.in. reforma rolna, wprowadzenie systemu powszechnej edukacji i praw pracowniczych, poprawa sytuacji bytowej najuboższych), muzycy nurtu *nueva canción* byli prześladowani i zmuszani do emigracji. Jednak nadal pełnili swe funkcje społeczne, wykonując repertuar zaangażowany i antyreżimowy, stworzony w oparciu o muzykę ludową tego regionu. W swoich

1 Jak podaje Danuta Gwizdalanka (1999: 147), wroga wobec muzyki dodekafonicznej opinia publiczna oskarżała jej twórcę, Arnolda Schonberga i jego naśladowców o awanturnictwo polityczne i stwarzanie zagrożenia dla porządku społecznego monarchii habsburskiej, a nawet o doprowadzenie do jej upadku.

utworach wykorzystywali oni folklor, jednocześnie przekształcając go w sposób świadomy i celowy, według zasad, które opiszę w dalszej części artykułu.

Funkcja kreacyjna muzyki ludowej

Funkcja kreacyjna muzyki odnosi się do wszystkich jej oddziaływań, które mają stworzyć pewną rzeczywistość społeczną. W odniesieniu do budowania zbiorowych tożsamości zagadnienie to posiada bogatą literaturę, najlepiej opracowaną w kontekście historycznych zmagania o kształt wspólnot narodowych w Europie. W XIX w., w okresie kształtowania się koncepcji nowożytnych narodów, twórcy tak zwanej kultury wysokiej często sięgali do poszczególnych tradycji etnicznych. Nazwanie tych tradycji ludowymi było jednym z zabiegów w procesie budowania narodowych mitologii, a tym samym konstruowania poczucia ciągłości kulturowej oraz kreowania grupowej solidarności i związku z określonym terytorium (Smith 1989: 29–32). Lud według ówczesnego przekonania miał być skarbcem pradawnej, niezmaconej obcymi naleciałościami tożsamości lokalnej. Takie założenia towarzyszyły włączaniu poezji i muzyki ludowej do kanonu sztuki narodowej. Emblematycznym przykładem tej strategii w kulturze polskiej jest twórczość Adama Mickiewicza i Fryderyka Chopina. Opisany proces, zgodny z kanonem epoki romantyzmu, miał miejsce w wielu krajach Europy w XIX w. Ostatnim bodaj działaniem w tym duchu była praca Béli Bartóka i Zoltána Kodály'a na terenie Węgier w początkach XX w. Obaj kompozytorzy od 1905 r. zajmowali się zbieraniem folkloru muzycznego na węgierskiej wsi oraz komponowali inspirowane nim utwory artystyczne. Muzyka nurtu *nueva canción* pełniła tę samą funkcję kreacyjną w Ameryce Łacińskiej, co dowodzi, że pomimo uzyskania przez państwa tego kontynentu suwerenności w XIX w., niełatwy proces kształtowania się ich narodowości był w drugiej połowie XX w. nadal w toku. Nie była to zresztą sytuacja wyjątkowa, gdyż zakończenie budowania struktur państwowych częstokroć stawało się dopiero impulsem wzbudzającym aspiracje do kształtowania kultury narodowej, także w innych częściach świata. W procesie tym funkcja kreacyjna muzyki w sposób płynny łączyła się z funkcją integracyjną, czyli tą, która jednoczy grupy ludzkie, także całe narody, wokół pewnych idei.

Tożsamość modyfikowana folklorem – przykład Chile²

Anthony Smith wyróżnia dwie metody budowania kanonu kultury narodowej: poprzez biurokratyczną inkorporację wybranych uprzednio treści oraz poprzez wysiłek elit intelektualnych danego kraju (Smith 1989: 52–70). Ten drugi przypadek odpowiada sytuacji w Ameryce Łacińskiej z okresu aktywności ruchu *nueva canción*. Ruch ten, znany pod różnymi nazwami³, u swego podłoża miał na celu odnalezienie tożsamości oraz korzeni kulturowych kontynentu. Uczestniczący w nim pieśniarze w poszukiwaniu bliskiego ich lewicowej ideologii materiału ludowego stawali się etnografami – badaczami terenowymi. Patrząc na ich działania w kontekście teorii Smitha, można powiedzieć, że dokonywali oni najpierw kodyfikacji twórczości

2 Ten podrozdział jest skróconą wersją mojego artykułu *Zdobycze komunizmu. O rewolucyjnych pieśniarzach Ameryki Łacińskiej* (Laskowska-Otwinowska 2019).

3 Np. *nuevo cancionero* w Argentynie lub *nueva trova* na Kubie.

ludowej poprzez jej zapisanie, a następnie jej kanonizacji⁴ według kryteriów estetycznych, intelektualnych i politycznych, które zostaną scharakteryzowane poniżej. Proces włączania nowych elementów do zasobów tradycji opisuje również stworzony przez Petera Bergera i Thomasa Luckmana schemat obejmujący następujące etapy: opracowywanie wybranych treści przez autorytety, poddanie tych treści dyskusji społecznej, następnie ich rytualizację w celu utrwalenia w pamięci zbiorowej, i wreszcie po ich społecznej weryfikacji ostateczne zaliczenie do kanonu tradycji (Berger, Luckman 1983: 96–97). Wszystkie elementy tego schematu odnajdziemy w pracy pieśniarzy ruchu *nueva canción*: zbieranie materiału folklorystycznego, jego opracowanie (przetworzenie), prezentacja i poddanie weryfikacji społecznej poprzez wielokrotne odtwarzanie (dodajmy, że to odtwarzanie następowało często w warunkach kryzysów społeczno-politycznych, co mogło przyspieszyć symbolizację treści) oraz włączenie do kanonu tekstów kultury narodowej. Cały ten proces można odtworzyć w przypadku utworu chilijskiego zespołu Quilapayun, pt. *Cantata Popular Santa Maria de Iquique*, co zostanie zaprezentowane w dalszej części artykułu.

W przypadku elit intelektualnych Ameryki Łacińskiej w latach 60. i 70. XX w. kryterium politycznym budowy kanonu pieśni narodowych na bazie folkloru stała się ideologia socjalistyczna i komunistyczna, przy czym wykorzystywano tu też retorykę niepodległościową pieśni z okresu walki o suwerenność poszczególnych państw. Stworzeniem i umocnieniem owego kanonu zajęli się pieśniarze, a jego propagowanie miało służyć mobilizacji podmiotów społecznych (funkcja integracyjna) wokół trwałego, ideowego fundamentu kulturowego, którym była więź ze wspólnotą wyobrażoną własnego narodu (Anderson 1997). Materiałem źródłowym dla twórczości opisywanego ruchu była przede wszystkim indiańska muzyka regionu Andów, folklor kreolski, a w niektórych miejscach również muzyka afrykańska przyniesiona na grunt Ameryki Łacińskiej wraz z niewolnictwem. Folklor, jako część kultury ludowej, wzbudzał duże zainteresowanie lewicującej inteligencji. Poparcie ze strony popularnych wówczas w całej Ameryce Łacińskiej ruchów i partii lewicowych wpływało na pracę pieśniarzy-etnografów na kilka sposobów, m.in. poprzez postulat łączenia idei postępu społecznego i cywilizacyjnego z troską o ludność indiańską, jako najbardziej upośledzoną warstwę ludową. Jak zauważył Tadeusz Łepkowski (1987: 95), „[s]prawa indiańska została utożsamiona ze sprawą chłopską, spleciona nierozzerwalnie z kwestią wyzwolenia społecznego i tworzeniem nowego narodu [...]”. Lewicowy program meksykańskiego prezydenta Lázaro Cárdenasa⁵, stanowiący pewien wzór dla całego kontynentu, stawiał znak równości pomiędzy Indianami i proletariatem, wspominając o potrzebie emancypacji: „lecz zawsze w oparciu o jego tożsamość rasową, z szacunkiem uznając zarówno jego świadomość, jak i osobowość” (Łepkowski 1987: 98). Jak pisałam w jednym z wcześniejszych tekstów, „łączenie dwóch idei: równości społecznej oraz samorealizacji kulturalnej poprzez odnowienie kontinuum kulturowego ludów tubylczych było wspólnym mianownikiem problemów dekolonizacyjnych całego ówczesnego świata” (Laskowska-Otwinowska 2019: 515).

4 Zgodnie z koncepcją, którą wypracował Jack Goody, kanonizacja praktyk społecznych to ich „ustalenie, umocnienie i utrwalenie albo formalne zamrożenie (*fixivity*) w tekście pisanym” (Halili 2012: 215).

5 Program ten był sformułowany już w latach 30. XX w.

Wykorzystanie pieśni do mobilizacji mas zgodne było też z sugestiami i wskazówkami Antonia Gramsciego, słynnego i popularnego wówczas w środowiskach lewicowych włoskiego historyka, dziennikarza, filozofa marksistowskiego i współzałożyciela Komunistycznej Partii Włoch. Gramsci nie tylko badał zależności między wykorzystaniem muzyki w edukacji a radykalizacją proletariatu, ale też wskazywał na nieocenioną w tym względzie rolę folkloru. Pisał on, że „[f]olklor nie powinien być traktowany jako malownicze dziedzictwo, ale jako rzecz bardzo poważna, do której należy poważnie podchodzić” (Gramsci 1961: 261). Myśl Gramsciego była stosowana w krajach socjalistycznych w różnym stopniu i w różny sposób. Jej praktyczna realizacja w Polsce w postaci organizowania państwowych zespołów pieśni i tańca, takich jak „Śląsk” czy „Mazowsze”, różniła się bardzo od działań ruchu *nueva canción*. Repertuar polskich zespołów, który uzyskał akceptację społeczną a zarazem stał się wizytówką Polski za granicą, miał głównie wymiar stylizacji estetycznych, podczas gdy utwory pieśniarzy z Ameryki Łacińskiej należały do muzyki walczącej – najpierw o realizację idei socjalistycznych, później również z reżimem Antonio Pinocheta (Vila 2014: 2–4).

Podjęcie Gramsciego ugruntowało się w krajach tego kontynentu również dlatego, że pasowało do roli intelektualistów jako pragmatyków działających blisko ludu, którą warstwie wykształconej wyznaczył wpływowy meksykański filozof, Alfonso Reyes (1889–1959). Jego znaczenie dla Ameryki Łacińskiej jest nie do przecenienia, gdyż rozważając problematykę tożsamości całego kontynentu, wypracował on podstawy podejścia do odrębności narodowej i kontynentalnej, głosząc historyczne i kulturowe braterstwo krajów Ameryki Łacińskiej⁶. Podstawowym założeniem jego koncepcji była akceptacja różnorodności etnicznej Ameryki Południowej połączona z ideami uniwersalizmu człowieczeństwa i powszechnego obywatelstwa. W swych rozważaniach ukuł on pojęcie „naszoamerykańskości” (hiszp. *nuestroamericano*), które oznaczało wspólnotę tożsamości i kultury Ameryki Łacińskiej, ideę rozwijaną do dziś⁷. Koncepcja ta wpłynęła na sposób prowadzenia badań folklorystycznych przez przedstawicieli *nueva canción*, którzy nie ograniczali się w nich do własnego kraju, lecz studiowali folklor krajów ościennych i komponowali utwory muzyczne o charakterze wieloetnicznym, w organiczny sposób łącząc problematykę lokalnych i panlatynoamerykańskich oddziaływań.

Obok twórczości ludowej do obszaru zainteresowań muzycznych nurtu *nueva canción* należała też wyjątkowa i specyficzna muzyka religijna okresu chrystianizacji ludów tubylczych znana pod nazwą baroku misyjnego. Muzyka ta rozwijała się w okresie misji jezuickich, kiedy wykorzystywanie wrażliwości muzycznej rdzennych ludów odgrywało istotną rolę ewangelizacyjną. Zakonnicy, zauważywszy szczególnie silne zainteresowanie tubylców muzyką, zamieniali części mówione mszy na śpiewane i grane, przy czym do wykonawstwa zapraszali samych Indian, grających na własnych instrumentach. Indianie zostawali ministrantami i nauczycie-

6 Idee integracji kontynentu w odniesieniu do jego jedności cywilizacyjnej głosili w okresie walki o niepodległość niektórzy jej bojownicy, m.in. Simon Bolivar czy Jose de San Martin.

7 Głosi ją np. filozof argentyński Horacio Cerutti Guldberg (2011). Na gruncie muzyki ideę tę wykorzystala m.in. grupa Los Prisoneros. W 1987 r. nagrała ona piosenkę pt. *We are Sudamerican rockers*, która została wyemitowana w pierwszym odcinku programu MTV Latin America w dniu 1 października 1993 r.

lami śpiewu. Często też rodzimym pieśniom ludowym nadawano treści chrześcijańskie. Powstawały nawet opery religijne w lokalnych językach, np. *Święty Franciszek Ksawery* w języku Indian Chiquito (Gawrycki 2009).

Wykorzystanie folkloru w praktykach ideologicznych

Korzystanie z zasobów muzyki ludowej przez środowiska spoza wsi przynosi odmienne efekty w poszczególnych krajach. Lokalne uwarunkowania historyczne i polityczne powodują, że do budowania tożsamości narodowej i budzenia świadomości społecznej folklor wykorzystywany jest na różne, czasem wręcz przeciwstawne sposoby, nie tylko przez lewicowe, ale i skrajnie prawicowe ugrupowania polityczne. Dlatego niektórzy badacze twierdzą wręcz, że „w żadnym kraju świata nie pojawiło się zjawisko muzyki zaangażowanej bez bezpośredniego związku z muzyką ludową” (Wyszogrodzki 2005: 87).

Jak wynika z poprzednich rozważań, muzykę *nueva canción* kształtowały trzy nurty ideologiczne: poszukiwanie odrębnych tożsamości narodowych obok tożsamości „naszoamerykańskiej”, rewitalizacja kultur indiańskich oraz ideologia lewicowa. Muzycy o poglądach lewicowych komponowali niekiedy bezpośrednio na potrzeby lokalnych partii (na przykład na Kubie czy w Chile za rządów Unidad Popular i Salvadora Allende), czyniąc ze swych pieśni część strategii politycznej. Miało to miejsce choćby w przypadku utworu *Canto al Programa* zespołu Inti-Illimani, na który składały się takie części jak *Walc edukacji dla wszystkich* czy *Pieśń o reformie rolnej*. Dokonywano również selekcji gatunków w obrębie muzyki ludowej pod kątem ich przydatności ideologicznej. W ten sposób w chilijskim ruchu *nueva canción* wyeliminowano utwory typu *tonada*, w bukoliczny sposób opiewające uroki życia na wsi w bogatych latyfundiach. Niezwykle rozwinął się za to ludowy styl *cueca*. Argentyński ruch *nuevo cancionero* również weryfikował wykorzystywany przez siebie folklor pod kątem jego użyteczności politycznej. Jak pisze Pablo Vila (2019: 14–15), „członkowie [tego ruchu] wyraźnie chcieli zmienić muzykę ludową tak, aby towarzyszyła życiu i zmaganiom ludzi, akcentując w ten sposób bardziej przyszłość niż przeszłość”.

