



  
**etnomuzykologia  
polska**

**NUMER 5/2023**



ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA 5/2023

ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA

Numer 5/2023

**Redakcja:**

dr Aleksandra Kleinrok

dr Arleta Nawrocka-Wysocka

mgr Teresa Nowak

dr Łukasz Smoluch

dr Maria Szymańska-Ilnata

**Sekretarz Redakcji:**

mgr Monika Kurzeja

**Redakcja językowa abstraktów w jęz. angielskim:**

dr Christopher Ballengee

**Skład:**

dr Łukasz Smoluch

Na okładce wykorzystano rysunek  
Teofila Kwiatkowskiego (1809-1891)  
ze zbiorów Biblioteki Narodowej

ISSN 2657-4438

© Etnomuzykologia Polska

Artykuły dostępne są na licencji Creative Commons.

Uznanie autorstwa na tych samych warunkach 3.0 Polska.

Wszystkie artykuły podlegały procedurze podwójnej ślepej recenzji.

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne

e-mail: [etnomuzykologia.polska@gmail.com](mailto:etnomuzykologia.polska@gmail.com)

## SPIS TREŚCI

Od Redakcji . . . . . 7

**Tomasz Nowak**

Interdyscyplinarność badań nad tańcem tradycyjnym w Polsce -  
muzycy i etnomuzykologodzy wśród badaczy innych dyscyplin  
w choreologicznych rejach . . . . . 11

**Krzysztof Hliniak**

Zachować nieuchwytnie – nabywanie i przekazywanie dziedzictwa  
tanecznego wybranych grup narodowych i etnicznych  
zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie . . . . . 35

**Katarzyna Skiba**

Przekazy tańca *kathak* w kontekście przemian  
społeczno-kulturowych . . . . . 65

**Piotr Dahlig**

Szkic problematyki historycznej w pracach  
etnomuzykologów polskich trzech pierwszych generacji . . . . . 97

**Agata Kusto**

Stara tradycja na nowej scenie. Pieśni dunajowe  
we współczesnym obiegu . . . . . 109

**Iryna Klymenko**

Etnomuzykologia i ruch rewitalizacji muzyki tradycyjnej  
w Ukrainie i w Polsce: obserwacje porównawcze. . . . . 129

**Ewelina Grygier**

Dokumenty audiowizualne jako źródło  
do badań nad percepcją zjawiska muzykowania ulicznego . . . 147

**Dawid Martin**

#Karawitan #DuniaMaya – nowe technologie  
a przekaz tradycji na przykładzie jawajskiego gamelanu  
i powiązanych z nim sztuk scenicznych . . . . . 163



## Od Redakcji

Oddajemy do Państwa rąk kolejny, piąty już numer czasopisma „Etnomuzykologia Polska”. Pojawia się on po IX Krajowym Seminarium Etnomuzykologicznym zatytułowanym „Utrwalić tradycję. Dźwięk-słowo-ruch-obraz”, podczas którego refleksji poddane zostały sposoby utrwalania tradycji muzycznych w różnych jej przejawach – w muzyce, tekście, tańcu i sztukach plastycznych. Rozmawialiśmy między innymi o tym, jakie zadania stoją przed tymi, którzy dokumentują tradycje muzyczne współcześnie oraz kto i po co jest odbiorcą „zapisu” tradycji. Pojawiały się także rozważania na temat znaczenia i sposobów wykorzystania źródeł historycznych oraz wiele innych zagadnień. Swoje wystąpienia mieli przedstawiciele różnych dyscyplin – etnomuzykologii, socjologii, kulturoznawstwa, archeologii, historii sztuki – a także muzycy tradycyjni i miłośnicy kultury ludowej. Każdy z nich o utrwalaniu muzyki, śpiewu i tańca mówił z własnej perspektywy i na podstawie własnych doświadczeń. Tę tematykę kontynuujemy w niniejszej publikacji.

W pierwszej części piątego numeru „Etnomuzykologii Polskiej” kierujemy uwagę Czytelników na badania nad tańcem. Tworzą ją trzy, silnie zróżnicowane teksty, z których pierwszy, autorstwa Tomasza Nowaka, w przekrojowy sposób przybliży historię badań etnochoreologicznych w Polsce na przestrzeni dwustu lat. W artykule pod tytułem „Interdyscyplinarność badań nad tańcem tradycyjnym w Polsce – muzycy i etnomuzykolodzy wśród badaczy innych dyscyplin w choreologicznych rejach” autor zastanawia się nad przyczynami faktu, że badania etnochoreologiczne prowadzili przedstawiciele różnych dyscyplin: literaturoznawcy, muzycy, nauczyciele, etnografowie. Próbuje także określić, jakie miejsce wśród nich zajmowali etnomuzykolodzy. Stara się odpowiedzieć na pytanie o to, kto zajmuje się badaniami etnochoreologicznymi współcześnie oraz wskazać, dlaczego jego zdaniem etnomuzykolodzy są do tego szczególnie predestynowani. Tematykę związaną z tańcem podejmuje również Krzysztof

Hliniak w tekście zatytułowanym „Zachować nieuchwytnie – nabywanie i przekazywanie dziedzictwa tanecznego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie”. Autor stara się oddać głos osobom deklarującym przynależność do mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i okolice, skupiając się na kwestiach międzypokoleniowego przekazu dziedzictwa tanecznego. Katarzyna Skiba w artykule „Przekazy tańca *kathak* w kontekście przemian społeczno-kulturowych” również porusza temat utrwalania tańca, jednak skupia się na zupełnie innym obszarze geograficznym – Indiach. Sięga do zabytków sztuki i literatury jako źródeł do badania historii i genezy tańca *kathak*. Analizuje zmiany w sposobach przekazywania wiedzy na jego temat, uwzględniając coraz bardziej powszechne wykorzystywanie nowoczesnych technologii, niepozostających bez wpływu na kształt samego tańca.

W drugiej, bardziej obszernej części czasopisma zebrane są artykuły koncentrujące się na utrwalaniu muzyki. Rozpoczyna ją przekrojowy tekst autorstwa Piotra Dahliga, „Szkic problematyki historycznej w pracach etnomuzykologów polskich trzech pierwszych generacji”, który w skondensowany sposób przedstawia sylwetki i postawy najbardziej znamienitych etnomuzykologów z początków kształtowania się tej dyscypliny w Polsce, podkreślając ich sposoby interpretacji sekwencji i procesów historycznych w muzyce i kulturze muzycznej. Agata Kusto w artykule „Stara tradycja na nowej scenie. Pieśni duna-jowe we współczesnym obiegu” przygląda się bliżej dunajowaniu jako kontynuowanemu bądź rekonstruowanemu zjawisku kultury. Analizuje archiwalne zapisy tekstowe i muzyczne oraz materiały audiowizualne, a także założenia przeglądu „Lubelszczyzna duna-juje” wskazując wady i zalety każdej z tych metod utrwalania i popularyzowania omawianego zwyczaju. Artykuł „Etnomuzykologia i ruch rewitalizacji muzyki tradycyjnej w Ukrainie i w Polsce: obserwacje porównawcze” przygotowany przez Irynę Klymenko na podstawie własnej działalności akademickiej i artystycznej analizuje aktualne



tendencje w ruchu rewitalizacji folkloru oraz kontakty w etnomuzykologii polskiej i ukraińskiej.

Kolejne dwa teksty sięgają do najnowszych technologii, które pozwalają na zapisywanie i utrwalanie muzyki. Ewelina Grygier w artykule „Dokumenty audiowizualne jako źródło do badań nad percepcją zjawiska muzykowania ulicznego” stara się odpowiedzieć na pytanie o to, jak postrzegany jest muzyk ulicy i jaki obraz wykonawcy oraz zjawiska muzykowania ulicznego prezentowany jest w źródłach filmowych. Z kolei Dawid Martin analizuje sposoby wykorzystywania internetu do przekazywania i utrwalania muzyki gamelanowej i teatru cieni w Indonezji. Jego artykuł „#Karawitan #DuniaMaya – nowe technologie a przekaz tradycji na przykładzie jawajskiego gamelanu i powiązanych z nim sztuk scenicznych” obrazuje tendencje i praktyki muzyków jawajskich, którzy coraz częściej wykorzystują internet jako przestrzeń swojej ekspresji, a także jako platformę wymiany doświadczeń i przekazywania wiedzy.

Mamy nadzieję, że zgromadzone przez nas w piątym numerze „Etnomuzykologii Polskiej” artykuły staną się inspiracją do samodzielnego namysłu nad analizowanymi przez Autorów zjawiskami oraz sposobami utrwalania innych przejawów kultur muzycznych w Polsce i na świecie.

Życzymy miłej lektury!

W imieniu Redakcji,  
Maria Szymańska-Ilnata



Tomasz Nowak

Uniwersytet Warszawski

## Interdyscyplinarność badań nad tańcem tradycyjnym w Polsce – muzycy i etnomuzykolodzy wśród badaczy innych dyscyplin w choreologicznych rejach<sup>1</sup>

### Wprowadzenie

Tematyka tańca, repertuaru tanecznego lub choćby „taneczności” w pracach etnomuzykologicznych pojawiała się i wciąż pojawia stosunkowo często i Polska nie jest tu wyjątkiem. Wynika to z faktu, że muzyka taneczna stanowi znaczny zakres form kultury znajdujących się w centrum zainteresowań etnomuzykologii. Na dodatek wielokrotnie deklarowana przez etnomuzykologów kontekstowość prowadzonych badań niejako wymusza na nich uznanie zjawisk ruchowych za istotny współczynnik wielu sytuacji muzycznych. Nic więc dziwnego, że wiele osób badających taniec uznało muzykologów za ważnych sojuszników choreologii i antropologii tańca. W Polsce takie poglądy reprezentował Roderyk Lange (1978: 20), który twierdził też, że „istnieje pewna paralela pomiędzy choreologią a muzykologią” (Lange 2012: 9). Jednocześnie, nie poprzestając na oczywistych związkach obu dyscyplin na gruncie zjawisk

---

<sup>1</sup> Dawniej „rej” oznaczało szereg, rząd, łańcuch, ale też korowód taneczny, stąd „wodzić rej”.

metrorytmicznych, badacz ten podkreślał, że muzyka taneczna i odpowiadająca jej choreotechnika stanowią „nierozzerwalną całość i tylko w tym kontekście staje się zrozumiałe powstawanie niektórych cech wykonawczych” (Lange 1978: 20).

Jest jednak jeszcze jeden ważny faktor tego stanu rzeczy – taniec bardzo długo nie był reprezentowany przez wyspecjalizowane instytucje akademickie, co przez wiele lat skazywało badania nad tańcem na niemal wyłącznie ochotniczą rekrutację osób dokumentujących i badających wywodzących się z innych dyscyplin. Również współcześnie kształcenie badaczy i badaczek tańca w bardzo wielu krajach świata nie jest ugruntowane, a funkcjonujące programy kształcenia są stosunkowo nieliczne i rzadko odnoszą się bezpośrednio do tańca tradycyjnego. W konsekwencji badania nad tańcem wydają się być zdominowane przez osoby reprezentujące różne dyscypliny naukowe – także sztuki muzyczne i nauki o sztuce – a absolwenci nielicznych programów kształcenia specjalistycznego z zakresu teorii tańca, czy wręcz etnochoreologii należą do rzadkich przypadków. Powyższa konstatacja prowokuje do zadania pytania o to, czy udział w badaniach nad tańcem tradycyjnym reprezentantów różnych dziedzin istotnie wpływa na interdyscyplinarność badań etnochoreologicznych w Polsce. Jednocześnie, publikując na łamach „Etnomuzikologii Polskiej” należy zadać pytanie o to, jaki był dotychczas udział w tych badaniach muzyków i etnomuzykologów w stosunku do udziału przedstawicieli innych dyscyplin. W końcu zbliżająca się powoli dwusetna rocznica refleksji naukowej nad tańcem tradycyjnym w Polsce każe zadać pytanie o to, jak wskazane powyżej zagadnienia zmieniały się w czasie oraz jakie można sformułować postulaty dalszych badań. Nie jest natomiast zadaniem niniejszego artykułu dokonanie szczegółowego przeglądu dorobku polskiej etnochoreologii, co było już przedmiotem kilku wcześniej dokonanych zestawień i omówień (Lange 1968; Lange 1978; Dąbrowska 2006; Nowak 2011).

## **Dokumentacje i refleksje nad tańcem epoki ludoznawstwa**

Pierwszym ośrodkiem skupiającym zainteresowanie polską kulturą taneczną była Warszawa, a w szczególności Towarzystwo Przyjaciół Nauk i Królewski Uniwersytet Warszawski. W 1818 roku Józef Elsner, kompozytor i profesor Uniwersytetu, w swojej rozprawie zawarł pierwsze, choć jeszcze niezbyt obszerne spostrzeżenia dotyczące rytmiki tańców narodowych w Polsce (Elsner 1818). Ponad dziesięć lat później, w 1829 roku, inny warszawski profesor uniwersytecki, poeta, teoretyk i krytyk literacki, Kazimierz Brodziński, opublikował swoją rozprawę o tańcach postrzeganych wówczas jako tańce narodowe – polonezie, mazurze, krakowiaku i kozaku (Brodziński 1829). W pracy tej, podobnie jak w starszym o dziewięć lat poemacie „Wiesław” (Brodziński 1820), Brodziński przedstawił charakterystykę podstawowych kroków, figur i gestów, oraz sytuacji tanecznych, a także możliwych znaczeń kulturowych poszczególnych zachowań tanecznych. Z kolei bibliotekarz Łukasz Gołębiowski opublikował w 1831 roku opisy gier i zabaw – w tym zabaw o charakterze tanecznym – poszczególnych grup społecznych (Gołębiowski 1831). Te dokonania, począwszy od lat czterdziestych XIX wieku poszerzał w swych licznych publikacjach muzycznych i etnograficznych muzyk, kompozytor i badacz folkloru, Oskar Kolberg. Jednak o ile jeszcze do 1857 roku autor opisywał tańce w sposób lakoniczny i nieprecyzyjny, koncentrując się głównie na dokumentacji melodii tanecznych (Kolberg 1857), o tyle w monumentalnej serii wydawanej od 1865 roku Kolberg starał się tam, gdzie to tylko było możliwe, dokładnie opisać przebieg tańca i sytuacji tanecznej. Dotyczyło to szczególnie tańców zaobserwowanych przez niego osobiście w terenie, czego dobry przykład mamy przede wszystkim w tomach z Kujaw (Kolberg 1867: 199–212) i Krakowskiego (Kolberg 1873: 367–380). I trzeba przyznać, że opisy te, pomimo że wyszły spod pióra muzyka bez szerszego wykształcenia tanecznego, są wyjątkowe na tle całej literatury ludoznawczej XIX wieku. Uczciwie trzeba też stwierdzić, że materiał dokumentacyjny melodii tanecznych i nazw tańców

w zbiorach Kolberga jest o wiele bogatszy. Pamiętać należy także o tym, iż Kolberg wykorzystywał w swoich zbiorach również drobne informacje dość obficie rozrzucone w ówczesnych i wcześniejszych wydawnictwach różnych autorów (m.in. Władysława Anczyca, Edwarda Chłopickiego, Balthasara Hacqueta, Bartłomieja Harbuzowskiego, Łukasza Gołębiowskiego, Jana Kleczyńskiego, Kornela Kozłowskiego, Józefa Mączyńskiego, czy też Kazimierza Władysława Wójcickiego) oraz informacje pozyskane od współpracowników zamieszkujących badane regiony.

Nieco na uboczu nurtu etnograficznego, za to bezpośrednio na przedłużeniu kierunku wytyczonego przez Brodzińskiego klasyfikuje się praca rejenta Kancelarii Ziemiańskiej Guberni Płockiej, Karola Czerniawskiego (Czerniawski 1847, 1860). Jej główne zagadnienie stanowią tańce narodowe, jednoznacznie osadzone w kulturze salonowej i teatralnej, których opis jest rozwinięciem opisów Brodzińskiego z 1829 roku. Niemniej Czerniawski dokonuje rzeczy niezwykłej jak na owe czasy – polskie tańce narodowe omawia w szerokim kontekście geograficznym, choć niewątpliwie postrzegany z perspektywy europocentrycznej. Autor dostrzega różnorodność funkcji tanecznych, jak też bogactwo znaczeń wyrażonych przez formacje przestrzenne i poszczególne zestawy ruchowe. Ten nurt rozwijali następnie autorzy tacy jak pisarz Marian Gorzkowski (Gorzkowski 1869), historyk literatury Walery Gostomski (Gostomski 1891) oraz kompozytor i nauczyciel Otto Mieczysław Żukowski (Żukowski 1899). Refleksji nad kulturą taneczną, choć przede wszystkim salonową, nie brak też w ówczesnych podręcznikach tańca nauczycieli tańca (Hłasko 1846; Staczyńscy 1846; Rochacki 1874; Mestenhauser 1878, 1887, 1888, 1894, 1896, 1901, 1904, Worobecki 1897), a także publicyści Arkadiusza Kleczewskiego (Kleczewski 1879) oraz pisarza i tłumacza Bolesława Londyńskiego (Londyński 1904). Jednak po pierwszej wojnie światowej nurt zainteresowań salonową i wynikłą z niej dancierową kulturą taneczną, będzie już

tak odległy od nurtu badań nad tradycyjnym tańcem wiejskim, że przestanie być przedmiotem rozważań badaczy spuścizny ludowej kultury tanecznej w Polsce<sup>2</sup>.

Próbując podsumować dziewiętnastowieczne wysiłki polskich ludoznawców i nauczycieli tańca stwierdzić należy, że:

- opis tańca tradycyjnego pojawia się na ogół na marginesie opisu obrzędu lub zwyczaju, albo też przy okazji charakterystyki kultury społeczności danej miejscowości lub (rzadziej) regionu;
- opis koncentruje się na charakterystyce sytuacji: grupy wykonawców i osób towarzyszących, sposobu zagospodarowania przestrzeni, charakteru ruchu indywidualnych tancerzy, specyficznych gestów;
- do częstych należą opisy zachowań towarzyszących tańcowi, odbiegające od przyjętych norm towarzyskich w środowisku szlacheckim i mieszczańskim;
- często opis jest pominięty na rzecz stwierdzenia samego faktu wystąpienia tańca;
- wyodrębnienie opisów tańców należy do wyjątków;
- w bardziej precyzyjnych opisach często spotykamy porównania gatunków tanecznych do zbliżonych charakterem gatunków ówczesnej kultury salonowej.

W okresie tym specjaliści w zakresie tańca skoncentrowani byli na salonowej kulturze tańca, a tańce tradycyjne stanowiły dla nich jedynie dogodny pole do zarysowania nieco szerszego kontekstu kulturowego. Obszerniejsza refleksja o ambicjach naukowych jest zasługą literatów, historyków literatury i publicystów. Przedstawiciele środowiska muzycznego to kompozytorzy, których zainteresowania

---

<sup>2</sup> Jako przykładowe prace tego nurtu wymienię tu trzy, które ukazały się w pierwszych latach po odzyskaniu przez Rzeczpospolitą niepodległości: B. d'Esmanguo-Filipowskiego (d'Esmanguo-Filipowski 1921), A. Norwina, (Norwin 1922); Salonowca (Salonowiec 1923, s.d.).

tańcem kształtowały się w trakcie poszukiwań sielskiej tematyki do romantycznych i postromantycznych kompozycji muzycznych. Pogłębiają refleksję nad zjawiskami metrycznymi i agogicznymi tańca, dokonują spostrzeżeń dotyczących kontekstu kulturowego, a przede wszystkim dokumentują melodie taneczne (choć często je opracowując). Wyjątkowe znaczenie mają jednak pojedyncze opisy Oskara Kolberga, który pod wpływem takich regionalistów jak Józef Mączyński, czy Władysław Anczyc, zdobył się na stosunkowo precyzyjne charakterystyki choreotechniki tańców wiejskich.

### **Dokumentacje i badania nad tańcem pierwszej połowy XX wieku**

U progu XX wieku w polskich badaniach nad tańcem tradycyjnym pojawili się muzykolodzy i muzykolożki. W roczniku 1900–1901 magazynu „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” Feliks Starczewski opublikował dość ogólnikowy tekst poświęcony tańcom polskim (Starczewski 1900–1901). Wydane następnie w „SIMG” teksty Adolfa Lindgrena i Tobiasa Norlinda poświęcone zagadnieniom tańców polskich w Skandynawii wywołały lawinę dalszych publikacji polskich muzykologów: Henryka Opieńskiego (Opieński 1911, 1933), Adolfa Chybińskiego (Chybiński 1911a, 1911b, 1913), Alicji Simon (Simon 1913), Zdzisława Jachimeckiego (Jachimecki 1914). Podejmowały one głównie zagadnienie obecności rytmów charakterystycznych dla polskich tańców narodowych w rękopisach i starodrukach muzycznych z XVI i XVII wieku, a także refleksji o polskiej muzyce tanecznej i tańcu w pracach zagranicznych teoretyków muzyki.

Równolegle w Polsce pojawił się nurt publikacji, mających związek z rozwojem dokumentacji folkloru tanecznego i muzycznego w Prusach i Austro-Węgrzech na przełomie XIX i XX wieku. Dotyczyły one regionów takich jak: Śląsk (Tomasz Cieplik, Stanisław Wallis, Irena Mendelowa, Jerzy Drozd, Mieczysław Konopka, Gustaw Morcinek, Augustyn Musioł i Feliks Sachse), Wielkopolska (Marian Orlik, Jan



Bzdęga z Domachowa, Anna Jakubkówna), Kaszuby (Paweł Szeffa), Krakowskie (Jędrzej Cierniak) i Huculszczyzna (Roman Harasymczuk<sup>3</sup>). Autorki i autorzy ówczesnych zbiorów tańców rekrutowali się przede wszystkim ze środowiska nauczycielskiego, które w realiach seminariów nauczycielskich krajów niemieckojęzycznych, było kształcone w poszanowaniu pieśni i tańców ludowych coraz częściej wprzęganych w proces edukacyjny. Te tradycje w okresie międzywojennym były przeszczepione na grunt polski, przede wszystkim dzięki seminariom nauczycielskim, ale też instytutom wychowania fizycznego.

Ale równolegle na świecie zachodziły zmiany w zakresie podejścia zarówno do tańca jako takiego, jak i do tańca tradycyjnego, które odbijały się echem lub wręcz mocno wpływały na działania w Polsce. W drugiej połowie lat dwudziestych Rudolf Laban sformułował swoje pierwsze postulaty wyodrębnienia badań choreologicznych (badań nad tańcem) oraz stworzenia uniwersalnej notacji tańca umożliwiającej zapis każdego zjawiska tanecznego na świecie (kinetografia). Idee i koncepcje labanowskie wpłynęły na wyodrębnienie się na przestrzeni następnych kilkudziesięciu lat etnochoreologii i wykorzystanie narzędzi labanowskich do badań nad tańcem tradycyjnym. Już w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nastąpił dynamiczny rozwój dokumentacji tańca w Anglii, Austrii, krajach bałkańskich, skandynawskich, Katalonii, Niemczech, Rosji, Stanach Zjednoczonych i we Włoszech. Wyniki tych badań dokumentacyjnych prezentowano na różnego typu konferencjach międzynarodowych, w których udział brali także Polacy. W roku 1933 z inicjatywy Rolfa de Maré przy Operze Paryskiej (Opéra Garnier) utworzono Les Archives Internationales de la Dance (AID). Dwa lata później w Londynie odbył się pierwszy kongres poświęcony tańcom

---

<sup>3</sup> W tym miejscu warto zaznaczyć, że Roman Harasymczuk jednoznacznie identyfikował się z narodem ukraińskim. Był on w okresie międzywojennym niewątpliwie najwybitniejszym badaczem folkloru tanecznego w Polsce. Po drugiej wojnie światowej przygotował monografię tańców bojkowskich oraz łemkowskich, przy czym tę drugą na podstawie wywiadów z powojennymi przesiedleńcami z Beskidu Niskiego i Sądeckiego (Łemkowszczyzny).

ludowym, a udział w nim wzięła m.in. etnolożka Cezaria Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczowa. Następny Kongres odbył się w 1936 roku w Paryżu towarzysząc wystawie światowej, uwzględniającej także zjawisko tańca. Polska ekspozycja, przygotowana przez Cezarię Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczową, muzykologa Juliana Pulikowskiego oraz muzyka i choreologa, Stanisława Głowackiego, została uznana za jedną z najciekawszych.

Rozwój badań choreologicznych i etnochoreologicznych w Polsce miał też swój wymiar akademicki. I tak, pod opieką Adolfa Chybińskiego we lwowskiej katedrze muzykologii powstały prace magisterskie: Wilhelminy Bagarówny (studium o oberku) (Bagerówna 1932), Jana Józefa Dunicza (studium o polonezie) (Dunicz 1932) i Tadeusza Głodzińskiego (studium o krakowiaku) (Głodziński 1933). W Poznaniu powstała praca magisterska Bożeny Osmólskiej (historyczny przegląd tańców „swojskich” z odniesieniem do tańców „obcych”) (Osmólska 1936). Ważnym dokonaniem były prace Eugeniusza Piaseckiego, związanego z Lwowem i Poznaniem działacza sportowego i zasłużonego pioniera wychowania fizycznego, poświęcone zabawom dziecięcym – w tym tanecznym – z terenu ówczesnej Rzeczypospolitej (Piasecki 1919, 1932). W warszawskim instytucie wychowania fizycznego na podstawie autorskich badań terenowych Zofii Kwaśnicowej powstała dwutomowa praca omawiająca wybrane zabawy i tańce ludowe oraz tańce narodowe wraz z całym kompleksem materiałów dydaktycznych (Kwaśnicowa 1937, 1938). Apogeum jednak dokonań naukowych stanowią syntetyczne w charakterze prace Cezarii Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczowej (Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczowa 1935a, 1935b), ukazujące panoramę zjawiska tańca na terenie ówczesnej Polski oraz znakomita synteza tańca na ziemiach słowiańskich etnografa Kazimierza Moszyńskiego (Moszyński 1968: 300–395).

Podsumowując polskie dokonania w zakresie badań nad tańcem tradycyjnym w ciągu czterech pierwszych dekad XX wieku, stwierdzić należy, że:

- dokumentacja w tym okresie jest dziełem głównie regionalistów lub badaczy zajmujących się kulturą fizyczną, etnografią i muzykologią;
- badacze, szczególnie Ci, którzy zostali przygotowani przez seminaria nauczycielskie i akademie wychowania fizycznego, koncentrowali się głównie na badaniach regionalnych;
- opis gatunków tanecznych przybrał charakter opisu instruktażowego, choć pojawiły się też (od lat trzydziestych) pierwsze próby notacji kinetograficznej;
- rozwinięto opis kontekstu sytuacji tanecznej;
- rozpoczęto wysiłki w celu określenia zasięgów geograficznych gatunków tańców;
- szczególną uwagę zwrócono na symbolikę elementów i akcesoriów tanecznych, a także na znaczenie tańców obrzędowych, co było istotnym wkładem etnografek i etnografów;
- szczególną troską muzykologów i muzykolożek stały się badania nad dziejami kształtowania się i przemian gatunków tanecznych oraz poświęcone im monografie – tak z historii muzyki, jak i etnografii muzycznej;
- zainteresowano się tańcami pozaeuropejskimi;
- zaczęto stosować techniczne środki dokumentacji tańca – fotografię, kinematografię i fonografię.

Wyraźnie widać więc w tym okresie ograniczenie aktywności literaturoznawców oraz dużą aktywizację przedstawicieli i przedstawicielek nauk o kulturze i nauk o sztuce, w tym interesujących szczególnie nas muzykologów i muzykolożek historycznych oraz etnografek i etnografów muzycznych.

### **Dokumentacje i badania nad tańcem drugiej połowy XX wieku**

Po drugiej wojnie światowej, w zmienionej sytuacji społeczno-politycznej stosunkowo łatwo odrodził się nurt dokumentacji tańców

regionalnych obejmujący już także centralne i wschodnie tereny kraju. Zbiory te były zasługą takich eksploratorów i eksploratorek jak: Jan Piotr Dekowski, Włodzimierz Kotoński, Kazimierz Bogucki, Urszula Brzozowska, Jan Chorościński, Józef Czerwonka, Jerzy Drozd, Adam Glapa, Lidia Nartowska, Wanda Kaniorowa, Aleksander Oleszczuk, Michał Słowik-Dzwon, Józef Szmyd, Jan Tacina, Aleksandra Wojciechowska czy Zygmunt Wróblewski. Większość z nich była absolwentami studiów nauczycielskich. Jednymi z niewielu wyjątków byli przedstawiciele środowiska muzycznego: muzyk, Jan Tacina oraz kompozytor, Włodzimierz Kotoński, autor znakomitych i zachowujących w znacznej mierze do dziś swoją aktualność publikacji o tańcu góralskim i zbójnickim (Kotoński 1954, 1956).

Mimo poważnych ograniczeń w podróżowaniu, po 1956 roku osoby reprezentujące polskie środowisko badań nad tańcem tradycyjnym znów nawiązały i utrzymywały kontakty z powstałym w latach trzydziestych środowiskiem etnochoreologicznym, co umożliwiło adaptację wypracowanych na gruncie międzynarodowym rozwiązań. W międzyczasie bowiem dokonano ujednoczenia terminologii dyscypliny, przyjęto w etnochoreologii metody analityczne inspirowane dorobkiem lingwistyki i cybernetyki, a nade wszystko labanowską analizę ruchu w ujęciu Albrechta Knusta. W 1957 roku Międzynarodowy Kongres Choreologiczny w Dreźnie za jedyny adekwatny i uniwersalny system notacji ruchu w badaniach etnochoreologicznych uznał kinetografię Labana-Knusta. Aż po lata osiemdziesiąte doskonalono też metody klasyfikacji tańca zainicjowane w latach trzydziestych, a szczególnie aktywnie dyskutowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>4</sup>. W 1962 roku utworzono też Study Group Folk Dance Terminology przy International Folk Music Council (później Study Group on Ethnochoreology przy International Council for Traditional Music, a obecnie przy International Council for Traditions of Music and

---

<sup>4</sup> Ten etap badań znakomicie podsumowuje praca *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen* (Dąbrowska, Petermann 1983).

Dance). Było to (i jest nadal) środowisko, dzięki któremu stał się możliwy dialog z badaczami z całego świata, w tym m.in. w zakresie przyjęcia paradygmatów antropologicznych po przełomie, jaki miał miejsce w etnochoreologii amerykańskiej w latach siedemdziesiątych XX wieku. Ważnym jest też, że nie bez powodu Study Group Folk Dance Terminology / Study Group on Ethnochoreology powstała właśnie przy organizacji etnomuzykologicznej i że w 2023 roku organizacja ta zmieniła nazwę na uwzględniającą taniec. Jest to jeden z najbardziej wymownych dowodów na to, jak związki muzyki i tańca są ważne dla obydwu dyscyplin do chwili obecnej.

Polskim reprezentantem w środowisku międzynarodowym był w tamtym czasie przede wszystkim Roderyk Lange, pracownik Muzeum Etnograficznego w Toruniu, prowadzący od 1954 roku badania na terenie Kujaw, Pałuk i Wielkopolski. Ten młody wówczas instruktor i badacz tańca tradycyjnego, późniejszy etnolog, w 1960 roku opublikował instrukcję prowadzenia badań etnochoreologicznych i dokumentacji archiwalnej (Lange 1960, 1984, 1995). Punkt wyjścia dla jego opracowania stanowiła instrukcja prowadzenia etnomuzykologicznych badań terenowych Jadwigi Sobieskiej z 1949 roku. Jednakże do swojego opracowania wykorzystał także wiedzę i umiejętności uzyskane w toku studiów etnograficznych w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu i Uniwersytecie Wrocławskim oraz choreologicznych w Folkwang Hochschule w Essen, jak również własne doświadczenia terenowe. Instrukcja ta stała się przewodnikiem w badaniach terenowych dla licznej grupy badaczek i badaczy, przygotowanych przez Roderyka Langego także do prowadzenia dokumentacji kinetograficznej. Wymienić tu należy przede wszystkim najbardziej wybitne badaczki: Marię (Sobolewską) Drabecką – archeolożkę, historyczkę tańca, Janinę Marcinkową – choreografkę, bardzo aktywną badaczkę bogatej kultury tanecznej Śląska, Zofię Stęszewską – muzykolożkę, niestrudzoną badaczkę źródeł historycznych tańców polskich; oraz Grażynę Dąbrowską – etnografkę, badaczkę tradycji

tanecznych Mazowsza, autorkę syntez poświęconych polskim tańcom ludowym, publicystkę i inicjatorkę licznych działań popularyzatorskich<sup>5</sup>. Sam Roderyk Lange zastosował przygotowaną przez siebie metodykę badań podczas opracowywania monografii tanecznej Kujaw (Lange 1963; Lange, Krzyżaniak, Pawlak 1979), ale jej znaczenie podkreślał także w swych pracach poświęconych metodyce i metodologii badań (Lange 1968, 1975, 1978, 1997). Po swoim wyjeździe z Polski do Wielkiej Brytanii w roku 1967 był też pionierem w Europie antropologii tańca, a w latach 1986–92 przewodniczył Study Group on Ethnochoreology przy International Folk Music Council/International Council for Traditional Music<sup>6</sup>.

Osieroconemu przez Roderyka Langego środowisku w Polsce w końcu lat sześćdziesiątych przewodzić zaczęła Grażyna Dąbrowska, pracująca wówczas w Instytucie Sztuki PAN, w ramach działalności którego badaczka zorganizowała w dniach 13–18 września 1976 w Zaborowie pod Warszawą X sympozjum Study Group Folk Dance Terminology przy International Folk Music Council. Po swoim przejściu na emeryturę powołała do życia w roku 1989 Polskie Towarzystwo Ethnochoreologiczne (PTECH). Towarzystwo to skupiało w swoim gronie nie tylko przygotowane wcześniej do prowadzenia badań etnochoreologii, ale również zainteresowane tańcem etnologów i etnologów (m.in. Teresę Karwicką, Małgorzatę Dziurówic-Kaszubę, Małgorzatę Orlewicz, Roberta Dula, Agnieszkę Kowarską, Dariusza Kubinowskiego), regionalistki i regionalistów (m.in. Jana Bzdęgę, Kazimierza Budzika, Michalinę

---

<sup>5</sup> Związek z tą samą metodyką pracy terenowej wykazują także monografie taneczne innych autorów, m.in.: Jacka Tomasika, Marii Romowicz, Jana Piotra Dekowskiego, Lidii Michalikowej, Miry Bobrowskiej, Emmy Cieślińskiej, Alicji Haszczak.

<sup>6</sup> Od roku 1986 do 2013 prof. dr hab. Roderyk Lange przyjeżdżał corocznie na miesiąc letnie do Polski prowadząc szkolenia z kinetografii, wykładając antropologię tańca w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, organizując międzynarodowe seminaria oraz wydając „Studia Choreologica” (od 1999 roku). W roku 1993 założył Instytut Choreologii w Poznaniu, a w 2009 współorganizował Polskie Forum Choreologiczne, któremu w latach 2009–2014 przewodził.

Wojtas) oraz etnomuzykolożki i etnomuzykologów (m.in. Aleksandrę Szurmiak-Bogucką, Marię Baliszewską, Ludwika Bielawskiego, Jana Stęszewskiego, Piotra Dahliga, Tomasza Nowaka). Od samego początku stowarzyszenie wydawało „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” (łącznie dwanaście numerów), który był miejscem publikowania nie tylko tekstów badaczy tańca o ugruntowanej pozycji, ale też miejscem wielu debiutów etnochoreologicznych. W dniach 9-18 sierpnia 1994 roku staraniem stowarzyszenia we współpracy z IS PAN zorganizowano w Skierniewicach XVIII Międzynarodowe Sympozjum Study Group on Etnochoreology of International Council for Traditional Music (Bielawski, Dąbrowska 1997). Szczytowym osiągnięciem środowiska była publikacja pod nazwiskiem Grażyny Dąbrowskiej książki *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon* (Dąbrowska 2005/2006), sumującej dorobek polskich badań etnochoreologicznych. Niestety, dwa lata później stowarzyszenie uległo samorozwiązaniu, ze względu na odpływ członków. Powodem tego stanu rzeczy – poza oczywiście nieistotnymi z perspektywy niniejszego tekstu sprawami osobistymi poszczególnych członków – było to, że większość osób ze środowiska etnochoreologicznego było już w bardzo zaawansowanym wieku. Natomiast pokolenie młodych badaczy tańca tradycyjnego w Polsce, pozostawione przez poprzednie generacje, było na tyle nieliczne, że nie miało szansy przetrwać w oderwaniu od reprezentantów innych specjalizacji w zakresie badań nad tańcem. Możemy więc mówić o zamkniętym okresie badań etnochoreologicznych w Polsce, w którym dokumentacja terenowa tańca osiągnęła swoje apogeum, a na rynku wydawniczym ukazał się szereg monografii regionalnych, gatunkowych oraz publikacji o charakterze przekrojowym. Poziom akademicki osiągnęły badania historyczne, klasyfikacyjne i kontekstowe. Dominującą rolę w nich odegrały przede wszystkim osoby o wykształceniu etnograficznym, reprezentujące całe środowisko,

niemniej znaczącą rolę pełnili w nim też muzykolodzy i muzykolożki (m.in. Marian Sobieski, Karol Chławiczka, Zofia Stęszewska, Piotr Dahlig, Ewa Dahlig-Turek), muzycy i kompozytorzy (Jan Tacina i Włodzimierz Kotoński).

### **Stan obecny i perspektywy badań etnochoreologicznych w Polsce**

Współcześnie, tj. na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, na polu badań etnochoreologicznych w Polsce odnotowałem aktywność zaledwie kilkanaściorga osób wywodzących się niemal wyłącznie ze średniej i młodszej generacji (spośród senierek nadal aktywne są Alicja Haszczak i Michalina Wojtas). Nikt ze wskazanych tu dwóch generacji nie poświęca się wyłącznie badaniom etnochoreologicznym – praktycznie wszystkie osoby poruszające tematykę tańca tradycyjnego jednocześnie zajmują się także innymi dyscyplinami badawczymi lub też całkowicie innymi obszarami tańca. Nie oznacza to jednak, że ich badania są interdyscyplinarne. Dostyc często zdarza się bowiem, że bardzo wyraźnie oddzielają obszary swoich zainteresowań. Nadal dominuje obecność dwóch subdyscyplin – etnologii i etnomuzykologii – choć już w wyrównanych proporcjach. Poza tym badaniami nad tańcem tradycyjnym zajmują się też kulturoznawcy i kulturoznawczynie, orientalistki, germanistka, pedagożka oraz historyk. Badania nad tańcem regionalnym obecnie należą już do nie tak częstych przypadków (Katarzyna Gać, Teresa Nowak, Tomasz Nowak, Patryk Rutkowski), podobnie jak badania archiwalnych przekazów tańca (Krzysztof Hliniak, Agnieszka Jeż, Aleksandra Kleinrok, Teresa Nowak, Tomasz Nowak). Pojawiło się natomiast zainteresowanie tańcem w społecznościach mniejszości etnicznych (Krzysztof Hliniak, Agnieszka Jeż, Agnieszka Kowarska, Teresa Nowak, Tomasz Nowak). Wyraźnie zaznaczają się zainteresowania tańcem pozaeuropejskim (Aleksandra Kilczewska-Torabpourshiraz, Renata Lesner-Szwarc, Wiesna Mond-Kozłowska, Natalia Żakowska) oraz



innych społeczności europejskich (Krzysztof Hliniak, Jadwiga Madej, Hanna Raszevska-Kursa). Największym jednak zainteresowaniem cieszy się tematyka współczesnych odniesień do tańców tradycyjnych (Izabela Andrzejak, Krzysztof Hliniak, Agnieszka Jeż, Aleksandra Kilczewska-Torabpourshiraz, Agnieszka Kowarska, Renata Lesner-Szwarc, Jadwiga Madej, Tomasz Nowak), co najbardziej określa kierunek, w którym zmierzają zainteresowania etnochoreologiczne w Polsce.

Nie należy się temu dziwić – tańce tradycyjne nie tylko zawędrowały bowiem na scenę i estradę, ale również często schodzą z nich by doczekać się prób ich ożywienia i reintrodukcji w sytuacji potańcówek, czy też reinterpretacji w działaniach performatywnych. Przekaz międzypokoleniowy z falami kolejnych generacji zadziwia nas coraz bardziej swoją różnorodnością, bowiem każde nowe pokolenie przynosi ze sobą coraz to inne sposoby gospodarowania ruchem i pojmowania kultury tradycyjnej. Wszystko to wymaga stałej obserwacji, opisu, analizy i interpretacji, stanowiąc szeroką paletę możliwości dla współczesnych badaczy tańca. Do tego dochodzą procesy globalizacji, instytucjonalizacji, ideologizacji, mitologizacji, popularyzacji, emblematyzacji, czy też urynkowienia, co powoduje konieczność adaptacji koncepcji teoretycznych i metod badawczych nie tylko z etnologii, ale też z antropologii kulturowej, socjologii, czy ekonomii. Poza tym na przedmiot badawczy wpływają choreografowie, nauczyciele, instruktorzy, działacze regionalni, etnomuzykolodzy, etnologowie, kulturoznawcy, rekonstruktorzy i animatorzy kultury tradycyjnej, co powoduje, że trudno mówić o klasycznych badaniach kultury w społeczeństwie. Należy raczej myśleć o rekonstruowaniu skomplikowanej sieci relacji w policentrycznych polach badawczych. To zaś bardzo często wymaga od badaczy przełamania ograniczeń, które tkwią nie tylko w paradygmatach utrwalonych w pisemnej tradycji dyscypliny, ale też w kompetencjach samych

badaczy nabytych w toku obcowania z poprzednimi pokoleniami w procesie edukacji i praktyki naukowej.

Siłą rzeczy przeformułowaniu musiały ulec przynajmniej niektóre paradygmaty badawcze. Dziś już nie sposób traktować gatunków tanecznych jako ściśle przynależnych etnicznie, czy też klasowo w sposób niezmienny – odnotowane bowiem wielokrotnie przepływy geograficzne i społeczne wskazują na istnienie ogromnego potencjału ich migracji. Nie można również zjawisk tanecznych traktować ahistorycznie – śledzenie procesów kształtowania, przemian form, kontekstu, funkcji dostarcza wielu interesujących danych badawczych pozwalających na zrozumienie specyfiki badanych zjawisk i rządzących nimi procesów. Poza tym we współczesnej etnochoreologii kluczem do identyfikacji zjawisk nie są już nazwy, cechy muzyczne lub przynależności do szczególnych sytuacji społecznych, co w przeszłości narzucali badacze wywodzący się z literaturoznawstwa, muzykologii, etnologii, czy też kulturoznawstwa. We współczesnych badaniach podstawową rolę odgrywa wyjście od doświadczenia tanecznego (Lange 2009: 8), które stanowi klucz do zrozumienia nie tylko formy tanecznej i jej zasad, ale też pozostałych współczynników tańca i sytuacji tanecznej, ich jednostkowego i społecznego oddziaływania, relacji między wszystkimi uczestnikami sytuacji tanecznych (także muzyków i obserwatorów), ich środowiska i skutków naszej obecności w nim. Takie przeformułowanie podstawowych paradygmatów badawczych wymaga też krytycznego spojrzenia na dotychczasowy dorobek etnochoreologii i spojrzenie na omówione i zinterpretowane wcześniej zjawiska ze współczesnej perspektywy.

### **Etnomuzykologdy a współczesna etnochoreologia**

Czy w tak określonej etnochoreologii jest jeszcze miejsce dla etnomuzykologów? Tak jak wcześniej zostało powiedziane, obecnie badania etnochoreologiczne rozwijają się głównie, a w wielu krajach wyłącznie, dzięki osobom reprezentującym inne dyscypliny. Spośród

nich etnomuzykologdy wyróżniają się zrozumieniem dla nieodzownej dla tańca tradycyjnego warstwy dźwiękowej i jej współczynników oraz działań muzyków – istotnych aktorów sytuacji muzyczno-tanecznych. Poza tym w etnochoreologii – śladem innych subdyscyplin nauki o tańcu – fundamentem postrzegania przedmiotu badań są poglądy Rudolfa Labana z ostatniego okresu jego życia (Laban, Lawrence 1947; Laban 1950). Zgodnie z nimi taniec nie jest tylko ruchem ciała ludzkiego w czasie, ale zależy w dużym stopniu także od sposobu operowania ciężarem, zagospodarowania przestrzeni oraz realizowania przepływów energetyki ruchu. Tym samym korespondencja z materią muzyczną nie ogranicza się jedynie do rytmu, ale dotyczy również agogiki, artykulacji i dynamiki. Stawia to etnomuzykologów w uprzywilejowanej pozycji, w porównaniu do innych osób badających taniec. Samo poświęcenie uwagi tańcowi może etnomuzykologom pomóc w zrozumieniu wielu aspektów materii dźwiękowej muzyki powiązanej z tańcem, które są trudne lub niemożliwe do odkrycia i odczytania bez uwzględnienia aspektu ruchowego. Jak bowiem pisał Stefan Szuman: „u podstaw kompozycji do słuchania, zwanych tańcami, pozostają nadal tańce rzeczywiste” (Szuman 1950: 29).

### **Literatura cytowana**

Bagarówna, Wilhelmina 1932: *Studium o oberku (obertasie) na podstawie zbiorów O. Kolberga*. Praca magisterska napisana w Uniwersytecie Jana Kazimierza. Lwów.

Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa, Cezaria 1935a: *O tańcach ludowych w Polsce*. „Teatr Ludowy”, nr 8, 113–119.

Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa, Cezaria 1935b: *Folk Dances and Wedding Customs in Poland*. London.

- Bielawski, Ludwik; Dąbrowska, Grażyna Władysława (red.) 1997: *Taniec, rytuał i muzyka*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Etnocho-reologiczne, Instytut Kultury, Instytut Sztuki PAN.
- Brodziński, Kazimierz 1929: *O tańcach polskich (polonez, krakowiak, mazurek, kozak)*. „Melitele” nr 1, 253–263.
- Brodziński, Kazimierz 1820: *Wiesław: sielanka krakowska*. Warszawa.
- Chybiński, Adolf 1911a: *Die deutschen Musiktheoretiker im 16.–18. Jahrhundert und die polnische Musik*. „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft” 13, 56–65.
- Chybiński, Adolf 1911b: *Tabulatura Jana z Lublina (1540)*. „Kwartalnik Muzyczny”, nr 4, 297–340.
- Chybiński, Adolf 1913: *O nieznanym zbiorze tańców polskich z r. 1622 (Amoenitatem musicalium hortulus)*. „Kwartalnik Muzyczny”, nr 1, 63–70.
- Czerniawski, Karol 1847: *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*. Warszawa.
- Czerniawski, Karol 1860: *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*. Warszawa.
- Dąbrowska, Grażyna Władysława; Petermann, Kurt (red.) 1983: *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Dąbrowska, Grażyna Władysława 2005/2006: *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*. Warszawa.
- Dunicz, Jan Józef 1932: *Studium o polonezie na podstawie zbiorów O. Kolberga*. Praca magisterska napisana w Uniwersytecie Jana Kazimierza, Lwów.
- Elsner, Józef 1818: *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniej o wierszach polskich we wzglądzie*

muzycznym. Cz. i przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego. Warszawa.

d'Esmanguo-Filipowski B. 1921: *Dancing: (praktyczny układ tańców nowoczesnych)*. Warszawa.

Głodziński, Tadeusz 1833: *Studium o krakowiaku na podstawie zbiorów O. Kolberga*, praca magisterska napisana w Uniwersytecie Jana Kazimierza, Lwów.

Gołębiowski, Łukasz 1831: *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach*. Warszawa.

Gorzkowski, Marian 1869: *Choroimania. Historyczne poszukiwania o tańcach, tak starożytnych pogańskich jak również społecznych i obyczajowych we względzie symbolicznego znaczenia. Napisał Marian Gorzowski*. Warszawa.

Gostomski, Walery 1891: *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*. Kraków.

Hłasko, Mieczysław 1846: *Die Mazur*, Wien.

Jachimecki, Zdzisław 1914: *Dawne tańce polskie*. „*Życie polskie*”, z. 2, 121–127.

Kleczewski, Arkadiusz 1879: *Tańce salonowe*. Lwów.

Kolberg, Oskar 1867: *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podańia, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya IV, Kujawy. Część druga*. Warszawa.

Kolberg, Oskar 1873: *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podańia, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya VI, Krakowskie, Część druga*. Kraków.

Kolberg, Oskar 1857: *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa.

- Kotoński, Włodzimierz 1956: *Góralski i zbójnicki : tańce górali podhalańskich*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kotoński, Włodzimierz 1954: *Taniec zbójnicki: opis choreograficzny*. Warszawa: Min. Kultury i Sztuki, Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny.
- Kwaśnicowa, Zofia 1937: *Zbiór płaśów I*. Warszawa.
- Kwaśnicowa, Zofia 1938: *Zbiór płaśów II*. Warszawa.
- Laban, Rudolf; Lawrence, Frederic Charles 1947: *Effort*. London: Macdonald and Evans.
- Laban, Rudolf 1950: *Mastery of Movement on the Stage*. London: Macdonald and Evans.
- Lange, Roderyk 1968: *Historia badań nad tańcem ludowym w Polsce*. „Lud”, t. LI, z. 2, 415–452.
- Lange, Roderyk; Krzyżaniak, Barbara; Pawlak, Aleksander 1979: *Folklor Kujaw*. Warszawa.
- Lange, Roderyk 2012: *Metodologia badań nad tańcem*. „Studia Choreologica”, vol. XIII, 9–38.
- Lange, Roderyk 2009: *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Poznań.
- Lange, Roderyk 1975: *Podręcznik kinetografii według metody Labana-Knusta*. Kraków.
- Lange, Roderyk 1960: *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu: metoda pracy i kwestionariusz*. Toruń.
- Lange, Roderyk 1989: *The Dance Folklore from Cuiavia*. „Dance Studies”, nr 12, 7-223.
- Lange, Roderyk 1963: *Tańce kujawskie*. „Literatura Ludowa”, nr 4, 13–20.

- Lange Roderyk 1997: *Traditional Dance In Poland and its Changes In Time and Territory*. „Dance Studies”, nr 20.
- Lange, Roderyk 1978: *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*. Londyn.
- Londyński, Bolesław 1904: *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracjami*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1880: *100 figur mazurowych oraz ogólne i szczegółowe zasady z dodaniem oberka*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1878: *100 figur mazurowych oraz zasady ogólne i szczegółowe mazura jako podręcznik dla uczniów swoich napisał Karol Mestenhauser nauczyciel tańca*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1894: *Szkoła tańca Karola Mestenhausera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie czwarte, zupełnie przerobione i powiększone przez Karola Mestenhausera nauczyciela tańca*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1896: *Szkoła tańca Karola Mestenhausera: w 3-ch częściach. Cz. 2, Tańce kołowe : galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe : kontredans, lansier, imperjal, polonez, krakowiak, kotiljon / przez Karola Mestenhausera*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1901: *Szkoła tańca Karola Mestenhausera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie piąte uzupełnione przez Karola Mestenhausera nauczyciela tańca*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1888: *Szkoła tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansier, imperial, polonez, krakowiak, kotiljon*. Warszawa.

- Mestenhauser, Karol 1904: *Szkoła tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans – lansier*. Warszawa.
- Mestenhauser, Karol 1887: *Szkoła tańca Karola Mestenhausera. Część Trzecia. Mazur i jego zasady oraz 125 figur mazurowych, wydanie trzecie, poprawione i znacznie powiększone przez Karola Mestenhausera nauczyciela tańca*. Warszawa.
- Moszyński, Kazimierz 1968: *Kultura ludowa Słowian, t. II/2*. Warszawa.
- Norwin, A. 1922: *Dancing: Podręcznik do nauczenia się tańców bez pomocy nauczyciela wedle zasad słynnych profesorów tańca i tancmistrzów*. Lwów.
- Nowak, Tomasz 2011: *Polish Ethnochoreology: Achievements and Perspectives/ Dorobek i perspektywy polskiej etnochoreologii. W: Folk Dances Now and Then in the Light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*. Red. Tomasz Nowak. Kielce: Wojewódzki Dom Kultury w Kielcach, 11–35.
- Opieński, Henryk 1911: *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku*. Warszawa.
- Opieński, Henryk 1933: *Przyczynek do dziejów poloneza w Polsce w XVIII wieku*. „Kwartalnik Muzyczny”, nr 17–18, 36–43.
- Osmólska, Bożena 1936: *Tańce w dawnej Polsce – rodzime i obce*. Praca magisterska napisana w Uniwersytecie Poznańskim, Poznań.
- Piasecki, Eugeniusz 1932: *Zabawy i gry ruchowe dzieci i młodzieży: ze źródeł dziejowych i ludoznawczych, przeważnie rodzimych z tradycji ustnej zestawili Eugeniusz Piasecki*. Lwów.
- Piasecki, Eugeniusz 1919: *Zabawy i gry ludowe w Polsce*. W: *Wiedza o Polsce, t. 3*. Red. Jan Bystron. Warszawa, 335–344.



Rochacki, Onufry 1874: *Mazura jak należy tańczyć w szczególności dla osób kształconych w swym choreograficznym zakładzie wydał Onufry Rochacki*. Poznań.

Salonowiec (s.d.): *10 lekcij tańców: samouczek wszystkich nowoczesnych tańców salonowych*. (Warszawa, s.n.).

Salonowiec 1923: *Samouczek tańców salonowych*. Warszawa.

Simon, Alicja 1913: *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*. Zürich.

Staczyńscy, Jan i Ignacy 1846: *Zasady tańców salonowych*. Warszawa.

Starczewski, Feliks 1900/01: *Die polnische Tänze*. „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, 673–719.

Szuman, Stefan 1950: *Wyobrażenia taneczne sugerowane przez walce Chopina*. „Kwartalnik Muzyczny” nr 29–30, 3–40.

Worobecki, Józef 1897: *O tańcu. Krytyczny rozbiór tańców zestawiał w formie odczytu Józef Worobecki*. Lwów.

Żukowski Otto, Mieczysław 1899: *O polonezie: przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*. „Wiadomości Artystyczne”.

## Summary

Interdisciplinarity in research on traditional dance in Poland – musicians, ethnomusicologists, and others doing choreological research.

Unlike other fields of art, specialized academic research on dance is relatively new. As a result, over the last two centuries, research on traditional dance has often been carried out by representatives of other disciplines: literary scholars, musicians, teachers, ethnographers, ethnomusicologists and others. This article has three objectives: 1) to determine how research interest in dance has developed in Poland over the last two hundred years, 2) to review the ways that

various disciplines dealt with dance research over various historical periods, and 3) what place musicians and ethnomusicologists occupied in this research. The author also discusses how the participation of representatives of various fields influenced the nature and subject of the research. An important place in the text is occupied by a fragment trying to answer the question of who is engaged in ethnomusicological research today, including a review what dominant thematic areas of research today and how they relate to the research tradition. Finally, the author discusses points of overlap between ethnochoreology and ethnomusicology, trying to determine what particularly predisposes specialists in the field of traditional music to engage in research on traditional dance.

**Keywords:** traditional dance in Poland, ethnochoreological research, interdisciplinarity, musicians, ethnomusicologists

Krzysztof Hliniak

Uniwersytet Jagielloński

Polskie Forum Choreologiczne

## Zachować nieuchwytnie – nabywanie i przekazywanie dziedzictwa tanecznego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie

### **Wstęp**

Tanec z racji swojej istoty jest tą dziedziną sztuki i częścią życia społecznego, która jest najbardziej nieuchwytna, ulotna i trudna do opisania. Jednocześnie jego obecność wydaje się być czymś oczywistym i towarzyszącym człowiekowi od początków ludzkości. Nie jest więc przypadkiem, że dopiero w XIX wieku – jako jedna z ostatnich aktywności człowieka w obszarze kultury – stał się on przedmiotem badań naukowych. W refleksji na temat niematerialnego dziedzictwa kulturowego uwzględniono go natomiast w ostatnich dziesięcioleciach zeszłego wieku, ujmując w podpunktach dotyczących sztuk widowiskowych oraz zwyczajów, rytuałów i obrzędów świątecznych. Od tego właśnie momentu taniec umieszczano na utworzonej

wówczas Liście Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO (Purchla 2013: 48-50)<sup>1</sup>.

Dziedzictwo taneczne mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Polskę, nawet przy ogólnym deficycie badań nad tańcem, wydaje się dziedziną szczególnie mało opracowaną. Poniższy tekst przedstawia część wyników badań nad dziedzictwem tanecznym wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie, które realizowane były w ramach przygotowania pracy doktorskiej w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem promotorów dr. hab. Tomasza Nowaka (UW) i dr. hab. Wojciecha Klimczyka (UJ)<sup>2</sup>. Tekst odwołuje się także do pracy badawczej *Podstawa do przygotowania słownika biograficznego tańca w Krakowie i Małopolsce w okresie 1918–2018. Opisanie i upamiętnienie osób działających w Krakowie i innych ośrodkach historycznej Małopolski w okresie 1918–2018*, realizowanej przez zespół Krzysztof Hliniak – kierownik, Agnieszka Gorczyca, dr Magdalena Malska w ramach projektu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca (NIMiT) „Białe plamy – muzyka i taniec” w roku 2018/2019. W ramach tej pracy przy okazji badania dziejów tańca w Krakowie rozpoznawano też historię aktywności tanecznej mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie (Gorczyca, Hliniak, Malska 2019)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r. W: Dz.U. 2011 nr 172 poz. 1018, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20111721018> (dostęp: 27.06. 2023); *Lista reprezentatywna niematerialnego dziedzictwa ludzkości*. W: Polski Komitet ds. UNESCO, <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/listy-dziedzictwa-niematerialnego/lista-reprezentatywna-niematerialnego-dziedzictwa-ludzosci> (dostęp: 27.06. 2023).

<sup>2</sup> Planowany tytuł pracy doktorskiej *Taniec jako część niematerialnego dziedzictwa kulturowego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie*.

<sup>3</sup> Udostępnienie tekstu raportu z pracy badawczej leży w gestii Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca.

Tekst w oparciu o przeprowadzone wywiady i rozmowy z osobami deklarującymi przynależność do mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo skupia się przede wszystkim na zarysowaniu zagadnienia nabywania dziedzictwa tanecznego przez osoby informujące oraz ich roli i stosunku do przekazywania dziedzictwa przyszłym pokoleniom. Jest skromną próbą oddania głosu grupom narodowym i etnicznym ujętym w tekście, by choć w niewielkim zakresie wybrzmiał on w przestrzeni publicznej.

## Opis i metodologia badań

Jako podstawową metodę badawczą przyjęto częściowo ustrukturyzowany wywiad pogłębiony poprzedzony wstępnym rozpoznaniem pola badawczego za pomocą kwestionariusza badawczego on-line. W ramach badań zrealizowano łącznie dwadzieścia cztery wywiady z osobami respondenckimi z wybranych grup narodowych i etnicznych oraz cztery z grupą kontrolną osób deklarujących polską identyfikację narodową i zajmujących się upowszechnianiem i zachowaniem dziedzictwa mniejszości. Nagrane wywiady poddano transkrypcji. Korzystając z okoliczności, przeprowadzono również dwie rozmowy w swobodnej formie z czterema osobami z mniejszości, a z rozmów tych sporządzono notatki.

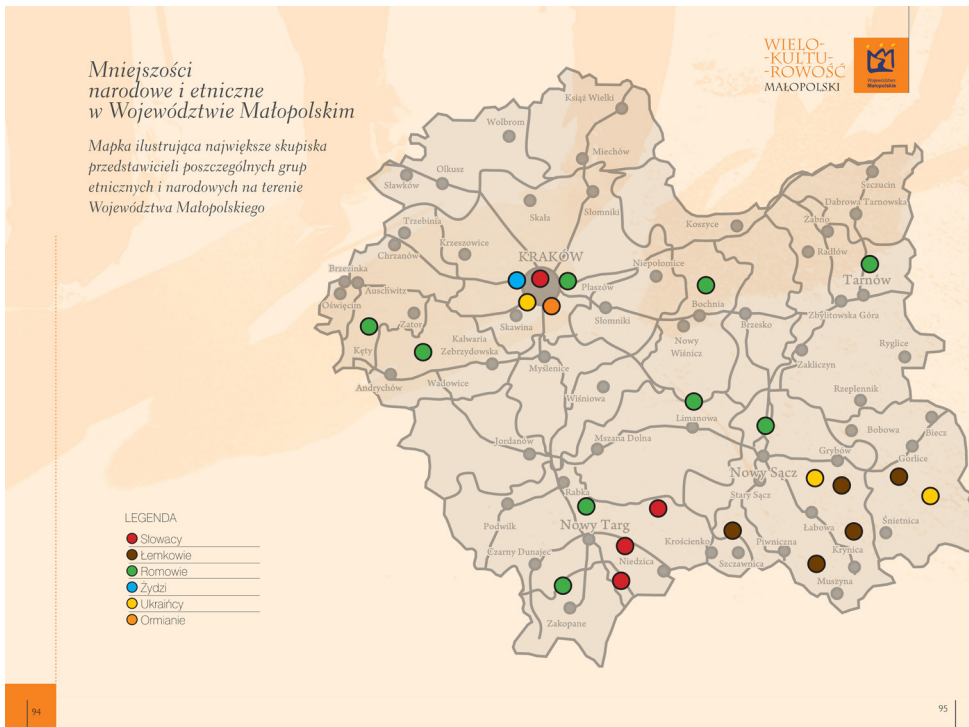
Jako kryterium doboru badanych przyjęto zapisy *Ustawy o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym* z 2005 roku oraz wzięto pod uwagę fakt zamieszkiwania danej grupy narodowej lub etnicznej na badanym terenie oraz odnotowywaną statystycznie w wynikach Spisu Powszechnego z 2011 roku jej obecność w Krakowie i województwie małopolskim<sup>4</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe kryteria, uwzględniono w badaniach takie mniejszości narodowe jak: Ormianie, Słowacy, Ukraińcy i Żydzi. Do grupy badanej zaliczono także Łemków

<sup>4</sup> *Ustawa o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym*. W: Dz.U. 2005 nr 17 poz. 141. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20050170141> (dostęp: 27.06.2023).

i Romów jako mniejszości etniczne. Komunikowane przez informatorów samoidentyfikacje charakteryzowały się jednak zdecydowanie większą złożonością niż zapis ustawodawcy.

Jeśli chodzi bowiem o deklarowane podczas wywiadów i rozmów samookreślenie się narodowe lub etniczne, w badanej grupie znaleźli się:

- Łemkowie, uznający się za członków odrębnej od innych grup etnicznych,
- Łemkowie i osoby z pogranicza łemkowsko-bojkowskiego, uznający się za część narodu ukraińskiego,
- Orawcy, mieszkający na części Orawy należącej do Polski, deklarujący także polską przynależność,
- Ormianie, w tym Ormianie Polscy, spolonizowani, których przodkowie zamieszkiwali ziemię polskie od średniowiecza oraz Ormianie, którzy przybyli do Polski po 1989 roku,
- Romowie Karpaccy (Górcy), deklarujący przynależność polską i romską, w opinii badanych niepoprawnie określani przez społeczeństwo jako Bergitka Roma,
- Słowacy–Spiszacy, mieszkający lub pochodzący z należącej do Polski części Spisza,
- Spiszacy, deklarujący przynależność lokalną i nie chcący identyfikować się jako Polacy lub Słowacy,
- Ukraińcy, autochtoni i osoby, które przybyły do Polski od lat dziewięćdziesiątych oraz po agresji Rosji na Ukrainę w 2022 roku,
- Żydzi, deklarujący żydowską i polsko-żydowską przynależność narodową.



Rycina 1. Mniejszości narodowe i etniczne w województwie małopolskim (*Wielokulturowość Małopolski* 2008, 94–95).

Z racji tematyki badań w przeważającej większości osobami informującymi były osoby zaangażowane w przekazywanie dziedzictwa kulturowego mniejszości, w tym dziedzictwa tanecznego i posiadające wyższe wykształcenie. Jedna trzecia z nich zajmowała się prowadzeniem zajęć tanecznych lub zespołu folklorystycznego jako osoby nim kierujące lub tworzące choreografię. Podobna część miała za sobą wykształcenie w zakresie etnologii, filologii, warsztaty i kursy choreograficzne lub studium folklorystyczne. W badanej grupie niewielką większość stanowiły kobiety.

Złożoność powyższych deklaracji narodowych i etnicznych, ich związek z różnym doświadczeniem historycznym i sytuacją każdej grupy przekładał się na stosunek badanych do własnego dziedzictwa tanecznego.

## **Nabywanie dziedzictwa – pojęcie**

Zanim w dalszej części tekstu zostaną opisane miejsca i środowiska ważne w procesie poznawania przez osoby informujące dziedzictwa kulturowego własnej grupy i przekazywania go kolejnym generacjom, należałoby zadać pytanie jak nazwać ów proces?

Skomplikowana sytuacja społeczna mniejszości, różnorodność ich doświadczeń historycznych i osobistych, pochodzenie autochtoniczne lub przyjezdne, życie w zwartej grupie lub w diasporze, to tylko jedno z wielu czynników, które powodują, że znalezienie wspólnego mianownika, który określałby proces kształtowania się identyfikacji i poznawania dziedzictwa grupy jest trudne a być może niemożliwe.

Nie w każdym przypadku mamy bowiem do czynienia z prostym dziedziczeniem tożsamości i dorobku kulturowego po przodkach lub przekazaniem go przez dom rodzinny. Dużą rolę, czasami decydującą w powyższych procesach, zdają się mieć środowisko lokalne, grupy rówieśnicze, szkoła i różne organizacje mniejszościowe, do których należą badani. Istotną rolę pełni też świadoma decyzja osób informujących gotowych badać przeszłość swojej rodziny, grupy, czy lokalnej społeczności. Trudno więc nazwać ten proces tylko poznawaniem dziedzictwa, ponieważ często nie jest to jedynie zdobywanie informacji na temat własnej mniejszości i jej dorobku, ale również – a może przede wszystkim – proces wewnętrznego ustosunkowywania się do poznawanych faktów, zjawisk, osób i grup, który można by nawet nazwać ucieleśnianiem dziedzictwa. Może on skutkować mniejszymi lub większymi zmianami w życiu lub jego całościowym przeobrażeniem. W odniesieniu do własnej tożsamości jeden z badanych opisuje ten proces następującymi słowami:

No jakby tożsamość etniczna to jest coś, co w dużej mierze definiuje moje życie (...). Jakbym nie miał takiej tożsamości, jaką mam, to bym nie robił tych rzeczy, które w życiu robię, a robię bardzo dużo różnych dziwnych rzeczy. Jestem przekonany, że jakbym był Polakiem, to bym nie robił tych rzeczy w ogóle. Tożsamość to jest po prostu dla



mnie coś, co definiuje mnie jako człowieka. Nie tylko ta tożsamość etniczna, ale ona myślę, że w bardzo dużej mierze, bardzo dużej. Tak jak mówię. Jestem przekonany, że jakbym był Polakiem, czyli w mojej sytuacji przynależności państwowej, nic by się nie zmieniło, zmieniłyby się tylko moja etniczność, czy przynależność narodowa, to na pewno byłbym zupełnie innym człowiekiem. Nie robiłbym tego, co dzisiaj robię, absolutnie (Łemko-Ukrainiec, 29 lat).

Wydaje się więc zasadne, by próbować znaleźć określenie, które będzie w stanie oddać zarówno dynamiczną naturę wymienionych procesów, ich subiektywny charakter oraz de facto – przynajmniej w jakiejś mierze – ich nigdy nie kończącą się procesualność. Na potrzeby tego tekstu przyjęto więc, że pojęciem, które w opinii piszącego może najlepiej spełniać wszystkie te warunki będzie – nabywanie dziedzictwa.

### **Nabywanie dziedzictwa tanecznego przez osoby informujące**

Prawie wszystkie osoby z badanych grup podkreślały znaczenie dziedzictwa tanecznego własnej mniejszości, jak też ważność zachowania go dla przyszłych pokoleń. Wyjątkiem byli oboje informujący należący do grupy Ormian Polskich, która w trakcie wielowiekowego pobytu na ziemiach polskich zatraciła własne dziedzictwo taneczne. Jednakże i oni akcentowali ważność przekazania ormiańskiego dziedzictwa kulturowego następnym generacjom.

Jako najważniejsze miejsce nabywania dziedzictwa prawie wszystkie osoby respondenckie wymieniały dom rodzinny i jego najbliższe otoczenie. Grupą, która podczas wywiadów i rozmów szczególnie mocno deklarowała znaczenie i obecność własnego dziedzictwa tanecznego oraz rolę domu i rodziny w jego przekazywaniu byli mieszkańcy Spisza i Orawy. Działo się to bez względu na deklarowaną przez nich identyfikację narodową lub etniczną.

Słowacki działacz i aktywista zaangażowany w działalność na rzecz zachowania dziedzictwa kulturowego Słowaków w Polsce mówił o obecności tańca w swoim życiu:

Oczywiście, taniec (jest) czymś, co emanuje radością. Taniec był zawsze obecny przy największych uroczystościach, zabawach, które były w Kacwinie organizowane dawniej po domach różnych. I on jest obecny w życiu naszej społeczności od zawsze. Tak, na zabawach uczono się tańczyć, może ktoś tam próbował, ja widziałem kroki i na zabawie się nauczyłem (Spisz, Słowak, 65 lat).

Informatorka ze Spisza, która w wywiadzie zdecydowanie unikała określania swojej tożsamości narodowej, akcentując za to spiską przynależność regionalną na pytanie, czy tańczyło się u niej w domu odpowiedziała:

Tak. Tata mnie uczył tańczyć (...). Miałam 5 lat jak mnie zaczął uczyć tańczyć, no i śpiewało się zawsze. Jak rano po śniadaniu, jak już dziadek się ogolił, tam miał taką brzytwę, lusterko takie drewniane, skrzyneczkę i już wszyscy byli gotowi, przed pójściem do kościoła było jeszcze chwilę czasu, no to albo takie radio tranzystorowe tata puszczał albo już później jak przyjechał ze Stanów, ten siedemdziesiąty któryś tam rok był, miał magnetofon szpulowy i tam były tak zwane te *dichovki*<sup>5</sup> puszczały. No to żeśmy w domu śpiewali, tam tańczyli, potem przyszliśmy do kościoła, przyszło się z kościoła, to szybko obiad, no i reszta wolna niedziela (Spisz, Spiszaczka, 52 lata).

Orawski informator, kierownik zespołu i folklorysta, mówiąc o obecności tańca w domu zauważał jednak, że z biegiem czasu zaczęła ona zanikać: „Taki typowo orawski no to może tam mama z tatą, natomiast, trochę, z początku. Później to już jakoś nie wiem, zaczęło zanikać. Natomiast w domu tata z mamą to ja pamiętam, jak byli młodszy, to tańczyli” (Orawiec, 61 lat).

Kolejna informatorka ze Spisza, o słowackiej tożsamości

---

<sup>5</sup> *Dychovka* – kapela, zespół grający na instrumentach dętych, muzyka wykonywana na tych instrumentach. Por. Hasło Dechovka. W: *Akademický slovník současné češtiny*, <https://slovníkcestiny.cz/heslo/dechovka/0/13355> (dostęp: 27.06.2023).

narodowej, odpowiadając na pytanie, jak przekazane zostały jej strój, język, taniec, tradycje podkreślała, że ich nabywanie odbywało się „(...) w taki naturalny sposób, to nie było nic sztucznego, ponieważ my z tym wyrastaliśmy, z tym żyliśmy i to było takie naturalne”. Jednak dalej przyznała, że w domu tańczyło się „(...) raczej jak były wesela, chrzciny, prawda, jakieś okazje takie, spotkanie rodzinne, może tak, ale tak po prostu, żeby tylko w domu, to nie”. Pomimo tego, jak opowiadała, taniec był cały czas obecny w jej życiu:

Moje ciotki na przykład nie tańczyły, ale wujek on do tej pory jest w zespole cały czas, prawda, tańczy, śpiewa i tak dalej czy moi bracia, też wszyscy tańczyli w zespole. Także jakiś cały czas ten kontakt jest, może taki z drugiego rzędu, można tak określić, ale po prostu, to ten taniec jest obecny w naszym życiu (Spisz, Słowaczka\_1, 44 lata).

Dalej informatorka mówiła o tym jeszcze w ten sposób: „Ja osobiście nie uprawiam tańca ani amatorsko, ani profesjonalnie, aczkolwiek styczność z nim cały czas jest, przez całe życie w jakiś sposób zajmuję się taką tematyką, która jakby nie było to zawsze tego tańca gdzieś tam dotyka”.

Wpływ domu, a potem często zespołu folklorystycznego na zainteresowanie dziedzictwem tanecznym, uznawany przez badanych za naturalny, podkreślał też inny Słowak ze Spisza, kierownik zespołu, mówiąc: „Tak, w tym właśnie powiedzmy sobie, może zainteresowanie też tam, wyniesione może z domu, może z tego, gdzieś tam człowiek, jak to się mówi, może miał to we krwi, czy coś, czy w tym kierunku jakieś upodobania i później w zespole” (Spisz, Słowak, 62 lata).

Powyższe przykłady świadczą o mocnej obecności dziedzictwa tanecznego Spiszu i Orawy w życiu badanych, nawet gdy oni sami osobiście nie praktykowali tańca.



Rycina 2. Występ Zespołu Folklorystycznego „Hajduki” z Łapsz Wyżnych 17 września 2022 roku podczas Tygodnia Wyszehradzkiego w Krakowie (fot. Krzysztof Hliniak)

Taniec praktykowany w domu lub jego najbliższym otoczeniu jest i był także mocno obecny w innych społecznościach narodowych i etnicznych. Romska aktywistka i badaczka mieszkająca w Krakowie mówiła, że „w gronie rodzinnym, gdzie po prostu nie ma imprezy, nie ma świąt, nie ma żadnej imprezy romskiej, oczywiście oprócz pogrzebu, gdzie by nie było tańca i muzyki. To jest po prostu coś takiego, co towarzyszy” (Romka, 52 lata).

W przypadku nabywania dziedzictwa tanecznego historia wielu osób informujących wyglądała podobnie do opisywanej przez cytowanego Słowaka ze Spisza, który mówił o niej w ten sposób:

Myślę, że to jakoś człowiek miał we krwi. Później dziecko takie jak do szkoły, do podstawówki, no to gdzieś tam, nie było tych rozrywek, powiedzmy sobie takich jak dzisiaj, komputer, nie komputer, jakiejś świetlicy, tego typu, jako dzieci szukaliśmy różnych zabaw, itd. Bardzo często gdzieś tam jak zespół, bo zespół już wtedy istniał, był wtedy złączony z Jurgowem, Krempachami, jeszcze wcześniej

z Łapszami Wyżnymi, bo to był jakby zespół reprezentacyjny Towarzystwa Słowaków<sup>6</sup>, no to gdzieś jak zespół występował. Już gdzieś człowieka do tego ciągnęło, żeby popatrzeć, jak to tańczą, jak to to. Później pamiętam, już w tych starszych klasach, to znaczy piąta, szósta, bo była tutaj tak zwana świetlica *klubovnia*, jak my to nazwali, no to już tutaj próby się odbywały, no to już gdzieś tam w oknach staliśmy, patrzyli, podglądali jak to tańczą, jak to to i tak jakoś człowiek miał do tego smykałkę, no i tak to się zaczęło. Później do zespołu już w ósmej klasie, jak już ósmą klasę skończyłem już do zespołu zacząłem uczęszczać, tańczyć. No i tak to się zaczęło (Spisz, Słowak\_2, 62 lata).

Informator deklarujący ukraińską tożsamość przeszedł podobną drogę: „ja z tańcem jestem szczególnie związany, ponieważ pierwsze moi rodzice jeszcze tańczyli kiedyś. Ja też lubiłem tańczyć i chodziłem od zerówki do końca liceum na zajęcia w piątek i sobotę, więc bycie członkiem tej mniejszości to tak naprawdę jest spora część życia” (Ukrainiec, autochton, 26 lat).

Znaczenie zespołu folklorystycznego i faktu, że związani z nim byli rodzice osób informujących podkreślali też kolejni badani. Ukrainka, która na co dzień pracuje z dziećmi łemkowskimi zamieszkującymi Łemkowszczyznę, mówiła o tym tak: „Taniec był obecny przede wszystkim dlatego, że działał, do dzisiaj działa Zespół Pieśni i Tańca u nas w miejscowości, którym zresztą się moi rodzice zajmują, więc ja też w takim zespole wyrastałam. To jest też jeden z elementów tożsamościowych ja bym powiedziała” (Ukrainka, autochtonka z pogranicza łemkowsko-bojkowskiego, 31 lat).

O tańczeniu w zespole jako dziecko mówił także 25-letni lokalny aktywista ze Spisza, który deklarował się jako Słowak: „wiem, że w dzieciństwie uczyłem się tych wszystkich tańców i tak dalej, a później to zaniechałem i w sumie nie wiem do końca, dlaczego

---

<sup>6</sup> Towarzystwo Słowaków w Polsce – Spolok Slovákov v Poľsku (TSP), <https://tsp.org.pl> (dostęp: 27.06.2023); <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063172212337> (dostęp: 27.06.2023).

tak się skończyło” (Spisz, Słowak, 25 lat). W wywiadzie podkreślał osobistą trudność w etniczno-narodowym samookreśleniu oraz płynny i transgresyjny charakter tożsamości w dzisiejszych czasach.

Doświadczenia udziału w zajęciach zespołów miały też informatorki, które przyjechały do Polski w latach dziewięćdziesiątych z Ukrainy i Armenii. Ukrainka, pracująca obecnie z dziecięcym zespołem łemkowskim mówiła:

No to z tańcem miałam do czynienia od dzieciństwa właściwie. Był to zespół ludowy, to były tańce ludowe, ale też stylizowane, więc było pewnie dla mnie to jednym z takich oczywistych elementów tożsamości, czy tej kultury, tak, tej grupy, którą prezentuje (Ukrainka, przyjechała w latach dziewięćdziesiątych, 43 lata).

Kolejnym miejscem, w którym następowało nabywanie i przekazywanie dziedzictwa były grupy rówieśnicze, kręgi towarzyskie i wyjazdy na różnego rodzaju obozy. Bardzo ciekawie o wpływie grupy i o moralnym zobowiązaniu, z jakim wiązał się fakt, że badany kontakt z dziedzictwem zawdzięczał swoim bliskim i znajomym, opowiadał Łemko o ukraińskiej orientacji narodowej:

Więc ja też na przykład miałem, nazywać nie będę, ale miałem parę osób, które nie były tego świadome, ale ja ich wychowywałem na swój sposób, w sensie ja im pokazywałem to, co kiedyś mi było pokazane, bo miałem takie poczucie, że ja muszę im to pokazać, żeby spłacić ten dług, że ja tak ładnie, harmonijnie wszedłem w to towarzystwo i w tą społeczność właśnie dzięki moim kolegom. I dlatego ja też miałem takich parę osób, które wprowadzałem (Łemko–Ukrainiec, 29 lat).

Informator podkreślał zatem nie tylko znaczący wpływ grupy rówieśniczej i środowiska na nabywanie przez niego dziedzictwa kulturowego własnej grupy etnicznej, ale też fakt podobnego traktowania

przez niego kolejnych, młodszych od niego pokoleń i przyczyniania się przez niego w ten sposób do przekazywania tego dziedzictwa następnym generacjom.

W innym miejscu ten sam informujący mówił o ważnej roli wyjazdów na obozy organizowane przez ukraińskie harcerstwo i kościół greckokatolicki, ponieważ:

Byliśmy uczeni tańców czy łemkowskich czy ukraińskich właśnie na tych obozach letnich, albo na obozach Płastu, czyli harcerstwa ukraińskiego tutaj w Polsce<sup>7</sup>, albo na Sarepcie, czyli na tych obozach grekokatolickich w Nowicy i w Komańczy<sup>8</sup>. Tam się tańców uczyło, tradycyjnych miejscowych właśnie, najczęściej tych karpaccich, czyli łemkowskich, ukraińskich z Karpat (Łemko–Ukrainiec, 29 lat).

Wyjazdy na obozy organizowane przez organizacje żydowskie odegrały ważną rolę w poznawaniu dziedzictwa przez dorastającą w Krakowie Żydówkę. Tak jak w przypadku kilkorga cytowanych osób, także ta informatorka przeszła drogę od osoby poznającej dziedzictwo do osoby aktywnie wspierającej innych w tym procesie. Wspominała tak:

Więc wydaje mi się, że ja też tak w mojej edukacji żydowskiej, która była nieformalną edukacją żydowską, ten taniec był, jakby na to był kładziony nacisk zawsze ze strony różnych organizacji żydowskich, do których należałam jako dziecko czy jako nastolatka. Ja tego tańca się uczyłam i to też była część różnych wyjazdów na obozy żydowskie w zimie, czy w lecie, na które na początku jeździłam jako dziecko a później jeździłam jako wychowawca (Żydówka, autochtonka, 34 lata).

---

<sup>7</sup> Płast – Narodowa Organizacja Skautowa Ukrainy, ma polski oddział w Warszawie. Strona organizacji: <https://www.plast.org.ua/> (dostęp: 27.06.2023).

<sup>8</sup> Bractwo Młodzieży Grekokatolickiej Sarepta, <http://www.bractwosarepta.pl/> (dostęp: 27.06.2023).



Rycina 3. Występ Zespołu Tańców Izraelskich „Kachol” 13 czerwca 2021 roku podczas Nocy Tańca w Krakowie (fot. Krzysztof Hliniak)

Osobną kategorią dróg poznawania, nabywania dziedzictwa tanecznego wspomianą przez badanych były kursy choreograficzne i festiwale folklorystyczne. Słowaczka ze Spisza tak wspominała swoje początki zajmowania się dziedzictwem tanecznym jako osoby chcącej przekazywać je później swojej społeczności:

Kurs choreograficzny. Dobrze się nie zastanowiłam i zapisałam się. I dobrze, poszłam. Ja nigdy nawet prawda tak de facto nie tańczyłam. Wiedziałam jak tam czardasz, jak walc czy polka, prawda, ale gdzie tam technika, reszta rzeczy, czy o kondycji już nie wspominając, i dostałam się w 2013 roku na *Dzietwę*<sup>9</sup>. I wtedy tak mi się trochę zaczęły oczy otwierać i po prostu bardzo się wstydziłam, że nie umiałam wiele, wiele rzeczy, ale pomimo tego gdzieś ta chęć poszerzenia horyzontu przeważyła nad tym, że później chodziłam każdy rok na te kursy, i nie tylko kursy, bo później jeszcze doszła teoria też, chodziłam na takie zajęcia, nawet tu w Polsce czy też tam na Słowacji (Spisz, Słowaczka\_2, 44 lata).

<sup>9</sup> Folklorne slávnosti pod Poľanou, Detva, <https://www.fspdetva.sk/> (dostęp: 27.06.2023).



Ciekawość własnego dziedzictwa widać także w wypowiedzi Słowaka ze Spisza, który mówił: „wracając jeszcze do tego, ciągle gdzie byłem wyszukiwałem zawsze, gdzie coś jest słowackie i zawsze mnie to cieszyło. No chyba to mam we krwi, bo to się nie da” (Spisz, Słowak\_4, 44 lata).