W przypadku latynoamerykańskich ruchów muzycznych z lat 60. i 70. XX w. mieliśmy zatem do czynienia z fuzją muzyki tradycyjnej i słów o wymowie politycznej. Ogólne założenia takiej twórczości wyraził założyciel grupy Quilapayun, Eduardo Carrasco, który pisał: „[c]hcemy [...] tworzyć ekspresyjną muzykę bez ozdób i przesady [...], szukać naszych korzeni [...] i tworzyć muzykę rewolucyjną” (Carrasco 2003: 11). Za pierwszą pieśń tego ruchu uznaje się utwór *La Carta*, z melodią ludową oraz tekstem Violety Parry opisującym aresztowanie jej brata w ramach represji za poparcie strajków robotniczych. Wzorcowym utworem tego typu była też *Funeral Song for Che Guevara*, z tradycyjną muzyką ludową opracowaną przez Parrę i słowami Pablo Nerudy, słynnego chilijskiego poety, laureata Nagrody Nobla i komunisty.

Wyrazem zaangażowania w kulturę Indian stawało się dążenie do uzyskania specyficznego brzmienia poprzez zastosowanie andyjskiego instrumentarium ludowego, w postaci m.in. *quena*, *charango* czy bębnów. Kierunek ten wyznaczył argentyński muzyk o pseudonimie Atahualpa Yupanqui, który korzystał z folkloru andyjskiego już na przełomie lat 30. i 40. XX w. Komponował on utwory z wykorzystaniem „stylu andyjskiego” i tekstów piosenek ludowych, głównie Indian Kolla i Calchaqui.

Choć muzycy *nueva canción*, a także badacze tego nurtu uznawali go za prekursora gatunku, Atahualpa Yupanqui podkreślał odrębność swoich motywacji. Twierdził, że kierowała nim troska o najbardziej zmarginalizowaną grupę społeczną, jaką byli Indianie, o których w latach 40. XX w. nie wspominał jeszcze program społeczny wprowadzany przez ówczesnego prezydenta Argentyny Juana Perona. Pieśni wzorowane na twórczości ludowej miały więc stać się swoistym narzędziem walki – metaforycznymi grotami indiańskich strzał (Molinero, Vila 2014: 167). Atahualpa Yupanqui eksponował znaczenie kultury Indian, uznawał ją obok kultury kolonizatorów za pełnowartościowe dziedzictwo Argentyny oraz podkreślał równość obu tradycji i ich naturalne następstwo. Tym sam dokonał on przełomu w myśleniu o kulturze swego kraju: dotychczasowi barbarzyńcy, z którymi należało bezwzględnie walczyć, stawali się mądrymi przodkami.

Sprzeciw Atahualpy Yupanqui wobec zaliczania go do grona muzyków *nueva canción* wynikał z dwóch założeń. Pierwszym było to, że reprezentant ludu nie powinien być zaangażowany w żaden ruch polityczny i musi pozostać niezależny. Pełną niezależność dawała zaś anonimowość twórcy charakterystyczna dla kultury ludowej, której muzyk chciał być wierny. Anonimowość pieśniarza jest zarazem warunkiem zachowania utworu w obszarze kultury ludowej (Molinero, Vila 2014: 185). Atahualpa Yupanqui uważał wręcz, że muzyka walcząca wypacza istotę muzyki ludowej, która powinna pełnić wyłącznie funkcję zaświadczenia: nie agitować lecz pobudzać i „laskotać”, wyprowadzać z równowagi bogaczy, a przede wszystkim opowiadać o dramatach ludzkiej egzystencji (Molinero, Vila 2014: 189).

Warto podkreślić, iż częste inspiracje kulturą Indian wiązały się również z faktem, że położenie geograficzne Andów – pasma ciągnącego się przez cały kontynent – pozwalało wielu krajom na uznanie andyjskiego folkloru za swój własny, co wzmacniało też poczucie „naszoamerykańskości”. Brzmienie charakterystyczne dla muzyki andyjskiej stało się więc kanonem *nueva canción* i było tak jednoznacznie kojarzone z pieśnią zaangażowaną, że po puczu wojskowym Pinocheta gra na instrumentach andyjskich została zakazana. Zakaz ten starano się omijać, grając na nich inną muzykę, w tym muzykę poważną, co miało miejsce w przypadku grupy Andean Baroque czy nowego nurtu zwanego *canto nuevo*, w którym zrezygnowano z tekstów politycznych, jednak zachowano sposób przetwarzania muzyki ludowej nawiązujący do *nueva canción*. Jak wspominają słuchacze *canto nuevo*, samo użycie tego zestawu instrumentów rodziło uczucie słuchania muzyki zakazanej (Morris 2014: 34).

Odzwierciedleniem ideologii „naszoamerykańskości” był repertuar chilijskiego zespołu Inti-Illima, który nie dość że odwoływał się do folkloru miejskiego (wówczas jeszcze nie uznawanego za folklor ludowy przez „ortodoksyjnych” badaczy) jako najlepiej odzwierciedlającego sytuację proletariatu, to jeszcze wykorzystywał nie tylko muzykę chilijską, ale też boliwijską, peruwiańską czy argentyńską. Inny rodzaj praktykowania tej idei znajdziemy w przełomowej kompozycji grupy Quilapayun *Cantata popular Santa Maria de Iquique*, której poświęcę kolejny fragment artykułu. W tym miejscu zaznaczę tylko, że *Cantata* jest utworem zarówno wieloetnicznym, jak i w pewnym sensie diachronicznym, to znaczy łączącym w całość różne tradycje etniczne i historyczne. W kontekście wymienionych powyżej praktyk i technik stosowanych do społeczno-politycznej adaptacji muzyki ludowej, kreacyjna funkcja folkloru uwidacznia się bodaj najlepiej.

Cantata popular Santa Maria de Iquique

Utwór ten powstał w 1969 r. Zarówno muzyka – będąca kompilacją różnych wątków ludowych i historycznych oraz oryginalnych pomysłów artystycznych – jak i tekst są dziełem Luisa Advisa, który posiadał wykształcenie akademickie. Pierwotnie utwór przeznaczony był dla orkiestry symfonicznej, ostatecznie jednak w 1970 r. wszedł do repertuaru wspominanej wcześniej sztandarowej chilijskiej grupy *nueva canción* – Quilapayun. Treścią *Cantaty* są wydarzenia z 1907 r., gdy w miejscowości Iquique siły rządowe dokonały masakry protestujących górników z kopalni saletry potasowej oraz ich rodzin. Wydarzenie to było niemal nieobecne w oficjalnej historiografii Chile⁸. Nawiązującą do peruwiańskiego baroku misyjnego formę kantaty wypełniono treściami społeczno-politycznymi; recytatywy zastąpiono narracją o faktach historycznych oraz wezwaniami do solidarności i tworzenia wspólnoty. Zachowano jednak charakterystyczną dla tego gatunku zasadę następstwa różnorodnych form wyrazu artystycznego i podziałów metrycznych tła instrumentalnego⁹. W niektórych częściach utworu pojawiają się cytaty z ludowych piosenek chilijskich i rytmy indiańskie. Całość grana jest na instrumentach andyjskich, takich jak *zampona* (fletnia Pana), lutnia *charango*¹⁰, bębny czy *quena* (rodzaj fletów prostych), których brzmienie uzupełniają wiolonczela i kontrabas. Utwór wykonywany był zawsze w specjalnej oprawie scenicznej wypracowanej przez Victora Jare, ówczesnego lidera Quilapayun. Za bardzo ważny element ideologiczny uznano użycie w tytule kantaty słowa *popular*, które w języku hiszpańskim odpowiada pojęciu „ludowy” na gruncie języka polskiego.

Mimo początkowego sprzeciwu wobec nowatorskiej formy utworu – wyrażanego przez innych muzyków obecnych na jego premierze podczas II Festiwalu Chilijskiej *Nueva Canción* w 1970 r. – ostatecznie został on uznany za przełomowy dla tego nurtu i zapoczątkował erę komponowania podobnych dzieł w całej Ameryce Łacińskiej. Wydaje się, że stało się tak dlatego, iż zawarta w warstwie dźwiękowej otwartość stylistyczna i interpretacyjna wobec muzyki ludowej, klasycznej i religijnej (chrześcijańskiej) współgrała z poszukiwaniami źródeł tożsamości nie tylko Chilijczyków, ale też innych zamieszkujących ten kontynent narodów. Otwartość ta stanowiła zarazem swego rodzaju odpowiedź na tożsamościowe dylematy. W różnorodności elementów składających się na ten utwór dochodziło bowiem do manifestacji opisanych wyżej nurtów ideologicznych; można tam znaleźć zarówno idee lewicowe, jak i pomysł rewitalizacji kultur rodzimych mieszkańców Ameryki, a także koncepcje poszukiwania korzeni oraz kultury „naszoamerykańskiej”, której częścią jest również dziedzictwo chrystianizacji kontynentu.

Jak wskazywali muzycy Quilapayun, zawarta w utworze ideologia lewicowa polegała na głoszeniu „duchowej siły zjednoczenia społecznego” (Bolton 2014: 53). Ricardo Venegas Carhart ujął to w następujący sposób:

8 Warto dodać, że w nurcie *nueva canción* wydarzenie to zostało podjęte już wcześniej, w piosence zespołu Quilapayun z 1968 r. pt. *Canto a la Pampa*, która powstała na bazie poezji Carlosa Peoza Veliza (1879–1908), chilijskiego poety, pedagoga i dziennikarza.

9 Struktura muzyczna kantat omówiona jest m.in. w pracach Bohdana Pocięja (1984), Danuty Wójcik (1996) oraz Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej (1984).

10 *Charango* powstało dopiero po konkwiście, na bazie hiszpańskiej gitary i lutni. Jest to, rodzaj niewielkiej mandoliny, uważany za narodowy instrument Peru.

Myślę, że wychodzą z koncertu z tym samym uczuciem, z tym obrazem, z tym impulsem, energią mówienia: „Ok. musimy się zjednoczyć. Zjednoczyliśmy się, żeby to nie zdarzyło w Chile nigdy więcej” (Bolton 2014: 53).

Cantata miała zarazem wymiar profetyczny. Jej słowa przestrzegały: „może jutro albo pojutrze, a może później, historia, którą słyszysz, może się powtórzyć” (Bolton 2014: 54). W istocie proroctwo to spełniło się w postaci puczu wojskowego Pinocheta, który nastąpił zaledwie trzy lata po premierze utworu. Mimo panującego wtedy terroru oraz zakazu *Cantata* została wykonana w 1975 r. w mieście Concepcion przez tamtejszych więźniów, obrazując ich tragiczną sytuację. Fakt ten przyczynił się do mityzacji tego dzieła muzycznego, które w okresie emigracji Quilapayun było przez nich grane na całym świecie około 400 razy (Bolton 2014: 69) jako wyraz oporu i nadziei na wyzwolenie narodu chilijskiego, a w samym Chile odbierano je jako utwór reprezentujący kulturę narodową (Bolton 2014: 47). O jego narodowej randze świadczą liczne wykonania w różnych stylach (np. w aranżacji rockowej nagranej przez Colectivo Cantata Rock w 2007 r.) (Bolton 2014: 56–64) i ważnych momentach społecznych (np. w czasie strajków studenckich przed Uniwersytetem w Santiago w 2011 r.).

Funkcja zaświadczaająca muzyki ludowej

Pojęcie funkcji zaświadczaającej pojawia się w literaturze dotyczącej muzyki u wspominanych wcześniej Pablo Vila (2014) i Carlosa Molinero (2011: 54). Jednak u obu tych autorów nie znajdujemy jego definicji. Używane jest ono raczej intuicyjnie, zgodnie z powszechną praktyką językową. Odwołując się do semantyki oraz etymologii słowa „zaświadczać”¹¹ na potrzeby dalszych analiz przyjmuję więc, że funkcja zaświadczaająca polega na poświadczaniu prawdziwości opisywanych w pieśniach zjawisk czy wydarzeń, a jednocześnie składaniu swego rodzaju hołdu ich bohaterom.

Dobrym przykładem ujawniania się zaświadczaającej funkcji przekazów muzycznych jest repertuar średniowiecznych pieśniarzy, zwłaszcza celtyckich bardów oraz twórczość typu *sirventes* w wykonaniu francuskich trubadurów z Bertranem de Born na czele¹². W tego typu utworach przenoszona była pamięć wielkich wydarzeń, często o charakterze politycznym: koronacji, traktatów królewskich czy bitew. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju dokumentacją historyczną charakterystyczną dla kultury oralnej. Funkcja zaświadczaająca realizuje się jednak nie tylko w repertuarze historycznym. Jest obecna także w powstającej na bazie folkloru pieśni zaangażowanej, w której uwieczniane są wydarzenia dramatyczne, posiadające zarazem wymiar uniwersalny, będące obrazem ludzkiego losu. Jednym z pierwszych

11 W języku polskim podstawowe znaczenia to: „oficjalnie coś potwierdzić”, „dać dowód czegoś” lub „stać się świadectwem czegoś”. Z kolei w języku angielskim *testify* wywodzi się z łacińskiego *testimonium* (dowód, świadectwo) i wiąże się m.in. z podkreślaniem czyichś zasług oraz zabiegami marketingowych budującymi zaufanie i prestiż marki. W polu konotacyjnym czasownika „zaświadczać” prócz potwierdzania i zeznawania pojawiają się więc takie znaczenia jak uznanie, hołd, dowód czy wdzięczność.

12 *Sirventes* miały często charakter satyryczny, w kontekście tematu niniejszego artykułu ważne jest jednak, że ich cechą było wykorzystywanie starych melodii do nowych treści – zabieg stosowany również w nurcie *nueva canción*.

przykładów tego rodzaju pieśni może być utwór Atahualpy Yupanqui zatytułowany *El Arriero*, który uważa się za prekursorski dla aktywistycznego nurtu *nueva canción*. Nawiązuje on do kultury *gauchos*, w owych czasach uchodzącej za rezerwuar „prawdziwego” folkloru Argentyny, dlatego też włączenie do refrenu tej piosenki fragmentu indiańskiej poezji w formie skargi¹³ odebrane zostało jako moment przełomowy w kulturze Ameryki Łacińskiej. Z perspektywy historii muzyki zabieg ten jawi się również jako moment narodzin pieśni zaangażowanej.

Na funkcję zaświadcządzającą muzyki wskazuje także Greil Marcus (2011) w kontekście północnoamerykańskiego ruchu *folk revival*, który rozpoczął się w latach 40. XX w., a swoje apogeum osiągnął w połowie lat 60. Historia tego ruchu oraz jego relacja w stosunku do folkloru zasługują na odrębny opis¹⁴, w tym miejscu skupię się więc jedynie na istotnej dla obu tradycji muzycznych funkcji zaświadczczającej, obecnej również w amerykańskim folku, z którego wywodzą się pieśni protestu.

Momentem inicjującym odnowę zainteresowania amerykańską muzyką tradycyjną było nagranie w 1958 r. przez kalifornijski zespół Kingston Trio albumu z balladą pt. *Tom Dooley*. Utwór ten powstał w 1866 r. na terenie ubogiego regionu Appalachów i opowiadał o tym, jak tytułowy bohater został oskarżony i osądzony za morderstwo, którego prawdopodobnie nie popełnił. Jest to więc piosenka o tematyce sensacyjnej, która jednak zawiera pytania natury ogólnej o losy ludzi uwikłanych w problemy egzystencjalne, o poszukiwanie sprawiedliwości, o fatum wiszące nad postaciami tego dramatu, i w ten sposób realizuje również funkcję zaświadczczającą. Dla rodzącego się wówczas w USA ruchu walki o prawa obywatelskie stała się ona źródłem inspiracji, a zarazem charakterystycznego przekonania, które Greil Marcus ujął w następujący sposób: „Biedni są sztuką, ponieważ wyśpiewują swoje życie bez rozmyślenia i bez namysłu, bez fałszywej ugody z kapitalizmem i fałszywych pragnień reklamy. [...] A więc [w tym przypadku] to nie śpiewak śpiewa pieśń, lecz pieśń wyśpiewuje śpiewaka” (Marcus 2011: 27). Ówczesni aktywiści z Ameryki Północnej, podobnie jak pieśniarze ruchu *nueva canción*, sięgali do poświadczanych w muzyce ludowej problemów i wydarzeń oraz szukali w niej prawd ponadczasowych. W latach 60. XX w. muzyka ta była traktowana jako wyraz protestu wobec nierówności społecznych, biedy i odejścia od ideałów amerykańskiej demokracji. Dzięki swemu uniwersalizmowi mogła też wyrażać obawy przed ówczesnymi zagrożeniami: wojną, konsumpcjonizmem i konformizmem (Marcus 2011: 93). Wskazywała zarazem pewien kierunek poszukiwania rozwiązań aktualnych problemów, a także alternatywny zespół wartości. Robert Shelton, „odkrywca” Boba Dylana,

13 Chodzi o tekst, którego fragment posłużył jako tytułowy cytat do niniejszego artykułu: „Smutki i bydlę idą tą samą drogą / Smutek jest nasz, bydlę jest ich” (Molinero, Vila 2014: 171).

14 Warto jednak wskazać na pewien istotny aspekt tej relacji. Z jednej strony folk określa się jako rodzaj muzyki popularnej, czerpiącej inspirację z folkloru (utwory artystyczne intencjonalnie pochodne folklorowi), tworzonej przez osoby spoza środowiska artystów ludowych (Stęszewski 2000: 9). Z drugiej strony, jak powiada Bob Dylan, utworem tradycyjnym nie musi być historyczna muzyka ludowa. Może nim być również utwór współczesny, z którym jednak wszyscy się identyfikują, przez co – podobnie jak folklor – staje się on dobrem wspólnym (Marcus 2011: 28), choć sama forma łączy go z folkiem. W perspektywie amerykańskiej opozycja folklor-folk ulega więc pewnemu zatarciu, a muzykę folkową ujmuje się często też jako ustnie przekazywaną muzykę jakiejś społeczności, której przypisuje się dodatkowo cechę autentyczności oraz charakter antykomercyjny. Na tej też podstawie amerykański ruch *folk revival* wykorzystuje tradycyjny folklor muzyczny jako bazę do tworzenia muzyki kontestującej.

gwiazdy amerykańskiego *folk revival*, ujął wpływ muzyki tradycyjnej na społeczeństwo amerykańskie lat 60. XX w. następującymi słowami: „Jest jeszcze jedna droga wyjścia z dylematu współczesnego społeczeństwa miejskiego, która nauczy nas wszystkiego o tym, kim jesteśmy. Na wsi blisko ziemi mieszkają piękni, prości, stosunkowo nieskomplikowani ludzie, którzy mają własną tożsamość, własne pochodzenie. Wiedzą, kim są i wiedzą, jaka jest ich kultura, ponieważ sami ją tworzą” (Marcus 2011: 20).

Głęboka identyfikacja środowiska amerykańskich aktywistów społecznych z przekazem zawartym w muzyce ludowej miała wpływ również na to, że tradycyjna pieśń gospel *We shall overcome*⁵ wykonana w 1963 r. na festiwalu folkowym w Newport stała się hymnem ruchu praw obywatelskich. Trzeba bowiem zauważyć, że w tamtych czasach powszechną praktyką aktywistów na rzecz praw obywatelskich w Ameryce Północnej było również wykonywanie pieśni religijnych w nowym kontekście, niekiedy ze zmienionymi słowami dostosowanymi do aktualnej sytuacji. Howard Zinn, charakteryzując działania ruchu antydyskryminacyjnego w USA, wspomina, że ich stałym elementem była adaptacja hymnów chrześcijańskich do bieżących potrzeb (Zinn 2016: 584). Sytuację taką opisuje Stokely Carmichael, jeden z działaczy owego ruchu: „[...] szeryf zaczął wyciągać kajdanki. Nie ruszyłem się z miejsca i zacząłem śpiewać: *I'm Gonna Tell God How You Treat Me*. I wszyscy podchwycili pieśń [...]” (Zinn 2006: 588). Użycie pieśni religijnych w takich okolicznościach miało podkreślać uniwersalny wydźwięk spraw, o które walczono, oraz podnieść ich rangę.

Funkcja zaświadczająca wyraźnie zaznacza się również w omawianej wcześniej *Cantata popular Santa Maria de Iquique*. Jak bowiem stwierdziła Eileen Karney Bolton, „[n]ajbardziej transcendentálną cechą *Cantaty* jest jej zdolność do pozostawiania aktualną pomimo upływu czasu oraz do ponownego wyrażania i wyjaśniania różnych problemów i wydarzeń w naszej historii poprzez różne muzyczne języki, a jednocześnie do przekazywania tej samej centralnej idei, którą miał na myśli Luis Advis w 1970 roku” (Bolton 2014: 65). Przypadek ten dobrze pokazuje, że funkcja zaświadczająca polega na łączeniu przeszłości z teraźniejszością, a zarazem ostrzeganiu przed przyszłością, czemu służy forma palimpsestu, w którym kolejne warstwy znaczeniowe zachodzą na siebie, jednak nie zakrywają poprzedniej. W *Cantacie* mamy więc do czynienia nie tylko z rewitalizacją i bezpośrednim wykorzystaniem muzyki ludowej, lecz również z zastosowaniem jej funkcji zaświadczającej w muzyce innego typu.

Podsumowanie

Dokonana w tym artykule analiza twórczości muzycznej powstającej w nurcie *nueva canción* wskazuje na obecność w niej funkcji zaświadczającej, która występuje też w muzyce ludowej różnych epok i różnych obszarów geograficznych. Funkcja ta – obok funkcji kreacyjnej – jest jedną z najczęściej wykorzystywanych do celów społeczno-politycznych, przy czym odgrywa ona podstawową rolę w muzyce zaangażowanej, takiej jak *nueva canción* czy amerykański *folk*, która czerpie inspiracje

z muzyki tradycyjnej. Można nawet wzmocnić to spostrzeżenie uznając, że to właśnie funkcja zaświadczaająca stanowi swoistą oś, wokół której rozwijają się różne formy muzyki zaangażowanej i walczącej czy pieśni protestu. Fakt iż są one łączone z twórczością ludową sprawia, że rodzą się dzieła o ogromnym potencjale emocjonalnym, co czyni z nich często utwory zapisujące się w dziejach narodów jako ich kulturowe dziedzictwo, a poprzez odwołanie do ogólnie zrozumiałych treści również dziedzictwo uniwersalne, wymykające się ze swoich ram narodowych i politycznych. To dowód ich wyjątkowej wartości.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, B. (1997). *Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* (przeł. S. Amsterdamski). Kraków: Znak.
- Berger, P., Luckman, T. (1983). *Spółeczne tworzenie rzeczywistości* (przeł. J. Niżnik). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bolton, E. K. (2014). „Remembrance is not enough”. The Cantata Popular Santa Maria de Iquique forty years after its release. In: P. Vila (ed.), *The militant song movement in Latin America* (pp. 45–70). Lanham: Lexington Books.
- Carrasco, E. (2003). *Quilapayun: La revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: RIL editors.
- Chomiński, J. M., Wilkowska-Chomińska, K. (1984). *Wielkie formy wokalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Gahr, D., Shelton, R. (1968). *The face of folk music*. New York: The Citadel Press.
- Gawrycki, M. (red.) (2009). *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*. Warszawa: PWN.
- Gonzales, L. J. (2014). The Chilean New Song’s cueca larga. In: P. Vila (ed.), *The militant song movement in Latin America* (pp. 71–96). Lanham: Lexington Books.
- Gramsci, A. (1961). Uwagi o folklorze (przeł. B. Sieroszeńska). W: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Guldborg, C. H. (2011). *Filozofia naszoamerykańska. Filosofía nuestroamericana* (przeł. J. Wojcieszak). Warszawa: Centrum Studiów Latynoamerykańskich UW.
- Gwizdalanka, D. (1999). *Muzyka i polityka*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Halili, R. (2012). *Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Laskowska-Otwinowska, J. (2019). Zdobycze komunizmu. O rewolucyjnych pieśniarzach Ameryki Łacińskiej. *Etnografia Nowa*, 9, 510–540.
- Lepkowski, T. (1987). Indianie a naród meksykański: Rewolucyjny indygenizm Cardenas i Lombardo Toledana. W: M. Paradowska (red.), *Trzeci Świat w polskich badaniach etnograficznych* (s. 91–109). Warszawa: Muzeum Etnograficzne.
- Marcus, G. (2011). *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan’s Basemen*. New York: Picador.
- Massaka, I. (2003). Polityczna funkcja muzyki. Antyteza estetyki autonomii dzieła muzycznego. *Środkowo-europejskie Studia Polityczne*, 1, 75–94.
- Massaka, I. (2009). *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*. Łódź: Ibidem.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción: Política en el canto folklórico de la Argentina (1944–1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Molinero, C., Vila, P. (2014). Atahualpa Yupanqui. The Latin American precursor of the militant song movement. In: P. Vila (ed.), *The militant song movement in Latin America* (pp. 163 – 191). Lanham: Lexington Books.

- Morris, N. (2014). New Song in Chile: Half a century of musical activism. In: P. Vila (ed.), *The militant song movement in Latin America* (pp. 19–44). Lanham: Lexington Books.
- Pociej, B. (1984). Formy kantatowo oratoryjne. *Ruch Muzyczny*, 28(25). Pobrano z: <http://meakultura.pl/artykul/formy-kantatowo-oratoryjne-oratorium-1-1084>
- Reyes, A. (1994). *Uwagi o amerykańskiej inteligencji* (przeł. J. Wojcieszak). Warszawa: Centrum Studiów Latinoamerykańskich UW.
- Smith, A. (1989). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.
- Stęszewski, J., Źmizński, J. (2000). Folk przeciw kiczowi. Z Janem Stęszewskim rozmawia Jakub Źmizński, *Czas Kultury*, 4, 9–12.
- Vila, P. (ed.). (2014). *The militant song movement in Latin America*. Lanham: Lexington Books.
- Weinberg de Magis, L. (1994). Reyesa uwagi o amerykańskiej inteligencji (przeł. J. Wojcieszak). W: A. Reyes, *Uwagi o amerykańskiej inteligencji* (pp. 19–30). Warszawa: Centrum Studiów Latinoamerykańskich UW.
- Wójcik, D. (1999). *ABC form muzycznych*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Wyszogrodzki, D. (2005). Folk muzyką ostatnich bardów. W: I. Kiec, M. Traczyk (red.), *W teatrze piosenki* (s. 87–111). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Zinn, H. (2016). *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych. Od roku 1492 do dziś* (przeł. A. Wojtasik). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

ROZMOWY I ESEJE
DISCUSSIONS AND ESSAYS

Czeka nas muzyczne esperanto Z Adamem Strugiem rozmawia Piotr Grochowski

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Od pańszczyzny do hipsterstwa Muzyka ludowa między wsią a miastem Z Andrzejem Bieńkowskim rozmawia Piotr Grochowski

From serfdom to hipsterhood
Folk music across villages and cities
A conversation between Andrzej Bieńkowski
and Piotr Grochowski

DOI: 10.12775/LL.1.2021.007 | CC BY-ND 3.0 PL

ANDRZEJ BIEŃKOWSKI painter, ethnographer, author of documentary films, professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Author of the books *The Last Country Musicians* (2001), *The Sold Music* (2007) and *1000 Kilometers of Music* (2009). Since the 1980s, he and his wife Małgorzata have been conducting ethnographic research, recording and filming rural musicians and singing performances from Poland, Ukraine and Belarus. In 2012, they set up the Muzyka Odnaleziona foundation, which makes their huge archival collections available on CDs as well as on the website www.muzykaodnaleziona.pl and on a YouTube channel. They also implement the Rural Music Archive project (<https://archiwummuzykiwiejskiej.pl/>), which aims to collect, digitize and make available photographs documenting the musical culture of the countryside.

KEYWORDS: folk music, politics, serfdom, World War II, communism, dance houses movement

PG: W ostatnim czasie sporo pisze się o warunkach polityczno-gospodarczych, w jakich przez stulecia kształtowała się w Polsce kultura ludowa, a mianowicie o systemie pańszczyźnianym. Chciałbym zapytać, czy twoim zdaniem pańszczyzna wpłynęła również na specyfikę i sposób funkcjonowania muzyki wiejskiej, a jeśli tak, to czy ten wpływ był jeszcze widoczny w czasie, kiedy prowadziłeś swoje badania.

AB: Tak. Świadomość pańszczyzny była żywa na wsi właściwie jeszcze do końca PRL-u. Taki drobiazg: Mam działkę na wsi. I jak popadłem kiedyś z sąsiadem w konflikt o miedzę, to największą obelgą, jaką usłyszałem, było: „Ty, kurwa, jesteś dziedzic!”. Inny przykład: W jednej z wsi podgrójeckich, gdzie było dosyć dużo

dworów, jeszcze w latach 80. XX w. jak chłopaki grali na zabawach, to grali *dwo-racy* kontra *chłopi*, czyli jeszcze wtedy było coś takiego: pany kontra chamy.