Ormianka Polska o dziedzictwie tanecznym własnej grupy i chęci poznania tańców ormiańskich z Armenii mówiła: „polscy Ormianie tańczyli to samo, co tańczyli Polacy. (...) Ja znam taniec ormiański, dlatego że chciałam, po prostu kiedyś, jak byłam na studiach, zobaczyć, jak to wygląda” (Ormianka Polska, 70 lat). Badaną kierowała ciekawość i poczucie łączności Ormian Polskich z kulturą ormiańską, ale – jak mówiła dalej – poznany taniec ormiański nie stał się częścią jej dziedzictwa.

Szczególny charakter miała rozmowa z Polką mającą żydowskie korzenie, która jako dziecko przeżyła Holokaust i uczestniczyła w odbywającym się w Krakowie od 1988 roku Festiwalu Kultury Żydowskiej<sup>10</sup>. W poruszających słowach mówiła o swoim żydowskim dziedzictwie tanecznym, którego doświadczenie było formą radzenia sobie z traumą Zagłady:

Tanec żydowski dopiero (poznałam - K.H.) podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej. Kiedyś z Warszawerem, wyszliśmy w czasie Festiwalu Kultury Żydowskiej i tańczyliśmy i śpiewaliśmy na ulicy, tak, żeby odreagować Holokaust, bo to w człowieku tak siedziało w środku, mękolito (Polka żydowskiego pochodzenia, 84 lata).

Badane osoby nabywały dziedzictwo taneczne własnej grupy narodowej lub etnicznej różnymi drogami i działało się w różnym okresie życia, aczkolwiek w cytowanych wywiadach i rozmowach widać wyraźnie, że najważniejszą rolę w tym procesie odgrywał okres dzieciństwa i dorastania, a spośród środowisk były to dom rodzinny i jego otoczenie oraz zespoły folklorystyczne. Ważny, a w kilku

<sup>10</sup> Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie, <https://www.jewishfestival.pl> (dostęp: 27.06.2023).

wypowiedziach uznawany za kluczowy, był wpływ grupy rówieśniczej i organizacji oraz osobista decyzja osób respondenckich.

### **Osoby informujące a upowszechnianie i przekazywanie dziedzictwa tanecznego**

Świadectwa osób badanych dotyczące zapoznawania się z dziedzictwem tanecznym własnej grupy korelują z ich wypowiedziami na temat upowszechniania tego dorobku w społeczeństwie i przekazywaniu go następnym pokoleniom. Większość osób respondenckich podkreślała wagę przekazywania dziedzictwa tanecznego następnym pokoleniom.

O domu jako miejscu, w którym taniec nie tylko jest obecny, ale które może motywować do zajmowania się dziedzictwem tanecznym mówiło kilkoro badanych. Wspominał o tym między innymi ukraiński informator: „dom jest ważny, bo dom ma też taką inicjatywę, gdzie wypchnięcia, zachęcenia, powiedzenia słuchaj, my ci opłacimy bilet, ty tam jedź, zobacz, poznaj się z tą ekipą, na pewno nie pożałujesz” (Ukrainiec, autochton, 26 lat).

Bardzo podobnie wypowiadała się kolejna Słowaczka, odpowiadając na pytanie, gdzie się powinno przekazywać tradycje: „w rodzinie. Rodzina, rodzina jest takim motywatorem, takim motorem napędowym i to się tyczy wszystkiego, czy muzyki, czy tańca, czy śpiewu lub też innych rzeczy z tym związanych” (Spisz, Słowaczka\_2, 44 lata).

Badani jednak zauważają, że proces przekazywania dziedzictwa i jego ciągłość mogą zostać przerwane, nawet mimo wysiłków, które oni podejmują w domu i najbliższym otoczeniu. Słowacka informatorka mówiła: „co prawda moje dzieci są oddalone od tego, ale że tak powiem stroju ludowego i tych pieśni i tańca, znają to i są z tym w jakiś sposób połączone”. Odpowiadając na pytanie, jak stara się przekazywać dziedzictwo, badana rozwinęła tę myśl i choć jako przykład podała strój, można go potraktować szerzej:

Myszę, że staram się, ale jest to jakieś pewne organicznie, ponieważ one są już w innym środowisku, więc one ten strój używają wtedy, kiedy są na Spiszu i tam się po prostu do niego ubierają, czy są jakieś święta rodzinne albo takie no to po prostu jakieś tam, czy lokalne, powiedzmy, no nie wiem, odpusty tak zwane, także wtedy jak się babcia ubiera i one też są na miejscu, to też się ubierają do tego stroju ludowego, aczkolwiek już są jakby trochę, można to tak powiedzieć, są ukrócone o jakiś tam etap, a ponieważ one no tak naturalnie nie są jakby w stanie przyjąć tego prawda dziedzictwa, ponieważ to, co ja im przekazuję czy to, co ja im mówię, no to jest jedna sprawa, ale jednak już nie są non stop cały czas w tym środowisku, które jakby naturalne dla całego tego społeczeństwa, które tym żyje, dla tej mniejszości (Spisz, Słowaczka\_1, 44 lata).

Podobnie brzmiała wypowiedź Polskiej Ormianki, która mówiła o przekazywaniu ormiańskiego dziedzictwa: „tak się opowiadało o części ormiańskiej i tak samo ja robiłam względem moich dzieci i co będzie dalej, to trudno powiedzieć” (Ormianka Polska, 70 lat).

Choć wielu badanych podkreślało znaczenie domu rodzinnego, to jednak w upowszechnianiu i przekazywaniu dziedzictwa kładło akcent na działalność aktywistów, zespołów folklorystycznych i organizacji należących do grup narodowych i etnicznych. Przykładem takiej postawy była wypowiedź słowackiego działacza, w którego gestii jest organizowanie imprez mniejszości, takich jak Dni Kultury Słowackiej i Fašiangy–Ostatki<sup>11</sup>. Mówił: „(...) natomiast ja jestem zdecydowanie Słowakiem i to zawsze podkreślam, działam na tę rzecz, w tym kierunku, aby po prostu podtrzymać tę tożsamość. Robimy kilka imprez corocznie, gdzie właśnie można biernie przyjść, obejrzeć, i tak dalej” (Spisz, Słowak\_1, 65 lat). Jednocześnie dalej badany pytany o to, czy kultura taneczna regionu jest żywa odpowiedział: „no na tyle, na ile ją teraz zespoły ją kultywują. Tam gdzie nie ma zespołów ona zanika (...)”.

---

<sup>11</sup> Działalność kulturalna Towarzystwa Słowaków w Polsce, <https://tsp.org.pl/dzialalnosc-kulturalna/> (dostęp: 27.06.2023).

Swoją determinację w dążeniu do zachowania dziedzictwa podkreślał też badany z Orawy, mówiąc:

Ja, można powiedzieć, że ja całe życie się zajmuje folklorem, od dziecka, od 6 klasy, od momentu jak należałem do zespołu, później miałem 18 lat, to byłem instruktorem w tym zespole, później po innych zespołach, później kierownikiem także ciągle, ciągle, ciągle w moim życiu był zespół, muzyka, taniec, śpiew. I po prostu ja sobie nie wyobrażam, żeby tego kiedyś mogło zabraknąć, to nie tylko moim życiu, ale w ogóle (Orawiec, 61 lat).

Ukraiński informator mówił o swojej działalności w zakresie tańca własnej grupy narodowej: „utworzyliśmy taki zespół tańca ludowego dla studentów i można powiedzieć, że my tam bardziej tak organizacyjno-szkoleniowo tak działamy” (Ukraińiec, autochton, 26 lat). Co interesujące, respondent nie starał się określać tego, co robi jako przekazywanie dziedzictwa, ale tylko właśnie jako działalność skupiającą młodych ludzi z własnej grupy narodowej.

Powyższe przykłady wskazują, że dla wielu badanych działalność na rzecz zachowania dziedzictwa tanecznego zazwyczaj wiąże się lub jest częścią ich starań o przekazywanie całego dorobku kulturowego własnej grupy narodowej lub etnicznej. Czasami jest też początkiem poszukiwań w tym zakresie. Tak, jak to opisała słowacka informatorka:

To zaczęło się od zespołu, a później jeszcze stroje, pielęgnacja, odzyskiwanie, wystosowaliśmy prośbę, żeby nie wyrzucać starych rzeczy, że jak ktoś coś ma, to my się zaopiekujemy, my odnowiamy te stroje, co jeszcze, szyjemy na wzór starych, więc to jest kolejna rzecz, poznajemy znowu, historię poznawaliśmy naszego stroju, ta gwara, nazewnictwo, poznawanie to co robili nasi przodkowie, kolejna rzecz do tego, bo na początku od razu mówiłam, że to nie jest tylko taniec, śpiew (Spisz, Słowaczka\_2, 44 lata).

Kolejna osoba przeszła natomiast drogę od nauczania języka do prowadzenia zespołu folklorystycznego, powoli rozszerzając pole

swojej działalności w zakresie dbałości o zachowanie dziedzictwa grupy, z którą przyszło jej pracować. O swojej pracy opowiadała:

Zaczęłam pracę po studiach jako nauczyciel języka ukraińskiego na Łemkowszczyźnie, w małych wioskach, i tam na zajęcia przychodziły na zajęcia dzieci z mniejszości, i żeby nie było tylko zajęcia, no bo wiadomo, że to jest może trochę nudne, a przy okazji nie chodzi tylko o nauczanie języka, tylko o przekazanie jakiegoś większego materiału kulturowego, no to mieliśmy też jakieś występy, to było trochę teatru, trochę tańca, ale taniec też był, na ile pozwalały możliwości, no bo wiadomo, że to są dzieci, nie jest ich dużo, w różnym wieku. No i z czasem to się tak rozwinęło, że potem już oddzieliliśmy to od lekcji i to się odbywało w soboty. Nadal się odbywa (Ukrainka, przyjechała w latach dziewięćdziesiątych, 43 lata).

Związek przekazywania dziedzictwa z edukacją i zajęciami tanecznymi podkreślana jest w wypowiedzi Ormianki, która mówiła o działalności sobotniej Szkoły Ormiańskiej w Krakowie<sup>12</sup>: „bardzo dbamy. Nawet tutaj w szkółce co mamy zajęcia, też bardzo dbam, żeby te tradycyjne co jak wiem, że mnie przekazano, przekazać dzieciom, bo to jest bardzo ważne” (Ormianka, przyjechała 25 lat temu, 50 lat).

O podobnych zajęciach niedzielnych, prowadzonych przez organizacje żydowskie mówiła również informatorka z tej mniejszości – Żydówka, autochtonka, 34 lata.

Z kolei brak własnych instytucji kultury i szkolnictwa lub trudności w ich funkcjonowaniu zgłaszały w wywiadach łemkowskie, romskie i słowackie osoby informujące. Romska aktywistka i badaczka na pytanie, czy są takie instytucje odpowiedziała: „ale nie ma, tak jak mówisz, takich instytucji. Nie ma instytucji” (Romka, 52 lata). Podobnie łemkowski rozmówca podkreślał, że „(...) Łemkowie nie mają do tej pory żadnej instytucji, żadnej szkoły, żadnego domu kultury, żadnej świetlicy, żadnej formy zinstytucjonalizowanego życia, w przeciwieństwie do Ukraińców, do Niemców, do Białorusinów

<sup>12</sup> Szkoła Ormiańska Kraków, <https://fundacjaormianska.pl/projekty/szkola-ormianska-krakow/> (dostęp: 27.06.2023).

i tutaj też czujemy się społecznością bardzo mocno stygmatyzowaną (...)” (Łemko, 56 lat).

Wiele osób, choć nie jest zaangażowanych w prowadzenie zespołu folklorystycznego lub zajęć tanecznych stara się upowszechniać i przekazywać dalej dziedzictwo własnej grupy narodowej lub etnicznej, czego przykładem może być poniższa wypowiedź:

Ja jestem zaangażowana na każdym poziomie, ponieważ jestem zaangażowana w chronienie, mam korzenie, mam głęboką tradycję, także działam dla przekazania tej tradycji i rodzinie czyli na poziomie rodzinnym, czyli swoim dzieciom, ale też działam społecznie, po to żeby ją przekazywać, ale głównie właśnie w celu jakby zachowania czegoś, co miało długą tradycję, co jest dla mnie niezwykle cenne, wartościowe (Łemkini, 60 lat).

Informatorka, mimo że nie prowadziła zajęć tanecznych, wspierała studentów w podejmowaniu takich aktywności: „(...) młodzież przyjęła na przykład takie kursy tańca, że organizuje, taka młodzież, która była troszkę pod moją opieką, studenci, oni ten taniec widzieli jako potrzebny (...)”.

Kolejna osoba, oprócz aktywności w zakresie prowadzenia zespołu, akcentowała potrzebę pracy nad świadomością grupy etnicznej, by jej członkowie byli dumni z dziedzictwa, które posiadają:

Bardzo mi zależy, żeby bardziej tych naszych, tu powiedzmy ludzi w tych naszych kręgach nauczyć doceniania przede wszystkim tego, co jest takie nasze, nasze, nasze, i tego nie ma nigdzie indziej (Ukrainka, autochtonka z pogranicza łemkowsko-bojkowskiego, 31 lat).

Praca nad świadomością dziedzictwa to według badanych także praca nad tym, by nie ulegało ono trywializacji, czy folkloryzacji. Ukrainka pracująca na Łemkowszczyźnie mówiła:

„zdarza się, że działacze z tej samej mniejszości są tego świadomi, że jakby nie wolno zepchnąć identyfikacji czy tożsamości tylko do

ludowości, do tej kultury ludowej, bo „wieś tańczy, wieś śpiewa” i tyle, i nic więcej wsi nie trzeba, więc że to jest trochę takie spłylenie (Ukrainka, przyjechała w latach dziewięćdziesiątych, 43 lata).

Nie wszyscy badani wypowiadali się pozytywnie na temat działalności organizacji mniejszości w zakresie upowszechniania i przekazywania dziedzictwa. Polska Ormianka mówiła wprost, że „towarzystwa nie odgrywają żadnej roli. Organizują czy zrzeszają ludzi, którzy chcą pogadać” (Ormianka Polska, 70 lat).

Dla kilkorga osób badanych miejscem nabywania i przekazywania dziedzictwa tanecznego były festiwale mniejszości. Słowak, który sam w ten sposób poznawał własne dziedzictwo opowiadał o wpływie wyjazdu na festiwal na jego znajomych:

To bazą taką to może być tak jak na przykład mówiłem przed chwilą podróże na te festiwale folklorystyczne to jest właściwie. Ja mam dużo takich znajomych, którzy no właściwie ich przodkowie byli Słowakami i rodzice też, ale oni już później nie chodzili na słowacki, ale jeżeli wyjechaliśmy z zespołem na przykład na Detve, to jest jeden z takich największych festiwali folklorystycznych na Słowacji, *Folklórne slávnosti pod Poľanou v Detve*, czyli jeżeli tam wyjechaliśmy i byli tam trzy dni, no to jest coś niesamowitego, więc oni zaczęli właściwie wtedy i zaczęli chodzić do zespołu, i zaczęli działać, i mówić jakie to jest piękne (...) (Spisz, Słowak\_4, 44 lata).

Doceniając pracę organizatorów festiwali, krytycznie o tym, co jest prezentowane na niektórych z nich jako dziedzictwo mówiły romskie informatorki. Uważały, że niektóre z tych imprez dokonują folkloryzacji dziedzictwa Romów. Jedna z nich określiła to tak: „moim zdaniem dziedzictwo to nie jest festiwal, znaczy to dla mnie, być może to jest moja tylko percepcja, to jest właśnie ten folklor” (Romka\_2, 44 lata)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Jako nieoddające dziedzictwo Romów i ulegające folkloryzacji i komercjalizacji badana wymieniła festiwale w Ciechocinku i Połczynie Zdroju. Por. Międzynarodowy Festiwal Piosenki i Kultury Romów, <https://www.facebook.com/people/Mi%C4%99dzynarodowy-Festiwal-Piosenki-i-Kultury-Rom%C3%B3w-w-Ciechocinku/100023966301745/> (dostęp: 27.06.2023);

W innym miejscu badana mówiła, gdzie można spotkać dziedzictwo taneczne Romów:

Organizuję te spotkania takie Dikh he na bister! Od 12 lat to organizujemy i ściągamy młodzież z całej Europy, z 26, 27 krajów, zależy od roku. To jest niesamowite jak obserwować właśnie Romów, bo są Romowie z Turcji, z Albanii, z Macedonii, z Francji, z Hiszpanii, z Estonii, z Ukrainy, Polski i tak dalej i są totalnie różni między sobą, i właśnie i różnie tańczą, i Bałkany się bardzo odróżniają (Romka\_2, 44 lata).<sup>14</sup>



Rycina 4. XI Międzynarodowe Dni Kultury Romskiej w 2022 roku, Łąki Nowohuckie, Kraków (fot. Krzysztof Hliniak)

Biesiada Cygańsko-Słowiańska w Połczynie-Zdroju. Po sąsiedzku, <https://szczecinek.naszemiasto.pl/biesiada-cygańsko-słowiańska-w-połczynie-zdroju-po/ar/c1-8931659> (dostęp: 27.06.2023).

<sup>14</sup> Dikh he na bister! – Międzynarodowa Młodzieżowa Inicjatywa Pamięci, <https://www.roma-sinti-holocaust-memorial-day.eu/pl/education/dikh-he-na-bister-international-youth-remembrance-event/> (dostęp: 27.06.2023).



A jako imprezę, która lepiej oddaje prawdziwą romską kulturę wymieniła odbywające się od lat w Krakowie Międzynarodowe Dni Kultury Romskiej<sup>15</sup>. Na to jak trudno jest balansować między zachowaniem tradycji, dążeniem do tego, by była ona atrakcyjna dla współczesnego odbiorcy i jednocześnie nie uległa folkloryzacji, zwracał uwagę młody słowacki aktywista:

Znaczy mi się to podoba, że są ci etnolodzy i oni to przechowują, to właśnie kulturę i tak dalej, ale wolałbym, żeby ta kultura była cały czas tworzona i ale nie na takiej zasadzie, że są jakieś wpływy i na przykład gwara się trochę zmienia i tak dalej, tylko rzeczywiście coś się dzieje takiego, że przechodzi jakieś etapy. Jak były te takie powiedzmy akrobatyczne rzeczy, to były bardziej widowiskowe i rzeczywiście to było na takim poziomie, że widać było, że to nie jest ktoś, kto tam kończył powiedzmy jakąś tam grupę regionalną, tylko rzeczywiście byli różni choreografowie, nawet z jakichś szkół baletowych i oni tworzyli właśnie choreografie i robiło takie wow, ale właśnie przez to tu nie było tej autentyczności, a w tych znów inscenizowanych to widać było, że to jest takie gorszej jakości, że tak powiem, ale jednak człowiek się czuł bardziej tak swojsko. Ale trudno byłoby mi powiedzieć, w którą stronę bym szedł, czy tę inscenizowaną. Dla mnie ta i ta nie jest do końca trafna (Spisz, Słowak\_3, 25 lat).

Powyższa wypowiedź w bardzo ciekawy sposób ujmuje dylematy wielu twórców i odbiorców dziedzictwa tanecznego w Polsce, nie tylko grup narodowych i etnicznych. Osoby informujące zajmowały wobec nich różne stanowiska, od pogodzenia się z folkloryzacją i komercjalizacją dziedzictwa, którego przetrwanie uznawali za najważniejsze, aż po kategoryczny sprzeciw wobec takich działań.

---

<sup>15</sup> Towarzystwo Krzewienia Kultury i Tradycji Romskiej „Kafe Jakha”, <http://festiwalromski-krakow.pl/> (dostęp: 27.06.2023).

## Podsumowanie

Dla większości osób informujących podstawowe miejsce przekazywania dziedzictwa kulturowego, w tym tanecznego stanowił dom rodzinny i jego najbliższe otoczenie. Osoby badane podkreślały znaczenie tego środowiska, odwołując się do swoich osobistych, czasami intymnych doświadczeń, ale też traktując dom postulatywnie jako podstawowe środowisko, w którym powinno się zadbać o to, by dziedzictwo ich grupy narodowej lub etnicznej nie zostało utracone.

Interesujące jest jednak to, że o ile większość z osób informujących akcentowała znaczenie domu dla przekazywania dziedzictwa tanecznego przyszłym pokoleniom, to część z nich mimo wszystko nie nabyła go w domu albo nabywała je w sposób zapośredniczony. W wielu domach osób respondenckich nie praktykowano bowiem tańca, ale to on motywował i wspierał badanych w kontakcie z dziedzictwem tanecznym. Obecność tańca w domu i najbliższym otoczeniu osób informujących zaznaczały zarówno osoby mieszkające w Polsce od urodzenia, jak i te, które przyjechały do Polski w ostatnich kilkudziesięciu latach. W opinii niektórych osób badanych dom pełnił więc rolę ważną, ale jednak pomocniczą, która polegała na inicjowaniu procesu nabywania dziedzictwa. Wypowiadający się zauważali, że zjawisko to pogłębiło się w porównaniu do lat wcześniejszych i dziś rola domu w przekazywaniu i nabywaniu dziedzictwa się zmienia.

Wśród innych miejsc i środowisk ważnych dla przekazywania dziedzictwa osoby informujące wskazywały:

- środowisko mniejszości,
- grupy rówieśnicze i kręgi towarzysko-rodzinne,
- zespoły folklorystyczne,
- szkołę lub klasy, w których można poznawać język i kulturę mniejszości,
- organizacje i instytucje mniejszości, kościół, cerkiew, synagogę, praktyki religijne.

Przebywanie w środowisku mniejszości podkreślali mieszkańcy Spisza i Orawy, jak też Romowie. Te grupy należą do społeczności mocno akcentujących własną identyfikację, często zintegrowanych i żyjących blisko siebie, a obecność dziedzictwa tanecznego mniejszości w życiu osób informujących oraz wspólnoty, do której należą wydaje się w ich środowiskach naturalna i oczywista. Nie dziwi więc zbieżność ich wypowiedzi ze słowami osób, które przed przybyciem do Polski żyły jako członkowie społeczności większościowej, która miała pełny dostęp do dziedzictwa kulturowego kraju urodzenia, tak jak to miało miejsce w przypadku osób z Armenii i Ukrainy.

Wspominane przez osoby respondenckie nieformalne grupy rówieśnicze i kręgi rodzinno-towarzyskie oraz formalnie działające organizacje mniejszości zdawały się w wypowiedziach osób badanych odgrywać mniejszą rolę w przekazywaniu dziedzictwa. Z drugiej jednak strony w społecznościach, które są mocniej zintegrowane więzi takie funkcjonują niejako nieświadomie. Potwierdzałby to fakt, że o takiej drodze nabywania dziedzictwa wspominały głównie osoby ze społeczności, które w wyniku wydarzeń polityczno-społecznych żyły i żyją w dużym stopniu w diasporze, tak jak Łemkowie i Ukraińcy lub od początku obecności na badanych ziemiach, tak jak Ormianie Polscy i częściowo Żydzi, nie zajmowali zwartych obszarów lub byli podzieleni na wiele grup.

Porównanie sposobów nabywania dziedzictwa tanecznego i jego dalszego przekazywania wskazuje, że między latami, w których osoby informujące zapoznawały się z nim a teraźniejszością zaszły ważne procesy społeczne. W opinii osób badanych istotna pozostaje jednak rola zespołów folklorystycznych i tanecznych. Warto wspomnieć, że w niektórych wywiadach osoby badane mówiły, że mają coraz większe problemy z naborami do grup folklorystycznych. Z drugiej strony, jak wskazują przykłady tych osób informujących, których wypowiedzi zostały przytoczone, jeśli osoba kierująca zespołem lub tworząca

choreografię zaangażowana jest całym sercem w te działania, potrafi pociągnąć za sobą otoczenie.

Dowodem na to jest duża aktywność taneczna na Spiszu i Orawie, gdzie działa około trzydziestu zespołów folklorystycznych i regionalnych oraz ich dziecięcych odpowiedników, które funkcjonują pod auspicjami lokalnych ośrodków kultury lub Towarzystwa Słowaków w Polsce<sup>16</sup>. O ważnej roli liderów wśród grup narodowych i etnicznych świadczą też imprezy organizowane przez środowiska łemkowskie jak Łemkowska Watra w Zdyni<sup>17</sup> oraz działalność zespołów łemkowskich i ukraińskich jak Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczera”, Zespół Pieśni i Tańca „Osławiany”, Łemkowski Dziecięco-Młodzieżowy Zespół Folklorystyczny „Łemkowski Pierścionek”, czy zespół ukraiński Студенти Танцюють<sup>18</sup>. Nie wszystkie z tych grup działają bezpośrednio na terenie województwa małopolskiego, jednak mają one duży wpływ na mieszkającą w nim mniejszość łemkowską i ukraińską.

Jeśli chodzi o działalność edukacyjną przedstawionych grup narodowych i etnicznych ma ona ograniczony charakter, co zresztą znalazło odzwierciedlenie w wywiadach z osobami informującymi, które rzadko o niej wspominały. Formalnie dotyczy ona w województwie małopolskim mniejszości słowackiej, ukraińskiej i łemkowskiej,

---

<sup>16</sup> Zespoły regionalne działające przy Orawskim Centrum Kultury w Jabłoncu, <https://ockorawa.pl/kultura-gorali-orawskich/zespoły-regionalne/> (dostęp: 27.06.2023); zespoły regionalne działające przy Bukowiańskim Centrum Kultury, <https://domludowy.pl/dzialalnosc-bck/zespoły-regionalne/lista-zespolow> (dostęp: 27.06.2023); zespoły działające w gminie Łapsze Niżne, <https://lapszenizne.pl/kultura/zespoły-regionalne> (dostęp: 27.06.2023); zespoły folklorystyczne afiliowane przy Towarzystwie Słowaków w Polsce, <https://tsp.org.pl/zespoły-folklorystyczne/> (dostęp: 27.06.2023).

<sup>17</sup> Łemkowska Watra w Zdyni, <https://watrzdynia.pl/> (dostęp: 27.06.2023).

<sup>18</sup> Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczera” / Лемківській Ансамбль Пісні і Танця „Кычера”, <http://www.kyczera.eu/> (dostęp: 27.06.2023); Zespół Pieśni i Tańca „Osławiany”, <https://www.oslawiany.com/pl/o-nas.html> (dostęp: 27.06.2023); Łemkowski Dziecięco-Młodzieżowy Zespół Folklorystyczny „Łemkowski Pierścionek” / Дитячо-молодіжний фольклорний ансамбль „Лемківський перстеник”, <https://www.lemkounion.pl/perstenyk.html> (dostęp: 27.06.2023); Студенти Танцюють / Studenty Tanciujuť, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100031233143443> (dostęp: 27.06.2023).

które mogą korzystać z możliwości tworzenia klas z językiem mniejszości. Działania pozostałych grup narodowych i etnicznych w tym zakresie mają charakter nieformalny, który polega na prowadzeniu zajęć weekendowych, jak to ma miejsce w Szkole Ormiańskiej w Krakowie lub przy organizacjach żydowskich. W obu przypadkach osoby informujące z tych grup mówiły o tym, że także w ten sposób przekazywane jest ich dziedzictwo taneczne.

W przypadku grup narodowych i etnicznych ważną rolę w przekazywaniu całości ich dziedzictwa kulturowego pełnią świeckie i religijne organizacje mniejszości, w tym w szczególności organizacje pozarządowe. Najaktywniejszą rolę w tym zakresie pełnią organizacje romskie, słowackie i ukraińskie, organizując wspomniane już festiwale i patronując działalności zespołów folklorystycznych. Nie zawsze jednak ich działalność związana jest z tańcem. W przypadku niektórych grup (Romowie, Łemkowie) badani sygnalizowali brak instytucji kulturalnych i edukacyjnych zajmujących się dbałością o ich dziedzictwo kulturowe.

Warto także zauważyć, że w przypadku przynajmniej niektórych praktyk dotyczących przekazywania dziedzictwa tanecznego mamy do czynienia bardziej z tworzeniem lub repetycją *tradycji wynalazionej* niż dbałością o zachowanie nabytego dziedzictwa. Przykładem takich praktyk jest odbudowa tanecznego życia mniejszości żydowskiej w Krakowie, którego dawne formy przestały istnieć wraz z Holokaustem i powojenną emigracją ludności żydowskiej wcześniej zamieszkującej Kraków i obecne województwo małopolskie. Taniec żydowski zastąpiony został *tańcem izraelskim*, praktyką taneczną związaną z powstaniem Izraela w 1948 roku i mającym wyrażać świeckiego ducha nowo powstałego państwa (Hobsbawm, Ranger 2008: 9–14; Jeż 2018: 256–268).

Nakreślony powyżej obraz nabywania i przekazywania dziedzictwa tanecznego jest tylko próbą zarysowania tych procesów. Wymaga on dalszych badań, jak też przedstawienia kontekstu sytuacji mniejszości w społeczeństwie większościowym i ich

aktywności w dziedzinie tańca. Niewielki fragment opisujący działalność mniejszości w zakresie upowszechniania tańca ujęty został w planowanym wydawnictwie pokonferencyjnym z serii „Etno Biblioteka” wydawanej przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Szerzej zagadnienia te zostaną przedstawione w planowanej pracy doktorskiej.

### **Literatura cytowana**

- Gorczyca, Agnieszka; Hliniak, Krzysztof; Malska, Magdalena 2019: *Podstawa do przygotowania słownika biograficznego tańca w Krakowie i Małopolsce w okresie 1918–2018. Opisanie i upamiętnienie osób działających w Krakowie i innych ośrodkach historycznej Małopolski w okresie 1918–2018.*
- Hobsbawm, Eric; Ranger Terence (red.) 2008: *Tradycja wynaleziona*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jeż, Agnieszka 2018: *Tradycyjny taniec w Izraelu wobec problemu tożsamości narodowej. „Studia Choreologica”*, vol. XIX, Poznań: Polskie Forum Choreologiczne, 265–268.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r. W: Dz. U. Nr 172 poz. 1018. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20111721018> (dostęp: 27.06.2023).
- Lista reprezentatywna niematerialnego dziedzictwa ludzkości.* W: Polski Komitet ds. UNESCO. <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/listy-dziedzictwa-niematerialnego/lista-reprezentatywna-niematerialnego-dziedzictwa-ludzkości/> (dostęp: 27.06.2023).
- Purchla, Jacek 2013: *Dziedzictwo kulturowe.* W: *Kultura a rozwój.* Red. Jerzy Hausner, Anna Karwińska, Jacek Purchla. Warszawa: Narodowy Instytut Kultury, 48–50.

*Ustawa o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym*. W: Dz.U. 2005 nr 17 poz. 141. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20050170141> (dostęp: 27.06.2023).

*Wielokulturowość Małopolski 2008*. Oprac. merytoryczne Mirosława Kopystiańska, Kraków: Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego, 94–95.

## Summary

Preserving the elusive – acquisition and transmission of the dance heritage of selected national and ethnic groups in Krakow and the Małopolska region

Dance, by its very virtue, is a highly elusive and difficult-to-describe part of both art and social life. It can seem an obvious and inherent part of humanity that has accompanied it from the beginning. However, it was not until the final decades of the 20th century that dance was recognised as an important part of intangible cultural heritage. Since then, it has been included on the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage of Humanity.

The dance heritage of the minority groups living in Poland appears to be a relatively underexplored area of study. This text presents a selection of research findings on the dance heritage of specific national and ethnic groups living in Kraków and the Małopolska Voivodship. The research was carried out as part of a doctoral dissertation prepared at the Department of Comparative Civilization Studies at Jagiellonian University, under the supervision of Dr. hab. Tomasz Nowak (UW) and Dr. hab. Wojciech Klimczyk (UJ).

Based on conducted interviews, the text outlines the issue of dance heritage acquisition. It focuses on the role, attitudes and practices of the respondents related to passing on dance heritage to future

generations. Through this examination, the text seeks to amplify the voices of minority communities in the public space.

According to most interviewees, the family home is the primary place for the transmission of dance heritage, even if actual dance does not take place there. They emphasized the importance of the family home in preserving heritage, and even postulated that family homes should be ensuring it is not lost. Some respondents also noted the supportive role of family homes in heritage acquisition fulfilled by providing an important setting for the initiation of the process.

Respondents identified a number of important places and contexts for the transmission of heritage, including minority environments, peer groups, folklore groups, as well as various types of organizations and institutions that serve minority communities.

**Keywords:** intangible cultural heritage, Kraków, national and ethnic minorities, dance, folklore groups



Katarzyna Skiba

Uniwersytet Jagielloński

## Przekazy tańca *kathak* w kontekście przemian społeczno-kulturowych

### Wstęp

Niniejszy artykuł koncentruje się na zagadnieniach związanych z utrwalaniem sztuk klasycznego tańca indyjskiego, na przykładzie tradycji *kathak*. Ten wywodzący się z północy Indii taniec cieszy się obecnie sporą popularnością nie tylko na subkontynencie, ale też w ośrodkach południowoazjatyckiej diaspory i wśród obcokrajowców. Globalne upowszechnienie praktyki tańca *kathak* odbywa się jednak za sprawą wielu zmian, jakim poddawane są rozmaite aspekty tej sztuki w reakcji na przemiany polityczne, społeczne i kulturowe.

Szczególną uwagę warto zwrócić na modyfikacje dokonywane w systemie przekazu tańca *kathak* na przestrzeni drugiej połowy XX wieku, kiedy to tradycja ta została objęta mecenatem państwa, poddana instytucjonalizacji i społecznej relokacji. Zyskała po części nowe środowisko praktyków i odbiorców tego tańca, nowe przestrzenie nauki i prezentacji, a także odmienne funkcje społeczne. System przekazywania wiedzy zaczął być również dopasowywany do mentalności i obyczajowości nowej grupy adeptów i patronów,

wywodzących się z elit bramińskich. Zaangażowanie tych warstw społecznych w procesy narodotwórcze wpływało na kształtowany przez nie nowy wizerunek klasycznych sztuk tańca indyjskiego, do których zaliczono między innymi *kathak*.

W państwowych instytucjach nauczania tańca *kathak*, powstających od połowy XX wieku, wciąż dominował bezpośredni przekaz ustny i silna była pozycja nauczycieli z określonych rodów (uchodzących za depozytariuszy tradycji). Stopniowo jednak ich autorytet zaczął ścierać się z autorytetem tekstów, zwłaszcza sanskryckich traktatów o sztukach performatywnych. Wychodząc naprzeciw potrzebie ujednoczenia różnorodnych stylów tańczenia i nauczania przez poszczególne mistrzów, teoretycy tańca zaczęli tworzyć podręczniki tańca *kathak*, a próbom usystematyzowania tradycji towarzyszyło tworzenie jej dziejów. Zjawiska te można wpisać w szersze nurty procesów dekolonizacyjnych i inicjatyw na rzecz budowania kultury narodowej, co postaram się wyjaśnić w oparciu o wyniki przeprowadzonych przeze mnie badań terenowych w Indiach<sup>1</sup>.

Wypracowane w tym kontekście na przestrzeni drugiej połowy XX wieku systemy przekazu tradycji ulegają natomiast dalszej transformacji w obliczu globalizacji kultury, postępu technologicznego, wzrastającej mobilności artystów, napływu europejskich czy amerykańskich koncepcji artystycznych, wzorców treningu, podejścia do ciała czy analizy ruchu. Zjawiskom tym poświęcona zostanie ostatnia część niniejszego artykułu.

Na wstępie warto przyrzeć się źródłom, do których często sięgają teoretycy i historycy tańca *kathak*, by zwrócić uwagę na ich znaczenie – nie tyle w odtwarzaniu historii tego tańca czy rekonstruowaniu jego

---

<sup>1</sup> Badania terenowe w Indiach w latach 2013–2014 zostały sfinansowane przez École française d'Extrême-Orient w ramach Junior Field Research Fellowship. Badania terenowe w latach 2014–2015 zostały przeprowadzone w ramach realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (Preludium 5). Wyniki badań zostały włączone do mojej rozprawy doktorskiej pt. *Terytoria negocjacji tożsamości narodowej w indyjskich sztukach performatywnych: tradycja klasycznego tańca kathak* (2019).

estetyki, co w inicjatywach na rzecz tworzenia nowego wyobrażenia tej sztuki jako tańca klasycznego w XX wieku.

### **Dzieje tańca *kathak* – źródła i teorie**

Dwudziestowieczne schematy konstruowania historii tańca *kathak* często odnoszą się do sanskryckich traktatów o sztukach performatywnych, miniatur mogolskich i radżpuckich oraz dziewiętnastowiecznego malarstwa, ukazującego sceny widowisk tanecznych na dworach północnych Indii. Dzieła te służyły indyjskim historykom tańca w wykazywaniu ciągłości przekazu tradycji *kathak* na przestrzeni wielu wieków przemian politycznych (Vatsyayan 1969, Banerjee 1982, Kothari 1989, Narayan 1998, Massey 1999, Tak 2006, Srivastava 2008). Z kolei historie mówione rodowitych mistrzów tej tradycji sięgają zaledwie kilku pokoleń wstecz, wskazując na istnienie głównie ustnego przekazu w obrębie nauczycieli z ich klanów. W popularnej wizji dziejów tańca *kathak* często marginalizowane są traktaty poświęcone tańcowi w języku urdu. Pomijany też jest udział tancerek ze społeczności *tawaif* w tej tradycji oraz fakt jej zanikania na przełomie XIX i XX wieku na skutek upadku dawnych struktur patronatu i ostracyzmu społecznego wykonawczyń tańca. Zjawisko to częściowo ukazuje kolonialna prasa, akty prawne, apele i inne dokumenty, skierowane zarówno do Brytyjczyków, jak i Indusów<sup>2</sup>. Pewne wyobrażenie o kondycji tańca w Indiach w początkach XX wieku dają nam także ówczesne relacje amerykańskich i europejskich tancerzy, którzy wyruszali w podróż do Indii, by poznać tradycje tańca, a następnie próbowali je odtwarzać

---

<sup>2</sup> Przykładu dostarczają tu dokumenty zgromadzone w British Library, takie jak: *Opinion on the Nautch Question. Responses to a letter dated 29th June 1893 sent to various gentlemen in the province (Panjab) on the subject on nautch* wydane przez Punjab Purity Association; *Nautch Women: An Appeal to English Ladies on behalf of their Indian Sisters* wydane przez The Christian Literature Society (S.P.C.K. Press, Madras 1893); *Nautches: An Appeal to Educated Hindus, Pice Papers on Indian Reform, No. 29, The Christian Literature Society (Madras 1893).*

i opisywać (Shawn 1929, La Meri 1941). Są to jednak zapisy również ignorowane w narracjach historyków tańca.

Publikacje poświęcone dziejom tańca *kathak* często ujmują jego historię w formie następujących po sobie epok. Zwykle są to trzy epoki, korespondujące z dominującym schematem periodyzacji historii Indii (a ściślej północy Indii), inspirowanym głównie dziewiętnastowieczną historiografią brytyjską i jej indyjskimi interpretacjami:

- „epoka starożytna” (hin. *prācīn kāl*) Indii (hinduskich),
- epoka muzułmańskich rządów/„najazdów”, zwykle identyfikowana z czasami panowania dynastii Wielkich Mogołów (hin. *mugal kāl*),
- epoka nowoczesności („modern time”, hin. *ādhunīk kāl*) oznaczająca w kontekście wczesnej historiografii okres trwający od schyłku epoki brytyjskiej dominacji politycznej do naszych czasów, a w kontekście późniejszej historiografii – niekiedy obejmujący tylko epokę niepodległych Indii (po 1947 roku).

Taka periodyzacja dziejów zdaje się odtwarzać orientalistyczny dyskurs znamionujący wczesną, brytyjską historiografię dotyczącą Indii, wraz z uproszczeniami, jakie generuje podział na epoki „hinduską” i „muzułmańską” oraz utożsamianie „nowoczesności” z kolonizacją i rozprzestrzenianiem się kultury brytyjskiej. Co więcej, historycy tańca *kathak* najczęściej odnoszą się do źródeł, które przyciągały zainteresowanie orientalistów, takich jak: sanskryckie traktaty o sztukach performatywnych, czy też znane zabytki sanskryckiej literatury pięknej, w których pojawiał się termin „*kathaka*”, znaczący dosłownie: „opowiadający opowieść”, „deklamator” (Kothari 1989: 1–12, Narayan 1998: 155–156, Massey 1999: 15–16, Srivastava 2008: 17–131). W obszarze źródeł wizualnych w centrum zainteresowania historyków tańca znalazły się miniatury mogolskie i radżpuckie, a także dziewiętnastowieczne malarstwo, ukazujące sceny widowisk

tanecznych na dworach północnych Indii (zwłaszcza nawaba Wajida Alego Shaha), skąd sztuka ta miała być przekazana przez klany męskich nauczycieli – mistrzów tradycji do naszych czasów (Vatsyayan 1968, Kothari 1989, Neville 1996).

Takie schematy narracji i nawiązywania do zabytków sztuki czy piśmiennictwa służyły wykazaniu ciągłości przekazu tradycji tańca *kathak* na przestrzeni wielu wieków, na przekór burzliwym zmianom politycznym. W rzeczywistości początek XX wieku był okresem zaniku tradycji tańca na północy Indii z powodu upadku tradycyjnych struktur patronatu i zainicjowanej przez brytyjskich misjonarzy i kolonialistów kampanii pod nazwą *Antinautch movement* (od *nautch* – angielskiej formy zapisu terminu *nāc* oznaczającego w języku hindi „taniec”), która doprowadziła do stygmatyzacji tancerek-kurtyzan ze społeczności *tawaif* (Morcom 2014: 31–58, Walker 2014: 89–98). Dopiero zastąpienie tej klasy artystek kobietami z wysoko sytuowanych indyjskich rodzin z klasy średniej torowało drogę do przywrócenia jej popularności i uznania.