Dziedzictwo pańszczyzny najsilniej widziałem, jak czasami bywałem z „moimi” muzykantami w urzędach. To było niesamowite: ten urzędas, który był – nie wiem – kasjerem czy kimkolwiek, i widać było, że on też jest ze wsi, tylko ma urząd, jak on tych chłopów traktował... jak się chłopci od razu zaczynali zginać w pół i przepraszać, że żyją, i kombinować. Bo to był też cały system obrony chłopów pańszczyźnianych, który polegał z jednej strony na takiej usłudze, z drugiej strony na kłasnaniu od tyłu w łydki.

To poczucie gorszości było tak silne, że ja jako nauczyciel akademicki czułem to w tych młodych ludziach, którzy byli już wychowywani w jakichś szkołach w miastach, a potem dostawali się do Akademii Sztuk Pięknych na mój Wydział Wzornictwa – taki dosyć poszukiwany i elitarny – i oni na początku przez długi czas nikomu nie przyznawali się, że są ze wsi. Kłamali. Mówili, że są z miasta, ponieważ wstyd był taki duży. Młodzież używała ciągle określeń typu: „Ty, nie rób wiochy!” albo „Co ty, ubrałeś się w wiochę?!”. To jest wszystko dziedzictwo pańszczyzny. Pańszczyzna została zniesiona 150 lat temu, ale relacje społeczne i kastowość społeczna została w Polsce. I ona się teraz odnawia.

PG: System pańszczyźniany jest jedną z głównych przyczyn tego, że kultura chłopska kształtuje się w warunkach biedy i niedostatku. Czy to ma jakiś bardziej bezpośredni wpływ na muzykę ludową, na gatunki, style wykonawcze, sposoby muzykowania czy instrumentarium?

AB: Moim zdaniem to bardzo zależy od regionu Polski. Pańszczyzny były różne. Była zamożna Wielkopolska i było to biedne, „ciemne” Mazowsze. I to się przejawiało w tym, że właściwie do lat 30. XX w. w Polsce centralnej nie było kapel. Był tylko skrzypek. To się też wiązało z kosztami wesela. Skrzypek miał basy i bęben i na wesele umawiano tylko skrzypka, a on brał skrzypce, basy na plecy i bęben pod pachę. Natomiast goście weselni potrafili bębnić i basować. To było bardzo korzystne dla wszystkich stron, bo lepiej zarabiał skrzypek, mniej płacił pan młody, a ludzie bardzo chętnie basowali i bębnili, bo za to dostawali kieliszek wódki. Zaczęło to wszystko pękać, jak się skończył kryzys gospodarczy w Ameryce, w latach 30. Ameryka wychodząc z tego kryzysu, otworzyła rynek na Europę, w tym na Polskę. Skoczyły ceny ziarna i chłopci zaczęli lepiej zarabiać. I wtedy – jak już były zamożniejsze gospodarstwa – zaczęto się rozglądać za harmoniami. One były już produkowane od dawna, tylko chłopów nie było na nie stać, bo one kosztowały tyle co koń. To jest jedna sprawa. A druga sprawa, że na dawnych weselach dla harmonistów nie było miejsca, bo muzyka spełniała inną rolę. Skrzypek był rodzajem szamana, który wprowadza ludzi w trans i w szaleństwo. Jak się pojawiła harmonia, to nawet najlepsze kapele grały już zwyczajnie „tylko” muzykę. A tamto, to było coś więcej. Te emocje, które ja widziałem – co prawda śladowo, bo już trochę za późno było, ale parę razy widziałem – to było coś niesłychanego, to był prawdziwy trans.

PG: Jakie twoim zdaniem konsekwencje miała II wojna światowa, jeśli chodzi o sytuację wiejskich muzykantów i wiejskie praktyki muzyczne?

AB: Przede wszystkim, pierwsza niedoceniana konsekwencja to był Holocaust, czyli wymordowanie elit wytwórczych, które pracowały dla wsi. Te małe miasteczka, te różne Grójce, Mogielnice, Nowe Miasta, to były miejsca, gdzie Żydzi nie stanowili mniejszości, tylko byli połową społeczności. To byli bednarze, kołodzieje, krawcy, szewcy, sprzedawcy, komiwojażerzy. To była elita handlowa. I teraz nagle znikają oni z pejzażu: nie ma ci kto butów zrobić, nie ma ci kto wozu naprawić, nie ma ci kto konia podkuć. Nie można zapominać, że to było jednym z poważniejszych powodów zubożenia i zdegradowania wsi.

Niemcy wprowadzili obowiązkowe dostawy. Ciekawostką jest to, że po wojnie komuniści utrzymali ten hitlerowski system obowiązkowych dostaw i on funkcjonował właściwie aż do czasów Gierka. Pytałeś wcześniej o pańszczyznę. Wiesz, kiedy został zniesiony ostatni dekret pańszczyźniany nakazujący chłopom darmową pracę? Nikt prawie nie pamięta – około 1974 r. przez Gierka. To był tzw. *szarwark*, przepis każący chłopu przez ileś dni w roku pracować za darmo przy budowie drogi. Ten przepis już od pewnego czasu był martwy, ale był. I dopiero Gierek – to w ogóle był największy do tej pory reformator wiejski – kiedy zniósł obowiązkowe dostawy, wprowadził ubezpieczenia społeczne, zniósł również ten *szarwark*.

Jeśli chodzi o wojnę, to największą uciążliwość nie byli wcale Niemcy. Niemcy wobec wsi zachowywali się pragmatycznie, to znaczy dopóki chłop nie zabił nikogo z Niemców, to nie reagowali. Namnożyła się za to partyzantka, którą chłopci nazywali *chlewikarze*. To są właśnie ci „rycerze wyklęci”. To były bandziory, które żyły z tego, że wieczorami rabowali chlewiki. Musieli jeść, musieli pić, musieli się ubrać. To było dosyć powszechne i to było największym problemem. A jednocześnie taki etos narodowy nie pozwalał chłopom zwrócić się o pomoc do Niemców. Oni doskonale wiedzieli, kto jest tym tzw. partyzantem. Partyzanci się wcale nie kryli, ponieważ wiedzieli, że tutaj obowiązuje *omerta* i chłopci nie donoszą. A ten, który doniósł, to całe jego gospodarstwo zostało natychmiast spalone.

PG: W *Ostatnich wiejskich muzykantach* wspominasz o tym, że muzykanci chowali się przed partyzantami, którzy zmuszali ich do grania, natomiast chętnie grali dla Niemców. To dość zaskakujący i kłopotliwy fakt.

AB: Piotr Gaca opowiadał przezabawną rzecz. Jako młody chłopak grał na weselu w Potworowie. I było tak strasznie gorąco, więc on sobie pod oknem stanął. Gra na tych skrzypcach i nagle czuje, że z drugiej strony okna łapią go jakieś ręce, wyciągają przez to okno, sadzają na furmankę i chodu... I zawieźli go do lasu. Tam jakieś ognisko się paliło, jakiś baran się piekł. I kazali grać. On się tak wymawia, mówi, że zapłacili mu za wesele. Ale tamci na to: „Graj, kurwa!”. Więc on im pograł. Partyzanci potańczyli, potańczyli (tańczyli między sobą, bo nie było tam dziewcząt) i wzięli go z powrotem na to wesele zawieźli. Ale jak go zawieźli, to już wesela nie było. Goście poczekali ze dwie godziny i... jak to, wesele bez muzyki...

Fakt, o którym wspomniałeś, to autentyczna historia muzykanta z Grójeckiego. Jak przychodzili partyzanci, to oni po prostu szli jak po swoje. Brali go niezależnie od tego, czy miał umówione granie, czy nie, i grosza mu nie zapłacili nawet. A tam niedaleko było lotnisko. I jak Niemcy przyjeżdżali z lotniska, to go brali do kasyna, żeby pograł na harmonii. Nie dawali mu pieniędzy, ale go obdarowywali konserwami

mięsnymi. To były te wehrmachtowskie, bardzo chwalone konserwy. I on potem w sieni wkopał beczkę i się do niej chował. Jak pukali nocą i kobieta widziała, że partyzanci, to mówiła: „Nie ma, nie ma. Poszedł gdzieś tam grać na wesele”. A jak przychodzili Niemcy, którzy podjeżdżali zwykle jakimś samochodem, to ona waliła w beczkę i wołała: „Wylaż stary, to nasze, to Niemcy”. Ale finał tej historii był mniej ciekawy, bo on po wojnie miał proces o kolaborację. Dostał chyba dwa lata.

PG: Przejdźmy do czasów PRL-u, kiedy pojawiają się różne formy instytucjonalnych działań i państwowego mecenatu związane z muzyką ludową. Jak oceniasz te działania i jakie konsekwencje dla muzyki wiejskiej miały takie inicjatywy?

AB: To bardzo zależało od regionu, od światłości instruktorów itd. Poza tym nie można tego rozpatrywać tylko politycznie. Te wszystkie rozporządzenia i struktury były tworzone nie przez polityków, tylko przez etnografów z ich XIX-wieczną świadomością tego, kim jest wiejski muzykant. I ta świadomość dla nas dzisiaj jest już czysto egzotyczna. Jak zaczynałem badania, to próbowałem się kontaktować z kwiatem profesorskim etnomuzykologii w Polsce i byłem wstrząśnięty, bo nasłuchałem się wtedy takich bzdur... Podstawowe założenie działania władz PRL-owskich – ja tu mówię o takich działaniach na większą skalę, to znaczy etatach, centralach itp. – było takie: „My niesiemy kaganek oświaty. I ten kaganek niesiemy do prostych ludzi, którzy skądinąd są szlachetni, ale nic nie potrafią. Oni nawet nie potrafią wybrać między dobrem a złem. To co oni robią ma w sobie wielki potencjał, ale dopiero jak my się za to weźmiemy, zrobimy do tego instrumentację, ustawimy głosy, dodamy instruktora baletowego, to będzie to ciekawe i wartościowe”. Przy takim podejściu, muzyka wiejska to jest taki nawóz, z którego dopiero może rozkwitnąć kwiat paproci w postaci zespołu pieśni i tańca. Takich zespołów powstały dziesiątki: Namysłowski, „Śląsk”, „Mazowsze”... Mówimy o tych gigantach, które miały obsadę taką jak Teatr Wielki i Wielka Orkiestra Symfoniczna. Przecież „Mazowsze” miało obsadę beethovenowskiej orkiestry, żeby wykonać muzykę, którą skrzypek grał na jednych skrzypczkach. Więc to było bardzo ważne w tym pierwszym okresie po wojnie, kiedy wpływy kultury radzieckiej były bardzo silne.

PG: Oprócz działań na wielką skalę, o których mówiłeś wcześniej, władze PRL-u działały też w skali lokalnej, próbując wykorzystywać wiejskich muzykantów do politycznej propagandy.

AB: Jan Ciarkowski, skrzypek kajocki, opowiadał mi taką historię. Rzecz się dzieje w Potworowie. Przed 1 Maja do Ciarkowskiego przyjeżdża komendant policji i mówi: „Ciarkowski, macie się stawić 30 kwietnia na posterunku, tutaj macie papierek i proszę, żebyście byli”. I tak komendant objechał wszystkich skrzypków, nie mówiąc, o co chodzi. Ciarkowski pojechał na ten posterunek. Tam już siedzą inni skrzypkowie, palą papierosy, wchodzi komendant i mówi: „Obywatele, państwo ludowe wzywa was na próbę. My chcemy pokazać światu, że nasza kultura chłopsko-proletariacka jest najważniejsza i wy musicie, obywatele, zagrać na 1 Maja pod trybuną”. Oni trochę zbledli i pytają: „Panie komendancie, ale co?”. On pomyślał i mówi: „Marsza macie zagrać. Tylko pamiętajcie, wróg klasowy nie śpi i jak mi się

który, kurwa, pomyli, to będzie miał ze mną do czynienia”. Ciarkowski mówi do mnie: „Wie pan, panie Andrzeju, komendant to był taki ludzki pan. Przyniósł litra i kielbasę. Myśmy wypili tego litra, pojedliśmy kielbasy i gramy. Gramy, a tu każdy gra w takiej dzikiej tonacji. I nie możemy się zgodzić, bo każdy gra w dzikiej tonacji”. Trzy razy się tak spotykali, w końcu jakoś wyszło. Przychodzi ten 1 Maja i przyjechały takie platformy udekorowane sztandarami, hasłami. Przyjechali UB-owcy i dygnitarze partyjni z powiatu. Więc ci stoją tam i pitolą pod tą trybuną tego marsza, ale wróg klasowy nie spał. I stała się rzecz, której nie przewidzieli. Bo ten wróg klasowy nazywał się Drągał. Tam były duże stada krów na łąkach i on te wszystkie krowy zebrał do kupy i w momencie, jak się zaczęły te obchody, to puścił je na trybunę. Jeśli widziałeś kiedyś, jak biegnie spłoszone stado krów, to to jest groźne. I te oszalałe krowy rozpirzyły te dekoracje, to wszystko. Dygnitarze się przestraszyli, wsiedli w samochody i uciekli. Tak wyglądał 1 Maja w Potworowie.

PG: W książce *Ostatni wiejscy muzykanci* wspominasz, że w czasach PRL-u miała miejsce państwowa weryfikacja zespołów muzycznych i muzykantów. Co to była za akcja?

AB: To jest nie do wiary. To zostało wymyślone w Polskiej Akademii Nauk. Wiem konkretnie przez kogo. Niech mu ziemia lekka będzie, bo już nie żyje. Pojechał samochodem służbowym na wieś i zobaczył, że tam jest zabawa. I jak to wtedy na zabawie – bo to są lata 60. – jest saksofon, dzaz, akordeon, nie ma skrzypka i nie grają oberka, tylko grają *Cicha woda brzegi rwie*. No jak to? Cóż za deprawacja tego prostego ludu?! Wobec tego wymyślili, że wszystkie te kapele, które mają grać, muszą przejść przez ministerialną komisję, która da im prawo do tego, żeby grać na wsi. Żeby było lepiej, to dotyczyło również zespołów bigbitowych. Tak samo Czesław Niemen musiał zdać ten egzamin. I wiesz, że nie zdał. Dlatego, że szefem tej komisji był aktor, Kazimierz Rudzki, który go nienawidził i nie dał mu licencji na śpiewanie. I jakie są tego konsekwencje? Jak to na wsi – chłopaki się z dziewczynami spotykają i mówią: „Może byśmy potańczyli? To chodźmy po skrzypka, damy mu parę złotych, usmażymy jajecznicę, potańczymy...”. I poszli do Kazimierza Mety. To jest 1967 lub 1968 r. Kazio oczywiście się zgodził. Dali mu może kieliszek, dali złotówkę na struny i grał. Nagle zajeżdża samochód z ORMO, wchodzi miejscowy ormowiec, łapie go za skrzypce i mówi: „Stop! Stop, orkiestra. Macie pozwolenie? Macie papiery?”. Kazio struchlał przerażony. Przerywają zabawę, ściągają właściciela tej chałupy, podają go do sądu za to, że nie rejestruje tej zabawy i nie zaprasza uprawnionych muzykantów. I w ten sposób Kaziu już nigdy więcej na wsi nie zagrał. Słyszałem o tych weryfikacjach, że tu dużą rolę odegrali właśnie ormowcy, ci lokalni kapusie, bo policja to miała inne rzeczy na głowie. I to było przedstawiane jako wielkie zwycięstwo wysokiej kultury: „Popatrzcie, za tego dziedzica, to można było grać nawet na kupie gnoju, a teraz serce polskiej kultury bije w rytm naszych dyrektyw”.