Wyjaśnia to fakt, że w dominującej wizji dziejów tańca *kathak* marginalizowany jest wkład tancerek ze społeczności kurtyzan (*tawaif*, *nautch*) w rozwój tańca na północy Indii (pomimo tego, że to właśnie wizerunki tańczących kobiet przeważają w źródłach wizualnych ilustrujących sztuki performatywne na dworach władców północnych Indii). Jednocześnie pomijane są dziewiętnastowieczne traktaty w języku urdu dokumentujące sztukę tej społeczności. Historycy tańca *kathak* wspominają ewentualnie o traktatach *Bannī* i *Nājo* przypisywanych nawabowi Wajidowi Alemu Shahowi, które doczekały się tłumaczenia na język hindi, ale w trakcie moich badań w różnych szkołach tańca *kathak* spotkałam się z nieznaną treścią tych dzieł, mimo że pewne sekwencje opisanego w nich tańca wydają się bliższe *kathakowi* niż treści sanskryckich traktatów (Ali Shah 1987: 67–78).

Znaczenie traktatów w języku urdu powstałych w drugiej połowie XIX wieku wyeksponowała Margaret Walker (2004, 2014) w swoich

badaniach nad rodowodem tańca *kathak*. Badaczka wskazała na pewne podobieństwa, zaznaczając przy tym, że opisany w traktatach, takich jak *Sarmāya-i Ishrat* (1875), taniec *tawaif* miał wyraźnie uwodzicielski charakter. Nie harmonizowało to z nowym wizerunkiem klasycznych tańców indyjskich, co może tłumaczyć fakt pomijania tych tekstów w oficjalnych narracjach historyków. Ponadto, w opinii tej badaczki, taniec *kathak*, ukształtowany na bazie zamierających tradycji tanecznych, przejętych i przekształconych przez indyjskie klasy średnie w pierwszej połowie XX wieku, stanowi w zasadzie nowy nurt tańca scenicznego, selektywnie czerpiący z jego domniemyanych prototypów. Wkładu tancerek *tawaif* w rozwój tradycji tańca *kathak* dowiodła także w swoich pracach badawczych Pallabi Chakravorty (2000, 2008), wskazując jednak na wyodrębnianie się tego tańca na przestrzeni XVI–XIX wieku z różnych tradycji dworskich i ludowych, o charakterze zarówno świeckim, jak i religijnym (Chakravorty 2008: 26).

W dostępnych źródłach archiwalnych sam termin *kathak* na określenie tańca pojawia się dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. W publikacji z 1933 roku zatytułowanej *Dance in India* Madame Menaka (uznawana przez niektórych za pionierkę „renesansu” tańca *kathak*) posługuje się terminami *kathak* i *kathaka* na określenie prezentowanego przez nią tańca północno-indyjskiego (*North Indian Kathak, the Kathaka of the North, the „Kathaka” dance*) i przywołuje znanych mistrzów szkoły Lakhnau („Achan”, „Luchoo”) jako reprezentantów tego tańca (Joshi 1989: 53–59).

Margaret Walker wskazuje jeszcze na inne odnalezione przez nią teksty z lat trzydziestych XX wieku, zawierające nazwę tańca *kathak*. Pierwszy artykuł pt. *The Kathak School of Indian Dancing* autorstwa Janak Kumari Zutshi, z gazety „The Hindustan Times” z dnia 15 marca 1937 roku, opisuje taniec podobny do współczesnego tańca *kathak* (Walker 2014: 108). Nieco późniejszy tekst amerykańskiej tancerki La

Meri, zatytułowany *Dancing in India* (w: *Indian Art and Letters*, 1939) oraz publikacja książkowa jej autorstwa pt. *The Gesture Language of Hindu Dance* (1941) przedstawiają *kathak* jako taniec zakorzeniony w mitologii hinduskiej, sanskryckiej teorii estetycznej i technice tańca opisanej w *Natjaśastrze* (Walker 2014: 108–109). Wyżej wymienione źródła przypisują główną rolę w przekazie tego tańca bramińskiej kaście męskich performerów – *kathaków*. W swoim pierwszym tekście La Meri wzmiankuje także tańczony przez kobiety *Marwari kathak* (Walker 2014: 109).

Różne wcześniejsze źródła opisują techniki taneczne zbliżone do techniki tańca *kathak*, jednak określane są one innymi terminami, bądź traktują jedynie o społeczności i przedstawieniach *kathaków*. Taniec ten określano różnymi innymi terminami, jak *nać* (hin. *nāc*) czy *natwari nritja* (hin. *naṭvarī nṛtya* = „taniec natwarów”, hin. *naṭvar* – „najlepszy z tancerzy”) (Sinh 1984: 4–5)<sup>3</sup>, w zależności od regionu i kontekstu, zaś termin *kathak* oznaczał kaste performerów, którzy trudnili się opowiadaniem historii, dziś identyfikowanych z nauczycielami przekazującymi *kathak* w obrębie swoich rodów. W trakcie badań terenowych spotkałam się również z tym, że przedstawiciele szkoły dżajpurskiej (tzw. Jaipur *gharany*) nie utożsamiają się z tą nazwą, utrzymując, że wywodzą się z kasty *gunidźan*. Z dyskusji, jaka wywiązała się wokół wyboru nazwy na określenie tańca, można wywnioskować, że nabrał on charakteru sporu o to, która grupa i szkoła ma bardziej uprzywilejowany status w tradycji tańca *kathak*.

---

<sup>3</sup> Jak podaje Swarnamanjri (2002: 81–83), nazwę *natwar* na określenie tańca *kathak* jako pierwszy zaproponował D.G. Vyas w trakcie All India Dance Seminar w 1958 roku, twierdząc, że taniec *kathak* jest znany ze swoich partii *natwari* i dlatego powinien być odpowiednio wystylizowany jako *Natvar Nartan*. Inny historyk i teoretyk tańca *kathak*, dr Puru Dadhich polemizował z tym poglądem, utrzymując, że termin *natwari* oznacza wyłącznie Krisznę, podczas gdy repertuar tańca *kathak* ma szerszy zakres tematyczny niż mitologia krisznaicka.

## Historie mówione

Przeprowadzone przeze mnie badania nad tradycją tańca *kathak* skupiały się na drugiej połowie XX wieku i opierały się na danych pozyskanych drogą obserwacji i wywiadów z nauczycielami, artystami, historykami i krytykami tańca *kathak*, a także na informacjach z wycinków prasowych, artykułów z zakresu krytyki tańca, opracowań historycznych i teoretycznych, archiwalnych fotografii i filmów oraz biografii i wspomnień indyjskich tancerzy. Interesowały mnie także podręczniki do nauki tego tańca i instrukcje, których autorzy przypuszczalnie dążyli raczej do usystematyzowania i utrwalenia nabytej wiedzy lub jej przeformułowania, niż do ocalenia tradycji od zapomnienia. Z tych wszystkich źródeł wyrasta obraz dość niespójny. Nauki tradycyjnych nauczycieli nie pokrywają się z zawartością tekstów sanskryckich, a ich relacje dotyczące przeszłości tradycji rozmiągają się z poglądami części teoretyków i historyków tańca *kathak* i popularną wizją jego dziejów.

Większość wypowiedzi moich respondentów wskazuje na to, iż do połowy XX wieku umiejętności tańca *kathak* były przekazywane wyłącznie ustnie, drogą wieloletniego, praktycznego treningu, pod okiem tylko jednego mistrza. Łączy się z tym tendencja do opisywania historii tańca *kathak* przez pryzmat *gharan* (hin. *gharānā*). Dawniej słowo to oznaczało indywidualny styl poszczególnych nauczycieli, ale z czasem zaczęto łączyć je z określonym regionem i klanem, wyróżniając szkoły: Lakhnau, Dżajpur, Benares i Raigarh. Moimi respondentami byli głównie nauczyciele szkoły Lakhnau – zapytani o historię tańca *kathak*, łączyli ją właśnie z historią swojego rodu, sięgając kilka pokoleń wstecz.

Przykładu dostarcza relacja znanego (acz nieżyjącego już) mistrza Birju Maharaja. Zapytany o historię tańca *kathak* nauczyciel rozpoczął swoją opowieść od dziejów swojego własnego klanu, siedem pokoleń wstecz, w miejscowości Kićkila koło Illahabadu. Zgodnie z relacją artysty, w tamtym czasie istniała społeczność muzyków



i tancerzy (989 domów) zwanych *kathakami*, którzy wędrowali po okolicy i wykonywali pieśni ku czci Ramy i Kriszny w świątyniach i w domach zamożnych *zamindarów*. Zwykle odbywało się to z okazji rytuałów, takich jak wesela, przebicie uszu dziecka (hin. *karṇ chedan*) czy pierwsze strzyżenie włosów (hin. *muṇḍan*) oraz hinduskich świąt religijnych (hin. *holī, divālī, daśahrā*). Ich sztuka składała się z melo-recytacji i prostego technicznie tańca, akcentowanego brzmieniem dzwonek na kostce. Gdy sytuacja w regionie stała się niestabilna, niektóre rodziny przeniosły się do innych miejsc, takich jak: Benares, Ajodhja, Rewan, Mahua, Haridwarpur i Lakhnau. Wajid Ali Shah miał wówczas zaprosić sześćdziesięciu tancerzy z rodziny Birju Maharaja, by występowali na jego dworze w Lakhnau. W muzułmańskim otoczeniu prekursorzy Lakhnau *gharany* mieli zacząć tańczyć do poezji w języku urdu oraz rozwinąć rytmiczne partie i szybsze tempo tańca. Z powodu noszenia na sobie długich, szerokich spódnic, nie mogli wykonywać zbyt wielu obrotów. Zamiast tego, rozwinęli subtelne ruchy nadgarstków, palców, ramion, łokci i oczu, a także dbali o linie i synchronizację tych ruchów.<sup>4</sup>

W wywiadzie Birju Maharaj wspominał także, że jego dom zawsze rozbrzmiewał śpiewem, dźwiękiem bębnów i tańca. Kobiety uczyły się niektórych piosenek i ruchów z obserwacji, ale tylko mężczyźni mogli szkolić się na zawodowych tancerzy i występować (co wynikało z obyczaju *pardy*). Dopiero córka Birju Maharaja, Mamta Maharaj, jako pierwsza kobieta z rodziny zaprezentowała taniec na scenie. Wcześniej – jak wspominał artysta – jedynymi tańczącymi kobietami były kurtyzany *tawaif*. Niektóre z nich uczyły się od ojca Birju – Achchhana i jego wujów (Lachchhu i Shambhu). Zdaniem respondenta, kurtyzany prezentowały wysoki standard sztuki tańca *kathak*, a także były utalentowanymi wokalistkami. Zapraszano je, by występowały na przyjęciach z okazji wesel czy narodzin dziecka. Podczas przyjęć,

---

<sup>4</sup> Birju Maharaj, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 18.02.2015.

zwanych *baithak*, *tawaiif* zwykle występowały jako pierwsze. Po ich przedstawieniach, gości zabawiały grupy komików zwane *bhāṇḍ*. Pokazy „klasycznego tańca *kathak*” i pieśni *thumri* w wykonaniu *kathakarów* kończyły przyjęcia nad ranem.<sup>5</sup>

Powyższa relacja Birju Maharaja zdaje się zatem dystansować od dominujących dyskursów, dyskredytujących sztukę kurtyzan i lokujących początki sztuki *kathaków* dwa tysiące lat wstecz, w sanskryckich eposach. Respondent sięgał pamięcią do historii w głównej mierze utkanej ze wspomnień lub opowieści jego przodków. Członkowie tego klanu przejawiają natomiast skłonność do mitologizowania początków swojej profesji.

Wedle relacji pierwszych uczennic Shambhu Maharaja wywodzących się z elitarnych warstw społecznych, ich mistrz zwykł twierdzić, iż jego pradziadowie ujrzeli we śnie boga Krisznę, tańczącego z pasterkami, który nakazał im tańczyć *kathak*<sup>6</sup>. Według wypowiedzi *guru* Arjuna Mishry, spowinowaconego z klanem Birju Maharaja, taniec *kathak* narodził się w niebie boga Indry, gdzie wykonywany był przez nimfy (hin. *apsarā*) oraz boskich muzyków i tancerzy (hin. *gandharva*, *kinnar*)<sup>7</sup>. W świetle takich opowieści przekaz tańca *kathak* urasta niemal do rangi powołania „rodów wybranych”. Według Birju Maharaja, jego rodzina posiada także tekst w sanskrycie kodyfikujący zasady tańca *kathak*, ale jest on zastrzeżony tylko dla członków jego klanu<sup>8</sup>. Taka informacja służyć może legitymizacji pozycji wybranej społeczności jako głównych lub jedynych spadkobierców tradycji, a także ugruntowaniu przekonania o religijnym rodowodzie tańca *kathak*.

Rodowici nauczyciele tańca podkreślali też w wywiadach, że dawniej przekaz tanecznych umiejętności opierał się na

---

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Maya Rao, w wywiadzie z autorką, Bangalore, 27.01.2014, Uma Sharma, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 27.03.2014, Kumudini Lakhia, w wywiadzie z autorką, Ahmadabad, 20.02.2014.

<sup>7</sup> Arjun Mishra, w wywiadzie z autorką, Lakhnau, 7.02.2014.

<sup>8</sup> Birju Maharaj, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 18.02.2015.

naśladownictwie mistrza przez ucznia, bez pomocy tekstów. Uczeń przez wiele lat żył w domu mistrza i w zamian za przekazywaną wiedzę odpłacał mu służbą. Przy dłuższej rozmowie niektórzy z respondentów wspominali także tancerki *tawaif*, które pobierały lekcje u tych samych mistrzów, choć tańczyły w sposób bardziej kokieterjny. Mimo wysokiego niegdyś statusu społecznego tych kobiet, nauczycielami (*ustadamī*) byli wyłącznie mężczyźni.

Pewne wyobrażenie o dawnym systemie treningu może dać przykładowa relacja Arjuna Mishry, urodzonego w 1958 roku w rodzinie muzyków z Benares, określającej się jako *kathakowie* skoligaceni z rodziną Birju Maharaja, zajmujący się muzyką od trzynastu pokoleń<sup>9</sup>. W wieku sześciu lat wyjechał on do Kalkuty, by tam podjąć się nauki tańca *kathak* pod okiem swojego wuja (Ramanarayana Mishry). Po odbyciu rytualnej inicjacji do profesji (hin. *gaṇḍā-bandhan*) rozpoczął się kilkuletni, regularny trening (ur. *riyāz* – „szkolenie”, „dyscyplina”), równie intensywny co późniejsze występy.

Mój mistrz budził mnie codziennie o 3 rano. Od godz. 4–6 otrzymywałem od niego „pierwszą porcję wiedzy”. Po dziesięciominutowej przerwie na śniadanie i herbatę nauka trwała dalej, do godz. 9, kiedy to następowała przerwa na lunch. Od godz. 13 do 16 miałem samodzielnie ćwiczyć i utrzymywać to, co wcześniej przekazał mi nauczyciel. Następnie *guru* dawał mi dwie rupie i wysyłał mnie na zakupy. Około godz. 18 powracaliśmy do lekcji. Musiałem pokazać w jakim stopniu opanowałem poranną lekcję. Jeśli się pomyliłem lub czegoś nie wiedziałem, nauczyciel karmił mnie i bił. Około godz. 23 kładłem się spać obok niego. Jeśli nauczyciel wyrecytował przez sen *bol* (sekwencję tanecznych sylab – KS), ćwiczyliśmy do niej następnego dnia... Oprócz członków rodziny, mój wuj szkolił także *tawaif*, np. utalentowaną artystkę Madhuri Devi z Benares, ale najtrudniejsze utwory taneczne zarezerwowane były dla krewnych. Miałem okazję w tamtych czasach uczestniczyć

<sup>9</sup> Arjun Mishra, w wywiadzie z autorką, Lakhnau, 10.04.2015.

w wieczorkach tanecznych, które trwały od godz. 21 do 9 rano. Zwykle goszczono na nich tylko dwóch artystów, z których każdy tańczył po sześć godzin<sup>10</sup>.

Tancerze *kathak* starszego pokolenia wspominali również, że ich debiut miał miejsce po kilku latach intensywnej nauki, kiedy ich nauczyciel uznał, że osiągnęli pewien stopień wirtuozerii, dzięki któremu ich występ nie przyniesie *guru* ujmy czy wstydu. Uczeń miał bowiem nie tyle reprezentować na scenie swój talent, ile geniusz swojego mistrza.

Dla porównania, nauczyciele nie wywodzący się z tradycyjnych rodów tancerzy, którzy nie doświadczyli tego rodzaju treningu i nie mieli takich wspomnień wyniesionych z domu, zapytani o przeszłość tańca *kathak* często powielali wspomniane schematy opisu historii, znane z książek historyków, dyskredytując udział *tawaif* w tej tradycji. Zwłaszcza kobiety z klas średnich, podejmując się praktyki tańca *kathak* od lat trzydziestych XX wieku walczyły ze stereotypem tancerki–prostytutki i nie chciały być w jakikolwiek sposób utożsamiane z *tawaif*. Ten dystans rezonuje w ich poglądach na temat historii tańca *kathak*. Artystki zaczynające trening w połowie XX wieku w wywiadach przyznawały, iż jeszcze w tamtym czasie na profesji tancerki ciążył cień kampanii *antinautch*. „Moi rodzice pozwolili mi uczyć się tańca pod warunkiem, że nie będę występować. Nie dotrzymałam tej obietnicy” – wspominała Maya Rao, pierwsza stypendystka tańca *kathak* w szkole Bharatiya Kala Kendra<sup>11</sup>. Podobnie panny z szanowanych, ceniących sztukę rodzin pobierały prywatne lekcje tańca. Miał on pozostawać tylko dodatkową umiejętnością dobrej kandydatki na żonę, demonstrowaną w gronie domowników i zaniechaną po ślubie.

---

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Maya Rao w wywiadzie z autorką, Bangalore, 27.01.2014.

## **Instytucjonalizacja i próby ustandaryzowania techniki i nomenklatury tańca *kathak***

Przełom w negatywnym podejściu do publicznych występów panien i mężatek z dobrych domów przyniosła twórcza aktywność Leyli Roy-Sokhey (1899–1947), znanej pod pseudonimem Madame Menaka. Zmianie w społecznej percepcji tańca towarzyszyło przeniesienie nauki do szkół tańca i uczynienie z niego rodzaju aktywności duchowej i religijnej wraz z imperatywem powrotu do sanskryckiej kultury. Madame Menakę uznaje się za pionierkę takich rozwiązań, jeśli chodzi o *kathak*. W latach dwudziestych i trzydziestych postulowała ona sięgnięcie do wiedzy ujętej w „sanskryckich traktatach”, zabytkach malarstwa świątynnego czy pamięci mistrzów tradycji. Założona przez nią szkoła tańca Nrityalayam w miejscowości Khandala działała krótko, ale wyznaczyła pewien model przekazywania wiedzy w zakresie tańca i przełamała monopol na wiedzę tradycyjnych *guru*. W ślady Madame Menaki poszły inne kobiety i niektórzy z mistrzów<sup>12</sup>. Nowym, wiodącym centrum rozwoju sztuki *kathak* stała się natomiast stolica niepodległego państwa indyjskiego.

Z nadejściem lat pięćdziesiątych XX wieku w Delhi zaczęto otwierać kolejne szkoły tańca, do których przenieśli się tradycyjni nauczyciele *kathaku*. W 1952 roku powołana została instytucja Bharatiya Kala Kendra (Centre of Indian Arts), w której od 1955 roku znani *guru* Lakhnau i Dżajpur *gharany* zaczęli udzielać prywatnych lekcji muzyki, śpiewu i tańca *kathak*. Nauczyciele mieli za zadanie zmienić treść i formę spektakli, eksponując techniczną wirtuozerię tańca, oraz zmodyfikować charakter emocjonalnego wyrazu – z zalotnej i frywolnej ekspresji uczuć do zdyscyplinowanej gry aktorskiej przepełnionej pobożnościowym nastrojem i powagą. Instytucja miała przede wszystkim kreować nową świadomość i wrażliwość względem

---

<sup>12</sup> Przykładowo w 1936 roku *guru* Mohan Rao Kalyanpurkar i *guru* Sundar Prasad założyli szkołę tańca *kathak* w Bombaju.

sztuki tańca, a tańcu *kathak* „przywrócić” elegancję i szacunek. Wykształcenie profesjonalnych tancerzy miało być drugorzędnym celem szkoły (Venkatraman 2015: 98).

Ściągnięcie nauczycieli z tradycyjnych rodzin tancerzy miało służyć przeniesieniu tradycji nauczania według systemu *guru-śiszja-parampara* (bezpośredniego przekazu wiedzy z *guru* na ucznia) do nowoczesnej instytucji. Miał to być kompromis pomiędzy dawną tradycją, a nowym systemem demokratycznego państwa, w którym sztuki i działalność artystyczna powinny być dostępne dla wszystkich obywateli, a nie zastrzeżone tylko dla określonych warstw społecznych, w myśl postulatu, iż talent nie powinien podlegać ograniczeniom kasty czy pochodzenia. W związku z tym, szkoła oferowała stypendia na naukę tańca *kathak* Indusom z różnych warstw społecznych i regionów. Służyła także wzmocnieniu reprezentacji kobiet w świecie profesjonalistów sztuk performatywnych<sup>13</sup>.

W 1964 roku z sekcji tańca *kathak* Bharatiya Kala Kendra wydzielona została akademia Kathak Kendra (National Institute of Kathak Dance) w New Delhi jako jednostka Sangeet Natak Akademi (National Academy of Music, Dance and Drama), pozostającej pod nadzorem Ministerstwa Kultury. W praktyce oznaczało to upolitycznienie szkoły i przejęcie kontroli przez rząd nad jej działalnością. *Guru* zostali wdrożeni w system nauczania z normowanym czasem zajęć, programem studiów, nadzorem administratorów i teoretyków ingerujących w ich przekaz. Wprowadzono także lekcje teorii tańca, które sprzyjać miały ustanowieniu klasycznego

---

<sup>13</sup> Prywatne szkoły Madame Menaki oraz Rohini Bhate (Nriyabharati Kathak Dance Academy w Pune, założona w 1947 roku) utorały drogę dla ustanowienia tradycji kobiecych *guru* tańca *kathak*. Tradycja ta przeniknęła do państwowych instytucji dzięki Rebie Vidyarthi, zaś na polu prywatnej edukacji wzmocniła ją aktywność Kumudini Lakhii – od 1967 roku założycielki szkoły Kadamb w Ahmedabadzie. Swoje prywatne szkoły otworzyły także inne absolwentki Bharatiya Kala Kendra / Kathak Kendra spoza tradycyjnych rodzin artystek, takie jak: Maya Rao, Uma Sharma, Rani Karna, Shovana Narayan.

kanonu i ujednoczeniu nomenklatury tańca *kathak* w powiązaniu z próbami jego notacji<sup>14</sup>.

Zdaniem Purnimy Shah, akademie miały kluczowe znaczenie dla ugruntowania się idei i kategorii „klasycznego tańca indyjskiego”.

Wraz z powołaniem państwowych i stanowych akademii, „kultura” w Indiach formalnie uległa instytucjonalizacji w euro-amerykańskim znaczeniu tego słowa; w odróżnieniu od tradycji w przeszłości, główne, wzajemnie powiązane ze sobą dyscypliny praktyki artystycznej, takie jak taniec, teatr i muzyka, zaczęto uznawać za odrębne kategorie, w obrębie których wyróżniono podkategorie: klasyczne, ludowe, plemienne (Shah 2000: 25).

W procesach „uklasyfikowania” tańca *kathak* instrumentalną rolę odegrały ponadto sanskryckie traktaty o sztukach scenicznych. Jak już wspomniano, *kathak* zaliczany jest do grupy tzw. „tańców klasycznych”, które odróżniać ma od tańców ludowych czy tańca bollywoodzkiego głównie wyrafinowana estetyka, skodyfikowany charakter i bogactwo konwencji. Taki schemat klasyfikacji form tańca w Indiach jest także stosunkowo niedawny, gdyż w starożytnych tekstach o tańcu funkcjonowały inne podziały i terminy. Samo określenie *classical* / „klasyczny”, zaczerpnięte w XX wieku z zachodnich dyskursów i przekładane w języku hindi jako *śāstrīy* – sugeruje związek tych tradycji z *śāstrami*, czyli usystematyzowanymi obszarami wiedzy, często spisаныmi / skodyfikowanymi w formie sanskryckich traktatów. Za najbardziej autorytatywny tekst w zakresie tańca klasycznego uznaje się *Natyaśāstrę* (skt. *Nāṭyaśāstra*, traktat przypisywany Bharacie, datowany pomiędzy II w. p.n.e. a II w. n.e.). Teoretycy tańca *kathak* poświęcili zatem wiele

---

<sup>14</sup> Zmiany zachodzące w tańcu na północy Indii do pewnego stopnia podążały za tendencjami reform w obszarze muzyki *hindustani*, które zainicjowali Pt. Vishnu Digambar Paluskar i Pt. Vishnu Narayan Bhatkhande już w drugiej połowie XIX wieku. W dążeniach do „przywrócenia” muzyce *hindustani* rangi „sztuki wysokiej”, współmiernej ze statusem europejskiej muzyki klasycznej i do uzyskania respektu w oczach Europejczyka, a także oświeconego, nowoczesnego, hinduskiego społeczeństwa, uważali, że indyjska muzyka potrzebuje: notacji, religii i narodu (Bakhle 2008:10, 52).

uwagi wykazywaniu podobieństw między tańcem *kathak* a konwencjami ujętymi w tym traktacie. Efektem tych inicjatyw jest szereg podręczników i rozpraw teoretycznych<sup>15</sup>.

Inne sanskryckie teksty są także wskazywane przez teoretyków i niektórych praktyków tańca jako potencjalny dowód na istnienie tańca *kathak* już w starożytności oraz ciągłości jego przekazu na przestrzeni kolejnych wieków. Rozliczne fragmenty opisów tańca w sanskryckiej literaturze – od *Wed*, poprzez *śastry* i eposy, po dramaty i literaturę „kunsztownego stylu” – prezentuje dość obszerna publikacja Kapili Vatsyayan (1968). Z kolei sanskrytolożka Mandrakanta Bose (2007), która zbadała szeroki korpus sanskryckich podręczników i traktatów o sztuce tańca, wskazuje głównie na powiązania tańca *kathak* z niektórymi formami tańca opisanymi w traktacie *Nartananirnaja* (skt. *Nartananirṇaya*, ok. XVII w.), którego autorstwo przypisywane jest osobie o imieniu Pundarika Vitthala (1998). Traktat ten został jednak także pominięty w dominującym nurcie publicznej dysputy o tekstach źródłowych uwzględnianych w badaniach nad rozwojem tradycji *kathak* – zarówno wśród historyków, teoretyków, jak i tancerzy<sup>16</sup>. Jeśli chodzi o gesty – artyści i teoretycy tańca *kathak* odwołują się także do późniejszego traktatu *Abhinajadaprana* (skt. *Abhinayadarpaṇa* – „Zwierciadło gestów”, ok. XIII w. n.e.).

Zdecydowana większość moich respondentów, włączając młode pokolenie eksperymentatorów, powoływała się natomiast na *Natjaśastrę* i *Abhinajadarpanę* jako domniemane źródła estetyki tańca *kathak*. Eksplorowaniem rozmaitych conceptów z *Natjaśastry* w kontekście

<sup>15</sup> Książki typu podręcznikowego, tłumaczące estetykę tańca *kathak* przez pryzmat wybranych konwencji z *Natjaśastry* i *Abhinajadarpany* obejmują: Vajpeyi (1992), Gupta (2004), Bhate (2004), Jyotishi (2009), Nagar (2011), Dadhich (2009, 2012), Jyotishi Beohar (2015). Opracowania takich autorów, jak: Kothari (1989), Narayan (1998), Khare (2005) i Ram Azad (2008), integrują elementy sanskryckiej estetyki z opisem istniejącej techniki tańca *kathak*.

<sup>16</sup> Ze wszystkich moich respondentów (tancerzy), których pytałam o związki tańca *kathak* z sanskryckimi dziełami, jedynie Maya Rao i jej uczennice wspominały w rozmowie o traktacie *Nartananirnaja* jako potencjalnym źródle do badań na historię tańca *kathak* (notatki z terenu, Natya School of Kathak and Choreography, Bangalore, styczeń 2014).



tańca *kathak* zajęli się zwłaszcza artyści z Bangalore (Maya Rao, Nirupama i Rajendra) oraz z Pune (Roshan Date 2010, Rohini Bhate 2004), a także nauczyciele teorii tańca z Kathak Kendra i innych państwowych akademii tańca, wywodzący się z nowej klasy praktyków. Najmniej tego typu odniesień wśród moich respondentów czynili natomiast artyści ze społeczności tradycyjnych tancerzy, których można byłoby określić jako oponentów „sanskrytyzacji”. Dlatego też zsanskrytyzowana estetyka tańca *kathak* często nie pokrywa się z tym, co „tradycyjne” (hin. *parampārik*) w rozumieniu rodowitych mistrzów tego stylu. To, na ile istniejące dziś zbieżności tych konwencji i sanskrycka nomenklatura na określenie ruchów, gestów i pozycji w tańcu *kathak* są wynikiem wielowiekowego przekazu jest również kwestią dyskusyjną. Sami artyści niekiedy przyznają, że niektóre konwencje z *Natyaśāstry* nie pokrywają się z estetyką sztuki tańca *kathak*, która w istocie dużo czerpie z kręgu kultury muzułmańskiej i tym też odróżnia się od innych tradycji klasycznego tańca indyjskiego.

Przeprowadzone przeze mnie badania terenowe wskazują, że związek tańca *kathak* z konwencjami zapisanymi w sanskryckich traktatach ma charakter wtórny – jest wynikiem procesów sanskrytyzacji tańca *kathak* zachodzącej od lat trzydziestych XX wieku, czyli nałożenia nomenklatury i wybranych konwencji estetycznych na taniec *kathak*, by zbliżyć go do innych tańców klasycznych<sup>17</sup>. W procesie wdrażania tych zasad powstał szereg książek z zakresu teorii tańca *kathak*, które wskazywały na istnienie w nim konwencji wyselekcjonowanych z *Natyaśāstry* (NŚ) i *Abhinajadarpany* (AD). Do najczęściej przywoływanych należą:

- koncepcja przeżycia / doznania estetycznego *rasa* (NŚ/AD),
- klasyfikacja ośmiu typów bohaterek *aṣṭanāyikā-bheda* (NŚ),
- podział tańca na partie *nāṭya*, *nṛtya* i *nṛtta* (AD),
- odmiany tańca *tāṇḍava* i *lāsya* (NŚ),

<sup>17</sup> Na podobne procesy zachodzące w obrębie klasycznego tańca indyjskiego *bharatanatjam* wskazała Coorlawala (2004).

- cztery rodzaje gry aktorskiej zwanej *abhinaya* (NŚ),
- klasyfikacja części ciała na: *aṅg*, *pratyāṅg* i *upāṅg*,
- gesty *hasta*, często zwane przez praktyków tańca *kathak mudrami* (skt. *mudrā*) (NŚ/AD),
- strukturyzacja ruchu tanecznego i podział na sekwencje *karaṇa*, *aṅgahāra* i *recaka* (NŚ),
- pozycje nóg *pāda bheda*: typ kroków *cārī*, ustawienia stóp *maṅḍala*, podskoki *utplavana*, obroty *bhramari*, pozycje stojące *sthānaka*,
- 9 rodzajów ruchu głową *śiro bheda*, 8 typów ruchów oczu *dr̥ṣṭi bheda*, 7 typów poruszeń brwiami *bhṛ̥kuṭī bheda*, 4 rodzaje ruchu szyi *grīvā bheda* (AD),
- użycie dzwonków na kostkach (AD),
- cechy pożądanne (skt. *guṇa*) i cechy niepożądane (skt. *doṣa*) u tancerki (AD) i tancerza (w oparciu o sanskrycki traktat *Saṅgītaratnākara*).

Pomimo rozbieżności pomiędzy paradygmatami skodyfikowanymi w *śāstrach* a normami i wymogami stawianymi w praktyce tańca *kathak*, teoretycy tańca indyjskiego podkreślają powszechne zastosowanie wspólnego języka cielesnej ekspresji we wszystkich klasycznych tańcach Indii. W przekonaniu Kapili Vatsyayan, podział tańca na części *tandava* i *lasja*, a także na opisane w *Natjaśastrze* jednostki ruchu (skt. *karaṇa*, *maṅḍala*, *cari*, *aṅgahāra*) dotyczą wszystkich klasycznych stylów tańca. Opisując technikę tańca *kathak*, przywoływała ona różne sanskryckie nazwy gestów (skt. *hamsāsya*, *muṣṭi*, *śikhara*, *candrakalā*, *alapadma*). Wskazała także na pozycję stojącą na wyprostowanych nogach (skt. *samapada*) jako wyjściową pozycję w tańcu *kathak*, a także stosowała terminy z *Natjaśastri* i *Abhinajadarpany* na określenie skoków (skt. *utplavana*), obrotów (skt. *bhramari*) oraz ruchu szyją na boki (skt. *sundari*).

Model opisu techniki tańca, jaki stosuje Vatsyayan, zdaje się wzorować na metodach klasyfikacji tanecznych ruchów i pozycji

w technice baletowej<sup>18</sup>. Opisując pięć głównych pozycji klasycznego tańca indyjskiego, Vatsyayan wprowadziła porównanie do pięciu pozycji w europejskim tańcu klasycznym, jednocześnie wskazując na wyjątkowe cechy techniki klasycznego tańca indyjskiego.

Spośród różnych typów kategoryzacji, można wskazać pięć głównych pozycji, z których wyrasta stylizowany ruch. Pierwsza z nich to pozycja stojąca ze złączonymi stopami i wyprostowanymi kolanami, tak samo jak pierwsza pozycja w balecie, z tą różnicą, że palce stóp skierowane są do przodu. W indyjskiej terminologii to *samasthana*. Druga, najważniejsza, to pozycja stojąca z wykręconymi na zewnątrz kolanami i ugiętymi nogami. Pięty stykają się ze sobą, a palce każdej ze stóp skierowane są odpowiednio w lewo i w prawo. Jest to poza analogiczna do *demi-plié* w zachodnim balecie. W indyjskiej terminologii pozycja ta nazywa się *waisznawasthana*. Trzecia pozycja jest otwarta, z tak samo odkręconymi udami, łydkami i kolanami, ale dystans pomiędzy kolanami wynosi dwie stopy. Jest to ekwiwalent pozycji *grand-plié*. W indyjskiej terminologii to *mandalasthana*... (Vatsyayan 1974: 15–16).

Według Vatsyayan, technika tańca indyjskiego celowo ogranicza ruch w przestrzeni do pewnych jego typów. Unika się tu, przede wszystkim, wysokich skoków – tak charakterystycznych dla europejskiej techniki tańca klasycznego, który dążył do zaprzeczenia prawom grawitacji. Nie jest to bynajmniej celem tancerza indyjskiego, skupionego bardziej na wymiarze czasu, niż przestrzeni. Dążeniem indyjskiego

---

<sup>18</sup> W 1934 roku Agrypina Waganowa opracowała *Fundamentalne zasady tańca klasycznego* – podręcznik, zawierający ustandaryzowaną nomenklaturę francuską, sylabus nauczania i wskazówki dotyczące wykonywania poszczególnych pozycji i ruchów w tańcu klasycznym, który miał ułatwić i ujednoczyć standardy jego nauczania w europejskich akademiach. Szczegółowo opisane i sklasyfikowane zostały w nim zwłaszcza pozy, pozycje rąk i nóg, ich obroty (z określonym kątem odchylenia), piruety, podskoki oraz kombinacje tych ruchów w formie charakterystycznych sekwencji. Sposób opisu techniki klasycznego tańca indyjskiego przez Vatsyayan wykazuje wiele analogii z tym schematem. Brak w nim jedynie klasyfikacji skoków, co wyjaśnione zostało w dalszym opisie: w tańcu indyjskim – w przeciwieństwie do baletu – nie ma silnej tendencji do oderwania się od podłoża.

tancerza klasycznego jest, zdaniem Vatsyayan, przybranie określonej figury w ramach określonej kompozycji rytmicznej, a także unaczenie idealnego punktu równowagi wobec pionowej linii ciała, zwanej *brahmasutrą* (analogicznej do linii symetrii *samabhanga* w rzeźbie), by ukazać jak każdy ruch wychodzi od tej linii i do niej powraca (Vatsyayan 1997). Vatsyayan zwróciła także uwagę, iż w klasycznym tańcu indyjskim ważniejszą rolę w konstruowaniu geometrycznych wzorów ruchu odgrywają stawy i układ kostny, aniżeli mięśnie. W oparciu o wyselekcjonowane konwencje ruchu z *Natjaśastry*, Vatsyayan starała się najwidoczniej zademonstrować oryginalność techniki indyjskiego tańca klasycznego w porównaniu z „zachodnim baletem”<sup>19</sup>, stawiając obie tradycje niejako na jednym szczeblu – tańca klasycznego, a więc sztuki wyrafinowanej, wysokiej, wymagającej wieloletniego, systematycznego treningu, o zdefiniowanych standardach.

W takim ujęciu techniki tańca *kathak* dochodziło do rozbicia ruchu na poszczególne elementy w sposób nie do końca zbieżny z metodami nauczania tańca *kathak* na sali, gdzie ruch nóg, rąk i dłoni jest traktowany jako całość i jest ściśle związany z rytmem. W praktyce to w zasadzie rytm wyznacza wzorce ruchu – uczeń przyswaja najpierw strukturę rytmiczną utworu, wyklaskując ją i melorecytując, a potem próbuje ją zatańczyć, naśladowując mistrza. Mistrz pokazuje ruch, nie używając terminów, a poszczególne kroki, gesty czy inne ruchy wykonuje się raczej do poszczególnych sylab czy słów. Niełatwo jednak ująć i zsynchronizować te wszystkie elementy w formie opisów słownych opatrzonych ewentualnie ilustracjami.

Interesujące próby notacji i łączenia sanskryckiej nomenklatury z praktyczną stroną treningu można dostrzec w rękopisie autorstwa Leeli Row Dayal pt. *Latika nritya: Kathak dances* (1952), znajdującym się w zbiorach NYPL, odzwierciedlającym to, czego uczył Lachhu

---

<sup>19</sup> Podobne inspiracje z tańca klasycznego mogła czerpać Maya Rao, która w latach sześćdziesiątych XX wieku wyjechała na stypendium do szkoły baletowej w Moskwie, by studiować choreografię. Rao z zapałem studiowała sanskryckie *śastry* i starała się zintegrować ich treść z tradycją tańca *kathak*.

Maharaj. Można go uznać za próbę utrwalenia instrukcji przekazywanych przez jednego z mistrzów Lakhnau *gharany* na papierze przez jedną z jego uczennic. Zapis opatrzony jest dodatkowo ilustracjami. Autorka objaśnia jak wykonywać poszczególne sekwencje ruchów i łączy je z odpowiednimi *bol*, co dobrze odzwierciedla proces nauki. Nie brakuje w niej jednak także sanskryckiej terminologii i nawiązania do konwencji z traktatów.

Inspirując się wzorcami zachodnimi, reformatorzy tańca *kathak* pracowali także nad standaryzacją nomenklatury w oparciu o terminologię sanskrycką, co wpasowywało się w gusta bramińskich elit, ale nie do końca korespondowało z językiem stosowanym przez tradycyjnych nauczycieli. W udzielonym mi wywiadzie Sushmita Ghosh, pełniąca w roku 2015 funkcję dyrektorki szkoły Kathak Kendra, przyznała, iż standaryzacja tańca *kathak* jest ciągle projektem na etapie realizacji. Służą temu, między innymi, specjalne seminaria, jak np. zwołane w 2002 roku w szkole Kathak Kendra seminarium mające na celu ujednoczenie terminologii dla ruchów w tańcu *kathak*. Próby opracowania nomenklatury i sylabusu nauczania tego tańca wzbudzały sporo kontrowersji i nie przyniosły jak dotąd satysfakcjonujących wyników<sup>20</sup>. Jak wynika z wypowiedzi respondentki, główny spór wynikł pomiędzy przedstawicielami tradycyjnych rodzin mistrzów i nauczycieli tańca a administratorami szkoły Kathak Kendra, forsującymi dla tańca *kathak* zsanskrytyzowaną estetykę.

Birju Maharaj zaproponował konkurencyjną w stosunku do sanskryckiej estetyki klasyfikację jednostek ruchu i nomenklaturę dla tańca *kathak* w swoim podręczniku *Aṅg Kāvya* („Poetyka ciała” Maharaj 2002). Podzielił w nim taneczną technikę na ruchy rąk (hin. *nṛtta hastak*): wyróżniając tu ruchy podstawowe, ozdobne, koliste i angażujące pracę nadgarstków; pozycje nóg (hin. *pād bhaṅgimā*), pozy (hin. *thāṭ*) i pozycje „finalne” – zamykające sekwencje ruchu (hin. *sam*). Do nazwania ruchów użył opisowych terminów w języku hindi. Ruchy

<sup>20</sup> Sushmita Ghosh, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 17.04.2015.

zilustrowane zostały zdjęciami obrazującymi poszczególne elementy techniki w wykonaniu Birju Maharaja (co służyć miało zapewne legitymizacji prezentowanej techniki jako tradycyjnej). Zastosowana w tej publikacji nomenklatura częściowo koresponduje z nazwami ruchów upowszechnionymi w treningu tańca *kathak*, tak, iż studenci intuicyjnie mogą domyślić się z samej nazwy, o jaki ruch chodzi. Poza tym, klasyfikacja dotyczy aspektów techniki o kluczowym znaczeniu w określaniu poziomu wirtuozerii tancerzy, na które nauczyciele zwracają szczególną uwagę w trakcie treningu. Z praktycznego punktu widzenia jest to przejrzyste, dobrze usystematyzowane i przystępne dla adepta tańca *kathak* opracowanie, odzwierciedlające podstawy techniki tego tańca (nie wyczerpuje jednak bogactwa technicznych detali i różnorodności kompozycji). Podręcznik *Aṅg Kāvya* nie jest jednak powszechnie dostępny – używają go głównie uczniowie prywatnej szkoły Birju Maharaja. Mimo autorytetu mistrza, jego propozycja została odrzucona przez komitet doradczy Kathak Kendra, pracujący nad standaryzacją tańca *kathak* w oparciu o sanskrycką nomenklaturę<sup>21</sup>.