PG: Czy weryfikacja dotyczyła również ludowych śpiewaczek i śpiewaków?

AB: Nie słyszałem, żeby weryfikacja dotyczyła samego śpiewu. Śpiew siłą rzeczy nie był publiczno-użytkowy. A jeżeli kobiety śpiewały publicznie, np. oczepiny czy

pieśni maryjne przy kapliczkach – co było w tamtych czasach jeszcze powszechne – to ich to nie dotyczyło.

PG: W okresie PRL-u rozwija się ruch zespołów śpiewaczych, zakładanych np. przy kołach gospodyń wiejskich czy domach kultury. To są działania też jakoś inspirowane i wspierane przez władze komunistyczne, ale ich efekty są chyba raczej pozytywne...

AB: Tak, to jest wielka zasługa, bo gdyby nie koła gospodyń wiejskich to rzeczywiście te kobiety byłyby rozproszone i pozbawione motywacji do działania, bo nie miałyby dla kogo śpiewać. I rzeczywiście są całe regiony w Polsce, gdzie to przyniosło wspaniałe rezultaty, np. Lubelszczyzna czy Rostocze. Te zespoły śpiewacze z Rostocza, to po prostu rewelacja. I one wszystkie funkcjonowały w ramach domów kultury. Wydaje mi się, że jeśli chodzi o takie zespoły, to im dalej na północ Polski, tym większa była w nich rola instruktorów. Może dlatego, że tam te tradycje śpiewu nie były takie silne. Bo jednak Lubelszczyzna to jest Wschód, a te tradycje wschodnie, to są tradycje śpiewu.

Obserwując działalność zespołów śpiewaczych, spotykałem się i z dobrymi, i ze złymi przykładami, ale na ogół to było dobre. Na czym polegał problem? Wielokrotnie miałem do czynienia z taką sytuacją – np. w województwie łódzkim – że jest niezły zespół śpiewaczy, ale mają już kłopoty z repertuarem. I przyjeżdża do nich instruktor, magister z miasta Łodzi, i zamiast te kobiety wysłać na wieś i powiedzieć: „Proszę pani, przecież pani sąsiadka śpiewa. Niech pani ją poprosi i spíše od niej te melodie, te słowa...”, to przywozili gotowe ksera jakichś rzeczy spisanych przez ekipę Sobieskich w latach 50. A rzecz dzieje się na początku lat 90. i te kobiety już nawet nie potrafiły zaśpiewać tych rzeczy, tak im były obce w sensie interpretacji melodycznej, bo się tak zmieniło to wszystko. A my jeździliśmy po tej okolicy i nagrywaliśmy wspaniałe śpiewaczki. I potem spotkałem kobiety z tego zespołu i dałem im pełną listę tych śpiewaczek i powiedziałem: „Proszę, pójďte do nich, zobaczcie”. Nie wiem, jak to się skończyło... I to jest ta druga strona medalu.

PG: Co się dzieje z muzyką ludową po roku 1989? Jak twoim zdaniem na sytuację wiejskich śpiewaków i muzykantów wpływają zmiany polityczne, gospodarcze i kulturowe, które wiążą się z wprowadzeniem demokracji, nastaniem kapitalizmu i wejściem Polski do Unii Europejskiej?

AB: Trzeba zacząć od tego, że już w latach 50. i 60. muzyka wiejska całkowicie przeorientowała się pod względem instrumentarium. Wtedy może jeszcze nie było za dużo elektroniki, były pierwsze wzmacniacze, nie było klawiszy, które później bardzo zrewolucjonizowały muzykę wiejską. Ale rzecz polegała na tym, że moda już była taka, że nikt z młodych ludzi – a przecież muzyka jest dla młodych – nie uczył się grać na żadnym z tradycyjnych instrumentów. Dopiero gdy stworzyłem pokaźną bazę nazwisk muzykantów i ich biogramów, zorientowałem się, że ostatni młodzieńcy, którzy uczyli się grać na skrzypcach, byli urodzeni w latach 30. XX w. I teraz mówimy o latach 80. i 90., kiedy ci ludzie są jeszcze w pełni sił, mają 50–60 lat. I są skrajnie sfrustrowani, że nikt ich nie chce. Ani w mieście, ani na wsi. To

w ogóle czarny okres dla kultury polskiej. Lata 80. i stan wojenny to była jednak wielka smuta, a potem przychodzi odzyskanie niepodległości i też trudny okres. To jest też czas, kiedy nie ma jeszcze w Polsce ruchu domów tańca. Owszem, jest taki jeden wąski strumyczek. Tu trzeba oddać sprawiedliwość festiwalowi w Kazimierzu i instruktorom, którzy w tym okresie tam te gwiazdy wiejskiej muzyki wysyła-li raz do roku, raz na dwa lata. Ale w tym momencie tak naprawdę tradycyjna wieś zamilkła. Wtedy na weselach pojawiło się disco polo, pojawiły się nagrania. W radiu zaczęto likwidować audycje z muzyką wiejską, której i tak było bardzo mało, np. zlikwidowali wspaniałą audycję Piotra Gana w Radiu Kielce. Na wiele lat drastycznie ograniczono też nadawanie Programu 2 Polskiego Radia, przez co stracił on swoje znaczenie i słuchaczy. Trudno to zrozumieć. I rzeczywiście, to był taki okres dzikiego bezhołowia. Być może musieliśmy tę cenę zapłacić, bo potem wieś zaczęła wychodzić z tego kryzysu. Uważam, że wieś, która była generalnie przeciwna wejściu do Unii, najwięcej na tej Unii zyskała, i to pod każdym względem – i materialnie, i kulturowo, ale też pod względem kultury agrarnej, bo pojawiły się nowoczesne maszyny i metody upraw.

Myślę, że przełomowym momentem, jeśli chodzi o muzykę wiejską po roku 1989, było powstanie ruchu domów tańca. To była taka kula śniegowa, która zaczęła się toczyć bardzo skromnie, bo tą iskrą był tak naprawdę zespół Bractwo Ubogich, istniejący w latach 1992–1994. Ale potem ta kula śniegowa powoli się powiększała. Pamiętajmy, że dla każdego artysty bardzo ważne jest to, że się czuje potrzebny. I jak nagle do tych wiejskich muzykantów zaczęli jeździć młodzi ludzie z miasta, prosić ich o grę, głaskać po rękach i mówić „Jak pięknie pan gra!”, to oni w ogóle byli osłupiali. A jeszcze jak przyjechali do Warszawy i zobaczyli, że tutaj ludzie tańczą! Przecież na wsi ich wyśmiewano. I w tym momencie zaczęło się to odnowienie.

Ciekawe jest to, że w nurcie domów tańca nie ma muzykologów i nie ma etnografów. Sposób nauczania muzykologii i etnografii w Polsce jest tak nieprzystający do oczekiwań społecznych i do zmian kulturowych, że to jest porażające. Przez tyle lat co roku każda uczelnia kształciła tych ludzi, a ja nigdy nie spotkałem ich w terenie. To jest też przykład takiej dziedziny zdeprawowanej. Złośliwie mogę powiedzieć, że przez dziesiątki lat w Polsce etnomuzykologii uczyły osoby nie lubiące polskiej wsi, nastawione na muzykę egzotyczną. Dopiero w latach 70. pojawia się Piotr Dahlig i to był wtedy jedyny znanym mi badacz, który robił poważne badania terenowe. Jeszcze oddam sprawiedliwość drugiej osobie: to był Marian Domański z radia, on też jeździł, nagrywał i robił wspaniałe reportaże. A więc ci młodzi ludzie z domów tańca musieli sami dojść do takiej wiedzy, do jakiej nikt z profesjonalnych etnomuzykologów nie doszedł. I dlatego jestem dla nich pełen wielkiego uznania. Oni znają też te wszystkie tajniki, sztuczki muzykanckie, które decydują o sposobie trzymania skrzypiec, gry, ozdabiania. Zobacz, jaką wiedzę ma np. Janusz Prusinowski. Pamiętam jego audycję o mazurkach Kazimierza Mety, którą powinien zobaczyć każdy, kto gra na skrzypcach, żeby zrozumieć, co to znaczy grać mazurka.

PG: Ruch domów tańca jest zjawiskiem oddolnym i nie był on inspirowany ani też – przynajmniej w początkowej fazie – specjalnie wspierany przez instytucje państwowe. Można więc powiedzieć, że w tym przypadku muzyka ludowa rozwija się niezależnie od oficjalnych działań władz. Takie działania są jednak podejmowane.

Na przykład reforma administracyjna z 1999 r. sprawiła, że samorzady otrzymały znaczne kompetencje (także środki finansowe) w zakresie kształtowania lokalnej polityki kulturalnej. Czy to się jakoś przełożyło na docenienie muzyki ludowej i zmianę jej rangi na szczeblu regionalnym.

AB: Opowiem ci dwie historie. Potworów – jedna z najbogatszych gmin w Polsce. Hektary nowoczesnego ogrodnictwa, holenderskiej myśli agrarnej i miliony zysków z uprawy papryki. Są tam ogromne imprezy pt. „Dzień papryki”, dofinansowywane przez Unię Europejską. Wielka rockowa scena, targi maszyn rolniczych, traktory, które wyglądają piękniej niż Rolls-Royce, piwo się leje, występuje zespół Toples... dzieje się to wszystko na stadionie. Przyjeżdżam tam, kiedy jest jeszcze dość wcześnie i pusto. Jacyś ludzie siedzą na poboczach tego stadionu i piją piwo, a na tej pustej murawie, jakieś 20 metrów od tej wielkiej sceny stoi jeden staruszek. Zaciekawilo mnie to. Podchodzę do niego, patrzę, a to Piotr Gaca. Miał wtedy 89 lat. Ucieszyłem się i mówię do niego: „Panie Piotrze, jak fajnie że Pana zaprosili, żeby Pan pograł”. A on mówi: „Nie, nie zaprosili mnie. Tak sobie przyjechałem, ale chętnie bym im pograł”. Ja na to: „A nie proponowali?”. A on: „Nie, ale mam taką prośbę, panie Andrzeju, jak pan będzie z nimi rozmawiał... Ja nie chcę pieniędzy za granie, ale mogliby mi zapłacić 50 zł za podróż, bo ja wynająłem sąsiada, żeby mnie tu przywiozł”. Serce mi się ścisnęło. Zespół Toples dostał 35 000 za występ, a oni 50 zł żalowali największemu obywatelowi swojej gminy, obywatelowi, o którym się uczy młodzież na uniwersytetach, którego można usłyszeć w radiu. Skończyło się to tak, że on sobie pojechał. Nie zapłacili mu.

Drugi przykład. Na stadionie w Wyśmierzycach zrobiliśmy 10 lat temu imprezę na najwyższym w Polsce poziomie. Zaprosiliśmy najlepsze kapele – ze wsi, z domów tańca, także z Ukrainy. Dostaliśmy na to grant z Ministerstwa Kultury. Przyszło 10 000 osób i naprawdę było wspaniale, wszyscy byli zadowoleni. W następnym roku idę do burmistrza i mówię: „To co, robimy imprezę?”. A on mówi: „Dobra, zobaczmy...”. Ale już widzę, że coś nie gra. Dzwoni do mnie po paru dniach i mówi: „Jest taka sprawa. Ksiądz powiedział, że udzieli zgody pod warunkiem, że on przed imprezą na stadionie odprawi mszę”. Na co ja mówię: „Co on, w Jana Pawła się bawi!? Tu przyjeżdżają prawosławni. Mowy nie ma”. I wtedy wyszło sztydło z worka, bo ci radni na następnym zebraniu mówią burmistrzowi tak: „My tu podtrzymujemy nasze tradycje miejskie, a tu przyjeżdża taki Bieńkowski i chce wiochę nam robić. My chcemy, żeby tu przyjechał ktoś z telewizji. Niech przyjedzie Makłowicz i pokaże, jak się gotuje. Niech przyjedzie zespół Topless i ktoś z telewizji. My nie jesteśmy wiocha”. I tak się skończyła moja współpraca z tą gminą.

Tak więc do wyjątków należy to, że np. burmistrz miasta Odrzywół dwa lata temu zgodził się i pomógł finansowo oraz logistycznie w zorganizowaniu Dnia Bogusza w Kamiennej Woli. Była to skromna, kameralna i bardzo udana impreza. Ja byłem bardzo zadowolony. Miejsce, pamięć i „kult” tego Bogusza... to wszystko do siebie pasowało. I teraz co się dzieje? Idę do tego burmistrza, a on mówi do mnie: „Wie Pan, ja jestem bardzo zadowolony. Ja bardzo chętnie będę z wami współpracował, ale pod warunkiem, że to nie będzie w tej Kamiennej Woli”. A ja mówię: „Jak to?! Proszę pana, ale inaczej to nie ma sensu. To tak jakby robić dni Krakowa w Poznaniu”. A on mówi: „Proszę pana, ja ich mam dosyć. Po tej imprezie oni się

wszyscy pokłócili o podział łupów. Strażacy z kołem gospodyń, koło gospodyń z sołtysem, a sołtys z burmistrzem. Ja bardzo chcę z panem współpracować, ale teraz zrobimy dni Krakowa w Poznaniu”.

Więc to jest druga strona medalu tej reformy samorządowej. Samorządy muszą dorosnąć. Trzeba też zwrócić uwagę na to, że to są rejony, gdzie kilka samorządów, z którymi współpracowałem i już więcej nie będę, podpisało dokumenty w sprawie utworzenia stref wolnych od LGBT. Te haniebne inicjatywy wychodziły od miejscowych dorobkiewiczów i Kościoła. Takie też są u nas samorządy.

PG: Na koniec chciałbym cię zapytać o film *Agonia* w reżyserii Tomasza Knittla, który miał nie tak dawno premierę i wzbudził spore zainteresowanie wśród miłośników tradycyjnej muzyki wiejskiej. Adam Strug, który jest autorem scenariusza i zarazem narratorem, stawia w nim tezę, że mamy dziś do czynienia z ostatecznym końcem muzyki ludowej w jej oryginalnej postaci. Ty nie zgadzasz się z nim w tej kwestii. Dlaczego? Jaka jest twoim zdaniem przyszłość muzyki ludowej?