Zdaniem niektórych mistrzów i krytyków tańca, wprowadzenie do programu nauczania teorii sanskryckiej estetyki wiąże się z poświęcaniem mniejszej ilości czasu na wykształcenie umiejętności praktycznych. Niektórzy z nich twierdzą, iż państwowe akademie kształcą głównie posiadaczy dyplomów o niższym poziomie kreatywności i umiejętności improwizacji w obrębie tradycyjnej formy<sup>22</sup>. Skąd więc taki upór, by wdrażać do tańca *kathak* sanskrycką estetykę i nomenklaturę?

---

<sup>21</sup> „Birju Maharaj stworzył piękne, poetyckie nazewnictwo dla tańca *kathak*... Ale pojawiły się wątpliwości, że wiele z tych ruchów już posiada nazwy z *Natyaśāstry*: wszystkie typy spojrzeń, ruchów szyi lub pozycji stojących. Po co więc tworzyć dla nich nowe nazwy?” (Sushmita Ghosh w wywiadzie z autorką, New Delhi, 17.04.2015).

<sup>22</sup> Veena Singh, w wywiadzie z autorką, Lakhnau, 09.04.2015.

Tendencja ta wydaje się mieć podłoże w symbolicznym statusie, jaki przypisany został *Natjaśastrze*. Dzieło to zostało odkryte przez brytyjskich orientalistów w XIX wieku, a jego manuskrypt został opublikowany i przetłumaczony w 1890 roku. Z kolei *Abhinajadarpana* została spopularyzowana za sprawą tłumaczenia dokonanego przez Anandę Coomaraswammy'ego w 1917 roku. Gdy rozpoczął się „renesans tańca indyjskiego”, a wraz z nim, pojawiło się zapotrzebowanie na fundamentalny traktat o „klasycznym tańcu indyjskim”, nie było zbyt wielu innych dzieł o tańcu, dostępnych w druku i w tłumaczeniu. Zainteresowanie europejskich badaczy sanskrycką literaturą dodatkowo musiało przyczynić się do podniesienia rangi sanskryckich traktatów. Uczynienie z tych tekstów fundamentu dla konstruowanej idei „klasycznego tańca indyjskiego” miało być prawdopodobnie posunięciem strategicznym, a rola tych tekstów w tradycji tańca *kathak* – w głównej mierze – symboliczna. Jak zauważa Elisa Ganser, już prawdopodobnie w przeszłości nie spełniały one roli narzędzi pedagogicznych, kompatybilnych z obszarem praktyki, ale miały raczej funkcję normatywną, dostarczając ram dla dyskursu, w obrębie którego rozmaite autorytety, zarówno w przestrzeni tekstów, jak i praktyki, tworzyły sieć interakcji (Ganser 2011: 160).

### **Współczesne przeobrażenia systemów przekazu i sposobów utrwalania wiedzy**

Na przestrzeni kolejnych dekad, w związku ze wzrostem mobilności uczniów i nauczycieli tańca, upowszechnił się sposób nauki tańca *kathak* u różnych nauczycieli. W grupie tancerzy zwłaszcza starszego pokolenia można spotkać się z krytyką takiej edukacji, podobnie jak ze sceptycznym podejściem do pomysłów podejmowania dodatkowego treningu w zakresie innych form tańca ze względu na ryzyko zaburzenia płynności i „czystości” nabytej techniki tańca *kathak*. Mimo to, coraz więcej adeptów tańca *kathak* nie ogranicza się tylko do

nauki jednej choreotechniki u jednego nauczyciela, widząc w różnorodności potencjał samorozwoju, poszerzenia świadomości ciała i poziomu kreatywności.

Dawna zasada długotrwałego treningu poprzedzającego sceniczny debiut również zdaje się zanikać. Sami artyści podejmują się też roli *guru* o wiele wcześniej, niż miało to miejsce w tradycyjnym systemie przekazu umiejętności. Co więcej, obecnie funkcję nauczyciela przejmują także nagrania wideo z instrukcjami na temat techniki tańca *kathak*, co umniejsza znaczenie więzi, jaka tradycyjnie miała łączyć ucznia z nauczycielem, wynikającej z bezpośrednich kontaktów i relacji poza lekcjami. Zapotrzebowanie na nauczycieli w różnych częściach świata wymusiło także większą mobilność *guru*. Z inicjatywy Indian Council for Cultural Relations od kilku dekad nauczyciele tańca *kathak* wyjeżdżają uczyć do ośrodków indyjskiej diaspory. Poza chęcią krzewienia indyjskich tradycji, znaczący tu jest także czynnik ekonomiczny. Podczas międzynarodowych tras, artyści często prowadzą kilkudniowe warsztaty, czerpiąc z nich niekiedy większe profity, niż z występów. Studenci z diaspory mają rzekomo okazję doświadczyć treningu pod okiem mistrzów na stale mieszkających w Indiach. Wrażenie obcowania z „prawdziwą tradycją” może okazać się jednak często złudne, gdyż taka forma kształcenia bywa dostosowywana do globalnych standardów szybkiego nauczania<sup>23</sup>.

W trakcie kilkudniowych warsztatów zagranicą często zanika przede wszystkim rytualny aspekt treningu i duchowy wymiar spotkania z nauczycielem, jak również tradycyjna hierarchia relacji między uczniami, nauczycielem i muzykami. Akompaniatorów zwykle zastępują nagrania muzyki (która bywa np. wzbogaćana o dźwięki elektroniczne), co ogranicza kształcenie umiejętności spontanicznej improwizacji. Oprócz nacisku na naukę wybranej choreografii dostrzec

---

<sup>23</sup> Przeprowadzone przez autorkę obserwacje uczestniczące lekcji tańca *kathak* w Indiach, w Polsce oraz w Londynie pozwoliły na porównanie systemu nauczania tego tańca w Indiach i zagranicą.



można odmienne normy stroju do ćwiczeń, sposób nazywania i objaśniania ruchu. Niektórzy nauczyciele wykorzystują elementy labanowskiej analizy ruchu i ciała w przestrzeni<sup>24</sup>. Usiłując w krótkim czasie nauczyć choreografii do określonego utworu, nauczyciel może być bardziej skłonny do tego, by przymykać oczy na niuanse techniki poszczególnych ruchów i gry aktorskiej, pozostawiając uczniom swobodę w kwestiach indywidualnej ekspresji (Skiba 2015: 227–240). W przeciwieństwie do nienormowanego czasu zajęć u *guru*, lekcje mają sztywniejsze ramy czasowe, sekwencje choreograficzne uczone są jedna po drugiej. Studenci, nie mając zbyt wiele czasu na ich przećwiczenie, niekiedy nagrywają je na telefonach komórkowych, by następnie przećwiczyć i utrwalić je w domu.

Opisane powyżej transformacje w systemie tanecznego treningu wygenerowały dalsze metamorfozy w tradycji. Kontrola dystrybucji wiedzy i niegraniczony autorytet *guru* wydają się być zastępowane globalnym systemem dostępu do własności intelektualnej, opartym na tekście i kopiach. Wydaje się, iż następstwem eksportu tańca *kathak* na rynek sztuki globalnej stało się przywiązywanie wagi do kwestii autorstwa określonych choreografii. Indyjscy tancerze klasyczni coraz częściej nie chcą być już postrzegani jako odtwórcy kolektywnie wytwarzanej tradycji popularnie kojarzonej z tańcami ludowymi, ale jako indywidualni twórcy lub odtwórcy stylu określonego artysty. Istotną strategią stosowaną w tym celu zdaje się być praktyka opracowywania konkretnej choreografii i przypisywania jej autorstwa określonemu choreografowi (nawet jeśli częściowo czerpie ona z tradycyjnego repertuaru danego klanu tancerzy). Ten wątek pojawia się także, między innymi, w nowym zwyczaju pobierania pieniędzy za udostępnienie choreografii, w próbach zapobiegania ich „kradzieży” lub niewłaściwej dystrybucji oraz w rozmaitych

---

<sup>24</sup> Obserwacja uczestnicząca, warsztaty tańca *kathak* z Sandeepem Malickiem, Patidar House, Londyn, czerwiec 2015, warsztaty analizy ruchu w Rhythmosaic Studio w Kalkucie, marzec 2015.

sporach o autorstwo określonych dzieł tanecznych czy innowacyjnych pomysłów, jakie toczą się pomiędzy członkami badanej grupy<sup>25</sup>.

Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów i rozmów z uczniami tańca *kathak* wynika zatem, że niektórzy znani *guru* przejawiają skłonność, by rościć sobie prawa autorskie do określonych ruchów i konwencji ekspresji. Pomiędzy tradycyjnymi mistrzami ze szkoły Lakhnau i Dżajpur dochodzi na tym tle do wzajemnych oskarżeń o kopiowanie elementów techniki i choreografii. Niektórzy tancerze *kathak* wyrażają także krytyczne ustosunkowanie do niektórych prób zaadaptowania tradycyjnych kompozycji sylab (*bol*), czy „tradycyjnych” utworów swoich mistrzów (typu *tukra*, *kawitt* czy *thumri*) do różnych, „uwspółcześnionych” aranżacji muzycznych (np. w zestawieniu z hip-hopem czy muzyką bollywoodzką)<sup>26</sup>. Takie opinie krążą zwłaszcza wśród tancerzy z tradycyjnych rodzin (których imperatywem miało być jak najwierniejsze odtworzenie utworu swoich ojców, dziadów, czy wujów) oraz wśród zwolenników przekazu tradycji w jej „dawnej” formie. Dziś więc kopiowanie *guru* jest obarczone nie tylko ryzykiem ściągnięcia na siebie krytyki za brak oryginalności, lecz także oskarżeń o plagiat. Utrwalanie tradycji poprzez nagrania zyskuje natomiast wymiar ekonomiczny i niekoniecznie służy podtrzymywaniu czy upowszechnianiu tradycji, ale zapewnieniu sobie monopolu na określone układy choreograficzne. Przeniesienie nauki tańca w przestrzeń

---

<sup>25</sup> W trakcie prowadzonych przeze mnie wywiadów kilku *guru* skarżyło się na to, że ułożone przez nich choreografie zostały skopiowane przez innych tancerzy, bez powołania się na nazwisko faktycznego autora. Tego typu przykłady zapożyczania fragmentów choreograficznych utworów (także z innych tradycji tańca) na indyjskich scenach sama też kilkakrotnie zaobserwowałam uczestnicząc w pokazach tańca *kathak*. Podczas części występów, w których uczestniczyłam, pozwalano mi robić zdjęcia, ale jednocześnie nie zezwalano kręcić filmu. Gdy pytałam o przyczynę takiego zakazu, tłumaczono mi, że jest to dyktowane obawami o „kradzież” choreografii. Studenci szkół tańca *kathak* opowiadali mi również, że niektórzy *guru* nie tylko liczą dużo pieniędzy za każdą godzinę lekcji, ale dodatkowo pobierają opłaty za konkretny *item* (choreografię, której uczą podczas lekcji), uważając, że tym samym udostępniają innym swój utwór, objęty prawem autorskim.

<sup>26</sup> Veena Singh, w rozmowie z autorką, Lakhnau, 09.04.2015; rozmowy ze studentami tańca *kathak* w University of Baroda, luty 2014.

internetu spowodowało też wzrost liczby nagrań i instruktaży, mających na celu promocję i pozyskiwanie nowych klientów, a niekoniecznie utrwalenie i pielęgnowanie tradycji.

Nowe środki przekazu stwarzają pewne wyzwania dla tradycji, zwłaszcza w kwestii zachowania jej spójności i integralności. Wpływ mediów i zachodniej kultury generuje rozwój alternatywnych podejść do cielesności w tańcu. Wobec afirmowanych na Zachodzie wartości nowatorstwa, kreatywności i auto-ekspresji, państwowe wysiłki na rzecz kultywowania tradycji indyjskich tańców klasycznych poddawane są wszechstronnym kompromisom. Z drugiej zaś strony, dzięki ciągłemu przystosowywaniu tradycji do warunków współczesności i oczekiwań praktyków i odbiorców, taniec *kathak* pozostaje wciąż żywy i rozwija się, tworząc nowe odgałęzienia i hybrydy.

### Literatura cytowana

- Ali Shah, Wajid 1987: *Banī*, tłum. na język hindi: R. Taqi and K. M. Saxena. Lucknow: Uttar Pradesh Sangeet Natak Akademi.
- Anonim 1893: *Nautch Women: An Appeal to English Ladies on behalf of their Indian Sisters*. Madras: The Christian Literature Society. S.P.C.K. Press.
- Anonim 1893: *Nautches: An Appeal to Educated Hindus*. „Pice Papers on Indian Reform”, No. 29. Madras: The Christian Literature Society.
- Bakhle, Janki 2008: *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Ranikhet: Permanent Black.
- Banerjee, Projesh 1982: *Kathak Dance Through Ages*. New Delhi: Cosmo Publications.
- Bharata 1950: *The Nāṭyaśāstra*, tłum. Manmohan Ghosh. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.

- Bhate, Rohini 2004: *Kathakdarpandeepika*. Pune: Akhil Bharatiya Gandharva Mahavidyalaya.
- Bose, Mandrakanta 2007: *Movement and Mimesis, The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*. New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd.
- Chakravorty Pallabi 2008: *Bells of Change. Kathak Dance, Women and Modernity in India*. Calcutta: Seagulls Books.
- Chakravorty, Pallabi 2000: *Choreographing Modernity. Kathak Dance, Public Culture and Women's Identity in India*. Doctoral Dissertation. Philadelphia: Temple University.
- Coorlawala, Uttara Asha 2004: *The Sanskritized Body*. „Dance Research Journal”, Vol. 36 (2), 50–63.
- Dadhic, Puru 2009: *Kathak Nr̥tya Śikṣā, Dvitiy Bhāg (Nauka tańca kathak, Część 2)*. Indore: Bindu Prakasan.
- Dadhic, Puru 2012: *Kathak Nr̥tya Śikṣā, Pratham Bhāg (Nauka tańca kathak, Część 1)*. Indore: Bindu Prakasan.
- Date, Roshan 2010: *Kathak – ādikathak. Prācin nr̥tyaśilp evam laghucitrom ke mādhyaṃ se kathak nr̥ty abhivyakti darśan, (Kathak – „pre-kathak”. Wizualne przedstawienia tańca kathak w starożytnych rzeźbach tancerzy i tancerek oraz w malarstwie)*. Pune: Granthali.
- Dayal Row, Leela 1952: *Latika nr̥tya: Kathak Dances*. Rękopis w zbiorach New York Public Library.
- Ganser, Elisa 2011: *Thinking Dance Literature from Bharata to Bharatanatyam*. „Rivista degli Studi Orientali” t. 84, 145–161.
- Gupta, Bharati 2004: *Kathak Sagar*. New Delhi: Radha Publications.
- Joshi Damayanti 1989: *Madame Menaka*. New Delhi: Sangeet Natak Akademy.
- Jyotishi, Chetna 2009: *Nāyikā Bheda in Kathak*. Delhi: Agam Kala Prakashan.

- Jyotishi Beohar Chetna 2015: *Sāstric Tradition in Indian Classical Dances*. Delhi: Agam Kala Prakashan.
- Khare, Shikha 2005: *Kathak. Saundaryātmak śāstrīy nṛtya*. New Delhi: Kanishka Publishers.
- Kothari, Sunil 1989: *Kathak. Indian Classical Dance Art*. New Delhi: Abhinav Publications.
- La Meri 1941: *The Gesture Language of the Hindu Dance*. New York: Columbia University Press.
- Maharaj, Birju 2002: *Aṅg Kāvya*. New Delhi: Har-Anand.
- Massey, Reginald 1999: *India's Kathak Dance: Past, Present and Future*. New Delhi: Abhinav Publications.
- Menaka 1989: *Dance in India*. W: *Madame Menaka*. Red. Damayanti Joshi. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 53–59.
- Morcom, Anna 2014: *Courtesans, Bar Girls & Dancing Boys. The Illicit Worlds of Indian Dance*. Gurgaon: Hachette India.
- Nagar, Vidhi 2011: *Kathak Nartan, Bhāg 2*. Delhi: B. R. Rhythms.
- Nandikeśvara 1957: *Abhinayadarpaṇam*, tłum. M. Ghosh. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay.
- Narayan, Shovana 1998: *Kathak. Rhythmic Echoes and Reflections*. New Delhi: Roli Books.
- Nevile, Pran 1996: *Nautch girls of India: dancers, singers, playmates*. New York/New Delhi: Ravi Kumar Publ.
- Punjab Purity Association 1984: *Opinion on the Nautch Question*. Responses to a letter dated 29th June 1893 sent to various gentlemen in the province (Panjab) on the subject on *nautch*. Lahore: New Lyall Press.
- Ram Azad, Tirath 2008: *Kathak Gyaneshwari: A critical study on Indian classical dance*. Delhi: Nateshwar Kala Mandir.

- Shah, Purnima 2000: *National Dance Festivals in India: Public Culture, Social Memory, and Identity*. Unpublished PhD dissertation. Madison: University of Wisconsin.
- Shawn, Ted 1929: *Gods who dance*. New York: Publisher: E. P. Dutton & co.
- Sinh, Vikram 1984: *Naṭvaṛī (Kathak) Nr̥tya*. *Kramik Pustak Mala*, t. 1. Lucknow: *Rāy Brjeśvar Balī*.
- Skiba, Katarzyna 2015: *Hybrydyzacja klasycznego tańca indyjskiego kathak w kontekście południowoazjatyckiej diaspory w Wielkiej Brytanii*. „Prace Etnograficzne”, t. 43, nr 3, 227–240.
- Srivastava, Ranjana 2008: *Kathaka. The Tradition. Fusion and Diffusion*. New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd.
- Swarnamanjri, Sandhya 2002: *Lord Krishna in Kathak. Amidst the contemporary trends*. Delhi: Amar Grath Publications.
- Tak, Maya 2006: *Aitihāsik paripreksya maim kathak nr̥tya (Taniec kathak w ujęciu historycznym)*. New Delhi: Kanishka Publishers.
- Vajpeyi, Rashmi 1992: *Kathak Prasang*. Delhi: Vani Prakashan.
- Vatsyayan, Kapila 1968: *Classical Indian Dance in Literature and Arts*. Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Vatsyayan, Kapila 1974: *Indian Classical Dance*. New Delhi: Indian Book Company.
- Venkataraman, Leela 2015: *Indian Classical Dance: The Renaissance and Beyond*. Delhi: Niyogi Books.
- Viṭṭhala, Paṇḍarīka 1998: *Śripaṇḍarīkaviṭṭhalaviracito Nartana-nirṇayaḥ* (t. 1-3.), red. i tłum. na język angielski: R. Sathyana-rayana, Motilal Banarsidass. Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Waganowa, Agrypina 1956: *Zasady tańca klasycznego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Walker, Margaret 2004: *Kathak Dance: A Critical History*. Unpublished PhD dissertation, University of Toronto.

Walker, Margaret 2014: *India's Kathak Dance in Historical Perspective* (SOAS Musicology Series). Farnham: Ashgate.  
niematerialne dziedzictwo kulturowe, dziedzictwo, Kraków, mniejszości narodowe i etniczne, taniec, zespoły folklorystyczne

## Summary

### Transmission of Kathak dance against the background of sociocultural changes

The article focuses on the issue of changes regarding codification, analysis and notation of Kathak dance, on the basis of outcome of queries and field research conducted in dance schools in India, Great Britain and United States in the period of 2013–2016. In order to demonstrate the nature of these changes in a historical context, the paper also refers to art and literature considered as sources in the historical study of this dance, as well as outlines the process of formation of Kathak tradition, introducing various theories on its origins.

Classical Kathak dance, formed of extinct dance traditions, appropriated by Indian middle class in the first half of the 20th century, is basically a new genre of performing arts, selectively drawing on its supposed prototypes. Established in the 1950s, state Kathak dance academies undertook many initiatives to define its conventions and standardize training system. This was accompanied by attempts to develop textbooks, dance notation and unify the nomenclature related to dance postures, movements and gestures. Currently, traditional methods of knowledge transmission, based on direct observation, imitation of a master and long practice under his tutelage, face such challenges, as capturing movement with technological devices, studying dance

from video recordings, focusing on choreography, as well as the influx of various cultural practices from other countries.

Analysing the content of selected Kathak dance textbooks, the paper illustrates divergent attempts to preserve and notate this dance, locating them in the broader context of postcolonial phenomena. Pointing to the new ways of perpetuating the dance in India and in the diaspora, the author points out to their role in generating further changes in this tradition.

**Keywords:** classical Indian dance, Kathak, traditional dance preservation



Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski

## Szkic problematyki historycznej w pracach etnomuzykologów polskich trzech pierwszych generacji

Istotą muzyki, którą zajmuje się etnomuzykologia, muzyki przekazywanej przede wszystkim ustnie i pamięciowo, jest budzenie wyobraźni, a wyobraźnia nie ma historii. Czas odmierza, bo musi, reżyser dźwięku. Wykonawca zaś w akcji muzycznej żyje we własnym świecie. Czas linearny, dyskurs pisemny, oczywisty w naukach historycznych i społecznych, jest w muzyce zachowany jakby w inkubatorze, w postaci pisma nutowego. Notacja, nawet u kompozytorów, jest jednak przede wszystkim przepisem na niezmiernie złożoną sferę wykonawczą, w której dominuje rozwijanie myśli, głosu, ekspresji z pamięci. Aspekty historyczne w muzykologii, a w szczególności te dotyczące muzyki tzw. tradycyjnej (ludowej, etnicznej, wiejskiej, popularnej itp.) mają inny charakter niż w akademickich dyscyplinach społecznych, o ile badacz pragnie bywać również wewnątrz przedmiotu swych etnomuzykologicznych badań. Problem ten znają i muzycy ludowi: „my gdy gramy, to jakby mówimy, opowiadamy, a ci, co po szkołach, to czytają, odczytują” lub dosadniej: „tu się gra,

a nie wybiera robaczki” (tzn. nie czyta się nut). Muzycy profesjonalni również dążyli i dążą do opanowania pamięciowego utworów. Przed dwustu laty Maria Szymanowska zdobywała uznanie także dlatego, że była pierwszą pianistką, która występowała z recitalem opanowanym pamięciowo. Wykonawstwo i percepcja muzyki zawiesza, a w każdym razie osłabia poczucie upływu obiektywnego czasu, w zachwycie wstrzymuje się nawet oddech.

Opinia, wyrażona publicznie w formie żartu przez jednego z zasłużonych historyków sztuki, iż „co do muzyki to wie tylko, kiedy się ona zaczyna i kiedy kończy” wynika zarówno z niskiej, niestety, rangi edukacji muzycznej w naszym kraju, jak i na ogół ze słabych motywacji czy aspiracji artystycznych wśród kulturoznawców, etnologów, socjologów (w końcu sztuka to nie ich specjalność); wszyscy chcą jedynie rozumieć kultury, ich mechanizmy, bez zaprzętania sobie uwagi metaforami poetyckimi, symbolami, których zarówno w europejskim folklorze muzycznym jak i w klasycznych kulturach pozaeuropejskich jest zatrzęsienie. Podejmując tematy etnomuzykologiczne, przydatność literatury z kręgu socjologii kultury jest zwykle niewielka, zwłaszcza prac tworzonych przy założeniu, iż materia ma siłę sprawczą. Klawisze, guziki i miech akordeonu nie są muzyką (aczkolwiek są potrzebne).

To, że poezja, sztuka, muzyka kruszą hegemonię linearnego czasu historycznego w dyscyplinach naukowych, skłoniło Ludwika Bielawskiego do drobiazgowego wypracowania strefowej teorii czasu muzycznego (Bielawski 1976, 2015). Teoria ta natrafiła na opór w zachodniej hemisferze Polski, ale i ukierunkowana historycznie rozprawa doktorska Jana Stęszewskiego (Stęszewski 1965), musiała ograniczyć się do studium szczególnych sposobów wykonawczych, ich nawiązania do odległej przeszłości i szerokich zasięgów geograficznych.

Zagadnienie tytułowe spróbuję zaprezentować jako sposób interpretacji przez etnomuzykologów – pierwszych trzech generacji – sekwencji i procesów historycznych w muzyce i kulturze

muzycznej. Temat ten można prześledzić zarówno chronologicznie, w historii dyscypliny, jak i wyróżnić zakres postaw, które zarysowały się w dziejach tej subdyscypliny muzykologii; przy czym szczególnym problemem etnomuzykologicznym są relacje czasu linearnego i nielinearnego w interpretacji folkloru muzycznego.

Paleta postaw przedstawia się w skrócie następująco:

- Helena Rogalska-Windakiewicz (1868–1956), która nie prowadziła badań terenowych, lecz studiowała dzieła Kolberga i adaptowała w Polsce dorobek etnomuzykologii europejskiej, ujmowała czas w muzyce w kategoriach ewolucjonizmu i uważała, że formy muzyczne stopniowo się komplikują i że muzyka ludowa z biegiem historii uwalnia się od pierwotnego podłoża społecznego (Windakiewiczowa 1934). O ile kwestie biologiczne nie wyczerpują sensu istnienia muzyki, to druga, słuszna intuicja współtworzy współczesną problematykę przemian kulturowych. Stanowisko to określiłbym jako **symbiozę czasu linearnego i nielinearnego (A)**.

- Adolf Chybiński (1880–1952) motywował sens zajmowania się muzyką ludową w kontekście całości historii muzyki i uważał, że ludowy śpiew i muzyka instrumentalna, głównie taneczna, dość sugestywnie magazynuje przeszłość. Folklor jako rezerwat kultury staropolskiej byłby wspomnieniem złotego wieku Rzeczypospolitej. Określiłbym ten pogląd jako **historyzm z premedytacją (B)**. Stanowisko to ojciec muzykologii polskiej zajmował w licznych artykułach prasowych, w czasach gdy periodyki i gazety były jedynym medium masowym (Chybiński 1961).

- Łucjan Kamieński (1885–1964), twórca pierwszej kolekcji fonograficznej, reprezentował stanowisko **tu i teraz (C)**. W tej postawie badawczej decydowały: czas wykonania muzycznego, konkretna zmienność, iskra twórczości, improwizacja, uchwycenie szczegółu akustycznego na papierze nutowym. Tematy historyczne miały u niego raczej charakter okolicznościowy i regionalistyczny. Interesowało go m.in. pochodzenie muzycznej „polskości”, badał polonez

staropolski w źródłach i muzyce wielkopolskiej celem egzegezy źródeł melodii hymnu Polski. Miejsce historyzmu zajęła „biologia śpiewu” i psychologia artysty ludowego, opisy osobowości ujęte zostały w protokołach badań (Kamieński 2011).

Można zatem wstępnie sformułować trzy ujęcia historii w muzyce ludowej:

- A. Procesualno-ewolucyjne (także ku przewidywaniu przyszłości);
- B. Ideologiczno-retrospektywne (ku zrozumieniu przeszłości);
- C. Praktyczno-kreatywne (ku pogłębieniu terażniejszości).

Ujęcia te wyłaniały się wraz z biegiem pokoleń badaczy i w różny sposób przeplatały się w indywidualnych refleksjach i poglądach.

Pokolenia muzykologów o zainteresowaniach etnologicznych:

Pierwsze pokolenie ur. 1868–1885	Windakiewicz (Kraków)	Chybiński (Lwów, Poznań)	Kamieński (Poznań)
	↓	↓	↓
	(A)	(B)	(C)
Drugie pokolenie ur. 1908/9		Pulikowski (Warszawa)	Sobiescy (Poznań)
		↓	↓
Trzecie pokolenie ur. 1929		Czekanowska (Lwów, Warszawa)	Stęszewski (Warszawa, Poznań)
		Bielawski (Warszawa)	

Wśród etnomuzykologów drugiego pokolenia, Julian Pulikowski (1908–1944) widział historię muzyki ludowej, podobnie jak Chybiński, w kontekście całej historii kultury (Pulikowski 1933) i tworzenia się stylu narodowego w „dywanie” europejskim (Pulikowski 1935). Przełom fonograficzny, utrwalanie żywych źródeł muzyki, nasunęły mu myśl porównywania zapisów kolbergowskich z transkrypcjami nagrań współczesnej Pulikowskiemu muzyki ludowej II RP. Ciśnienie zadań bieżących uczyniło z kierownika Centralnego Archiwum

Fonograficznego promotora także muzykologii stosowanej tu i teraz, zwróconej ku podwyższeniu kompetencji słuchaczy muzyki (Pulikowski 1934).

Jadwiga z d. Pietruszyńska (1909–1995) i Marian (1908–1967) Sobiescy, wobec szybkich przemian cywilizacyjnych dekad międzywojennych i powojennych, skupili się na tworzeniu bazy źródłowej, fonograficznej, która okazała się unikatowa i bezcenna dla etnomuzykologii (Sobiescy 1973). Fascynacja technologicznym uwiecznianiem świata śpiewu i gry, świata uchodzącego powoli z każdym rokiem, ożywiła także ich Mistrza, Łucjana Kamieńskiego, wykładającego z zapałem aż do lat sześćdziesiątych XX w. folklor w szkole muzycznej w Toruniu. Warto tu dodać, że zaświadczyła o tym w 2021 roku w wywiadzie ze mną redaktorka Bogumiła Nowicka (1936–2023), słuchaczka wykładów Kamieńskiego, laureatka Nagrody im. Oskara Kolberga w 2022 roku, która stwierdziła, że zajęła się popularyzacją folkloru w Rozgłośni Lubelskiej PR pod wpływem entuzjazmu dla tej sprawy byłego profesora Uniwersytetu Poznańskiego. W misji ratunkowej – Karol Szymanowski nazywał „pogotowiem ratunkowym” folklorystów-badaczy terenowych – w pilnym dokumentowaniu dawnej sztuki śpiewu i gry, mało jest miejsca i czasu na refleksję historyczną.

W trzeciej generacji, „pokoleniu 1929” – cała Trójka: Bielawska-Czekanowska-Stęszewski urodziła się w tym roku – Jan Stęszewski daje pierwszeństwo, wzorem Kamieńskiego, diagnozie współczesności, asystuje folklorowi w jego aktualnym funkcjonowaniu. Jego pierwszy tekst zawiera akcenty krytyczne (szlampowość) wobec scenicznych form popularyzacji folkloru (Stęszewski 1955). Warto dodać, że w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku nastąpiła tzw. odwilż polityczna. Na III Światowym Festiwalu Młodzi w Warszawie w 1955 roku prezentowano też mało przetworzone lub tzw. autentyczne wersje folkloru muzycznego, np. z południa Europy. Zakwestionowanie wyłączności zespołów pieśni i tańca w upowszechnianiu folkloru rozpoczęło się w latach siedemdziesiątych minionego stulecia.

Programowe zaś odrzucenie teatralizacji i stylizacji folkloru stanowiło credo „Bractwa Ubogich” i „Domu Tańca” w końcu XX wieku. Jan Stęszewski, odnowiciel poznańskiej muzykologii, unikał systematyzacji historii jako obszaru irytującego go, gdyż historia nieuchronnie kreuje znaczenia i symbole. Swoisty azyl odnalazł w studium starego Mazowsza (Stęszewski 1965a), w kartografii rytmów mazurkowych (Stęszewski 1959, 1960; Stęszewski, Stęszewska 1960), w narodowym temacie – Chmielu (Stęszewski 1965b), wreszcie w świecie werbalnym wykonawcy ludowego, w owej dobrze znanej etnomuzykologom parze *emic-etic* (Stęszewski 1974); sygnał nowego tematu – własnego słownictwa ludowego funkcjonującego wśród muzyków i śpiewaków/śpiewaczek ludowych – zawarty jest już w tytule głównej antologii (Stęszewski 2009). Profesor etnomuzykologii poznańskiej zasłużył się inicjatywą i dorobkiem w dziedzinie badań nad tradycjami muzycznymi narodów zamieszkujących I i II RP (Mierczyński 1965, Federowski 1958–1969) a ponadto, w latach siedemdziesiątych XX wieku, współpracą z muzykologami Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie. Tamtejsza muzykologia zwróciła się również ku doczesności, to zapewne echo Soboru Watykańskiego Drugiego. Dzięki salezjaninowi Bolesławowi Bartkowskiemu (1936–1998), a później również Antoniemu Zole (1948–2015), wyłoniła się obecność historii we współczesności i na odwrót – współczesność oświetliła historię w studium dziedzictwa chorału gregoriańskiego w pieśni ludowej drugiej połowy XX wieku, zarówno w obiegu śpiewnikowym, jak i ustno-pamięciowym (Bartkowski 1987, Zoła 2003).

Postawę badawczą Anny Czekanowskiej (1929–2021) cechował polihistoryzm. Wzorem Jana Czekanowskiego, śledziła etnogenezę Słowian, budowała sławistykę muzyczną (Czekanowska 1972); powracała myślami do I tysiąclecia po Chrystusie, gdy kształtowały się ładkanki, śpiewy wąskiego zakresu o charakterze przed-etnicznym. Ceniła pierwotną moc w śpiewie ludowym, zachowaną niekiedy w Polsce wschodniej. Drugim kręgiem historii, w jej optyce,

była kreacja narodowości, polskości, temat promowany przez Czekanowską w kontaktach z Zachodem (Czekanowska 1990ab). Wreszcie trzecia perspektywa to współczesny wir zmian wskutek zaniku izolacji kulturowych (Czekanowska 2008). Temat ten skonkretyzował się, gdy porównała Opoczyńskie z czasów studenckich (1949) i profesorskich (1973). Wszystkie trzy spojrzenia historyczne współgrały u niej jakby w pasiaku łowickim. Na wykładach podkreślała charakterystyczną ścieżkę interpretacji historycznej repertuaru szczególnie interesującego etnomuzykologię, mianowicie tzw. chronologizację względną: studium utworów, pieśni nie pozwala wskazać czasu ich powstania, lecz relacyjnie porządkować: starsze – młodsze; dawniejsze – nowsze.

W podejściu do spraw historycznych w folklorze najbardziej różnią się między sobą Ludwik Bielawski i Adolf Dygacz (1914–2004), chociaż obaj budowali swą wiedzę na regionach rodzinnych (Kaszuby, Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie). U twórcy etnomuzykologii śląskiej i zagłębiowskiej kluczowe było porządkowanie zgromadzonych samodzielnie źródeł, transkrypcja i ich analiza oraz ekspozycja folkloru jako świadectwa ważnych wydarzeń historycznych i przemian kulturowych: pieśni powstań śląskich (Dygacz 1958, Krajewska 2022), etnomuzykologia miasta (Dygacz 1987), repertuar grup zawodowych (Dygacz 1995) i in. Wzorem poznaniaków i warszawiaków, wychowawca śląskich folklorystów współpracował z Polskim Radiem, instytucją żywo zainteresowaną oryginalnym, „bliskim ziemi”, jak mawiała Jadwiga Sobieska, folklorem ziem polskich od końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Hasło *carpe diem* w odniesieniu do zjawisk folkloru i osobowości artystów ludowych charakteryzowało działalność wielu redaktorów radiowych, np. Józefa Majchrzaka na Dolnym Śląsku (Majchrzak 1983).

Najpełniejszą interpretację historii w muzyce daje najłagodniejszy człowiek wśród etnomuzykologów, Ludwik Bielawski (Bielawski 1976, 2015). Jego strefowa teoria czasu muzycznego jest, jak wspomniano,

wyzwaniem dla hegemonii czasu linearnego, historycznego; to jakby plotyńska emanacja od wieczności Słowa, beczasowości Logosu, przez czas biologiczny, czas formy i praktyki muzycznej do porywającej wciąż i wszystko terażniejszości – jest maksymalnym i uczącym pokory wzorem myślenia. Jedynym problemem pozostaje, jak i czym wypełnić treścią życiową i badawczą te urzekające kody adresowe.

Muzyka, świat czasu wirtualnego, schronienie dla czasu nielinearnego jest, wskutek działalności pokoleń etnomuzykologów, uwikłana i w historyzm. Moim zdaniem, ma on w Europie dwa fundamenty, łaciński i grecki, jak para słów *stilus* i *stylos*. *Stilus* łaciński to rysik do pisania, strefa terażniejszości pragmatycznej, racjonalizmu współczesności, umownej tożsamości i przemijalności kultur świeckich; *stylos*, kolumna grecka, to uznanie trwałości, wierności wartościom, szacunek wieczności. Bracia i siostry w Chrystusie, zwłaszcza ci, których wiara nie jest letnia (Ap 3, 15n) mogą odkryć w tym złożeniu symbolikę Krzyża, aluzję do grecko-rzymskich, obok żydowskich, korzeni chrześcijaństwa w Europie (proklamacja trójjęzyczna J 19, 19–20), wreszcie do dewizy kartuzów *Stat crux dum volvitur orbis* (Krzyż trwa, świat przemija).

A jak problematykę czasu, historii, ująć w odniesieniu do świadomości samych muzyków ludowych? To już inne zagadnienie, tu tylko wspomnę, że śpiew, muzykowanie tradycyjnie ludowe stanowi i wypełnia czas wzmożonej ekspresji, jest czasem szczególnym, nadzwyczajnym, zarówno chwilami, jak i dłuższym transem, zawieszeniem zwyczajności (linearyzmu codziennej pracy). Sugerują to też określenia własne wykonawców, takie jak „wrywas” (z homeostazy) czy „uładzenie” (w stronę beczasowości) itp. W wykonawstwie ważna stale jest cykliczność: odmierzanie/pulsacja (własne nazwy ludowe na jednostki formy: kolana we wschodnich regionach Polski, wierchy na Podhalu, waszty jak snopy zboża układane warstwami w stodole – na Ziemi Lubuskiej); wreszcie sama kolistość/powtarzalność, połączone z postępem wzwyż (granie do nieba). Rzadko to



bywa komentowane samorzutnie, bo jest oczywistością (Dahlig 1993: 122–123). Temat ten zasługuje na osobne opracowanie o profilu także antropologiczno-kulturowym.

### **Literatura cytowana**

- Bartkowski, Bolesław 1987: *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Bielawski, Ludwik 1976: *Strefowa teoria czasu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Bielawski, Ludwik 2015: *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Chybiński, Adolf 1961: *O polskiej muzyce ludowej*. Wybór prac etnograficznych pod red. Ludwika Bielawskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Czekanowska, Anna 1972: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metodą taksonomii wrocławskiej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Czekanowska, Anna 1990a: *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*, hrsg. von Robert Günther. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Czekanowska, Anna 1990b: *Polish Folk Music: Slavonic Heritage – Polish Tradition – Contemporary Trends*, ed. by John Blacking. Cambridge: University Press.
- Czekanowska, Anna 2008: *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Dahlig, Piotr 1993: *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

- Dygacz, Adolf 1958: *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Dygacz, Adolf 1987: *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*. Katowice: Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne.
- Dygacz, Adolf 1995: *Pieśni górnicze. Wybór źródeł i opracowanie*. Katowice: Górnośląska Oficyna Wydawnicza.
- Federowski, Michał 1958–1969: *Lud białoruski. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905*. Komitet Redakcyjny: Antonina Obrębska-Jabłońska (przewodnicząca), Jerzy Damrosz, Stanisław Glinka, Helena Kozerska, Jan Stęszewski, Halina Turska, Ryszard Wojciechowski, przy współpracy Marii Czurak, Michała Kondratiuka, Haliny Petruczynik, t. V–VII. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kamieński, Łucjan 2011: *O biologii pieśni, wstęp, dobór tekstów* Bożena Muszkalska. Poznań: Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Krajewska, Agata 2022: *„Skończone powstanie, złożona już broń...” Zbiór pieśni powstańczych z archiwum Adolfa Dygacza, wybór i opracowanie: Agata Krajewska*. Chorzów: Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny” w Chorzowie.
- Majchrzak, Józef 1983: *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Mierczyński, Stanisław 1965: *Muzyka Huculszczyzny*. Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył Jan Stęszewski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pulikowski, Julian 1933: *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- Pulikowski, Julian 1934: *Muzykologia – L’art pour l’art? „Muzyka Polska”, zesz. III s. 201–209*.

- Pulikowski, Julian 1935: *Zagadnienie historii muzyki narodowej*, „Życie Sztuki”, t. II, s. 56–68.
- Sobiescy, Jadwiga i Marian 1973: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. L. Bielawskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Stęszewski, Jan 1955: *Folklor muzyczny w praktyce i upowszechnieniu*, (w:) *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, t. 6., nr 3-4, s. 442–456.
- Stęszewski, Jan 1959, 1960 *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym: studium analityczne*, „Muzyka”, t. IV, nr 4, s. 147–159; t. V, nr 2, s. 29–53.
- Stęszewski, Jan; Stęszewska, Zofia 1960: *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych* „Muzyka”, t. V, nr 3, s. 8–14.
- Stęszewski, Jan 1965a: *Problematyka historyczna w pieśni kurpiowskiej*, dysertacja doktorska na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Poznań 1965.
- Stęszewski, Jan 1965b: *Chmiel: szkic problematyki etnomuzycznej wątku*, „Muzyka”, t. X, nr 1 s. 3–33.
- Stęszewski, Jan 1974: *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru)*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. X, s. 39–55.
- Stęszewski, Jan 2009: *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Red. Piotr Podlipniak, Magdalena Walter-Mazur. Poznań: Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Windakiewiczowa, Helena 1934: *Zagadnienie chronologizacji pieśni ludowych polskich*, „Ziemia”, nr 12, s. 298–301.
- Zoła, Antoni 2003: *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*. Lublin: Polihymnia.