AB: Gdyby Adam robił ten film 10 lat temu, to jam bym powiedział: „Masz rację”. Rzuciłbym mu się w ramiona i razem byśmy sobie popłakali. Ale to, co się dzieje teraz, napawa mnie wielkim optymizmem. Widzę tu jeden zasadniczy mechanizm. Przez ostatnie lata obawiano się, że proces cywilizowania i europeizacji naszego kraju – ciemnego, zacofanego, patriarchalnego – przekształcania go w nowoczesne społeczeństwo obywatelskie spowoduje odejście od tradycji. Stało się coś dokładnie odwrotnego. Im więcej u nas było Europy, dumy i braku kompleksów z powodu tego, że byliśmy zapyziałą katolicko-narodową Polską, tym chętniej sięgaliśmy do wzorców starej kultury, ale już w europejskim kontekście. W innych krajach też możemy obserwować bardzo podobne procesy, ale w Polsce ten proces jest specjalny i myślę, że wyjątkowy. Stało się bowiem kilka rzeczy. Po pierwsze, ci młodzi ludzie, którzy zaczęli się interesować muzyką wiejską, zrobili to w ostatniej chwili, kiedy mogli jeszcze uczyć się u muzykantów wychowanych na tradycyjnej wsi. I to jest bezcennym naszym doświadczeniem, którego nie miały inne kraje. Poza tym widzę, że to zjawisko wyszło poza getto domów tańca i zaczęło się rozszerzać. Oczywiście wieś tu jest ważna. Ale ruch muzyczny, o którym mówię, tak się już wyemancypował, że wieś jest mu potrzebna tylko do stymulacji. Wieś nie jest niezbędna do istnienia tej muzyki, bo tej muzyki na wsi właściwie już nie ma. Naprawdę na palcach jednej ręki można policzyć tych, którzy na wsiach w Polsce centralnej są rzeczywiście mistrzami i mogą jeszcze uczyć. Reszta dzisiejszych wiejskich muzykantów to są ludzie douczeni. To jest oczywiście cenne, że oni grają, ale oni grają gorzej niż ci młodzi z miasta... I to jest to, co napawa mnie ogromnym optymizmem, bo ten miejski ruch muzyki tradycyjnej powoli staje się taką kulturą młodzieżową. Co prawda niszową, ale już zauważalną. To jest taki rodzaj specjalnego hipsterstwa.

PG: Muzyka ludowa będzie więc żyć w mieście, a nie na wsi.

AB: Tak. Ale ja uważam, że ona będzie coraz bardziej inkorporowana na wieś. I kiedy przestanie się z nią wiązać ta otoczka obciachu, to ona wróci. Kiedy parę lat temu na wsiach organizowaliśmy zabawy z tradycyjnymi kapelami i przychodziła

na nie miejscowa młodzież, to oni własnym oczom nie wierzyli, że do tej muzyki można tańczyć. Oni tę muzykę znali, bo to przecież muzyka ich ojców. A tu takie ładne dziewczyny i chłopaki z miasta, i oni do tej muzyki tańczą?! Jeden mówi: „Ja bym ze wstydu się spalił, gdybym miał coś takiego zatańczyć”. Sytuacja tej muzyki na wsi zmieni się, jeżeli będzie się z nią wiązało pojęcie awansu kulturowego, jeżeli oni zobaczą, że przez tę muzykę mają dostęp do miasta, do tych dziewczyn, do tych chłopaków... To będzie wielkim bodźcem, bo wieś jest zdolna, tam jest kupa potencjalnych muzyków. Nawet znam kilku, którzy by chcieli, ale się krępują. Oni trochę się uczą. Przyjeżdżali tutaj nawet na te warsztaty do domu tańca, ale mówią: „Wie pan, na wsi to ja tak nie bardzo mogę kogoś do bębnienia namówić” itd. Więc ten obciach jeszcze jest, ale to jest trend zanikający i dlatego jestem optymistą.

MARIA BALISZEWSKA

Nie nadawajcie bezzębnych staruszek **Kilka wspomnień z pracy** **w Redakcji Muzyki Ludowej** **i Chóralnej Polskiego Radia**

Do not broadcast toothless old ladies
A handful of memories from work
at the Editorial Office of Folk
and Choir Music of Polish Radio

DOI: 10.12775/LL.1.2021.008 | CC BY-ND 3.0 PL

MARIA BALISZEWSKA ethnomusicologist and journalist. She has been working for the Polish Radio since 1973. The author of many programmes on folk themes and recordings of Polish musical folklore, as well as studio and festival recordings. The founder and manager of the Radio Folk Culture Center (1994–2007), coordinator of the European Radio Union for traditional and folk music (1998–2009), judge for traditional music festivals and parades (including the National Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz and the International Competition of Folk Bands and Singers in Zakopane). In 1998 she initiated the Folk Festival of Polish Radio *Nowa Tradycja*. The author of many *Muzyka Źródeł* albums, the series published by Polish Radio, as well as other albums, incl. *Pod Tatrami na dolinie* (Polskie Radio, Accord, PolyGram 1996), *Pologne. Instruments Populaires* (Radio France 1996), *Welcome Europe 2004. New European Soundscapes* (EBU, Polskie Radio 2004). A member of the Polish Composers Union and the Scientific Council of the Folk Artists Association. She was honored, among others, with the Golden Microphone (1993), the medal of Zygmunt Gloger (2003), the Minister of Culture and National Heritage Award (2007) and the Oskar Kolberg Award (2014).

KEYWORDS: folk music, radio, communism, archives, field recordings

Jest rok 1973 – 2 maja. Zaczynam pracę w Redakcji Muzyki Ludowej i Chóralnej Polskiego Radia. Jestem szczęściarą – trzy dni wcześniej skończyłam studia muzykologiczne ze specjalizacją etnograficzną i już mam pracę. Nie wiem, co mnie tam spotka, ale czekam na to niecierpliwie. Już tydzień później moja pierwsza szefowa, Barbara Krasieńska, wysyła mnie w teren. Jadę z wozem transmisyjnym i obsługą na Kurpie, do Ostrołęki. Oszołomiona tempem rozwoju wypadków, robię pierwszy raz w życiu samodzielnie nagrania zespołów biorących udział w przeglądzie kapel i śpiewaków z Kurpiów i Podlasia; choć trzeba dodać, że towarzyszą mi aż trzy osoby: dwóch techników oraz reżyser dźwięku (Andrzej Zygierewicz). Wracam z tarczą, choć dziś nie nadałabym na antenie żadnego z tych nagrań. Ówczesne zespoły pieśni i tańca nie miały zbyt wiele wspólnego z muzyką ludową znaną mi z wcześniejszych studenckich badań i obozów. Pierwszy miesiąc pracy w redakcji poświęcam na gruntowne studiowanie zawartości radiowego archiwum pod kątem tego, co mamy nadawać na antenie. I co tam znajduję? Pieśni ruchu robotniczego, pieśni historyczne w nagraniach radiowych orkiestr (wśród nich – o dziwo – pieśni powstań narodowych), dużo nagrań zespołów wykonujących muzykę ludową w opracowaniach (Kapeli Feliksa Dzierżanowskiego, kapeli akordeonistów Wesołowskiego, kapeli klarncistów Maciejewskiego, orkiestr radiowych z rozgłośni regionalnych). Jest tam także cykl „Ulubione pieśni Lenina” (w skrzynce z muzyką narodów Związku Radzieckiego) oraz wiele innych ciekawostek nie mających wiele wspólnego z muzyką, której i o której uczyłam się w czasie studiów. Tej muzyki jest właśnie bardzo mało i tu widzę dla siebie pole do działania. Zachęca mnie do niego mój ówczesny kolega, Marian Domański, który cieszy się, że przybył mu w redakcji sprzymierzeniec, czyli ja.

Pierwsze zetknięcie z polityką przychodzi 22 lipca. W czasach PRL-u było to najważniejsze święto państwowe, obchodzone w na pamiątkę rocznicy ogłoszenia Manifestu PKWN. Do redakcji nadchodzą wytyczne, co mamy nadawać w przeddzień i w trakcie święta. Te wytyczne są następujące: dużo „Mazowsza” i „Śląska”, czyli czołowych w PRL-u zespołów pieśni i tańca, cieszących się dużą popularnością, choć nie zawsze dobrą sławą. Do legendy przeszła wpadka jednego z redaktorów, który podczas wizyty Breżniewa wpisał do programu *Świniorza* wykonywanego właśnie przez zespół „Mazowsze”, a w piosence tej padają słowa: „i choć padało choć było ślisko to się przywlekło to świniorzysko”. Redaktor nie ocalał swego stanowiska. Zdarzenie to było o tyle dziwne, że wtedy w radiu obowiązywała następująca procedura programowa: żadna audycja nie „idzie” na żywo, redaktor z gotowym tekstem udaje się najpierw do tzw. stylisty, który jako pierwsza instancja sprawdza audycję pod względem językowym, następnie tekst akceptuje cenzor, potem kierownik redakcji, i wreszcie redaktor naczelny. Teoretycznie mysz przeslizgnąć się nie może. A jednak udawało się czasem przemycać różne treści niezgodne z ideologią komunistycznych władz, chociażby pieśni religijne czy pieśni powstań narodowych. W takich sytuacjach trzeba było przeżywać katusze rozmów z cenzorem. Osobiście doświadczyłam tego wiele razy. Było tak choćby w przypadku pieśni z okresu powstania styczniowego o incipicie „Za plemion całych zmarnowane lata, co im w zepsuciu truto myśl i cześć”, którą postanowiliśmy w redakcji nadawać w stanie wojennym dla uczczenia rocznicy tego powstania. Do anegdoty przeszło też oskarżenie nas o dywersję, kiedy nadaliśmy *Polkę węgierkę* kapeli Bednarzy i okazało się,

że utwór ten to znana amerykańska piosenka *Yankee Doodle*, która wówczas była sygnałem radiowym Głosu Ameryki. A już zupełnym curiosum był zakaz nadawania w audycjach muzyki skandynawskiej (jakiegokolwiek gatunku) po przyznaniu Lechowi Wałęsie nagrody Nobla w 1983 r.

Tak pracowaliśmy do roku 1989, celebrując stosownymi nagraniami państwowe i robotnicze święta, w miarę upływu czasu i wydarzeń historycznych ignorując te wytyczne coraz bardziej. W tamtym okresie szeroko pojęty folklor i muzyka ludowa w Polskim Radiu miały służyć propagandzie ustroju komunistycznego oraz „bratnich” sojuszy. W ramówce tygodniowej czasu na muzykę ludową było wtedy o wiele więcej niż obecnie. Jednak dwa razy w tygodniu po 35 minut nadawano cykl *Słynne radzieckie zespoły ludowe*, a polskie zespoły pieśni i tańca gościły na antenie co najmniej raz w tygodniu. W tej sytuacji wysiłki naszej małej czteroosobowej redakcji polegały na walce o to, by w radiu obecna była muzyka ludowa w wersji *in crudo*, którą później zaczęto nazywać muzyką tradycyjną. Pojawiała się ona w cyklu audycji o niefortunnej nazwie *Wieś tańczy i śpiewa*, przygotowywanej przez autorów z rozgłośni regionalnych Polskiego Radia: Jerzego Dynię (Radio Rzeszów), Barbarę Peszat-Królikowską (Radio Kraków), Stanisława Jareckiego (Radio Katowice), Annę Jachninę (Radio Bydgoszcz), Marynę Okęcką-Bromkową (Radio Olsztyn), Wandę Obniską (Radio Gdańsk), Marianą Obsta i Stanisława Młodziejowskiego (Radio Poznań), Bogumiłę Nowicką (Radio Lublin) i Piotra Gana (Radio Kielce). Przytaczam tę listę nazwisk, by podkreślić, że dla tego cyklu pracowały wówczas bardzo kompetentne osoby, które wybierały do publikacji prawdziwe muzyczne skarby. Audycje te miały charakter reportażu i niewiele z nich zachowało się do dziś w radiowych archiwach. Były nadawane w poniedziałki w Programie Pierwszym i miały dużą słuchalność sprawiającą, że do redakcji przychodziły całe worki listów. Podobny charakter miała niedzielna audycja *Graj gracyku* autorstwa szefowej Redakcji Muzyki Ludowej i Chóralnej Barbary Krasieńskiej. Tak że *Spotkania z folklorem* (w czwartki), które robiłam na zmianę z Anną Borucką-Szotkowską i Marianem Domańskim, wypełnione były polską muzyką ludową w wersji *in crudo* oraz prezentacją wybranych zawodów i twórców ludowych. Te programy w jakimś stopniu równoważyły audycje przygotowywane na zamówienie polityczne. Zresztą stopniowo nawet wspomniany cykl *Słynne radzieckie zespoły ludowe* zaczął być wypełniany nie tylko nagraniami sztandarowych ansamblów (np. Moisiejewa, Aleksandrowa czy innych państwowych chórów i orkiestr), ale muzyką bliższą autentyku, zwłaszcza z niektórych republik radzieckich, np. Gruzji, Armenii czy Azerbejdżanu. Radiofonie z tych miejsc przysyłały przykłady swojej tradycji muzycznej, która nie była tak mocno „skażona” politycznie jak ta udostępniana przez radio centralne ZSRR.

Pracowaliśmy w zasadzie w trójkę – Anna Borucka-Szotkowska, Marian Domański i ja – sami stawiając sobie zadanie (bo nikt tego od nas nie oczekiwał) polegające na dokumentacji polskiej muzyki ludowej w wersji autentycznej. Poszukiwaliśmy tego autentyku, jeżdżąc po wsiach, zapraszając niektórych wybitnych wykonawców do studia w Warszawie oraz odwiedzając festiwale i lokalne imprezy. Te wyjazdy miały służyć oczywiście antenie, czyli naszym audycjom, ale przede wszystkim krok po kroku tworzyliśmy w ten sposób archiwum, z każdym rokiem bogatsze, a dziś bezcenne. Nasze trio skupiało się na „pracy u podstaw”, ale czasem

trzeba się było jednak poddać dyktatowi niektórych dyrektorów anten przysyłających polecenia w rodzaju: „Nie nadawajcie bezzębnych staruszek”, „Więcej »Mazowsza« i »Śląska«” albo „Więcej Kapeli Dzierżanowskiego w cyklu *Raz na ludowo!*”. My jednak stopniowo usuwaliśmy z anteny kiepskie muzycznie i pretensjonalne zespoły pieśni i tańca, zastępując je nagraniami kapel wprost ze wsi. Słuchacze wówczas reagowali żywiołowo. Był to czas przysyłania do redakcji listów z prośbami o nadawanie kapel rzeszowskich, kieleckich, mazowieckich, wielkopolskich czy lubelskich. A trzeba powiedzieć, że wtedy jeszcze było tych kapel – i to znakomitych – całkiem dużo, bo wesela odbywały się cały czas z tradycyjną oprawą muzyczną. Kiedy radiowy samochód marki Robur zajeżdżał do wsi na umówione wcześniej nagrania, cała wieś nas witała. A później podczas nagrań ludzie stali pod oknami i słuchali, komentując występy śpiewaków i muzykantów. Dla mnie tamten czas, choć to lata PRL-u, był czasem wspaniałym, pełnym ciekawych ludzi i muzyki z XIX-wiecznym rodowodem. Dziś takich nagrań jak wówczas nie można już zrobić. Nie ma tamtych muzykantów, nie ma śpiewaków weselnych... „minęli się”, jak mówią górale.

RECENZJE I OMÓWIENIA
REVIEWS AND DISCUSSIONS

REMIGIUSZ MAZUR-HANAJ

In Crudo Publishing House
incrudo@vp.pl

Is traditional music really dying?

Agonia, directed by Tomasz Knittel,
screenplay by Adam Strug, TVP 2020

DOI: 10.12775/LL.1.2021.009 | CC BY-ND 3.0 PL

The film is about the agony of Polish traditional music and its natural world. At the beginning, it should be noted that there already exists a number of film texts that have a more or less specific relationship to this topic. It can be assumed that this motif in Polish cinematography originated with a documentary from over 60 years ago about the ethnomusicologists Jadwiga and Marian Sobieski, as well as traditional musicians and singers (Grabowski 1958). These are only a dozen or so snapshots of field recordings, with concise commentary by Julia Hartwig, but the title itself is meaningful in the context of the *Agony* in question. Namely, it reads *Melodie, które nie zginą* (Melodies that will not be lost); thanks to the recordings – as the narrator says – “they will return, like migratory birds return to their family nest”.

There are certainly about forty films on this topic that were made later – both in the People’s Republic of Poland (see Łukomski 1987) and after 1989 (no list here). I have worked on a dozen or so as a screenwriter¹. They were usually portraits (biographical films) of specific musicians and singers and their work – which at that time constituted a new quality of television documentary, because they concerned artists *in crudo*, non-stylized. The subject of the end appeared there as one of the threads, rather indirectly, between the lines. There were also purely artistic pictures, such as the *Dziewcę z ciortem* (Girl with a Devil) by Piotr Szulkin (1975), but rarely. *Agonia* is the first film that deals with this issue as the main topic and, apart from the undeniable qualities of good reportage, which are sometimes stirring, it has a journalistic perspective which inspires a discussion, and maybe even a dispute, due to the fact that just as it asks many questions, it also provokes asking Adam

¹ The series *Klechdy polskie* (Polish Legends) directed by Jarosław Ostaszewicz and the series *Centrum czyli pogranicze* (Center therefore Borderland) directed by Dariusz Gajewski; both series produced for TVP2.

Strug – its narrator, screenwriter and the main character – some questions. This is the result of the fact that the film is strongly influenced by his personal vision.

In *Agonia*, just as in the above-mentioned films, we also have heroes of rural musical traditions (Kurpie, Radomskie or Podhale). Although they appear on screen for a short time, it must be admitted that they are intriguing – each of them plays or sings a piece, and comments on it. They manage to mark their individuality in a few lines of dialogue, and at the same time they are intentionally treated in the journalistic narrative as representatives of a larger community. There are also two (or even three, counting Krzysztof Trebunia-Tutka's childhood students) generations of young people from cities (and not only from cities), who in turn represent a wider phenomenon called the dance house movement. In other words, this concerns the revival movement, and, in some cases (such as Podhale), the continuity of traditional music. The “young” ones, although their habitus is different, their cultural span much broader and their identity less homogeneous, participate in this tradition. They make a nest in it (after all, the essence of the term “tradition” is transmission). These two groups are linked by the figure of Andrzej Bieńkowski, an active painter, documenter of traditional music, its watchful observer and commentator with a sociological and ethnographic temperament. The set of the film is therefore densely populated and gives the impression of one “new village” which could be understood in many ways.

Although, of course, I understand the rules governing the production of such films – especially when it comes to the time frame (the film is an hour long) and care for the cohesion of the structure – I must mention the aspects that I miss in this picture, if only to not forget them in post-film discussions. The representatives of two regions are absent here: Greater Poland (continuity slightly different than in the Carpathians) and Lower Silesia (a specific repatriate, migration and cultural mosaic, in addition located on former German lands). There is also a shortage of academics, both in the older generation (e.g. Piotr Dahlig – a pioneer of a new kind of field documentation, with a very broad, free of presentism outlook, who formulates valuable reflections) as well as among the young generation, which includes many musicians, a fact which distinguishes them from previous arm-chair researchers. I am also troubled by the fact that the problem of regional or micro-regional song and dance groups or other similar initiatives was ignored in the film discussion. The provenance of such groups is much more complex than in the case of “Mazowsze” and “Śląsk”². Additionally, in the case of such large ensembles, it should be added that their tradition is longer than that introduced according to communist rules and aesthetics of socialist realism.

I can find one explanation for these shortcomings: the film was intended to reflect the counterculture and quite elitist nature of the revival movement, creating an alternative option, however niche, but significant in the face of organized forms, which, even if they were largely grass-roots, were based on the system of state institutions. Adam Strug's intention was probably to draw a clear distinction be-

2 “Mazowsze” and “Śląsk” are the names of state-owned song and dance ensembles established during the communist era, employing dozens of dancers, musicians and technical workers who specialize in performing arrangements of folk music.

tween two types of traditional music. The first of them is the more archaic, *in crudo*, which was an act of communication that could “say more than all the words” (Krzysztof Trebunia-Tutka)³ – a corporeal and spiritual act, and at the same time causative (social) and life-giving (in Stanisława Galica-Górkiewicz’s words, “there is good in music”). The second one is newer, less spiritual, perhaps cultivated only for pleasure, for a smaller or larger stage or as a reminder (but even as a souvenir – as Krzysztof Trebunia-Tutka states – it should be “full of style”). Importantly, each of these varieties in the ontological paradigm of traditional folk music has a different and specific impact on the aesthetics and performance style. At the same time, it is difficult to avoid the impression that this typology is evaluative and originates outside the culture to which it refers, because the carriers themselves often have a different opinion on this subject. I omit the fact that every person of a certain age longs for youth, and in the film we are dealing with masters representing the older and oldest generations of rural musicians.

In his narrative, Adam Strug often refers to the past in its non-dynamic form. He describes the musical tradition as a “commune (also known as tribal), noble and church” tripod, speaks of “19th century repertoire ranges”, “free Kurpie peasants, unfamiliar with serfdom, guardians of the royal forest”, and about the “isolation that caused, that the oldest Masovian dialect and music has survived there”. And he sighs: “If we had lived a hundred years ago ...”. I see a romantic print in it, which Strug emphasizes probably in order to enhance the features of a culture in agony. In his story, the past freezes like an insect in amber, and the contemporary reality, within which the remnants of the old musical legacy are transmitted, cannot be defined precisely, while the future remains a mystery. But isn’t that fascinating in itself?

In a sense, traditional culture ends and ceases to be alive in the old way, when it is no longer a secret bound by internal codes and various taboos that co-create the bloodstream of the community; the continuity of their functioning is largely ensured by oral communication, but also the underappreciated body language (Connerton 1989). In order to master the craft, i.e. the individual secret of a given master, remaining in the stream of living tradition, it was sometimes necessary to “steal” it, or at least show some cunning. When the holders of tradition (folklore) start talking about it, they probably do not practice it anymore. Antoni Kroh (1999) writes about it suggestively. Folklore which ceases to be relevant because the world that enables its existence changes radically becomes a story about folklore (Sulima 2000), and people who practiced it before turn into certified guardians of the story. Today, city youth can take over traditional music so smoothly and relatively seamlessly just because the culture that brought it into the world is dying out. This is the whole paradox and tragedy of this situation. People who leave take some of their culture with them. Let us give them the right to do so. And their musical language can be learned. It will never be the same, but who said it had to be. This traditional language can be implemented in new times as something of one’s own, something personal, a part of one’s own identity, of course getting to know it well, but also taking advantage of the creative freedom specific in today’s times.

3 All the quotes come from the film *Agonia*.

This freedom does not have to be a fault, but can also be an added value. The artistic quality is decisive here, as well as the personal truth and fidelity to one's own, more and more often mosaic or even kaleidoscopic, identity.

There are a lot of emotions in the movie that begins and ends with a funeral. The most touching moment is the oberek played by mourners over the grave of the Radom harmonist Tadeusz Lipiec. But almost every scene conveys strong emotions through statements, music and body language. Despite the journalistic narrative, the film is not an over-intellectualized essay and, in the end, it deals primarily with feelings, which, after all, constitute the *raison d'être* and the power of music, showing them in verbal, performative, sound way. In one of the movie scenes there is a significant exchange of sentences: „You have twenty good bands, so what more do you expect?” – says Andrzej Bieńkowski, to which Adam Strug replies: “I expect context”. One can therefore ask whether in the times of “village without a village” these feelings are not enough for the context that Strug expects. At least, this is how I perceive the few voices that can be heard at the end of the picture (by Andrzej Bieńkowski, Stanisława Galica-Górkiewicz, Ewa Grochowska) as a kind of postscript and a counterpoint to the gloomy tone that floats like smoke through the hut during most of the film. Because if feelings are not the issue here then I do not quite understand what Strug means when he talks about the context. I only have an intuition that in some sense metaphysics may be involved. Anyway, I do not know why this context has to suddenly “happen” while “it is still happening”? Anthropological works or artistic statements often say more about the author than he would like to say about himself. As it seems, this is also the case here, because this film is, in a sense, a portrait of Adam Strug.

But can the eponymous “agony” not be read also through the etymological prism as *agon*, i.e. a competition as old as the world? In this case, it would be a rivalry between Thanatos and Eros. After all, in the ancient culture, to which the narrator of the film fondly refers, this motif was strongly present. The old ones are leaving, their loved ones are lamenting, but all the more they want to reaffirm life. And nowadays the grandfather is lying on the stretchers, while in the next room the children are playing, the young people are having fun (they would dance if someone played music), sometimes they are conceiving a child, and most importantly they eat and drink, because feasting overcomes death. And then they go to a football match or to the seaside to Croatia. If we look at this agonist of death and life, tradition and modernity from a historiosophic perspective, the meaning of the eponymous “agony” becomes less pronounced, more relative, and does not give any reason for erasure of the presence of traditional music so easily.

Finally, *Agonia* provokes reflection and I focused on it, but it also has (which should be emphasized, because it is not so obvious here) purely cinematic qualities – tasteful shots that give breath, direction that is clear, and at the same time imposes right rhythm, clarity and dramatic coherence of the narrative, as well as the associated original editing. Both the director Tomasz Knittel and the editor Kuba Pietrzak (who is also the filmmaker) are well-versed in the subject, which is noticeable. The soundtrack is also worth noting; it could easily be broadcast as a radio report. Thus, *Agonia* is a production worth recommending. Despite the fact that it cuts some curves and avoids others, in many respects it is a fresh text in the

filmography of folk music, which could not have been created 20 years ago. This does not mean, however, that it will not become outdated surprisingly quickly for a few reasons which could not only be the subject of another article but also another movie entirely.

REFERENCES

- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: University Press.
- Grabowski, S. (director), Sobiescy, J. i M. (screenplay) (1958). *Melodie, które nie zginą* [documentary]. Polska: Wytwórnia Filmów Oświatowych.
- Kroh, A. (1999). *Sklep potrzeb kulturalnych*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Łukowski, M. (1987). *Polski film etnograficzny*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Sulima, R. (2000). *Antropologia codzienności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szulkin, P. (director) (1975). *Dziewcę z ciortem* [short film]. Polska: Wytwórnia Filmów Oświatowych.

MATEUSZ NAPIÓRKOWSKI

Nicolaus Copernicus University in Toruń

243452@stud.umk.pl

ORCID: 0000-0002-1533-2855

A digital map of folk songs from the collection of Adolf Dygacz

Adolf Dygacz. Historia muzycznej podróży (Adolf Dygacz: The history of the musical journey).

Website created by Agata Krajewska: www.adolfdygacz.pl

DOI: 10.12775/LL.1.2021.010 | CC BY-ND 3.0 PL

Digitization of archival folklore collections has become extremely popular in the last decade. Thanks to that, materials with limited access gain a wider group of recipients, and the previously disorderly resources are described and systematized. An example of such activities is the digitization of Oskar Kolberg's *Dziela wszystkie* (Collected works), carried out by the National Library on the occasion marking the Kolberg Year (2014). These collections were made available in the Polona Digital Library in March 2015. In many cases, music collections are also digitized. In 2018, The Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów launched a multi-stage project entitled „The digitization of the collections of Adolf Dygacz” (Krajewska 2020: 75). The aim of this project is to prepare documents related to the field activities of the aforementioned ethnomusicologist, including manuscripts with music notations of songs, typescripts with texts and audio recordings from reel-to-reel tapes (Krajewska 2020: 76). The author of the project reviewed here, a researcher associated with the University of Silesia in Katowice – Agata Krajewska – used these materials in her work. The website called *Adolf Dygacz: The history of the musical journey* is the result of the creative scholarship of the Minister of Culture and National Heritage, which she received in 2020. The project consisted of the creation of an interactive map of the places where Dygacz had recorded folk songs. As the author herself recalls, her main goal was to outline the scope of his research, which took place in the 50–70s of the 20th century, in unfavorable conditions, due to the fact that the researcher was struggling with numerous logistical and technical problems at that time. Krajewska's task was not easy also due to the fact that Adolf Dygacz was a scientist known for his diligence.

Dygacz was born on July 23, 1914 in Droniowice near Lubliniec. Although he started collecting folklore materials before the 1940s, he accumulated most of them in the period between 1940–1970 (Krajewska 2020: 75). The researcher devoted his life to music and was extremely versatile in this respect – he dealt with ethnomusicology, he was a music journalist (Wójcik 2015: 27), but also a respected educator and promoter of numerous master's and doctoral dissertations (Hojka 2019: 225). He worked at the University of Wrocław and the University of Silesia in Katowice, he was a member of numerous scientific organizations, including the Polish Ethnological Society. He died on April 5, 2004 in Katowice. The archives contain approximately 3000 recordings, including many workers' songs, which constituted his main interest. The concept of an interactive map created by Agata Krajewska seems to be an interesting way to organize the numerous archival resources.