## Summary

### Outline of historical issues in the works of the first three generations of Polish ethnomusicologists

The article presents historical methodology of three generations of Polish ethnomusicologists.

The earliest method of Helena Rogalska-Windakiewicz (1868–1956) is characterized as a symbiosis of linear and nonlinear time with elements of evolutionism that suggest the transformation of folk music consists in detaching it from the original socio-cultural context. The second general method represented by Adolf Chybiński (1880–1952) is situated within the perspective of historicism that includes the assumption that source studies serve historical reconstruction of the past, particularly regarding traditional Polish intangible cultural heritage. The third methodological preference, represented by the works of Łucjan Kamieński (1885–1964), concentrates on contemporary folk music practice and phonographic field research focused on cultural changes and creative components of traditional rural music making. Subsequent generations of Polish ethnomusicologists have adapted these attitudes in different proportions. Following Kamieński, Jadwiga (1909–1995) and Marian Sobieski (1908–1967) and Jan Stęszewski (1929–2016) adopted a pragmatic approach that prioritized field research. Following Chybiński, music theory and historical reconstruction were promoted by Anna Czekanowska (1929–2021; the interpretation of the Slavic heritage in Poland) and Ludwik Bielawski (b. 1929, theory of time in music).

**Keywords:** ethnomusicology, history of folk music, generations of ethnomusicologists

Agata Kusto

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie

## Stara tradycja na nowej scenie. Pieśni dunajowe we współczesnym obiegu<sup>1</sup>

W 2020 roku decyzją Ministra jako pierwszy z terenu województwa lubelskiego, znalazł się na Krajowej Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego zwyczaj dunajowania. Opisany został następująco:

Chodzenie po *dunaju* to kolędowanie obywające się w drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia, w wieczór Świętego Szczepana we wsiach dawnej parafii Łukowa, czyli Łukowej, Rakówce i Zamchu. Chłopcy oraz młodzi, nieżonaci mężczyźni obchodzą domy śpiewając tzw. kolędy życzące skierowane do dziewcząt, które jeszcze nie wyszły za mąż. Treść pieśni nawiązuje do zamążpójścia i ma na celu symboliczną pomoc w przyspieszeniu planów matrymonialnych w kolejnym roku. Istnieją trzy podstawowe rodzaje pieśni, zróżnicowane

---

<sup>1</sup> Poniższy tekst jest kontynuacją artykułu *Teren badawczy dawniej i dziś. Rekonesans na przykładzie zwyczaju dunajowania* (Kusto 2023).

ze względu na wiek adresatki. Kolędnicy w zamian za śpiew otrzymują tzw. *zapłatejkę*, którą wykorzystują częściowo podczas poczęstunku we własnym gronie po zakończeniu *dunajowania*, dzielą się nią również między sobą a pozostałą jej część przeznaczają na cele charytatywne.<sup>2</sup>

Na zwyczaj *dunajowania* składa się cały kompleks elementów, jak czas funkcjonowania, lokalizacja geograficzno-regionalna, status wykonawców i adresatów oraz atrybuty i działania uzupełniające. Należy zauważyć, że mimo tych wyraźnie określonych kryteriów, *dunajowanie* pozostaje „zwyczajem” w odróżnieniu od najbardziej rygorystycznie rozumianego pojęcia „obrzędu” czy „święta”. Zwyczaj jest zachowaniem powtarzalnym, lecz nieobciążonym żadnymi sankcjami. Tak więc niedochowanie jakiegoś elementu czy przekroczenie zakazu nie pociąga za sobą negatywnej oceny społeczności, w której jest kultywowany (Smyk 2020: 19). W poniższym tekście zajmiemy się jednym z niezbędnych elementów tego zwyczaju, jakim są pieśni *dunajowe*. Należą one do zbioru kolęd życzących, które wyróżnia określona funkcja i umiejscowienie w czasie obrzędowym. Zgodnie z definicją Jerzego Bartmińskiego, są to kolędy noworoczne<sup>3</sup> (życzące, „dunajowe”) związane z obrzędowym obchodzeniem domów z życzeniami w okresie Nowego Roku („nowe lato”). Cechuje je funkcja magiczno-agrarna i zalotna, przejawiająca się w obecności tradycyjnych symboli ludowych. Są formą życzenia szczęśliwej, czyli wyłącznej i wzajemnej miłości oraz tego, co może w jej osiągnięciu pomóc, przede wszystkim urody (Bartmiński 1986: 80)<sup>4</sup>. Źródła

<sup>2</sup> Zwyczaj *dunajowania* w Łukowej i okolicach; <https://niematerialne.nid.pl/niematerialne-dziedzictwo-kulturowe/krajowa-lista-niematerialnego-dziedzictwa-kulturowego/> (dostęp: 15.04.2023).

<sup>3</sup> Na terenie Lubelszczyzny kolędowanie przypada na dwa okresy, wielkanocny i bożonarodzeniowy. Przyjmujemy za literaturę przedmiotu, że kolęda noworoczna, życząca wykonywana jest w okresie Bożego Narodzenia, tj. od drugiego dnia świąt (dzień św. Szczepana) do święta Trzech Króli.

<sup>4</sup> Więcej o symbolice zwyczaju *dunajowania* oraz historii jego dokumentowania (Kusto 2023).

utrwalone związane z repertuarem dunajowym można podzielić na trzy grupy. Pierwszą, najcenniejszą, stanowią nagrania dźwiękowe. Tego rodzaju dokumentację znajdziemy w Archiwum Etnolingwistycznym im. J. Bartmińskiego UMCS, Archiwum Folkloru Muzycznego Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie i oczywiście w cyfrowym repozytorium Etnofon.pl, które stanowi najobszerniejszą platformę udostępniania informacji i nagrań z instytucjonalnych i prywatnych kolekcji dźwiękowych w Polsce. Nagrania zdeponowane w archiwach są z reguły pokłosiem przeprowadzonych badań terenowych lub stanowią dokumentację festiwali i wydarzeń folklorystycznych.

Jako najodleglejsze w czasie należy traktować nagranie Mariana Chyżyńskiego poczynione 20 lipca 1980 roku podczas festynu ludowego w Łukowej. Lokalni dunajnicy wykonali wówczas trzy pieśni dunajowe: *Na dunaj, Maryś, rano po wodę*; *U tej Marysi pod okienkiem* („Czerwone jabłuszko”) oraz *Płynie nam rzeczeczka*<sup>5</sup>. Cztery lata później Jerzy Bartmiński utrwalił w Łukowej S. Minkiewicza śpiewającego *Płynie nam rzeczeczka*, Bronisławę Padyjasek śpiewającą *U naszej Kasi pod okieneczkiem* oraz Stanisława Pokarowskiego wykonującego kilka pieśni: *Płynie nam rzeczeczka*, *Tam popod gajem krasna Manusia chodziła*, *Poszła Anusia krajem*, *Na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj*. W 1993 roku w Łukowej badania przeprowadziła Wiesława Kubów. Dawny skład zespołu *dunajników* reprezentowali tym razem Jan Paluch i Stanisław Ciepla, który wykonali dwa dunaje *Pochwalony Jezus Chrystus, na dunaj* (wariant *Na dunaj Nastuś, rano po wodę, na dunaj* z poprzedzającym chrześcijańskim pozdrowieniem) i *U tej Jagusi pod okienkiem zielona* (wariant *U tej Marysi pod okienkiem zielona*).<sup>6</sup> Powyższe badania terenowe potwierdziły utrzymujący się w pamięci informatorów zwyczaj chodzenia po kołędzie do panien i śpiewanie określonych pieśni zwanych *dunajami*. Zachowane nagrania dają okazję do

<sup>5</sup> Zapisy nutowe nagrań (Bartmiński 2011).

<sup>6</sup> Pracownia Etnolingwistyczna UMCS, taśma nr 833A/8-9.

skonfrontowania ich z obecnie wykonywanymi wersjami, co będzie miało miejsce w dalszej części artykułu.

Drugą grupą źródeł utrwalonych są opracowania naukowe. Jeśli nie liczyć pojedynczego zapisu pieśni *Ubiegła rzycejka i bystra wodejka, pod winem*, którą Józef Chmara zamieścił w swoim zbiorze z roku 1937 (Chmara 1937: 11–12), to pierwszym powojennym sygnałem potwierdzającym żywotny w pamięci zwyczaj będzie ogłoszenie przez Michała Pękalskiego w „Literaturze Ludowej” z roku 1959 pięciu pieśni *dunajowych* (Pękalski 1959). Na ten zbiór powoływali się kolejni badacze, a także środowisko Łukowej, w którym reaktywano zwyczaj obecny do dzisiaj. Stanowić on będzie punkt wyjścia do poszukiwania we współczesnym *dunajowaniu* najdawniej udokumentowanego repertuaru. Kolejne opracowania, jak przykładowo Romana Sokala praca dyplomowa o kołędowaniu w Biłgorajskim (Sokal 1969)<sup>7</sup> także odwołują się do Pękalskiego. Natomiast dwie antologie regionalne: *Kołędowanie na Lubelszczyźnie* (Bartmiński 1986) oraz *Lubelskie* z serii PPML (Bartmiński 2011) pełnią kluczową rolę w uporządkowaniu przekazów związanych z kołędowaniem życzeniowym dla dziewczyny, w którym to zbiorze umieszczono pieśni *dunajowe*<sup>8</sup>.

Trzecią grupę źródeł stanowi dokumentacja Archiwum Gminnego Ośrodka Kultury w Łukowej, na którą składają się zdjęcia, nagrania audio i wideo oraz dokumentacja bieżąca dotycząca funkcjonowania zwyczaju. Była ona gromadzona zarówno na potrzeby przygotowywanego wpisu na listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego, jak i po uzyskaniu wpisu, w związku z wynikającymi z tego faktu zobowiązaniami. Obecnie swoistą kroniką wydarzeń jest profil społecznościowy o nazwie „Lubelszczyzna Dunajuje”, stanowiący wizytówkę

---

<sup>7</sup> Opracowanie zostało przygotowane na podstawie pracy napisanej pod kierunkiem Jadwigi Klimaszewskiej *Miejsce przechowywania: Archiwum Naukowe Muzeum Wsi Lubelskiej* w Lublinie.

<sup>8</sup> Repertuar kołędowy, który obejmuje pieśni *dunajowe* zamieszczono w cz. 1, *Pieśni i obrzędy doroczne, Kołеды życzące dla chłopca i dziewczyny*.



Wojewódzkiego Przeglądu Dunajów i Dawnych Kolęd Życzących stworzonego po wpisie na Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego.

### **„Lubelszczyzna Dunajuje”**

W roku 2020 odbyła się pierwsza edycja wydarzenia, wówczas pod nazwą Konkurs pieśni „Lubelszczyzna Dunajuje”. Wydarzenie objęło swym zasięgiem repertuarowym nie tylko podlegające ochronie duna-jowanie, ale także inne kolędy życzące, co umożliwiło skierowanie oferty do całego województwa lubelskiego. Strona internetowa Gminnego Ośrodka Kultury w Łukowej oraz profil społecznościowy wydarzenia stały się swoistą „nową sceną” i jednocześnie miejscem wymiany informacji o historii reaktywacji zwyczaju i okolicznościach związanych z wpisem na Krajową Listę<sup>9</sup>. W latach 2020–2021 Gminny Ośrodek Kultury w Łukowej zorganizował dwie edycje przeglądu, ze względu na zaistniałe ograniczenia pandemiczne – w formie zdalnej. Podobnie, jak w przypadku wielu wydarzeń kulturalnych realizowanych w sposób zdalny, tak i tu zaapelowano o nadsyłanie nagrań zgodnych z podanymi w poście wytycznymi:

Post musi zawierać: imię i nazwisko uczestnika, wiek, miejscowość oraz nagranie wideo; zgodnie z tradycją można podać także imię „Najmilejszej”, której jest *dunaj* dedykowany; w nagraniu może brać udział jedna osoba, zwycięzca zostanie wyłoniony na podstawie zebranych pod zgłoszeniem polubień.<sup>10</sup>

Na stronie GOK-u w Łukowej podany został sugerowany repertuar. Były to zarówno same teksty pieśni, jak i zapisy nutowe z tekstem. Wykorzystano dotychczasowe publikacje pieśni w opracowaniach o niejednolitym standardzie edycji. Dla zainteresowanych mogą one

---

<sup>9</sup> <http://gok.lukowa.pl/index.php/2-artykuly/1000-dunajowanie-lukowskie-na-krajowej-liste-niematerialnego-dziedzictwa-unesco>; <https://fb.watch/ngfPbmPTfF/>

<sup>10</sup> <https://www.facebook.com/profile/100067215857528/search/?q=20%20grudnia%202020> (wpis z dn. 22.12.2020).

stanowić jedynie punkt wyjścia do dalszych poszukiwań informacji o brzmieniu, kontekście funkcjonowania i symbolice pieśni dunajowych. Dodatkowo, warto podkreślić, że zgodnie z rozszerzoną formułą przeglądu, wśród czternastu zamieszczonych pieśni znalazły się pieśni *srctice* dunajowe, jak i kolędy życzące dla dziewczyny, występujące na znacznie szerszym obszarze Lubelszczyzny. Układ i opis 14 incypitów na stronie internetowej jest następujący:

*Na dunaj Kasiu, rano po wodę na dunaj;  
Płyńcie nam rzeczka; U ciebie, Kasiu, pod okienujkiem  
(Czerwone jabłuszko);  
Z cicha, z cicha dziś przystępujemy;  
Tam pod laseczkiem czarna chmureczka;  
Chodzi Zosieńka po pokoiku (Bychawka);  
Stąpił na gałązkę;  
Ej, tam pod borem, pod lasem;  
Przyszedł Jasieńsko pod okieneczko;  
Rwała dziewczyna jabłka, jagody (Rachanie);  
Do ciebie, Kasieńko, do ciebie jedziemy (Helenów);  
Poszła Kasieńka na dunaj po wodę (Gorajec);  
Ciecze ryczejka, bystra wodejka (Gorajec);  
Hej, bracia co się dzieje (Kolęda dunajowa ze wsi Pisklaki).<sup>11</sup>*

Wszystkie nadesłane nagrania zostały zamieszczone na profilu „Lubelszczyzna Dunajuje”. Pierwsza edycja miała charakter pilotażowy i wśród pojawiających się postów więcej miejsca poświęcono materiałom z dawnych dokumentacji, takich jak nagranie Polskiego Radia z dunajnikami z 1980 roku, czy obszerny dokument filmowy zrealizowany przez Biłgorajską Telewizję Kablową w 2014 roku zawierający wypowiedzi Stanisława Ciepli, Jana Palucha i Wiesławy Kubów oraz dunajowanie w wykonaniu grupy młodych dunajników: Kamila Macha, Wojciecha Kubów, Daniela Ferenca, Łukasza Mularczyka

<sup>11</sup> <http://gok.lukowa.pl/index.php/lubelszczyzna-dunajuje> (dostęp: 15.09.2023).

i Tomasza Syty.<sup>12</sup> Z nadesłanych na tę edycję nagrań warto wyróżnić akcję kolędowania w domu, w której kolędnikami było pięciu dorosłych i dwaj chłopcy. Kolędnicy wykonali *Płynie nam rzycejka*, wtórując do śpiewu grę na akordeonie, gitarze i dużym bębnie:

$\text{♩} = 124 \text{ 11,6"}$



1. [Pły - nie nam rzy - cej - ka, jak by - stra wo - dej - ka, pod wi - nem, hej]

hej, pod wi - nem pod zie - le - niu - siej - kim bar - wi - nem.

*(Płynie nam rzycejka, jak bysta wodejka, pód winem, hej,)  
 hej, pód winem, pod zieleniusieńkim barwinem.  
 A co teraz będzie dla nas zapłatejka, pod winem, hej,  
 hej, pód winem, pod zieleniusieńkim barwinem.  
 Może skądś masz zdjęcia i wrzuc je na fejsa, pód winem, hej,  
 hej, pód winem, pod zieleniusieńkim barwinem.  
 Jużeśmy ci Kasiu wydunajowali, pód winem, hej,  
 hej, pód winem, pod zieleniusieńkim barwinem.  
 I na te zapusty kawalira dali, pód winem, hej,  
 hej, pód winem, pod zieleniusieńkim barwinem.  
 I haa!*

Jest to wariant bliski wykonaniu Stanisława Pokarowskiego z roku 1984, którego zapis znajdziemy w *Lubelskim* (Bartmiński 2011: nr 132B). W wykonaniu z 2020 roku wyraźna jest redukcja tekstu, ale jednocześnie jego aktualizowanie: „Może skądś masz zdjęcia i wrzuc je na fejsa”. Zarówno dziarski sposób śpiewania zbliżony do skandowania, jak i liczne gesty oraz komunikacyjna mowa ciała pomiędzy wykonawcami zdają się nawiązywać do tradycyjnego sposobu ośpiewywania panien w Łukowej i okolicach.

<sup>12</sup> <https://www.facebook.com/100068006012797/videos/165862164870892> (dostęp: 15.09.2023).

Podczas II edycji pozyskano więcej ciekawych przekazów. Zespół Śpiewaczy z Łukowej IV wykonał pieśń *We czwartek wieczór pierwszego marca* (opublikowany 20.12.2021). 13 grudnia 2021 roku opublikowano kilka nagrań: Chór „Harmonia” wystąpił z towarzyszeniem akordeonu, śpiewając *U Ciebie, Kasiu, pod okienejkiem, zielona*, a piątka dziewcząt wykonała kolędę życzącą *Szczodry, dobry wieczór-rejku*. Grupa sześciu chłopców zaśpiewała naprzemiennie z dziewczynką dunaja *U Ciebie Kasiu, pod okienejkiem, zielona* z powitaniem: *Pochwalony Jezus Chrystus!* Dzieciom towarzyszył markujący grę na bębnie chłopiec i niewidoczny na nagraniu akompaniator grający na akordeonie. Całość pieśni zaaranżowana została w postaci dialogu, na zakończenie którego wszyscy zgodnie wykrzyknęli: *I haha!* Po tym nastąpiło śpiewane podziękowanie za kolędę *Za kolędę dziękujemy*. Należy zaznaczyć, że mimo sztucznej sytuacji, a więc odgrywania wyuczonych pieśni na scenie, wszystkie elementy pierwotnego wykonania dość dobrze zostały zrekonstruowane.

Część postów opublikowano w styczniu 2022 roku, a wśród nich wyróżniał się występ Męskiego Zespołu Śpiewaczego z Bukowej. Zespół został założony w 2014 roku na podwalinach zespołu śpiewaczo-obrzędowego z Bukowej. Jego członkowie pochodzą z Korytkowa Dużego i Bukowej, miejscowości położonej w północnej części gminy Biłgoraj. Zespół działa przy tamtejszym GOK-u, a jego instruktorem i członkiem jest Jerzy Odrzywolski (ur. 1979 w Biłgoraju). W udzielonym autorce wywiadzie przyznał, że na ich terenie nie śpiewało się *dunajów*, natomiast obecne było kolędowanie ze śpiewem kolęd życzących pannom i kawalerom, co sam pamięta z dzieciństwa. Tradycję tę kultywowali jeszcze najstarsi mieszkańcy, dziś już nie jest ona praktykowana. Niektóre z kolęd życzących dla panien, które śpiewano w Bukowej posiadały motyw *dunaja*, ale mimo to informator nie zalicza ich do typowych, jego zdaniem, pieśni *dunajowych*. Za takie uznaje jedynie repertuar Łukowej i okolic<sup>13</sup>. Ta wypowiedź

<sup>13</sup> Wywiad przeprowadzony przez A. Kusto z Jerzym Odrzywolskim 28.05.2023

potwierdza przekonanie o ograniczonej lokalizacji zwyczaju dunajowania i jest zgodna z opinią środowiska dunajników z Łukowej<sup>14</sup>. Podczas opisywanej edycji przeglądu Męski Zespół Śpiewaczy z Bukowej sięgnął po jedną z najbardziej rozpoznawalnych pieśni dunajowych – *Na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj*<sup>15</sup>:

$\text{♩} = 180,5 \quad 11,3''$



1. Na du - naj, Ma - ryś, ra - no po wo - dę na du - naj,  
na du - naj, Ma - ryś, ra - no po wo - dę, na du - naj.

1. *Na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
2. *I to ze dwoma wiaderekoma, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
3. *Napotkała se trzy rybólowy, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
4. *A moi mili, łówcie mój wiunek, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
5. *A cóż nam będzie za zapłatejka, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
6. *Jednemu będzie ruciuny wiunek, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
7. *Drugiemu będzie srybny pierściunek, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
8. *Trzeciemu będzie sama mułoda, na dunaj,  
na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.*
9. *A ta mułoda jako jagoda, na dunaj,*

w Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie; Więcej o zespole; zob.: <https://www.gokbilgoraj.pl/zespoły-i-tworcy-ludowi/meski-zespół-spiewaczy-z-bukowej> (dostęp: 15.09.2023).

<sup>14</sup> Por. wypowiedź Wiesławy Kubów w reportażu filmowym BTK 2014, op. cit.

<sup>15</sup> Nagranie opublikowane 19.01.2022.

- na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 10. Krzątaj się, krzątaj, nam kolędy szukaj, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 11. Idź do skrzynejki, licz złotówce, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 12. Posiąg do skrzyni, wyjm pułowe świni, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 13. Posiąg na półkę, zdejm chleba bułke, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 14. Na dunaj tymu, co jest w tym domu, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 15. Na dunaj babce, co siedzi na ławce, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 16. Na dunaj dziadkowi, co siedzi na stole, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 17. Już my cie, Marysiu, wydunajowali, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 18. I na te zapusty kawalira dali, na dunaj,  
 na dunaj, Maryś, rano po wodę, na dunaj.  
 (okrzyk:)  
 lhaa!

Wariant prezentowany przez zespół z Bukowej jest bardzo bliski temu śpiewanemu przez *dunajników* z Łukowej z 1980 roku<sup>16</sup>. Zapis tego ostatniego znajdziemy *Lubelskim* (Bartmiński 2011: nr 123A). Porównując możemy zauważyć, że śpiewacy z Bukowej pominęli zwrotki 3, 4 i 14, pozostałe elementy zachowując bardzo wiernie, także jeśli chodzi o rozpoczynanie każdej zwrotki przez jednego ze śpiewaków i kontynuowanie przez wszystkich dalszej części z refrenem. Śpiewacy nadali swojemu wykonaniu więcej linearności

<sup>16</sup> Warto zaznaczyć, że na płycie *Lubelskie* z serii *Muzyka źródeł* znajdziemy w wykonaniu Zespołu kolędników z Łukowej nagrany w 1980, ale w Kazimierzu. Wyróżnia go szybkie tempo wykonania i dublowanie linii melodycznej na skrzypcach. Adresatką kolędy jest dziewczyna o imieniu Nastuś; por: *Na dunaj Nastuś* (*Lubelskie* 1997: nr 27).

i śpiewności, co wynika niewątpliwie z preferencji repertuarowych zespołu oscylującego wokół pieśni wielkopostnych i pogrzebowych, w których stosują szeroką frazę i niespieszne tempo. Podczas II edycji wystąpił jeszcze Chór „Opoka” w składzie 7 mężczyzn z towarzyszeniem akordeonu (zaśpiewali *U ciebie Kasiu pod okienujkiem*) oraz Koło Gospodyń Wiejskich w Gołębiu „Gołębianki” z kolędą gospodarską *Dobry wieczór panie gospodarzu*.

III edycja Wojewódzkiego Przeglądu Dunajów i Dawnych Kolęd Życzących z terenu województwa lubelskiego „Lubelszczyzna Dunajuje” odbyła się 15 stycznia 2023 roku w Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie. Była to pierwsza edycja w trybie stacjonarnym. Organizatorem pozostał Gminny Ośrodek Kultury w Łukowej w partnerstwie z Muzeum Wsi Lubelskiej. W Lublinie wystąpiło 26 podmiotów wykonawczych, a były to zespoły i grupy śpiewacze, instrumentalści oraz soliści z 12 miejscowości. Najwięcej z Łukowej (9) i z Lublina (8), zaś po jednym reprezentancie z: Aleksandrowa, Bukowej, Dorohuska, Godziszowa, Łucka na Ukrainie, Majdanu-Obleszcze, Obszy, Wojciechowa i Świdnika.<sup>17</sup>

Poniżej omówione zostaną prezentacje, wybrane z uwzględnieniem kanonicznego repertuaru pieśni *dunajowych* oraz dawnych kolęd życzących.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Wykaz wykonawców zgodny z programem wydarzenia: Grupa Kolędnicza z Lublina „Ludowa Szopka z Lalkami” (Lublin), Maja Bielak (Łukowa), Zespół „Ale Babki” (Dorohusk), Jasio Wróbel (Łukowa), Milena b.d., (Łuck), Zespół Męski „Opoka” (Łukowa), Zespół Folklorystyczny „Iskiereczki” (Lublin), Męski Zespół Śpiewaczy „Majdaniacy” (Majdan-Obleszcze), Kapela „Z Marcinkowej Górki” (Wojciechów), Chór Męski „Arion” (Świdnik), Mali Dunajnicy Z Łukowej (Łukowa), Chłopięcy Zespół Śpiewaczy (Bukowa), Zespół „Różga” Muzeum Wsi Lubelskiej (Lublin), Obszańscy Dunajnicy (Obsza), Zespół Śpiewaczy z Łukowej IV, (Łukowa), Piotr Kula (Lublin), Ludowy Zespół Śpiewaczy „Aleksandrowiaczy” (Aleksandrów), Dunajnicy z Łukowej. Grupa I Tradycyjna (Łukowa), Anna Wróbel (Łukowa), Męski Zespół Śpiewaczy z Godziszowa (Godziszów), Martyna Jagoda (Lublin), Zielona Girlanda (Lublin), Zespół „Mali Dunajnicy” (Łukowa), Lubelska Orkiestra Rodzinna (Lublin), Męski Zespół Śpiewaczy z Bukowej (Bukowa), Orkiestra Dęta z Łukowej (Łukowa).

<sup>18</sup> Nagrania dźwiękowe wszystkich wykonawców III edycji znajdują się w Zbiorach Folkloru Muzycznego Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie.

Jako pierwsi wystąpili Obszańscy dunajnicy, chłopcy w wieku 8–14 lat, śpiewający od trzech lat pod kierunkiem Tadeusza Kubów. Wykonali jednego *dunaja* z wtórowaniem akordeonu i dużego bębna:

$\text{♩} = 128,5 \quad 11,2''$

8. A że tak czy nie tak daj o - rze-chów prze - tak, pod wi - nem,  
 hej, pod wi - nem, pod zie - le - niu - sień - kim bar - wi - nem.

1. Płynie nam rzeczka jak bystra wodejka, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
  2. A czym się odkupisz, nadobna Marysiu, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
  3. A odkupie ja się rodzono siostrzyczką, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
  4. A czym się odkupisz, nadobna Marysiu, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.  
 A odkupie ja się rodzonym braciszkiem, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
  6. A czym się odkupisz, nadobna Marysiu, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
  7. A odkupię ja się swoim najmilejszym, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
  8. A że tak, czy nie tak, daj orzechów przetak, pod winem, hej, pod winem, pod zieleniusieńkim barwinem.
- lhaa!*

Powyższe wykonanie jest bliskim wariantem tego zamieszczonego w *Lubelskim* (Bartmiński 2011: nr 132A) i zaśpiewanego przez Stanisława Ciepłą w Łukowej w 1980 roku. Obszańscy dunajnicy dokonali skrótu tekstu pomijają wątek „rodzonego tatusia” i „rodzonej mamusi”. Kolejnym zespołem wykonującym *dunaje* byli Aleksandrowiaci.



Wykonali m.in. kolędę śpiewaną dla panny *Poszła Kasiunia rano po wodę, na dunaj*<sup>19</sup>:

$\text{♩} = 138,6 \quad 18,2''$

1. Po - szła Ka - siu - nia ra - no po wo - dę, na du - naj,  
na du - naj Ka - siu, ra - no po wo - dę, na du - naj.

*Poszła Kasiunia rano po wodę, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Oj, ze dwoma wiaderekoma, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Czerpnęła jednym wiaderekciem, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Czerpnęła drugim wiaderekciem, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Tam upuściłaś srybny pierścionek, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
A sama poszła krajem, dunajem, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
I napotkała trzech rybałczyków, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Jednemu będzie ruciany wiónek, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Drugiemu będzie srybny pierścionek, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.  
Trzeciemu będzie Kasia młodziuchna, na dunaj,  
na dunaj, Kasiu, rano po wodę, na dunaj.*

<sup>19</sup> O różnicach w kolędowaniu na terenie biłgorajskiego wspominała Janina Socha (ur. 1930 w Łukowej, zam. w Aleksandrowie); zob. Pracownia Etnolingwistyczna UMCS taśma 411B.

Powyższa kolęda znacząco różni się od poprzednio opisywanych stylem muzycznym. Śpiewana jest spokojnie, płynnie, w sposób zbliżony do wykonywania pieśni narracyjnych, o długiej fabule. Ten sam wątek tekstowy „Rybacy łowią wianek panny” znajdziemy w wielu przekazach zamieszczonych w Lubelskim, do wykonanego w 2023 roku zbliżony tekstowo jest przekaz dunajników z Łukowej z 1986 roku (*Lubelskie* nr 135E). Pod względem melodycznym Aleksandrowiacy wykorzystują inną melodię. Ostatecznie, wydzźwięk obu przekazów jest zdecydowanie różny. Podczas III edycji pojawił się także Męski Zespół Śpiewaczy z Bukowej. Tym razem wykonali sztandarowy dunaj *Płynie nam rzycejka*, który w zasadzie nie różnił się od rozposzechnionej wersji. Natomiast kolejna pieśń *Hej, Marysiu, Chrystus się zrodził* należy do kolęd życzących dla dziewczyny i stanowi przykład wykorzystania motywu dunaja w pieśni spoza kanonu:

$\text{♩} = 101,4 \quad 21,3''$



Hej, Ma - ry - siu! Chry - stus się zro - dził wszyst - kim spra - wił Go - dy.

My, ta - ki zwy - czaj, no - si - my do wo - dy, na du - naj.

*Hej, Marysiu, Chrystus się zrodził, wszystkim sprawił Gody,*

*l: My, taki zwyczaj, nosimy do wody, na dunaj:l.*

*Hej, Marysiu, godnąś panienką, myśmy ci życzyli,*

*l: tysiączne lato przy tobie liczyli, na dunaj:l.*

*Hej, Marysiu, byś w swym panieństwie kawalerów miała,*

*l: na te zapusty mężatką została, na dunaj:l.*

*Hej, Marysiu, także rodzicom składamy te wota,*

*l: aby z łask Bożych była wieka kwota, na dunaj:l.*

*Hej, Marysiu, wybacz prosimy, żeśmy przeszkodzili,*

*l: postaw kwaterkę, będziem razem pili, za dunaj:l.*

Podczas omawianej edycji nie mogło zabraknąć grupy chłopców z Łukowej, którzy występowali już w różnego typu działaniach promujących zwyczaj *dunajowania*. Małym dunajnikom z Łukowej – Bartkowi, Szymonowi i Kacprowi towarzyszyły dwie dziewczynki noszące to samo imię: Maja. Jedna Maja uderzała w wielki bęben, druga Maja grała na tamburynie. Dzieci wykonały pieśni *U ciebie Maju pod okienkiem zielona* oraz *Płynie nam rzycejka*.



Po - chwalony Jezus Chry - stus!

$\text{♩} = 183 \text{ 11,8"}$

U cie - bie Ma - ju, pod o - ki - nej - kiem, zie - lo - na,  
 zie - lo - na ja - błoń czer - wo - ne jabł - ka zro - dzi - ła.

1. *U ciebie Maju pod okienkiem zielona,  
zielona jabłoń czerwone jabłko zrodziła.*
2. *Tam pópód gajem krasna Majunia chodziła,  
oj, chodziła, czerwone jabłko nosiła.*
3. *Przyszła tam do niej mamusia to jej: Majuniu,  
Majuniu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.*
4. *Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,  
schowam na Gody i na świętego Szczepana.*
5. *Przyszed tam do niej tatusio to jej: Majuniu,  
Majuniu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.*
6. *Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,  
schowam na Gody i na świętego Szczepana.*
7. *Przyszła tam do niej siostrzyczka to jej: Majuniu,  
Majuniu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.*
8. *Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,  
schowam na Gody i na świętego Szczepana.*
9. *Przyszed tam do niej braciszek to jej: Majuniu,*

*Majuniu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.*

*10. Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,  
schowam na Gody i na świętego Szczepana.*

*11. Przyszed tam do niej najmiłszy to jej: Majuniu,  
Majuniu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.*

*12. Oj, tobie dam, dam, chociaż jedno mam, oj, dam, dam,  
przekrój na dwoje, zjemy jabłuszko oboje.*

W przytoczonej powyżej wersji obserwujemy zamierzoną aktualizację tekstu: w miejsce imion Marysia lub Kasia podstawione zostały Maja/Majunia. Poza tymi wyjątkami tekst jest wierną kopią wersji śpiewanej w 1980 roku w Łukowej pieśni *dunajowej* zwanej „Czerwonym jabłuszkiem” o incipicie *U tej Marysi pod okiennikiem zielona*. Według *dunajników* z Łukowej zaśpiewanie tej pieśni gwarantowało pannie rychłe zamążpójście. Druga z pieśni wykonana była zgodnie z rozpowszechnioną wersją.

Podczas edycji z 2023 roku usłyszeć można było sporo ciekawych, a przede wszystkim nieznanymi lub rzadko wykonywanych kolęd życzących. Lubelska Orkiestra Rodzinna, powstała z inicjatywy Przemysława Łozowskiego przypominała wdzięczną pod względem muzycznym i ciekawą pod względem konstrukcji tekstu „ubierankę” dla dziewczyny. Każda ze zwrotek przeplatana była grą orkiestry o bogatym brzmieniowo składzie (skrzypce, basy, cymbały, bęben i bębenek z brzękadłami). Interesująco zabrzmiał występ lubelskiej grupy pod nazwą Zielona Girlanda. Trzy śpiewaczki zaimprovizowały okolędowanie chłopca – ochotnika z widowni. Wykonywały przy tym tradycyjne kolędy z Lubelszczyzny *Hej, na mojem Jasieńku*, *koszulecka Iniana* (ubieranka dla kawalera) i *Tam u Jasieńka kalinowy sadek*. Męski Zespół Śpiewaczy z Godziszowa przywołał wariant *Kolędy wiejskiej* powstałej około 1720 roku *Weselcie się ludzie, już wam dobrze będzie*.

## Podsumowanie

Opisany powyżej materiał umożliwia sprecyzowanie następujących wniosków. Po pierwsze, dla dziedzictwa kulturowego, a niematerialnego w szczególności, niezwykle istotne staje się dokumentowanie, pozostawianie trwałego śladu kulturowanych wierzeń i zwyczajów. Bez nich nie ma szansy na uchwycenie procesu przemian, jakim podlega żywa tradycja. Obserwacja zwyczaju *dunajowania* pokazuje, jak pojedyncze zapisy<sup>20</sup> mogą stanowić jedyny punkt odniesienia do późniejszych realizacji. Po drugie, zmiana kulturowa dotyka nie tylko samej materii tradycji, w tym wypadku pieśni *dunajowych* i okoliczności ich funkcjonowania. Zmiana następuje (jest to także proces) w sposobie dokumentowania i udostępniania różnych form dziedzictwa. W przypadku zwyczaju *dunajowania* tradycyjne formy dokumentowania (wywiady, zapisy tekstu i melodii, fotografie analogowe) wykorzystywane są w nowych mediach „na równi” ze współczesnymi dokumentacjami, jak filmiki, nagrania audio, fotografie cyfrowe. W przypadku tych ostatnich można wyróżnić dwa nurty: staranne, wyreżyserowane kreacje (w tym wypadku zrealizowane na potrzeby przeglądu w formie zdalnej) oraz spontaniczne relacje, często niedochowujące jakichkolwiek standardów dokumentacyjnych. W efekcie współczesny badacz ma do dyspozycji materiał bez opisu, źle wykadrowany, fragmentaryczny („łapanie chwili”), jednak ważny poznawczo, bo sporządzony zwykle bez intencji stworzenia dokumentacji. Może on, choć nie zawsze, wykazywać wysoki stopień autentyczności. Po trzecie, transkrypcja muzyczna, której efektem jest zapis muzyczny coraz rzadziej stanowi obowiązkowy element dokumentacji. Niechęć do jej wykorzystywania nie wynika z braku umiejętności warsztatowych, ale z przekonania o wystarczalności nagrań audio do udokumentowania zwyczaju. W efekcie wzrasta ryzyko bezrefleksyjnego odtwarzania tradycji i rekonstruowania repertuaru na podstawie

---

<sup>20</sup> Mam na myśli zapisy Michała Pękalskiego, który w „Literaturze Ludowej” z roku 1959 zamieścił teksty pięciu pieśni. Jedną z nich opatrzył melodią. O zapis melodii zwrócił się do Józefa Sokołowskiego, nauczyciela w Biłgoraju (Pękalski 1959).

pojedynczych wariantów muzycznych. Transkrypcja muzyczna natomiast stanowi nie tylko zapis konkretnego wykonania, ale jest wynikiem doświadczenia jej autora. Po czwarte, refleksja ostatnia dotyczy przeglądu „Lubelszczyzna Dunajuje”. Otóż założenia i organizacja całego wydarzenia nie są wolne od błędów. Należy jednak stwierdzić znaczne zainteresowanie tradycyjnym repertuarem kolęd życzących i sięganie po najcenniejsze przekazy charakterystyczne dla zróżnicowanej etnograficznie Lubelszczyzny. Już tak niewielki dorobek wydarzenia w postaci kilku edycji pokazuje silną potrzebę identyfikowania się środowisk lokalnych z własnym, dobrze rozpoznany dziedzictwem. Jest to dość zaskakujące w dobie unifikowania dóbr kultury i poddawania ich zabiegowi remiksu. Co istotne, wykonawcami sięgającymi po tradycyjne przekazy są często mieszkańcy dużych aglomeracji. Wykazują oni duże zaangażowanie w zachowanie autentyczności źródła, o którym starają się wiedzieć jak najwięcej. Przykładem takich inicjatyw na gruncie opisywanego repertuaru mogą być realizacje zespołu Zielona Girlanda, czy Lubelska Orkiestra Rodzinna. Przegląd „Lubelszczyzna Dunajuje” to tylko jedna z wielu płaszczyzn, na której widoczne są zarówno współczesne przemiany tradycji muzycznych, jak i formy ich upowszechniania. Z pewnością kolejne jego edycje dostarczą nowych obserwacji i poszerzą krąg zainteresowanych unikatowym zwyczajem z biłgorajskiego.

### **Literatura cytowana**

- Adamowski, Jan 1988: *W polu lipejka... Z repertuaru zamojskich laureatów Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą*. Zamość: Wojewódzki Dom Kultury w Zamościu.
- Bartmiński, Jerzy (red.) 1986: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Bartmiński, Jerzy 2011: *Kolędy życzące dla chłopca i dziewczyny*. W: *Pieśni i obrzędy doroczne, cz.1*. Red. Jerzy Bartmiński

(*Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały 5*). Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, 234-292.

Chmara, Józef 1937: *Lubelska pieśń ludowa*, cz. 1. Red. Józef Chmara. Lwów-Warszawa: Wydawnictwo Książnica Atlas.

Czy wiesz, że, 2014: Reportaż BTK (Biłgorajskiej Telewizji Kablowej), Scenariusz Joanna Wyrostek, zdjęcia Mariusz Polowy, montaż Robert Łazar, [www.facebook.com/100068006012797/videos/165862164870892](https://www.facebook.com/100068006012797/videos/165862164870892)

Kusto, Agata 2023: *Teren badawczy dawniej i dziś. Rekonesans na przykładzie zwyczaju dunajowania*, „Muzyka”, nr 4 (w druku).

*Na dunaj Nastuś*, 1997: Lubelskie, vol. 3, nr 27, *Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia*, wybór i opracowanie Maria Baliszewska, Anna Szewczuk-Czech. Warszawa (CD).

Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława 2016. *Gatunkowe uwarunkowania znaczeń symbolicznych*. „LingVaria”, nr 2, 203-224.

Pękałski, Michał 1959: *Pieśni dunajowe*, „Literatura Ludowa”, nr 5–6, 60–64.

Smyk, Katarzyna 2020: *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, Ścieżki kultury, t.2. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Sokal, Roman 1969: *Obrzęd kolędowania w Biłgorajskim, jego funkcje i formy*. Toruń.

### **Strony internetowe**

Oficjalny portal [bilgoraj.com.pl](https://bilgoraj.com.pl), [https://bilgoraj.com.pl/pl/14\\_kultura-i-rozrywka/31861\\_gok-w-lukowej-kultywuje-i-wskrzesza-dawny-zwyczaj-chodzi-o-dunajowanie-video.html](https://bilgoraj.com.pl/pl/14_kultura-i-rozrywka/31861_gok-w-lukowej-kultywuje-i-wskrzesza-dawny-zwyczaj-chodzi-o-dunajowanie-video.html) (dostęp: 15.09.2023).

Oficjalny portal społecznościowy „Lubelszczyzna dunajuje” z dn. 17.01.2023;

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100068006012797> (dostęp: 15.09.2023).

„Zwyczaj dunajowania w Łukowej i okolicach”; Oficjalna strona Narodowego Instytutu Dziedzictwa, <https://niematerialne.nid.pl/niematerialne-dziedzictwo>

[kulturowe/krajowa-lista-niematerialnego-dziedzictwa-kulturowego/](https://niematerialne.nid.pl/kulturowe/krajowa-lista-niematerialnego-dziedzictwa-kulturowego/) (dostęp: 15.09.2023).