In the case of printed texts, the visual issues related to their publication are usually not paid attention to. However, it is worth devoting a few sentences to this issue in the context of the website discussed here. As part of the project, a clear and aesthetic graphical interface was constructed. On the home page there are hyperlinks to the most important elements: Dygacz's biography, the maps of his ethnographic journey and the section with individual songs. These can also be accessed by going to the individual tabs on the top bar of the page, where there is also a link to basic information about the project, supplemented with photographs from the researcher's private archives. The information obtained during a conversation with his wife, Janina Dygacz, was used by Krajewska to create a section presenting an extensive biography of the musicologist. It includes a description of his youth, the period of the Second World War, research and teaching activities, and his later life. The fact that Dygacz's research is known internationally was also taken into account – he belonged to the International Center for Research on Workers' Song „in which [...] he was a representative of Poland, which enabled him to cooperate with foreign folklorists from twelve countries”. Information on his private life and scholarly activities has been enriched with a short bibliography and the aforesaid photographs.

The methodology of his field work is also briefly presented on the page, as well as the ordination of folk songs adopted by him, which he divided into:

1. ritual songs – connected with the action of the rite, performed at a specific time and in specific circumstances;
2. professional songs – about the profession or work, duties and everyday life of employees of mines, steel mills, raftsmen, farmers and representatives of other professions;
3. common songs – sung by the local community in various circumstances, accompanying fun, but also death – in times of tragedy, concerning important historical events.

Krajewska does not forget to outline the technical context of the research – she provides information on sound recorders that the researcher used in the field, as well as on the way in which he recorded the lyrics.

The most important element of the website is the section with the map of Poland, where Dygacz's field research sites have been marked. There are about a hundred locations here, and usually one song is assigned to each of them. Krajewska,

guided by the criterion of the place of recording (but also taking into account the “readability and availability of recordings”), selected about a hundred songs from nearly 3 000 known recordings of the Silesian folklorist, which seems to be a rather modest attempt, presenting only a fraction of this extensive collection. The main goal of the project, however, was to show the journey that Dygacz had made while registering folklore material; therefore, limiting the selection to the most important places, according to the author, was a logical approach, conducive to map readability. It is also not surprising that the recordings which had not survived the test of time were omitted – their reconstruction was probably impossible or would require more time. In the description of the project, however, Krajewska indicates that in the later stages of the work, the website will be supplemented with musical transcriptions of selected songs. So, the project remains open, and hopefully the map will be supplemented with more locations and songs in the future. Currently, the most important information has been assigned to the marked places – namely the name of the place, the title of the song and a link that sends the user to the “Multimedia” section.

In the “Multimedia” section, on the left there is a list of all the songs marked on the map, and on the right there are illustrations from the Dygacz archive, including a sample flashcard, manuscript with music notation and typescript with the text of a song. The list is arranged in a non-alphabetical manner, therefore in order to efficiently navigate through the presented materials the search engine built into the website proves indispensable, allowing the user to search for items according to the place of their recording and incipit. The pages of individual songs contain transcriptions of texts, sound files with field recordings and basic information about the date of the recording and the performer. The songs also have short descriptions; although they are usually laconic, they can be a good starting point for further research and searching for other variants. The author herself also adds information about the number of songs performed by a given informant or informants (songs include instrumental pieces performed by ensembles and sung by more than one person). The presentation of other variants of the song is one of the possible directions of expansion of the discussed website. The project could also be enriched with a more advanced search engine, enabling full-text search and allowing for categories such as song genre or keywords. Although the latter are assigned to each piece and refer to the ordination of songs adopted by Dygacz, there is no possibility of searching by them. Despite these shortcomings, the way of presenting the multimedia is well thought out and the whole thing is easy to navigate.

Among the materials available on the website, one can find examples of ritual, professional and common songs – the latter are by far the most numerous. Among the professional songs, those related to mining and metallurgy deserve attention; these two sections were treated by Dygacz as separate varieties of musical folklore (Krajewska 2020: 78). It is worth noting that in the case of some works, more extensive information was provided on the context in which they functioned (for example, descriptions of rituals) and on references to Dygacz’s personal experiences.

The “Projects/Publications” tab, which contains information on other activities related to the discussed project, also proves to be interesting. There are, among others, links to the description of the above-mentioned digitization project of

Dygacz's collection implemented by The Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów, information on the educational project "The Sung Tradition", which was aimed at popularizing knowledge about local singing groups (Krajewska took part in it), as well as a link to the researcher's article (Krajewska 2020).

The website *Adolf Dygacz: The history of the musical journey* created by Agata Krajewska is interesting in many ways. First of all, it allows the visitors to familiarize themselves with the songs recorded by Dygacz in a convenient way. This type of mapping of records of musical folklore also allows for the reconstruction of the scope of field research, while the concept of an open website makes it possible to update and further expand the collection. Summing up, it can be said that despite the lack of a few of the aforementioned technical accommodations and the limited scope of the presented archives, the subject matter of the discussed website is factually and conceptually valuable and can be useful both in further scientific research and in activities in the field of regional education.

REFERENCES

- Hojka, Z. (2019). Adolf Karol Dygacz – etnograf, etnomuzykolog, folklorysta, badacz i znawca kultury Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. *Analecta*, 28(1), 217–229.
- Krajewska, A. (2020). Digitalizacja archiwów folklorystycznych – kryzys tradycji czy nowe życie w sieci? Przykład zbiorów Adolfa Dygacza. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 46, 71–89.
- Muzeum (2020). Wirtualne oprowadzanie po wystawie „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” [strona internetowa Muzeum „Górnośląski Parku Etnograficzny w Chorzowie”]. Pobrano z: <http://muzeumgpe-chorzow.pl/pl/wirtualne-oprowadzanie-po-wystawie-zycie-jako-piesn-z-teki-profesora-adolfa-dygacza/>
- Wójcik, A. (2015). Co nieco o publicystyce i społecznej aktywności Adolfa Dygacza. *Studia Artystyczne*, 3, 27–39.

JOANNA ANTONIAK

Nicolaus Copernicus University in Toruń

antoniakjo@umk.pl

ORCID: 0000-0002-1011-7865

The new face of safeguarding and promotion of the intangible cultural heritage in Poland

Multimedia materials published by the Ethnographic Museum in Toruń

DOI: 10.12775/LL.1.2021.011 | CC BY-ND 3.0 PL

Kuyavia is a historical and ethnographic region located in North Central Poland. Situated on the left bank of the Vistula River, Kuyavia stretches from the Skrwa Lewa River in the South to the Wda River in the North and to the Noteć River and Brdowski Lake in the West. Thanks to their black fertile soils and the production of rapeseed (the oil of which is essential to the local cuisine), the Kuyavian lowlands are known as “the granary of Poland” (Piotrowska, 2010a). However, as noted by Agnieszka Piotrowska (2010a), those geographical and agricultural features count among of the reasons for cultural diversity of the region.

The fertile Kuyavian soil lured German and Dutch settlers whose customs – such as conducting marriage divinations on 12 December, the eve of the Feast of Saint Lucy – soon started to seep into the local traditions. This cultural diversity of Kuyavia deepened during the Partitions as the region was divided between Russia and Prussia (Piotrowska, 2010b). Those differences were further reinforced by the existing administrative and parish divisions. Finally, Kuyavian culture has also been strongly influenced by the neighbouring regions, predominantly Greater Poland and Mazovia (Piotrowska, 2010b).

Just like in other regions, Kuyavian folk traditions and customs started to slowly disappear at the turn of the 20th century. Rapid industrialisation and urbanisation accelerated this process significantly after the Second World War and by the mid

century there were only a few small areas, mostly rural ones, where the traces of Kuyavian cultural diversity could be found (Piotrowska, 2010b). In the 21st century, the everyday traditions and customs have been relegated to tourist attractions and curios, their roots and significance often lost and forgotten.

In the second decade of the 21st century, the Ethnographic Museum in Toruń, in cooperation with Kujawsko-Pomorskie Voivodeship, initiated a project aimed at preserving the intangible cultural heritage of the region in a form that would be appealing to the modern audience. The project resulted in a series of publications which not only showcase Kuyavian traditions and customs, but also present their contemporary incarnations. The publications in question took form of CDs containing films, photographs, and recordings otherwise unavailable to the audience.

Since 2016, the Ethnographic Museum in Toruń released five CDs, each devoted to a different aspect of Kuyavian culture, including holiday customs, traditional craft, and cuisine. Published in 2016, the first CD, entitled *Shrovetide (Zapusty) Customs: Walking with a Goat in Kuyavia Region*, presents the tradition of caroling and well-wishing, as well as its modern continuation. Photographs and films included on the CD come from the archives of the Ethnographic Museum in Toruń and the Kujawy and Dobrzyń Land Museum in Włocławek. The CD contains both historical and contemporary accounts of this particular custom – which is still popular in some parts of the region – and uses them to familiarise the audience with that custom while discussing its pre-Christian roots. The collected materials – predominantly films and photographs – present the evolution of the custom, highlighting the changes in the costumes donned by the carollers and their symbolism as well as the reactions of those they visit. Those changes are illustrated by two films included on the CD: *Podkoziółek in Kuyavia* from 1965 and *Walking with a Goat* from 2007. Additionally, the modern incarnation of the custom is presented in the form of a film coverage of the Twenty Second Zapusty Groups Procession in Włocławek prepared by the Kujawy and Dobrzyń Land Museum in Włocławek.

The second CD, released in 2017, focuses on Easter customs, especially the so-called “good morning marches” (*przywołówki*)¹. *Easter Customs: Przywołówki dyngusowe in Kuyavia* contains a wide variety of iconographic and audiovisual materials from the collections of numerous cultural institutions such as the Oskar Kolberg Museum in Przysucha, the City Public Library in Inowrocław, the Jan Kasprówicz Museum in Inowrocław and the Polish Radio PiK Archive. The materials – films, photographs, radio broadcasts, and recordings – depict a unique custom which takes place in Szymborz, a district of Inowrocław, and is organised by the members of the Bachelors’ Club Association established in the mid-1830s. The CD includes texts (edited by Hanna Łopatyńska) describing the custom both from historical and contemporary perspective. The phenomenon of *przywołówki* and its evolution is also depicted through maps, examples of *przywołówki*, photographs and scans of the ‘protocols’ and ‘rules’ ensuring the correct and efficient conduct of the custom, as well as recordings.

1 *Przywołówki* is a custom unique to the Kuyavian region. On Easter Sunday young men would climb the highest tree in the area – or a roof – and shout out the names of the girls, announcing how much water they were going to use on them. Finally, they would announce the name of the man visiting each girl the next day.

The third CD, released in 2018, presents Kuyavian sand pattern sprinkling, a traditional method of decorating rooms and yards. The CD contains not only historical photographs and films from the archives of the Ethnographic Museum in Toruń and the Kujawy and Dobrzyń Land Museum in Włocławek, but also records of contemporary recreations of this tradition, taken during the festival organised by the Ethnographic Museum in Toruń and the competition in Przedacz (both of them took place in 2017). The materials collected on the CD discuss the origins of sand sprinkling, the evolution of the custom and the materials used; additionally the most popular patterns are presented and their symbolism is explained. The inclusion of both archival materials – especially films from folklore festivals in the 1970s – and contemporary ones serves to show that the visual appeal of the art of sand sprinkling still attracts the attention of the audiences, connecting the past and present.

The fourth CD, published in 2019, is devoted to Kuyavian embroidery, known for its simple patterns and the use of white thread. Materials on the CD include photographs and scans of patterns, stiches, and motifs characteristic for Kuyavian embroidery from the archives of the Ethnographic Museum in Toruń and the Kujawy and Dobrzyń Land Museum in Włocławek, as well as private collections. The CD also contains recordings of performances of *kujawiak*, a regional dance. The materials included on the CD not only present the history of Kuyavian embroidery and its unique features but also discuss the whole process in detail, starting from the choice of materials, through the choice and transfer of pattern, to its implementation. What is also important, the contents of the CD are selected to additionally serve as a tutorial for all those who want to learn this particular style of embroidery, seeing as it contains patterns as well as information about motifs and stitches.

The latest CD, released in 2020, discusses making plum jam in a traditional way. The CD contains photographs and scans from the archives of the Ethnographic Museum in Toruń, the Society of Friends of Lower Vistula Valley, the National Museum of Agriculture and Agro-Food Industry in Szreniawa of the Polish Chamber of Traditional and Local Products as well as from the private collections. The materials also include a film – entitled *Making Plum Jam in a Traditional Way* – showing the whole process and history of making jam in Kuyavia. Apart from discussing the history of the cultivation of plums and the tradition of plum jam making in the Lower Vistula Valley, the CD serves also as a recipe book as it contains both traditional recipes and their contemporary incarnations.

It is impossible to deny the value of the CDs published as a part of Intangible Cultural Heritage in Kujawsko-Pomorskie Voivodeship project. The publications are not merely encyclopaedic compendiums of cultural knowledge, but, what is more important, ensure both the preservation and continuation of those customs and traditions, encouraging the audience to recreate them in their own communities. Furthermore, the materials are presented in a visually appealing way, a quality which will certainly attract the attention of people of all ages. Another feature of the publication which deserves the praise and acknowledgement is the wide variety of materials – both historical and contemporary – included on the CDs: the assortment of photographs, films, radio broadcasts, scans of documents, and audio

recordings from different decades shows the audience not only the prevalence of those regional customs, but also their relevance in present times. However, the most admirable aspect of the whole publication is the fact that the CDs are available for free – for educational purposes – to both individuals and institutions popularising traditional culture. The only criticism of the series could be that the format in which the materials are presented – digital optical discs – may be problematic to access. It is important to keep in mind that modern laptops mostly do not have CD/DVD drives and older models may have problem with reading the CD itself. Hence, it would be a good idea to make the materials available online as well. Nevertheless, despite this one minor point of criticism, the value of the publication is undisputable – it not only reminds the audiences about the cultural uniqueness of the region, but also encourages them to continue those traditions.

REFERENCES

- Czachowski, H. (ed.) (2018). *Kuyavian Sand Pattern Sprinkling*. Toruń: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Czachowski, H., Słomska-Nowak J. (eds.) (2019). *Kuyavian Embroidery*. Toruń: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Czachowski, H., Słomska-Nowak J. (eds.) (2020). *Making Plum Jam in a Traditional Way*. Toruń: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Łopatyńska, H. (ed.) (2016). *Shrovetide (Zapusty) Customs: Walking with a Goat in Kuyavia Region*. Toruń: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Łopatyńska, H. (ed.) (2017). *Easter Customs: Przywołówki dyngusowe in Kuyavia*. Toruń: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Piotrowska, A. (2010a). Geografia regionu. In: *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*. Retrieved from: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=&l4=kujawy-geografia-regionu>
- Piotrowska, Agnieszka. 2010b. Kultura ludowa. In: *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*. Retrieved from: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=opis-dialektow&l2=dialekt-wielkopolski&l3=kujawy&l4=kujawy-kultura2>



ISSN 2544-2872 — ONLINE
ISSN 0024-4708 — PRINT