### **Summary**

**Old tradition on a new stage. Danube songs in contemporary circulation.**

The custom of Dunajowanie was inscribed on the National List of Intangible Cultural Heritage in the second half of 2020. This contributed to increased interest in the custom and songs performed during caroling by the community itself. Subsequently, GOK Łukowa undertook to organize a review of the Dunajowanie, promoting both the Łukowa and the repertoire. This article explores the problems that emerge in researching this reconstructed tradition. The analysis was based on archival text and music records from The Lublin Open Air Village Museum concerning wishing carols, as well as audio and video materials from previous editions of the Danube Review and Old Wishing Carols from the Lublin Voivodeship „Lublin Region Dunajuje”.

**Keywords:** Polish folk carols, Lubelszczyzna Dunajuje, custom of dunajowanie, caroling with wishes, list of intangible heritage in Poland



Iryna Klymenko

Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna

## Etnomuzykologia i ruch rewitalizacji muzyki tradycyjnej w Ukrainie i w Polsce: obserwacje porównawcze

### **Motywacje doboru tematu**

Jestem dość typową przedstawicielką współczesnej kijowskiej szkoły etnomuzykologii, która istnieje od ponad 40 lat i jest powiązana z Konserwatorium Kijowskim, obecnie Narodową Akademią Muzyczną Ukrainy. Osobliwością szkoły jest łączenie badań naukowych z praktyką odtwarzania ludowych tradycji muzycznych własnym głosem lub grą na instrumencie.

Moje próby śpiewania pieśni nagranych w terenie od wiejskich wykonawców rozpoczęły się w 1983 roku po pierwszej studenckiej wyprawie folklorystycznej. Pozostając pod wpływem pięknych wielogłosowych pieśni spisywanych z taśm magnetycznych, wraz z kilkoma koleżankami i kolegami utworzyliśmy grupę śpiewaczą. Jednocześnie badaliśmy tę muzykę, pisaliśmy artykuły studenckie

i przygotowaliśmy dyplomy. W 1984 roku zaczęłam śpiewać w zespole, który pięć lat później zyskał nazwę Drevo<sup>1</sup>.

Owoce obu działań – śpiewu i badań teoretycznych – stały się znane w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych: coroczne letnie sympozja, koncerty i kursy mistrzowskie z udziałem Polaków, Ukraińców, Białorusinów i Litwinów odbywały się wówczas w województwie lubelskim. Następnie z inicjatywy warszawskiej wytwórni KOKA ukazały się dwa albumy płytowe zespołu Drevo (1998, 2001, zob. Dyskografia).

Tak więc moje kontakty z polską etnomuzykologią, a także z pozaakademickim środowiskiem wykonawców „rekonstruujących” muzykę tradycyjną (w publikacjach europejskich ruchy tego typu nazywane są dziś ruchami rewitalizacji folkloru lub ruchami odrodzeniowymi<sup>2</sup>) trwają już ponad 30 lat. Można wyróżnić kilka okresów współpracy wypełnionych różnymi działaniami i sporadyczne przerwy między nimi. Po długiej przerwie ponownie znalazłam się w Polsce, tym razem na dłużej, ze względu na tragiczne okoliczności związane z agresją militarną Rosji na Ukrainę. Od czerwca 2022 roku aktywnie działam w świecie polskiej etnomuzykologii akademickiej: uczestniczyłam w pięciu konferencjach naukowych w Warszawie i Lublinie; zapoznałam się z procesem cyfryzacji Zbiorów Fonograficznych w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; złożyłam artykuł do czasopisma naukowego (Klymenko 2023: 60–73). Występowałam również na kilku festiwalach folklorystycznych i prowadziłam mistrzowskie kursy śpiewu ukraińskiego dla Polaków (głównie niemuzyków).

Tak odmienne doświadczenia ukształtowały pewną wizję procesów zachodzących wśród badaczy i sympatyków muzyki tradycyjnej

---

<sup>1</sup> Zespół ten powstał z podobnej inicjatywy Jewhena Jefremowa w 1979 roku, po kolejnej wyprawie, studenci Konserwatorium postanowili zaśpiewać nagrane przez siebie utwory.

<sup>2</sup> Właściwie dwa terminy są używane do opisu współczesnych trendów w wykonawstwie folklorystycznym, ale mają one znaczące różnice: revival movements (= ruchy rewitalizacyjne) lub revitalisation (= rewitalizacja = odzyskiwanie?) (Hill, Bithell 2014; Morgenstern 2019).

w Polsce i w Ukrainie. Skłoniło mnie to do porównania, z jednej strony, dominujących trendów w polskiej i ukraińskiej etnomuzykologii (przewaga określonych tematów, ukierunkowanie współczesnych badań, styl pracy na konferencjach), a z drugiej – do obserwacji współpracy w każdym z krajów w zakresie badań akademickich nad muzyką ludową i ruchami odrodzeniowymi. W artykule, odwołując się głównie do własnych obserwacji, przedstawię odautorski komentarz na temat polsko-ukraińskich kontaktów artystycznych i naukowych.

### **Kontakty ukraińsko-polskie: fakty z autobiografii**

Moje osobiste doświadczenia podzielę na dwa okresy – bardzo nierówne pod względem czasu trwania, ale stosunkowo porównywalne pod względem wydarzeń.

Pierwszy okres trwał od 1991 do 2018 roku. Obejmował wizyty w Polsce w celu uczestniczenia w określonych wydarzeniach (tabela 1). Drugi okres to lata 2022–2023 – czas stałego i intensywnego wchodzenia w życie akademickie i koncertowe polskiej etnomuzykologii i wykonawstwa etnomuzycznego (tabela 2).

W kolumnach figurujących po lewej stronie tabel zamieszczone są wydarzenia związane z występami: koncerty, kursy mistrzowskie i premiery albumów audio. Kolumny po prawej stronie zawierają listę wydarzeń akademickich.

Porównanie wydarzeń wymienionych w dwóch kolumnach tabeli 1 wykazuje wyraźną przewagę wydarzeń artystycznych. Zaowocowało to powstaniem silnego środowiska zwolenników ukraińskiego śpiewu tradycyjnego wśród Polaków. Jedną z przyczyn żywego zainteresowania jest polifoniczna prezentacja naszych pieśni, a drugą cechą jest zmienność melodii: ukraińskie pieśni nigdy nie są wykonywane w ten sam sposób, ich faktura zawsze pozwala na niewielką modyfikację linii melodycznej. Z fascynacji ukraińskim śpiewem powstało kilka polskich zespołów, niektóre z nich osiągnęły bardzo wysoki poziom. Mam tu na myśli przede wszystkim zespoły *Warszawa Wschodnia* i *Z Lasu*,

Tabela 1. Polskie kontakty Iryny Klymenko w latach 1991–2018

lata	dziedzina wykonawstwa muzycznego	lata	dziedzina badań akademickich
1991 8–21 lipca	pierwsza wizyta jako wokalistki z zespołem Drevo z Kijowa celem udziału w programie <i>Muzyka tradycyjna Europy Środkowo-Wschodniej</i> zorganizowanym przez Fundację „Muzyka Kresów” (Lublin): Dołhobrody n/Bugiem	1993–2002	wykłady na letnich sympozjach (województwo lubelskie), m.in. 12–25 lipca 1993 (Dubienka n/Bugiem), Międzynarodowe sympozjum <i>Muzyka ludowa Europy Środkowo-Wschodniej – Tradycyjny obrzęd weselny</i>
1992– 2003	coroczne występy w składzie zespołu Drevo na festiwalach folklorystycznych, na przykład w 1995 roku: 18–21 października, Kraków. I Międzynarodowy Festiwal <i>Muzyka Utracona – Archaiczne pieśni Bałtów i Słowian</i> (wspólnie z Teatrem Bückleina) z udziałem zespołów z Polski, Białorusi, Litwy, Łotwy i Ukrainy; 24–25 października, Warszawa: koncerty zespołu Drevo w Muzeum Etnograficznym, w Teatrze Małym, w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego	1998 sierpień, październik	nagrania terenowe we wsiach Krywiec, Dobrowody, Dasze na Północnym Podlasiu (zorganizowane przez Fundację „Muzyka Kresów”)
		1999	wyprawa na ukraińskie Polesie: praktyka terenowa Moniki Valenko, studentki Wydziału Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (organizator trasy i kierownik wyprawy – I. Klymenko)
1998, 2001	nagrania płyt zespołu Drevo przez polską firmę KOKA (zob. Dyskografia)		
1998– 2002	coroczne mistrzowskie kursy śpiewu i prezentacje naukowe w sesjach Międzynarodowej Szkoły Muzyki Tradycyjnej – Śpiew archaiczny (Lublin)	1998	udział w sesji etnomuzykologicznej <i>Techniki wykonywania śpiewu archaicznego w Europie Środkowo-Wschodniej</i>
1999 22–27 lutego	Międzynarodowa Szkoła Muzyki Tradycyjnej – warsztaty głosowe i wykłady, poświęcone ukraińskim pieśniom tradycyjnym oraz archaicznym technikom śpiewu w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego (Wrocław)	1999	zapoznanie z prof. Piotrem Dahligiem, jego pomoc w odnalezieniu nagrań melodii żniwnych w archiwum Sobieskiego

1999	koncerty z cyklu <i>Najstarsze Pieśni Europy</i> (Lublin) Trasy koncertowe organizowane przez Warszawski Dom Tańca (Kaja i Janusz Prusinowscy) oraz Jagnę Knittel (festiwale w Gdańsku i Toruniu)	1999	zapoznanie z pracą doktorską Katarzyny Dadak-Kozickiej <i>Słowiańskie pieśni żniwne. Próba typologii muzycznej</i> . Uniwersytet Warszawski 1978
2004–2005	nauczanie tradycyjnego śpiewu ukraińskiego podczas letniej szkoły OWO (Wrocław)		
2009	Festiwal Tradycji i Awangardy Muzycznej „Kody” (Lublin): występ jako solistka w utworze <i>Nord-West</i> Ałły Zagajkiewicz	2011 maj	wystąpienie na konferencji zorganizowanej przez ośrodek „Rozdroża” (Lublin)
2011–2014	nauczanie tradycyjnego śpiewu ukraińskiego i wykłady na corocznych sesjach Międzynarodowej Letniej Szkoły Muzyki Tradycyjnej (Lublin)	2012 sierpień	wyprawa do regionu brzeskiego wraz z grupą kierowaną przez Jagnę Knittel
2014 wrzesień	koncert z okazji 35-lecia zespołu Drevo (Lublin)	2013 listopad	wrocław, wystąpienie na konferencji poświęconej 200. rocznicy urodzin Oskara Kolberga
2016 kwiecień	występ na festiwalu <i>Wszystkie mazurki świata w grupie</i> Babsky Kozachok (Warszawa)	2016–2018	praca z prof. Bożeną Muszkalską nad artykułem i publikacja artykułu w tomie wieloautorskim <i>The Kolbergs of Eastern Europe</i>
2017 sierpień	nauczanie tradycyjnego śpiewu ukraińskiego na Festiwalu <i>Jarmark Jagielloński</i> (Lublin)		

Tabela 2: Polskie kontakty Iryny Klymenko w latach 2022–2023

lata	dziedzina wykonawstwa muzycznego	lata	dziedzina badań akademickich
2022 maj	warsztaty śpiewu tradycyjnego w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu	2022 15 maja	wykład na temat metod mapowania w etnomuzykologii w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu
2022 maj	warsztaty śpiewu tradycyjnego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie	2022 21 czerwca	wykład <i>Stosunki polsko-ukraińskie w systemie melogeografii rytualnej (kolędy, melodie weselne)</i> na Polsko-Ukraińskim Sympozjum Muzykologicznym w IS PAN (Warszawa)
2022 czerwiec, lipiec	występ na festiwalu <i>Wszystkie mazurki świata</i> w grupie Babsky Kozachok oraz warsztaty śpiewu tradycyjnego (Warszawa)		
2022 sierpień	warsztaty śpiewu tradycyjnego <i>MEANDRY – letnia szkoła tradycji</i> (Skansen Kozłyky)	2022 sierpień	wykład <i>Kultura muzyczna Podlasia</i> na zaproszenie Podlaskiego Instytutu Kultury w Białymstoku
		2022 październik	konsultacje naukowe dotyczące organizacji zbiorów dźwiękowych folkloru z dr. Jackiem Jackowskim w IS PAN (Warszawa)
2022 październik	warsztaty śpiewu tradycyjnego (Warszawa, Wrocław)	2022 październik listopad	wykłady gościnne <i>Polifonia ukraińska i Metody mapowania w etnomuzykologii</i> na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu (dla muzykologów)
2022 grudzień	warsztaty śpiewu kolęd ukraińskich w ośrodku „Rozdroża” (Lublin)	2022 5 grudnia	wykład <i>Archiwalne źródła dźwięku i metody pracy z nimi w procesie mapowania (z doświadczeń tworzenia Atlasu melodii obrzędowych Ukraińców w kontekście słowiańsko-bałtyckim)</i> na piątej konferencji „Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne” w IS PAN w Warszawie
2023 styczeń	warsztaty śpiewu kolęd ukraińskich w ośrodku „Rozdroża” (Lublin)	2022 8–9 grudnia	wykład <i>Materiały z Lubelszczyzny w Atlasie melodii obrzędowych Ukraińców</i> na konferencji „Żywa tradycja – dziedzictwo zbiorowej tożsamości”, Instytut Nauk o Kulturze UMCS, Instytut Muzyki UMCS

2023 luty– kwiecień	warsztaty śpiewu tradycyjnego w ośrodku „Strefa” (Kraków) Warsztaty śpiewu tradycyjnego na festiwalu <i>Wszystkie mazurki świata</i> (Warszawa)	2023 5 kwietnia	wykład <i>Podlaska monodia w zróżnicowaniu geograficznym = rozproszona heterofonia? Problem utrwalania w teorii i praktyce</i> wygłoszony na IX Krajowym Seminarium Etnomuzykologicznym (Warszawa)
2023 21 maja	koncert zespołu Babsky Kozachok w Ośrodku Kultury OKO (Warszawa)	2023 25 maja	wykład <i>Uwagi porównawcze dotyczące badań nad muzyką tradycyjną i kierunków jej rewitalizacji w Ukrainie i w Polsce</i> na konferencji „Ukraińska migracja muzykologiczna w przestrzeni kulturowej Polski” w IS PAN (Warszawa)
2023 24 czerwca, 7 lipca	wystąpienia zespołu Babsky Kozachok na festiwalu <i>Rozstaje</i> (Kraków)	2023 czerwiec– grudzień	prace nad digitalizacją taśm magnetycznych z nagraniami ukraińskiego folkloru w IS PAN
2023 23–24 września	warsztat w ramach projektu <i>Pieśni naszych sąsiadów</i> dofinansowany ze środków Samorządu Województwa Pomorskiego	2023 październik	publikacja artykułu w numerze specjalnym <i>Etnomuzykolog w terenie</i> czasopisma „Kultura Współczesna”

których członkowie co roku wyjeżdżają do ukraińskich wsi, gdzie uczą się repertuaru bezpośrednio od ludowych śpiewaków. Na podstawie materiałów z wypraw Jagna Knittel, inicjatorka zespołów, zrealizowała filmy *Wieś Swarycewycze*<sup>3</sup>, *Olmany*<sup>4</sup>, jak również film o śpiewaczkach ze wsi Perebrody i Stari Koni w powiatach Dubrowyckim i Zaricznem w obwodzie Rówieńskim *Takich pieśni sobie szukam*<sup>5</sup>. Jej nagrania terenowe i wywiady charakteryzują się wysokim poziomem, ponieważ jest z wykształcenia etnologiem.

Wśród wydarzeń naukowych chciałabym podkreślić tak ważne momenty, jak na przykład konsultacja z profesorem Piotrem Dahligiem, który w 1999 roku udostępnił mi nagrania dźwiękowe Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, potrzebne do mojej rozprawy doktorskiej (Klymenko 2001). Istotne okazało się również wystąpienie na konferencji we Wrocławiu w 2014 roku, zorganizowanej przez profesor Bożenę Muszkalską, którego efektem stały się ważne zawodowe kontakty oraz artykuł oparty na materiałach Oskara Kolberga (Klymenko 2018).

Porównanie wydarzeń zamieszczonych w kolumnach tabeli 2 pokazuje, że rozkładają się one stosunkowo równomiernie. Nowym doświadczeniem było dla mnie poznanie akademickich procesów kształcenia muzykologicznego podczas gościnnych zajęć na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (we współpracy z dr. Łukaszem Smoluchem) oraz podczas koncertu dyplomowego Akademii Muzycznej w Katowicach (w szczególności zainteresował mnie zespół śpiewaczy przygotowany pod kierunkiem dr Weroniki Grozdew-Kolacińskiej).

Usystematyzowane w tabelach wydarzenia to dwa bardzo różne doświadczenia – wieloletnie występy i koncerty oraz dwuletnie intensywne badania. Pozwoliły one zauważyć kilka tendencji, które odróżniają polskich i ukraińskich badaczy i wykonawców muzyki ludowej.

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zS5Lp8Zo2Rc> (dostęp: 23.11.2023).

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LabeXF2btsU> (dostęp: 23.11.2023).

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LiSWcvepjtw> (dostęp: 23.11.2023).



Przedstawię je w formie krótkich abstraktów, aby uchwycić te stanowiska, których analiza może stać się przedmiotem więcej niż jednego artykułu. Obserwacje pogrupuję w kilka bloków. Zacznę od sztuk performatywnych, gdyż od nich zaczęła się moja historia poznawania polskiego środowiska fanów muzyki ludowej.

## **Wykonawstwo muzyki ludowej w Ukrainie i w Polsce: praktyka i teoria**

### *Ruch „rewitalizacji folkloru” (revival movements)*

W obu krajach muzyka ludowa w swoim pierwotnym wiejskim środowisku albo już wychodzi z użycia, albo przybiera nowe, „zmodernizowane” formy – przy czym większość badaczy uważa, że te nowe zmiany nie są zmianami na lepsze. W związku z wyraźnym zanikiem tradycji ludowych w Europie w drugiej połowie XX wieku, narodziły się różnego rodzaju inicjatywy mające na celu zachowanie muzyki ludowej. Można tu wymienić nie tylko rejestrację dźwiękową lub wideo, czy powszechne zapisywanie melodii za pomocą notacji nutowej, ale także **próby wykonywania** tej muzyki w charakterystyczny dla niej sposób i styl. Ruchy te nie są już kojarzone z inicjatywami mieszkańców wsi, ale miast, więc zjawisko to rozwija się w innych kontekstach – jako ruch czysto artystyczny.

Ponieważ powstanie większości melodii ludowych zarejestrowanych w XIX i XX wieku miało miejsce znacznie wcześniej, w poprzednich stuleciach, a nawet, w niektórych przypadkach, tysiącletniach, próby ich odtworzenia można częściowo porównać do **ruchu wykonawstwa historycznie poinformowanego**, który nabrał rozpędu w krajach europejskich. Takie porównanie jest jednak tylko częściowo uprawnione, gdyż rekonstrukcją muzyki tradycyjnej zajmują się nie tylko profesjonalni muzycy, ale także szersze grono miłośników folkloru, zwłaszcza w Polsce.

**W Ukrainie** wykonywanie folkloru przez profesjonalnych muzyków z wykształceniem wyższym przez długi czas nazywane

było „wykonawstwem wtórnym” (wykonawców pierwotnych nazywano nosicielami tradycji), co miało pewną lekceważącą konotację. W tekstach akademickich muzycy tego kierunku nazywali siebie „rekonstruktorami naukowymi”.

Dziś, gdy tradycje na wsi zanikają, rekonstruktorzy zyskują coraz większe znaczenie społeczne. Proces ten ma już wyraźne oznaki i można wskazać ogólne tendencje:

1. Krąg zwolenników poszerza się: każdego roku letnie szkoły muzyki tradycyjnej rekrutują nowych studentów (na zasadzie odpłatności), a kursy mistrzowskie mnożą się (głównie inicjowane przez organizacje pozarządowe lub organizowane prywatnie).

2. Jakość odtwarzania tradycji poprawia się, wraz z głębokim zanurzeniem w oryginalnych stylach regionalnych (śpiewanie razem z rodzimymi użytkownikami języka) i doskonaleniem technik wykonawczych<sup>6</sup>.

3. Obserwujemy różnorodne formy koncertowe i teatralne – na przykład grupa Hurtopravci (grupa GurtoPravtsi) stworzyła spektakl teatralny *Adam i Ewa* oparty na ludowych mitach i pieśniach<sup>7</sup>.

4. Intencje twórcze rosną, przełamując podejście do tworzenia „fotograficznych kopii” źródeł pierwotnych:

a) obecnie wykonawcy z wieloletnim doświadczeniem pozwalają sobie na tworzenie nowych wariantów i tekstów, zarówno ściśle przestrzegając regionalnych norm stylistycznych, jak i rozwijając własną kreatywność w oparciu o znajomość stylu – tu podam przykład młodego piosenkarza z Polesia Oleksiya Zaytsia<sup>8</sup>. Pozwalają sobie również na aranżacje, mieszając style: na przykład ukraińsko-francuskie projekty *Baron-Samedi-Diakouyou* (1992–1993), *Red Cardel-Gourtopravci* (*Naître* 2006–2012). Najważniejsze jest prawidłowe

---

<sup>6</sup> Na przykład grupa *Mikhailove Chudo* (*Cud Mychajła*) ćwiczy śpiewanie razem z wiejskimi śpiewakami, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLli2PSfX5Fi7L7V4chsgyX-yumPC8pWdp>.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Y6c6ZMBd5A0>. (dostęp: 27.11.2023).

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/@user-uz5vu3wr5l>. (dostęp: 27.11.2023).

umiejscowienie stylu „produktu kulturowego”, gdy jest on prezentowany na scenie koncertowej;

b) pojawiają się nowe formaty przeznaczone dla publiczności internetowej (projekt Chumatski Pisni; seria teledysków różnych zespołów, na przykład Vilce<sup>9</sup>).

Pomimo czterdziestoletniej historii i sukcesów na scenach Polski, Litwy, Łotwy, Estonii, Francji, Ameryki i Kanady, ruch odrodzeniowy był zjawiskiem podziemnym na ukraińskiej scenie muzycznej. Dziś dopiero przybiera na sile i staje się coraz bardziej widoczny – niestety dzieje się to w czasie, gdy nasza etniczna kultura muzyczna przeżywa nieuchronny regres i zamieranie, związane z ogólnoeuropejskimi trendami cywilizacyjnych przemian kulturowych.

Oczywiście, ze względu na dodatkowe zagrożenia związane z rosyjską ekspansją kulturową, ruch zwolenników muzyki tradycyjnej skupia się wyłącznie wokół kultury narodowej. W Ukrainie, w przeciwieństwie do Polski z jej fascynacją tradycjami ukraińskimi i bałkańskimi, nie ma powszechnej praktyki śpiewania muzyki tradycyjnej innych grup etnicznych – jest to ruch wyraźnie **narodowego odrodzenia**.

### *Badacze i ruch rewitalizacji folkloru*

Muzykolog akademicki w Ukrainie kształci się w środowisku muzyków i jest jednym z nich: planując pisanie artykułów o muzyce, najpierw uczy się być jej wykonawcą, grając na instrumencie i śpiewając na kursie solfeżu i w klasie chóru. **Etnomuzykolog** wyróżnia się tym, że od samego początku jest szkolony w połączeniu z muzykologami akademickimi, ale jego przedmiot jest zupełnie inny niż muzyka pisana (kompozytorska, autorska). Muzyka tradycyjna, tj. muzyka ludowa przekazywana ustnie, jest ze swej natury głęboko związana z praktyką życiową jej nosicieli (głównie mieszkańców wsi) i ma inny

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/@viltse>. (dostęp: 27.11.2023).

typ organizacji rzeczywistej tkanki muzycznej utworów (oparty na możliwości ich wyłącznie ustnego przekazu). Zgodnie z programami akademickimi, studiując melodie ludowe, etnomuzykolog nie musi być w stanie ich odtworzyć – praktyka ta jest normatywna zarówno dla ukraińskiego, jak i polskiego systemu edukacyjnego<sup>10</sup>.

Główną cechą tego ruchu w Ukrainie jest to, że idea odtwarzania muzyki ludowej jak najbliżej jej naturalnego stylu została zapoczątkowana i nadal jest prowadzona przez badaczy akademickich. Palmę pierwszeństwa dźierży Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna<sup>11</sup>, która od ponad 15 lat prowadzi kurs śpiewu tradycyjnego dla studentów różnych specjalizacji. Przez około 10 lat istniał również kurs gry na instrumentach ludowych – nie akademickich „konwencjonalnie ludowych” instrumentach, takich jak akordeon, ale tych, które były faktycznie praktykowane w tradycji. Niestety, w 2013 roku kurs ten został zlikwidowany przez ówczesnego rektora Akademii, wraz z likwidacją Katedry Etnomuzykologii. Wykłady z etnomuzykologii zostały ograniczone i włączone do programu kształcenia Katedry Historii Muzyki Ukraińskiej.

W Polsce, według moich obserwacji, te dwie gałęzie – akademickie badania nad folklorem i praktyka jego wykonawczej (koncertowej) reprodukcji – przenikają się w bardzo niewielkim stopniu. Jednak dziś sytuacja już się zmienia: w obu krajach jest wielu badaczy muzyki tradycyjnej (tych, którzy mają już stopnie naukowe), którzy są również wykonawcami. W szczególności chciałbym wspomnieć o udanej pracy Weroniki Grozdew-Kołacińskiej, która jest badaczką, wykonawczynią muzyki tradycyjnej i nauczycielką tradycyjnych stylów muzycznych (Grozdew-Kołacińska 2016).

---

<sup>10</sup> Gustaw Juzala w swoim ostatnim artykule (2018) opisuje drogę polskiego ruchu transmisji folkloru od tradycyjnych nosicieli do współczesnej młodzieży miejskiej w kontekście krajów sąsiadujących z Polską. Artykuł ten nie odnosi się jednak do realiów ukraińskich.

<sup>11</sup> <https://knmau.com.ua/nauka/laboratoriya-etnomuzikologiji/>

## **Współczesne badania etnomuzykologiczne w Ukrainie i Polsce: główne trendy**

Porównując programy siedmiu konferencji muzykologicznych w Polsce, w których uczestniczyłam w ciągu ostatnich 10 lat, z ukraińskim forum naukowym, zauważyłam następujące istotne różnice w tematyce polskich doniesień etnomuzykologicznych:

- szerokie spektrum etniczne w prezentacjach polskich badaczy (przypominam sobie te same tendencje w wykonawstwie folklorystycznym) oraz skupienie się niemal wyłącznie na własnych tradycjach w prezentacjach etnomuzykologów ukraińskich;
- przy powyższej różnorodności podejść, polscy autorzy nie wykazują zainteresowania muzyką ukraińską. Wyjątkiem wydają się tradycje Podlasia (Bielawski, Grozdev-Kołacińska 2016), gdzie zachowały się ukraińskie gwary i wykonywane są pieśni stylistycznie odmienne od polskich, ale bliskie tradycji ukraińskiej Polesia;
- w polskiej etnomuzykologii, mimo niejednorodnej i zróżnicowanej tematyki (w tym pieśni obrzędowej czy religijnej jako przedmiotu naukowego), wciąż istnieje pewna dominacja badań związanych z folklorem tanecznym – zarówno w wersjach instrumentalnych, jak i wokalnych (pieśni do tańca, pieśni taneczne, chóry).

Zamiast tego w ukraińskiej nauce:

- dominuje własna twórczość narodowa (bardzo rzadko przedmiotem badań jest muzyka innych grup etnicznych zamieszkujących Ukrainę);
- pojawiają się prace porównujące z polską muzyką tradycyjną, a polscy autorzy są wymieniani w bibliografii artykułów;
- dziedziny pieśniarstwa i muzyki tanecznej są rozdzielone:

większość naukowców bada kulturę śpiewu (Protasova 2020), tradycje instrumentalne są badane przez etno-organologów, a choreologia narodowa jest w rzeczywistości w zaniku.

Wyraźnie odmiennymi i jednocześnie mocnymi punktami ukraińskiej etnomuzykologii są:

- **strukturalno-typologiczna szkoła** badania ogromnych zbiorów pieśni (przede wszystkim dawnych pieśni obrzędowych), która konsekwentnie rozwija się od końca XIX w.;
- **praktyka mapowania** danych morfologicznych rozwinięta w szkołach kijowskiej i lwowskiej (dotyczy tylko warstwy pieśni obrzędowych);
- badanie stylistyki regionalnej poprzez narzędzie jej praktycznej **asymilacji we własnym wykonaniu**: odtwarzając różne linie faktury, badacz głębiej odczuwa niuanse wykonawcze.

### **Perspektywy współpracy polskiej i ukraińskiej etnomuzykologii**

Współpraca ma już miejsce w dziedzinie wykonawstwa, choć obecnie tylko jednostronnie: polscy entuzjaści śpiewu ludowego uczą się ukraińskich pieśni polifonicznych.

Następujące kierunki mogą być produktywnie rozwijane w sferze akademickiej:

- dostęp do polskich archiwów daje ukraińskim autorom możliwość poszerzenia bazy badań strukturalnych i typologicznych (w tym mapowania) – przede wszystkim dotyczy to terytoriów sąsiednich;
- ukraińscy autorzy powinni jednak również podjąć znaczne wysiłki w celu zbadania specyfiki polskich tradycji muzycznych, a na tej drodze potrzebna jest współpraca ze

specjalistami w zakresie tradycji regionalnych województw podkarpackiego, lubelskiego i podlaskiego;

- możliwe, że są polscy badacze, którzy byliby zainteresowani prowadzeniem własnych badań na przykład nad typologią melodii i ich rozmieszczeniem geograficznym, ponieważ wiadomo, że różne szkoły widzą różne wzorce w tych samych obiektach, a to byłoby wzajemnie wzbogacające.

### Literatura cytowana

Bielawski, Ludwik; Grozdew-Kołacińska, Weronika (red.) 2016: *Podlasie. Część I–IV*, seria *Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały*, t. 5. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Grozdew-Kołacińska, Weronika 2016: *W stronę etnomuzykologii stosowanej – Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT*. „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 55, 140–160.

Grozdew-Kołacińska, Weronika (red.) 2022: *Podlasie. Część VI: Śpiewacy i style wykonawcze*, seria *Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały*, t. 5, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Juzala, Gustaw 2018: *Музичний фольклор у сучасній системі освіти в країнах Східної Європи і Балтії*. „Проблеми етномузикології” (Folklor muzyczny we współczesnym systemie edukacji w Europie Wschodniej i krajach bałtyckich. „Problemy etnomuzykologii”), nr 13, 58–81.

Hill, Juniper; Bithell, Caroline (red) 2014: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.

Klymenko, Iryna 2001: *Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті*. (Неопублікована дисертація ...канд. мистецтвознавства (Melogeografia pieśni żniwnych dorzecza Prypeci. Niepublikowana rozprawa doktorska). Київ.

- Klymenko, Iryna 2018: *Oskar Kolberg's music transcriptions as a unique source for modern melogeography (based on the example of a wedding song type with 5+5+7 syllabic structure)*. W: *The Kolbergs of Eastern Europe*. Red. Bożena Muszkalska, Berlin: Peter Lang, 137–154.
- Klymenko, Iryna 2020: *Obryadovi melodiyyi ukrayintsiv u konteksti slov'yano-balts'koho rann'otradytsiynoho melomasyvu: typolohiya i heohrafiya. T. 1: Monografia, t. 2: Atlas*. Kyiv: Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy im. Piotra Czajkowskiego.
- Klymenko, Iryna 2023: „Archeologia muzyczna”: geografia historyczna terenów bałtycko-słowiańskich poprzez odwzorowanie melodii obrzędowych. „Kultura Współczesna”, nr 3(123), 60–73.
- Morgenstern, Ulrich 2019: *The Role and Development of Musical Instruments in European Folk Music Revival and Revitalization Movements. Some Common Trends*, W: *Traditional Music and Dance in Contemporary Cultures*. Red. Jana Ambrózová, Bernard Garaj. Nitra: Constantine the Philosopher University, 10–27.
- Protasova, Svitlana 2020: *Дослідницькі тенденції в роботах українських етномузикологів (2008 – 2018)*. (Trendy badawcze w pracach ukraińskich etnomuzykologów (2008–2018)). „Problemy etnomuzykologii”, nr 15, 54–67.

### **Strony internetowe**

- Adam i Ewa, <https://www.youtube.com/watch?v=Y6c6ZMBd5A0> (dostęp: 27.11.2023).
- Knittel, Jagna, Olmany. <https://www.youtube.com/watch?v=zS5Lp-8Zo2Rc> (dostęp: 23.11.2023).
- Knittel, Jagna, Wieś Swarycewycze, <https://www.youtube.com/watch?v=zS5Lp8Zo2Rc> (dostęp: 23.11.2023).



Knittel Jagna, Takich pieśni sobie szukam, <https://www.youtube.com/watch?v=LiSWcvepjtw> (dostęp: 23.11.2023).

Mikhailove Chudo, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLli2PS-fX5Fi7L7V4chsgyX-yumPC8pWdp>.

Oleksiy Zayets, <https://www.youtube.com/@user-uz5vu3wr5l> (dostęp: 27.11.2023).

Vilce, <https://www.youtube.com/@viltse>. (dostęp: 27.11.2023).

## Dyskografia

Drewo. CD Drewo: *Pieśni z Ukrainy*, KOKA, 1998. <https://drevo.et-noua.info/vse/drevo-pisni-z-ukrainy-cd-audio-1998>

Drewo. CD Drewo: *Pieśni z Ukrainy*, KOKA, 2002. <https://drevo.et-noua.info/vse/drevo-pisni-z-ukrainy-cd-audio-2002/>

Baron-Samedi-Drewo. CD *Baron-Samedi-Diakouyou*. Silex–Y225020. <https://www.discogs.com/release/6960980-Baron-Samedi-Diakouyou>.

Red Cardel-Gourtopravci. CD *Naître (Quimper)*, Keltia musique, 2006. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb401876448-public> (Kas Ha Bar, Keltia Musique).

## Summary

### Ethnomusicology and the movement to revitalize traditional music in Ukraine and Poland: comparative observations

Since the beginning of Russia's military aggression against Ukraine, we have seen a growing interest in Ukrainian culture. During my long stay in Poland in 2022–2023, I found that there was a great interest in Ukrainian traditional songs, a desire to listen to them performed by Ukrainian ensembles, and to learn from Ukrainian singing instructors. Cooperation in the scientific field as well as methodological and financial assistance used to preserve archives of audiovisual recordings of folklore is also measurable. The roots of cooperation between Ukrainians and Poles lie partly in the elements of common song heritage identified in the ethnomusicological maps clearly visible in the folklore of ritual songs of Ukraine and the eastern regions of Poland. The maps are included in the atlas that is part of my monograph (Iryna Klymenko. *Ritual Melodies of Ukrainians in the Context of the Slavic-Baltic Early Traditional Melody Array: Typology and Geography*. Kyiv, 2022 [in Ukrainian]).

In this article, I will briefly compare the trends that distinguish contemporary Ukrainian-Polish contacts in academic ethnomusicology and focus on a specific perspective, namely the cultural movement of folklore revitalization, which makes only limited use of academic research.

**Keywords:** musical folklore, Ukrainians, Poles, ethnomusicology, revival movement

Ewelina Grygier

Uniwersytet Warszawski

## Dokumenty audiowizualne jako źródło do badań nad percepcją zjawiska muzykowania ulicznego

Wydarzenia realne są jakby partyturą lub jazzowym standardem, który operator jak instrumentalista zaczyna rozwijać i interpretować na swój indywidualny sposób. Tak jak słuchając muzyki, poznajemy nie tylko kompozytora, ale może przede wszystkim wykonawcę, który „wkłada” w wykonanie siebie, chyba że udaje kogoś innego i wtedy czujemy fałsz. Tak samo w filmie obnaża się przed nami przede wszystkim filmowiec (Staroń 2018: 226).

## Wstęp

Niniejszy artykuł powstał w ramach projektu, realizowanego dzięki grantowi *Białe plamy – muzyka i taniec* z Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca. Tytuł projektu brzmi *Filmografia jako źródło do badań nad percepcją zjawiska muzykowania ulicznego*. Jednak już po pierwszych kwerendach przekonałam się, że lepiej będzie mówić nie o filmografii, a o źródłach audiowizualnych, gdyż jest to pojęcie szersze, i obejmować może zarówno filmografię, dokumenty, jak i teledyski. Więcej o tym piszę w dalszej części artykułu.

Koncepcja projektu to pomysł na kontynuację oraz rozszerzenie prac badawczych nad zjawiskiem muzykowania ulicznego, rozpoczętych etnograficzną pracą magisterską *Gry uliczne. Studium muzyki ulicy na przykładzie wybranych polskich miast*<sup>1</sup>, a zwieńczonych dysertacją doktorską *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*<sup>2</sup> (w druku). Już w trakcie pisania pracy doktorskiej napotykałam wyobrażenia, prezentacje muzyka ulicy bądź opisy samego zjawiska w sztuce: w literaturze, filmie oraz malarstwie. W pracy doktorskiej od czasu do czasu posiłkowałam się cytatami z literatury czy odwołaniami do filmu, zawsze jednak była to kontekstualizacja, a nie charakterystyka sposobu prezentowania zjawiska w muzykowania ulicy w sztuce. Temat ten bowiem znacznie wykraczał poza zamierzone w doktoracie ramy tematyczne (opis zjawiska na podstawie badań terenowych, w tym wywiadów z wykonawcami ulicznymi oraz obserwacji). Dodatkowo obecność przedstawień muzyka/muzyki ulicy w sztuce jest w większości znanych mi przypadków tyleż częsta, co akcydentalna i niespodziewana, gromadzenie danych jest zatem utrudnione i czasochłonne.

---

<sup>1</sup> Praca magisterska napisana w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej, pod kier. prof. Waldemara Kuligowskiego, Poznań 2011 rok.

<sup>2</sup> Dysertacja doktorska, napisana w Instytucie Sztuki PAN, pod kier. prof. Ewy Dahlig-Turek, Warszawa 2020 rok.

Podjmując ten temat, traktuję go jako element większego zadania badawczego, poświęconego percepcji zjawiska muzykowania ulicznego. W przyszłości mam zamiar zgłębić odbiór i postrzeganie muzyka/muzyki ulicy nie tylko w szeroko rozumianej sztuce, lecz także w społeczeństwie – w różnych grupach wiekowych oraz zawodowych – w tym wśród muzyków i muzykologów, ale również osób nie związanych zawodowo z muzyką (metodologia: ankietowe badania ilościowe, uzupełnione badaniami jakościowymi – wywiady). Projekt jest szeroko zakrojony i być może z tego powodu też nazbyt ambitny, czas pokaże, na ile uda mi się go zrealizować. W tym momencie pracuję nad jednym z jego etapów – dokumentami audiowizualnymi. Tematyka filmowa, w tym muzyki filmowej czy filmów jako źródła do badań nad tradycjami muzycznymi ma swoją historię w muzykologii<sup>3</sup>, choć nie jest nazbyt rozbudowana.

Problem badawczy, jaki sobie postawiłam, zawiera się w pytaniu o to, jak postrzegany jest muzyk ulicy i jaki obraz wykonawcy oraz zjawiska prezentowany jest w źródłach audiowizualnych. Moim celem jest analiza obrazu, jaki jest w tych dokumentach kreowany. W niniejszym tekście, z konieczności, jako że powstaje na początku prac nad projektem, przedstawię w szczególności swoje zamierzenia badawcze, jak również scharakteryzuję problemy, które napotykam podczas realizacji projektu. Tekst ten jest zatem otwarciem prac, próbą skonkretyzowania zamierzeń, obszarów oraz przedstawieniem wstępnej charakterystyki źródeł.

---

<sup>3</sup> W szczególności mam na myśli publikacje Zofii Lissy 1937: *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwów: Księg. Lwowska oraz Alicji Helman 1990: *Rola muzyki w filmie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe; a w kontekście etnomuzykologii warto wspomnieć następujące wydawnictwa: Jacek Jankowski 2014: *Zachować dawne nagrania, Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Tomasz Nowak 2017: *Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego*. W: „Etnomuzykologia Polska”, nr 2/2017, s. 91–99.

## **Kwerendy i badania**

Badania rozpoczynałam w marcu 2023 roku, wraz z początkiem grantu. W ramach prac badawczych zamierzono kwerendy w trzech ośrodkach, gromadzących źródła audiowizualne: w zbiorach Filmo-  
teki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA), w zbiorach Szkolnego Archiwum Filmowego Szkoły Filmowej w Łodzi oraz w zbiorach Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A. W momencie pisania tekstu posiadam już wyniki kwerend z ośrodka telewizyjnego – ich szczegółowe omówienie wymaga poświęcenia im osobnej pracy w przyszłości. W niniejszym tekście będę odwoływała się do różnych źródeł audiowizualnych, do których do tej pory udało mi się dotrzeć.

Z uwagi na to, że moim zamierzeniem jest scharakteryzowanie obrazu muzyka ulicy w filmach, w ramach kwerend archiwalnych i analizowania zgromadzonego w ramach nich materiału, zbadane zostaną następujące kwestie:

- jakie miejsce w danej produkcji filmowej zajmuje wykonawca: czy jest bohaterem pierwszo- czy drugoplanowym; czy jest elementem tła, czy jest tylko słyszany, czy może wyłącznie widziany;
- jakiego rodzaju muzyka jest skojarzona z wizerunkiem wykonawcy ulicznego;
- jakie konotacje związane są z wizerunkiem muzyka ulicy (sposób prezentowania wykonawcy, odbiór przez publiczność);
- w jakich rodzajach i formach dokumentów audiowizualnych występuje.

## **Źródła audiowizualne**

Źródła, w jakich pojawia się motyw muzykowania ulicznego są bogate i zdywersyfikowane. Można podzielić je ze względu na formę produkcji: pełnometrażowe i krótkometrażowe filmy fabularne,

seriale, dokumenty i reportaże, animacje, indywidualne świadectwa wideo<sup>4</sup>, artystyczne wideo-kreacje muzyków ulicy czy wreszcie etiudy filmowe (prace dyplomowe).

Wyróżniamy zarówno źródła historyczne, jak i współczesne (jako niezbyt sztywną granicę przyjmuję przełom wieków XX/XXI) – jest to zatem kategoryzacja z uwagi na czas powstania. Z uwagi na jakość produkcji możemy wydzielić materiały profesjonalne oraz amatorskie. Kolejną kategorią klasyfikacyjną jest rodzaj kreacji: fabuła wymyślona, fabuła inspirowana prawdziwymi wydarzeniami, dokument. W omawianych materiałach wyróżnić możemy także źródła, w których muzyk ulicy jest głównym bohaterem, bohaterem drugoplanowym bądź, elementem pejzażu dźwiękowego miasta, a czasem wyłącznie pejzażu wizualnego (!).

Najstarszym źródłem, do którego udało mi się dotrzeć jest pierwszy polski film w języku jidisz – *Judeł gra na skrzypcach*, ze słynną amerykańsko-żydowską aktorką Molly Picon w roli głównej. Dzieło zrealizowano w 1936 roku. Ustalenie granicy poznania źródeł audiowizualnych, w których pojawiają się interesujące mnie motywy, może być trudne z uwagi na to, że ciągle powstają nowe produkcje. Najświeższą znaną mi, jest hiszpański serial *Śnieżna dziewczyna* z 2023 roku. Z tą jednak różnicą, że *Judeł gra na skrzypcach* to film w całości oparty o motyw muzykowania ulicznego (podobnie jak np. *Zakazane Piosenki*, *Solista*, *Once* czy *Kot Bob i ja*), a hiszpański serial zawiera jedynie motyw poboczny, będący mało znaczącym elementem dla fabuły i całości produkcji – podobnie, jak często zdarza się w wielu serialach (np. *Manhunt: Śmiertelna rozgrywka*, *Dziewczyny ze Lwowa*, *Głęboka Woda*, *Zaplątani* i inne), gdzie muzyk/a ulicy jest swojego rodzaju elementem kolorystycznym.

Chcę wyraźnie zaznaczyć, że materiały audiowizualne są źródłem do badań percepcji twórcy, a nie muzyki ulicy *eo ipso*. Przekazywane

<sup>4</sup> Przez indywidualne świadectwa wideo rozumiem źródła wytwarzane najczęściej za pomocą telefonu komórkowego i udostępniane w internecie, np. na portalu YouTube czy portalach społecznościowych.

widzowi informacje są zapośredniczone, przefiltrowane przez kod kulturowy autora i jego założenia, do których badacz najczęściej nie ma dostępu. Jest to zatem badanie *licencia poetica* twórców, prezentowane w poszczególnych źródłach, niżli docieranie do tego, jak muzyka ulicy wygląda „naprawdę”. Jak zauważył Jerzy Wójcik: „filmy robi się z tego świata, który się nosi w sobie. Można dać tylko to, co się ma” (Wójcik 2006: 11). Kwestia ta może się nieco rozmywać czy umykać uwadze w przypadku dokumentów. Należy jednakże zauważyć, że film dokumentalny nigdy nie jest prostym odwzorowaniem rzeczywistości, lecz jej twórczą reprezentacją i prezentacją. Określenie „film dokumentalny” budziło tak wiele kontrowersji, że w końcu w 1948 roku na Światowym Kongresie Dokumentalistów stworzona została jego oficjalna definicja:

film dokumentalny jest realistyczną metodą rejestracji rzeczywistych zdarzeń, które zostają sfilmowane »na gorąco«, poddane interpretacji (kronika filmowa), bądź rzetelnie zrekonstruowane. Współcześnie do głównych jego wyróżników zalicza się ukazywanie rzeczywistości uprzednio niezaaranżowanej, z uwzględnieniem rządzących nią naturalnych reguł, czyli na przykład jej związków czasoprzestrzennych i przyczynowo-skutkowych. Wyklucza to uznanie za dokument choćby najrzetelniejszą metodę rekonstrukcji zdarzeń (Kołodzyński 1981: 28–29).

Jednak mimo istnienia powyższej definicji, przez niektórych uważanej za nieprzystającą do realiów (Staroń 2018, Morstin-Popławska<sup>5</sup>), nadal to, jak definiowany jest dokument, jest kwestią bardzo indywidualną:

Mimo że bohaterki filmu odgrywają role, które im reżyser zaproponował, to faktycznie w swoim życiu każda z nich przeżywa podobny dramat. Jak w psychodramie wchodzą w swoje role niezwykle

---

<sup>5</sup> <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 15.05.2023).



autentycznie, sięgają do siebie, swojego życia i są prawdziwe. Czy to jest film dokumentalny? Jak najbardziej! (Staroń 2018: 130).

Co więcej, twórca nagradzanych na całym świecie filmów dokumentalnych uważa nawet, że także podział na dzieło fabularne i dokumentalne jest sztuczny:

Pod pojęciem „film” rozumiem z jednej strony obraz, który tworzy kamera filmowa, a z drugiej historię mającą strukturę – ciągłość, za którą podąża widz. Według takiej definicji wszelkie podziały na fabułę i dokument przestają mieć znaczenie. Wydają się sztucznie narzucone przez przemysł filmowy i krytyków (Staroń 2018: 121).

Kwestie te szerzej planuję omówić w osobnym artykule poświęconym dokumentom audiowizualnym z zasobów Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A. Jednak już w tym momencie można stwierdzić, że udostępnione mi materiały, mimo iż są filmami dokumentalnymi, są jednocześnie rodzajem kreacji. Przykładowo, relacja z pobytu znanego polskiego kwartetu jazzowego w Indiach i Nepalu, utrwalona w dokumencie *Fotoplastykon czyli Ptaszyna opisanie podróży do Indyj*<sup>6</sup> z 1979 roku (reżyseria, scenariusz, operator kamery Andrzej Wasylewski), opisana jest w zasobach archiwum następującymi słowami kluczowymi „film dokumentalny, jazzowa (muzyka), geograficzno-podróżnicza, popularyzacja”. Muzyka kwartetu Ptaszyna ilustruje obrazy z Azji, w tym w szczególności ludzi: ulicznego golibrodę, krawca, piszącego na maszynie, piorącego, myjących się. Przebitki z koncertu są także muzyczną oprawą do grającego na instrumencie dętym zaklinacza węży. Widzimy zatem obraz z Indii – na ekranie pojawia się „tańczący” wąż i towarzyszący mu muzyk – lecz słyszymy... jazz z Polski. Z kolei w innej scenie dostrzegamy siedzącego na ulicy Jana Ptaszyna Wróblewskiego, udającego, że gra na patyku (imitując grę na instrumencie dętym, podczas, kiedy inna osoba rusza wężem... ogrodowym).

<sup>6</sup> Korzystam z kopii o sygnaturze F -a P11100.

Tu już słyszymy nie saksofon, ale jak można przypuszczać, oryginalny dźwięk instrumentu towarzyszącego wężom. W następnych scenach słychać malutki dwumembranowy bębenek, który przygrywa małpce, tańczącej i skaczącej po głowie rozbawionego Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Oglądając te sceny widz ma mieszane uczucia, wyczuwając co najmniej nacechowane etnocentryzmem niezrozumienie lokalnej kultury, jeśli nie naigrywanie się z niej; być może w zamyśle autorów dokumentu sceny te miały być zabawne, nie sposób to stwierdzić jednoznacznie. W kolejnych ujęciach kamera znów przenosi się na scenę.

### **Wizerunek muzyka ulicy w źródłach audiowizualnych – wybrane przykłady**

Jak zaznaczono, wątek muzyka/muzyki ulicy może być zarówno głównym tematem danej produkcji, jak i występującym w niej wątkiem pobocznym. W przypadku oparcia historii na motywie muzykowania ulicznego, w filmie pojawia się nie tylko wizualny obraz ale i audialna reprezentacja muzyki. Historia opowiedziana w filmie *Judeł gra na skrzypcach* ma charakter folklorystyczno-muzyczny (Nowak 2017: 95). Opowiada o dwóch konkurencyjnych duetach muzykantów żydowskich, które ostatecznie łączą swe siły, i najpierw w kwartecie, a po ucieczce z wesela wraz z panną młodą (w nowej roli jako osoby śpiewającej) występują na ulicy w kwintecie. Wokalistka Tajbele (którą gra Dora Fakiel) dostaje angaż na „prawdziwą”, nie uliczną, scenę, by na końcu „awansować”. Film pokazuje, jak postrzegano prezentowanie się w otwartej przestrzeni publicznej, a jak występy sceniczne. Ścieżka dźwiękowa i skomponowana przez Abrahama Ellsteina muzyka jest bliska odbiorcom, dlatego, że jest to twórczość „(...) stylizowana na klezmerską, muzyka w swej naturalnej roli, stanowiąca środek formalnie jednoczący film oraz reprezentująca ściśle określoną przestrzeń i czas przedstawiony w filmie, a przez to stanowiąca podłoże dla wczuwania się widza w treść filmu. Ważną

rolę grają skomponowane do filmu pieśni – ujawniające emocje czy też będące znakiem aktów woli bohaterów. Z rzadka autorzy filmu pozwalają sobie na traktowanie muzyki w kategoriach komentarza odautorskiego, ilustracji treści, czy podkreślania ruchów postaci” – zauważa Tomasz Nowak (Nowak 2017: 96).

Muzycy uliczni zostali sportretowani jako biedni, bezdomni i koncertujący na ulicy z konieczności. O tym ostatnim świadczy nie tylko mimika, lecz w szczególności gorliwe zabieganie o uwagę i pieniądze, co jest dobrze widoczne w scenie, nakręconej przy studni w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, w której Judeł gra na targu. Radość z zarobionych pieniędzy szybko zastępuje smutek, ponieważ w domu skrzypaczkę zastaje wiadomość, że wraz z ojcem stracili dach nad głową. Osiemdziesiąt lat później podobne wątki eksploatuje produkcja *Kot Bob i ja*, powstała na podstawie autobiograficznej książki Jamesa Bowena o tym samym tytule (Bowen 2014). W stosunku do pierwowzoru książkowego, który będąc autobiografią także jest kreacją, wersja filmowa jest bardziej stereotypowym ujęciem życia londyńskiego instrumentalisty i wokalisty. Główny bohater nie tylko jest bezdomnym narkomanem, ale nie posiada nawet futerału na gitarę (w książce takowy ma) oraz żywi się resztkami jedzenia, znalezionymi w śmietniku. W obu tych filmach, jako że muzyka ulicy stanowi podstawę fabuły, obecna jest także twórczość wykonawców ulicznych. Przedwojenne utwory *Judeł gra na skrzypcach* jak i *Oj, Mame* są popularne po dziś dzień.

*A Reflection* – dokument nakręcony przez twórców z nowojorskiej agencji Variable (tworzącej reklamy dla takich gigantów jak Coca Cola czy Nike), poświęcony jest skrzypkowi Władysławowi Tomczykowi. Bohater znany jest w Polsce z tego, że za ofiarowane mu za granie datki dawał słuchaczom paragony. W filmie, który sami twórcy określają jako mini dokument (*mini-doc*), widzimy głównego bohatera – Tomczyka, słyszymy jego opowieść, obserwujemy rozpoczynającą się o świecie długą drogę ze wsi Dziewki pod Siewierzem aż do Katowic,

gdzie grywa na ulicach. Jednak próżno w dokumencie szukać jego muzyki... Słysząc co prawda dźwięk skrzypiec (grają Elizabeth Navarra oraz Charlie Lockhart), jednakże ścieżka dźwiękowa została skomponowana. Jej autorem jest Tony Anderson. Początkowo zwątpił on w możliwość muzycznego opracowania obrazu o ulicznym wykonawcy, jednak ostatecznie podjął się tego zadania, jak sam mówił:

Obrazy były tak niewiarygodnie oszałamiające, że na pierwszy rzut oka nie sądziłem, że uda mi się napisać muzykę – potem zatrudniłem kilku znajomych skrzypków, aby pomogli to zrobić. Siła tkwi we współpracy. Jest w tym kilka różnych instrumentów i brzmień i cieszę się, że mogę się tym z wami podzielić.<sup>7</sup>

W produkcjach, w których zjawisko muzykowania ulicznego stanowi poboczny watek, czy nawet mało znaczący element tła – bardziej wizualnego niżli pejzażu dźwiękowego (!) – często sama muzyka jest w ogóle nieistotna. Do rzadkości należą takie produkcje, w których wykreowany dźwięk „ulicy” jest elementem ścieżki dźwiękowej. Dobrym przykładem jest tzw. scena z kawą z filmu *Baby Driver*, w której główny bohater – Baby (Ansel Elgort) idzie do kawiarni, po drodze mijając wiele postaci, w tym tych zajmujących się dźwiękiem: gitarzystę, perkusistę (grającego na zaimprovizowanej perkusji z kubłów i wiader) oraz trębacza. W tej otwierającej film scenie pojawia się mnóstwo dźwięków tła, „słyszanych” z perspektywy głównego bohatera: dzwoniący na niego dzwonek roweru, klakson, mowa człowieka z megafonem, czy wreszcie muzyka, wykonywana na ulicy, „wpleciona” w całość ścieżki dźwiękowej. W omawianej scenie twórczo wykorzystany został napisany w 1963 roku utwór *Harlem Shuffle* duetu Bob & Earl. Poza elementami obecnymi w oryginalnej wersji, dodano dźwięki ulicy, odpowiadające tym, które słyszy idący po kawę tytułowy bohater: klakson, śmiech ludzi, dzwonek dzwonka rowerowego. Perkusyjny motyw przejściowy został wykorzystany ale zmieniony i przetworzony, zagrany nie na perkusji ze ścieżki dźwiękowej,

<sup>7</sup> <https://spacesfm.com/tony-anderson-film-score-composer/> (dostęp: 18.05.2023).

ale na dodatkowym instrumencie perkusyjnym, na plastikowych kubkach. Jednak miejsce w sekwencji utworu pozostaje niezmiennie (T= 2:16). Wcześniej, w niezmienionej wersji pojawia się też motyw grany na instrumentach dętych (T= 1:05), który został zaprezentowany w postaci barwnej choreografii. Baby udaje, że gra na trąbce przed witryną sklepu muzycznego. Następnie kamera ukazuje gitarzystę, którego praktycznie nie słyhać. Na samym końcu „sceny kawowej” (T= 2:30 i dalej) dodane zostało jeszcze miniaturowe solo na trąbce, którego próżno szukać w oryginalnym utworze. Dźwięk ponownie skorelowany został z wizerunkiem muzyka ulicznego. Należy podkreślić, że cała scena otwierająca film *Baby Driver* jest skonstruowana z wielką dbałością o synchronizację detali wizualnych z audialnymi. Jest to jednocześnie jedyny fragment, w którym w filmie pojawiają się muzycy ulicy.

Niezwykle ciekawym przykładem filmu z wątkiem muzyki ulicy jest nakręcony w realiach życia mieszkańców Południowej Afryki – *The Magic Garden* (1951). Pomimo, iż akcja oparta jest na wątku poszukiwania złodzieja, który dokonał kradzieży pieniędzy, produkcja związana jest ze zjawiskiem muzykowania ulicznego. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku narodziła się w RPA muzyka *kwela*, wyrosła na styku fascynacji fonografią z amerykańskim jazzem, lokalnych tradycji muzycznych, takich jak *marabi* czy *tsaba-tsaba* (Allen 1993: 11) oraz dostępnych w sklepach tanich instrumentów – flażoletów (*penny whistle*), używanych jako substytut saksofonu. Muzykę tę austriacki etnomuzykolog określił jako neo-tradycyjną (Kubik 1979: 45). Jest to tradycja muzyczna, która *ad litteram* jest muzyką ulicy – tu powstała i tu w swych początkach była wykonywana. Możemy ją spotkać w dokumentach z epoki (por. *Johannesburg ,City of Gold’* z 1953 roku, reż. James A. Fitzpatrick *Traveltalks*), ale szczególnie istotny jest właśnie *The Magic Garden* – gdyż film ten zmienił postrzeganie zjawiska *kwela* wśród czarnej społeczności RPA (Kubik 1999: 166). U swego zarania *kwela* była wykonywana przez

czarną młodzież dla mieszkańców tzw. białych dzielnic (muzyka grana na *penny whistle* powstawała w czasie apartheidu). Profesjonalni czarni muzycy pogardzali wykonawcami *kweli*, a tylko starsze pokolenie utożsamiało ją z postępowem i wartościowało pozytywnie (Kubik 1999: 165–166). Dla większości muzyka ta nosiła jednak stygmat kultury gangów, biedy, braku wykształcenia oraz kojarzona była z tzw. *tsotsi*, co znaczy mniej więcej „mieszczuchy”. Tego typu myślenie hamowało akceptację i popularyzację muzyki *kwela*. Sytuację tę zmienił przemysł filmowy, w tym omawiane tu dzieło Donalda Swansona z 1951 roku. W filmie słyszymy grającego na flażoletce Wilarda Cele, charakteryzującego się doskonałą techniką i biegłością gry. Dla *penny whistle* w Afryce film ten był kamieniem milowym. Odbiór był pozytywny i szeroki, co w efekcie zaowocowało zwiększeniem liczby młodzieży grającej „jazz” na flażoletkach. Popularność tę podtrzymała następnie produkcja *Pennywhistle Boys* z 1963 roku (Kubik 1999: 166). *The Magic Garden* to zatem niezwykle interesujący przykład źródła audiowizualnego – nie tylko prezentuje określony sposób postrzegania muzyki ulicy, ale także wpływa na zmianę jej statusu (Kubik 1999: 166). Można zatem wstępnie założyć, że filmy ukazujące muzykę ulicy w negatywnym świetle, tylko utrwalają stereotypowe postrzeżenie zjawiska.

## Zakończenie

Tematyka zamierzonych prac badawczych wydaje się niezwykle przyjemna, polega bowiem w części na konsumowaniu dzieł X muzy. Jednak z uwagi na wspomnianą już wielość, akcydentalność i niespodziewane pojawianie się odniesień do muzykowania ulicznego, sprawia także problemy. Nie sposób bowiem odnaleźć, zobaczyć i przeanalizować wszystkie produkcje na świecie, konieczna jest selekcja materiałów. Rozgraniczenie tematyczne nie jest możliwe, bowiem aby zrozumieć, lub przynajmniej spróbować dotrzeć do tego jak postrzegane jest zjawisko muzykowania ulicznego, należy wziąć

pod uwagę zarówno produkcje w całości poświęcone tej tematyce, jak i te, w których wątek muzyka ulicy jest dość znaczący (w kontekście moich badań), jednak dla fabuły jest on poboczny (dobrym przykładem będzie tu choćby *Dzień Świra*), jak i te, w których jest tylko elementem (audio)wizualnego tła dla innych wydarzeń. Inną próbą delimitacji mogłaby być selekcja czasowa – jednakże tutaj również byłoby to trudne, gdyż obok kilku filmów współczesnych: *Once* (2007), *Solista* (2009) czy *Kot Bob i ja* (2016), nakręcono przynajmniej trzy niezwykle istotne filmy historyczne: *Judeł gra na skrzypcach* (1936), *Zakazane Piosenki* (1946) oraz *The Magic Garden* (1951). Zawężenie tematyki badawczej można by także zrealizować za pomocą kryterium geograficznego: omawiając np. tylko filmy polskie, europejskie, bądź amerykańskie. Miałoby to tym większy sens, że dotarcie do wszystkich produkcji światowych jest z założenia niemożliwe, dodatkowo nie bez znaczenia jest tu bariera językowa – jeśli chodzi o filmy nakręcone w poszczególnych językach. Taki zakres oznaczałby jednak pominięcie filmów związanych ze zjawiskiem *kwela* – muzyką, która zrodziła się na ulicy, na styku inspiracji amerykańskim jazzem i lokalnych tradycji muzycznych.

Niestety nie wszystkie dokumenty, o których wiem, że zawierają czy mogą zawierać interesujący mnie badawczo motyw muzykowania w przestrzeni publicznej, są dostępne. Film *The Whistlers*, którego autorem jest Chris Du Plessis, jest dla mnie niezwykle interesujący, gdyż to kolejna produkcja, w której opowiedziana została historia instrumentalistów, wykonujących na flazoletach południowoafrykańską muzykę „neo-tradycyjną”. Niestety nie mam możliwości zobaczenia tego dzieła, gdyż nie posiada go nawet sam reżyser (kopia, którą mógłby się ze mną podzielić, spłonęła w pożarze domu; jak dotąd próby uzyskania dostępu do tego źródła w instytucjach południowoafrykańskich kończyły się niepowodzeniem; choć w poszukiwaniu filmu pomaga mi sam autor). Z uwagi na dostępność materiałów, obecnie skupiam się przede wszystkim na produkcjach

polskich (dostęp do materiałów archiwalnych) oraz kinie euroamerykańskim, w jego najbardziej popularnej odsłonie, co jest spowodowane możliwością dotarcia do źródeł (poprzez kino bądź platformy streamingowe, takie jak Netflix, Player czy Amazon Prime).

Niniejszy tekst jest dopiero efektem początkowych badań nad recepcją zjawiska muzykowania ulicznego w dokumentach audiowizualnych, niejako tekstową prezentacją rekonesansu badawczego i pokłosiem pierwszych przeprowadzonych kwerend archiwalnych. Wynika stąd jego dość przyczynkowy charakter. Jak zaznaczono, już na początkowym etapie napotkano kilka problemów: niektóre dokumenty są niedostępne, a inne – z pewnością – jeszcze „nieodkryte”. Dlatego poruszone i zasygnalizowane tu kwestie dotyczące obrazowania zjawiska muzykowania ulicznego w źródłach audiowizualnych będą przeze mnie rozwijane w przyszłości.

### **Literatura cytowana**

Allen, Lara Vicotria 1993: „Pennywhistle kwela: a musical, historical and socio-political analysis” (niepublikowana praca magisterska).

Bowen, James 2014: *Kot Bob i ja*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Kołodziej, Andrzej 1981: *Tropami filmowej prawdy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, s. 28–29.

Kubik, Gerard 1999: *Africa and the Blues*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Morstin-Popławska, Agnieszka, *Dokumentalny film*. <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 17.05.2023).



Nowak, Tomasz 2017: *Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 2, s. 91–99.

Staroń, Wojciech 2018: *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora zdjęć filmowych*. „Images”, vol XXIII, no. 32, s. 121–134.

Wójcik, Jerzy 2006: *Labirynt światła*. Warszawa: Canonica.

## Summary

Audiovisual documents as a source for research on the perception of street music performance

The article was created as part of the project „Filmography as a source for research on the perception of the phenomenon of street music making”, implemented thanks to the „Białe plamy – muzyka i taniec” grant from the National Institute of Music and Dance (NIMiT). The article presents very preliminary results of research in three Polish archival centers: The National Film Archive - Audiovisual Institute (FINA), the Film Archive of the Film School in Łódź and the collections of the Center for Documentation and Program Collections of TVP S.A. The research was devoted to find different ways of presenting the phenomenon of street music in audiovisual sources. The following are the primary research questions:

- What is the performer’s place in film production: is he or she a primary or secondary character?
- Is music-making a background element? Is it only heard or perhaps only seen?

- What type of music is associated with the image of a street performer?
- What connotations are associated with the image of a street musician (way of presenting the performer, reception by the audience)?
- In which types and forms of audiovisual documents does this kind of music-making occur?

The collected materials are described and characterized, along with indications for further research work. In addition to references to archival sources, commercial films are also referenced, such as: *Once*, *A Street Cat Named Bob*, *Baby Driver*, and the first Polish Yiddish sound film *Yidl Mitn Fidl* („Yiddle With His Fiddle”). The text also mentions sources devoted to music that originated on the street, namely South African „kwela” („The Magic Garden”).

**Keywords:** Audiovisual Sources, Street music, busking, movie

Dawid Martin

Uniwersytet Warszawski

## *#Karawitan #DuniaMaya* – nowe technologie a przekaz tradycji na przykładzie jawajskiego gamelanu i powiązanych z nim sztuk scenicznych

Ojczyzna gamelanu, Indonezja, to czwarte pod względem zaludnienia państwo na ziemi. Według tamtejszego centralnego urzędu statystycznego, w roku 2023 populacja kraju osiągnęła liczbę ponad 278 milionów mieszkańców<sup>1</sup>). Mimo że przeciętne wynagrodzenie Indonezyjczyków jest dużo niższe niż w krajach zachodu (w lutym 2023 roku średnia płaca w kraju wynosiła niecałe 3 miliony rupii indonezyjskich<sup>2</sup>, czyli około 900 złotych), tamtejsze społeczeństwo należy do najbardziej ucyfryzowanych na świecie. Według danych

---

<sup>1</sup> *Jumlah Penduduk Pertengahan Tahun (Ribu Jiwa), 2021–2023*. <https://www.bps.go.id/indicator/12/1975/1/jumlah-penduduk-pertengahan-tahun.html> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>2</sup> *Rata-Rata Upah/Gaji (Rupiah), 2022–2023*. <https://www.bps.go.id/indicator/19/1521/1/rata-rata-upah-gaji.html> (dostęp: 22.09.2023).

indonezyjskiego Ministerstwa Komunikacji, w roku 2021 liczba obywateli tego kraju korzystających ze smartfonów osiągnęła 167 milionów, co stanowiło 89% tamtejszej populacji w wieku produkcyjnym<sup>3</sup>, podczas gdy liczbę wszystkich użytkowników internetu w Indonezji w raporcie agencji *We Are Social* szacowano wówczas na ponad 204 miliony osób<sup>4</sup>. Jednocześnie, wedle statystyk firmy *Meta*, na początku tego samego roku z Facebooka korzystało aż 129,85 miliona Indonezyjczyków, co stanowi trzeci wynik na świecie po Indiach i USA<sup>5</sup>. Nic zatem dziwnego w fakcie, iż Indonezja należy do regionalnych liderów w rozwoju informatycznych start-upów i takich gałęzi gospodarki jak e-commerce czy przemysł gamingowy. Równolegle nowe technologie, zbiorczo określane mianem *dunia maya* (świat cyfrowy), coraz mocniej wkraczają w różne aspekty codziennego życia każdego Indonezyjczyka, nie wyłączając kultury. Tamtejsi artyści, w tym i twórcy zajmujący się sztuką tradycyjną, coraz częściej wykorzystują internet jako przestrzeń swojej ekspresji, a także jako platformę wymiany doświadczeń między praktykami danej sztuki lub też na linii mistrz–uczeń.

W ostatnich latach cyfrowa rewolucja dotknęła również muzyki gamelanu określanej mianem *karawitan*, a także powiązanych z nią sztuk scenicznych, takich jak taniec, czy – w szczególności – teatr cieni *wayang kulit*. Pionierami w zakresie wykorzystania nowych technologii informatycznych w tym obszarze okazali się *dalangowie*, którzy, jak napisała polska badaczka *wayang kulit*, Marianna Lis, stanowią „centralną postać” tego teatru. *Dalang*:

---

<sup>3</sup> *Adeya, Mobile APP Layanan SFR dan SOR*. <https://sdppi.kominfo.go.id/berita-adeya-mobile-app-layanan-sfr-dan-sor-27-5715> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>4</sup> Naomi Adisty, *Mengulik Perkembangan Penggunaan Smartphone di Indonesia*. <https://goodstats.id/article/mengulik-perkembangan-penggunaan-smartphone-di-indonesia-sT2LA> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>5</sup> *Shilvina Widi, Pengguna Facebook di Dunia Capai 2,93 Miliar per Kuartal II/2022*. <https://dataindonesia.id/internet/detail/pengguna-facebook-di-dunia-capai-293-miliar-per-kuartal-ii2022> (dostęp: 22.09.2023).

odgrywa nie tylko rolę prowadzącego narrację, animującego i użyczającego głosu wszystkim lalkom w czasie spektaklu lalkarza, ale także dramaturga, dobierającego repertuar w zależności od okazji, dyrygenta, dającego znaki towarzyszącemu mu gamelanowi i jednocześnie wykonującego pieśni *suluk*, reżysera czy przewodnika duchowego i nauczyciela. Siedząc ze skrzyżowanymi nogami, w oparach goździkowych papierosów, przez siedem lub osiem nocnych godzin, *dalang* sprawuje niepodzielną kontrolę nad całym spektaklem, ponosząc też tym samym pełną odpowiedzialność za kształt całości (Lis 2019: 103).

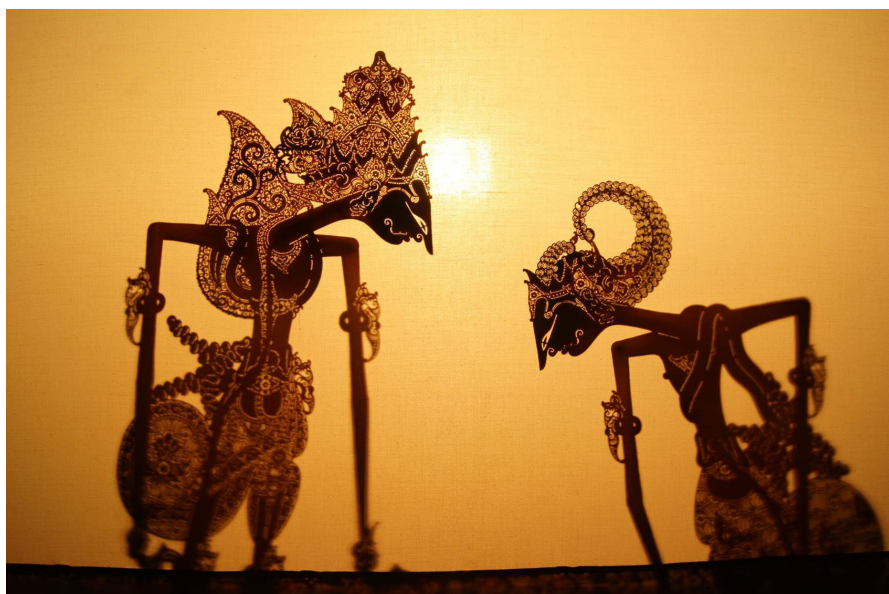
Profesjonalny *dalang* musi być człowiekiem wielu talentów, zaś prezentowane przez niego historie oparte są na tzw. *lakonach*, czyli opowieściach zaczerpniętych albo ze zjawianizowanych wersji indyjskich eposów *Mahabharata* i *Ramajana*, albo też z miejscowych legend, choć zaznaczyć trzeba, że nie ma tu rozpisanych scenariuszów, a obok głównej historii *dalang* przedstawia też wiele różnych wątków pobocznych, często improwizowanych. Ważną rolę pełnią też komiczne interludia oraz interakcje z publicznością. Akcja spektaklu tworzona jest zatem tu i teraz, i nawet gdy ten sam *dalang* przedstawia dwa razy ten sam *lakon*, to nigdy nie będą to dwa takie same przedstawienia. Poza rozrywką, *wayang kulit* pełni też ważne funkcje społeczne i edukacyjno-moralizatorskie – każde przedstawienie jest swego rodzaju misterium traktującym o odwiecznej walce dobra ze złem. Spektakle odbywają się przede wszystkim z okazji różnego rodzaju świąt – podczas uroczystości dworskich, świąt państwowych czy też uroczystości rodzinnych, np. wesel. Tradycyjnie *dalang* i jego muzycy opłacani są zawsze przez określonego sponsora (może być to np. jeden z jawajskich *kratonów*<sup>6</sup>, instytucja rządowa lub samorządowa, sponsorzy prywatni), a przedstawienie za darmo może obejrzeć każdy zainteresowany.

---

<sup>6</sup> Terminem *kraton* określane są dwory jawajskich władców po dziś dzień funkcjonujące w dwóch najważniejszych ośrodkach kulturowych Jawy Środkowej – Yogyakarta i Surakarta.



Rycina 1. *Dalang Ki Seno Nugroho* podczas spektaklu *wayang kulit* (fot. D. Martin)



Rycina 2. Lalki teatru *wayang kulit* widziane od strony cieniowej (fot. D. Martin)



Rycina 3. Muzyk orkiestry gamelanowej grający na *bonang barung* podczas spektaklu *wayang kulit* w kratonie w Yogyakarta (fot. D. Martin)

Najwybitniejsi *dalangowie* cieszą się na Jawie statusem gwiazd, a ich występy transmitowane są także w telewizji i w radiu. Konkurencja wśród artystów tej profesji jest dosyć duża. Według danych zrzeszającej ich organizacji *Dewan Kesenian dan Persatuan Pedalang*, osób aktywnie trudniących się tą sztuką w 2019 roku w całej Indonezji było 2656<sup>7</sup>, z czego większość działała na Jawie (w samym regionie Yogyakarta stanowiącej kulturowe centrum wyspy występuje dziś blisko 500 *dalangów*<sup>8</sup>). W tej sytuacji nie wszyscy mają możliwość zaprezentowania się we wspomnianych mediach, natomiast możliwość dotarcia do szerszej publiczności otworzył przed nimi internet. Kilka lat po tym, jak w 2011 roku serwis YouTube wprowadził usługę *video streamingu*

<sup>7</sup> Ironi Jadi Dalang di Indonesia Hari Ini. <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20191130165842-241-452945/ironi-jadi-dalang-di-indonesia-hari-ini> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>8</sup> Gara-gara Danais Dalang di DIY Jadi 500 Orang, tapi Ada Dampak Negatifnya. <https://kumparan.com/pandangan-jogja/gara-gara-danais-dalang-di-diy-jadi-500-orang-tapi-ada-dampak-negatifnya-1zCdEiPcOfH/full> (dostęp: 22.09.2023).

pozwalającą na przesyłanie na żywo obrazu i dźwięku, *dalangowie* zaczęli z niej korzystać, zakładając na tej platformie własne kanały na potrzeby transmisji swoich przedstawień. Zdaniem młodego *dalanga* z Yogyakarta, Ki Eko „Egoel” Santoso, pierwszym *dalangiem* streamującym swoje spektakle w internecie był jego mistrz Ki Seno Nugroho (1972–2020), który zaczął używać tej technologii około roku 2016. Obecnie internauta odwiedzający serwis *YouTube* ma do wyboru każdego dnia nawet kilkadziesiąt transmisji na żywo przedstawień odbywających się w różnych regionach Jawy i tysiące zarchiwizowanych spektakli z ostatnich lat. Na potrzeby streamingu wykorzystywane są zwykle dość proste środki techniczne. Najczęściej są to dwie kamery – jedna ustawiona kilka metrów za plecami *dalanga* zwrócona w kierunku płóciennego ekranu<sup>9</sup> (rycina 4), na którym rozgrywa się akcja, zaś druga wykorzystywana do filmowania krótkich „przebitek” pokazujących muzyków, zgromadzoną na miejscu publiczność lub cienie lalek widocznych po przeciwnej stronie ekranu. Sygnał z obu kamer wraz z dźwiękiem przesyłany jest do stołu mikserskiego, a stamtąd do laptopa, skąd trafia do internetu<sup>10</sup>. Realizowane w ten sposób transmisje cieszą się dużą popularnością, przyciągając przed ekrany komputerów, smartfonów i innych urządzeń nawet po kilkadziesiąt tysięcy widzów, zaś kanały *YouTube* najbardziej znanych *dalangów* subskrybuje nawet po kilkaset tysięcy użytkowników (oficjalny kanał wspomnianego już Ki Seno Nugroho, ma ponad 750 tysięcy subskrybentów i mimo śmierci artysty, cały czas funkcjonuje, gdyż transmitowane są tam przedstawienia jego uczniów<sup>11</sup>). Co ważne, właściciele kont w serwisach takich jak *YouTube* czy *Facebook* mają możliwość archiwizowania prowadzonych

<sup>9</sup> Mimo że *wayang kulit* oglądać można z obu stron ekranu, zarówno od strony muzyków i *dalanga*, jak i od strony cieni rzucanych przez lalki, większość Jawajczyków preferuje dziś pierwszą opcję umożliwiającą obserwację technicznego warsztatu lalkarza.

<sup>10</sup> W przypadku najprostszych transmisji, obsługiwane są one niekiedy za pomocą pojedynczego smartfona zamocowanego na statywie, z którego obraz i dźwięk przesyłane są bezpośrednio do internetu.

<sup>11</sup> Do tego obok oficjalnego kanału *Dalang Seno* (<https://www.youtube.com/@Dalang-Seno>) w serwisie *YouTube* oraz na *Facebooku* odnaleźć można wiele nieoficjalnych kont poświęconych jego twórczości.



przez siebie transmisji, stąd też większość *dalangów* działających w internecie posiada już bardzo pokaźną wideotekę swoich występów. Jak się okazało, *video streaming* za pośrednictwem wymienionych platform ma jeszcze jedną, bardzo ważną przewagę nad tradycyjną transmisją telewizyjną – jest nią sprzężony z transmisją czat, umożliwiający internautom przesyłanie komentarzy oraz wymianę zdań zarówno między sobą, jak i z prowadzącym transmisję. Rozwiązanie to pozwala *dalangom* na interakcje nie tylko z publicznością zgromadzoną na miejscu, ale i z widzami śledzącymi przedstawienie *online*. Oglądając dzisiaj *wayang kulit*, bardzo często można być świadkiem sytuacji, w której *dalang* zerka na ekran smartfona, z którego odczytuje co ciekawsze wypowiedzi internautów i następnie na nie odpowiada, wywołując salwy śmiechu publiczności (rycina 4). Jak wyjaśnił mi Ki Eko „Egoel” Santoso, zwykle do śledzenia czatu oddelegowana jest jedna osoba z ekipy technicznej (najczęściej ta sama, która obsługuje laptop, z którego prowadzona jest transmisja), która wybiera najciekawsze komentarze i przesyła je za pośrednictwem komunikatora *WhatsApp* do członków zamkniętej grupy, w skład której wchodzi *dalang* i pozostali artyści zespołu. Ze szczególnym priorytetem traktowane są prośby o wykonanie przez muzyków i śpiewaczki określonego *gending* (utworu gamelanowego) lub *tembang* (formy jawajskiej poezji śpiewanej), co odbywa się oczywiście za odpowiednią gratyfikacją finansową. Praktyka ta nazywana *sawer*, w swojej tradycyjnej formie wygląda w ten sposób, iż widz przekazuje swoje zamówienie spisane na kartce wraz z pieniędzmi jednemu z muzyków siedzących najbliżej publiczności. Następnie list przekazywany jest przez kolejnych członków orkiestry z ręki do ręki, aż trafia on do *dalanga*. Ten odczytuje go na głos, pozdrawia zamawiającego, po czym poleca swojemu zespołowi realizację jego prośby. W przypadku widzów *online*, swoje zamówienie mogą oni przesłać przez czat na *YouTube*, komunikator *Messenger* lub najczęściej przez aplikację *WhatsApp* na numer wskazany w opisie transmisji, gdzie zwykle umieszczona jest też informacja z danymi do przelewu (czasami dane te wzorem telewizji informacyjnych prezentowane są na „pasku” pojawiającym się

od czasu do czasu na ekranie). Po weryfikacji przelewu przez odpowiedzialną za to osobę z ekipy technicznej, artyści wykonują zamówiony utwór. Znaczenie czatów podczas transmisji i praktyki *sawer* z wykorzystaniem płótności elektronicznych wzrosło jeszcze w czasach pandemii Covid-19 i dość restrykcyjnych zasad lockdownu wprowadzonego wówczas w Indonezji, kiedy to *dalangowie* zmuszeni byli w całości przenieść swoje przedstawienia do przestrzeni wirtualnej, niekiedy kreując nowe formy teatru *wayang kulit* przeznaczone do wykonań *online* (przykładem tego był *wayang climèn* stworzony przez Ki Seno Nugroho) (Aji Nugraha 2022: 3–7, 15–23). Dziś rozwiązania te stały się nieodłącznym elementem przedstawień *wayang kulit*, zaś sztuka ta, dzięki wykorzystaniu przez artystów możliwości jakie daje im internet, przeżywa swój renesans.



Rycina 4. Ujęcie kamery zza pleców *dalanga* najczęściej wykorzystywane w internetowych transmisjach *wayang kulit* (kadr z transmisji przedstawienia w wykonaniu Ki Getera Pramuji Widodo<sup>12</sup>)

<sup>12</sup> Ki Geter Pramuji Widodo - PENDADARAN SISWA. <https://www.youtube.com/watch?v=Abgt2YZkcU4> (dostęp: 23.09.2023).



Rycina 5. Sawyer we współczesnym wydaniu – *dalang* Ki Eko „Ego-el” Santoso odczytuje zamówienia internautów. U dołu ekranu widoczne są dane do przelewu internetowego (kadr z transmisji<sup>13</sup>)

Obok *dalangów*, potencjał nowych technologii dostrzegli też muzycy trudniący się *karawitanem*. W serwisie YouTube co prawda rzadziej pojawiają się transmisje na żywo tzw. *uyon-uyon* (koncertów) orkiestr gamelanowych, natomiast ich kierownicy zwani *pemimpin* (liderami) lub *guru* (nauczycielami) wykorzystują tę platformę do publikowania nagrywanych przez siebie filmów szkoleniowo-instruktażowych (z angielska nazywanym tutorialami), w której prezentują oni zarówno różne teoretyczne i praktyczne aspekty *karawitanu*, jak i porady techniczne dotyczące na przykład konserwacji poszczególnych instrumentów gamelanu, naprawy bądź wymiany zepsutych elementów, czy sposobów strojenia gongów i sztabek. Ogromna większość zamieszczanych przez nich materiałów poświęcona jest jednak praktyce gry na różnych instrumentach orkiestry. Tak samo jak w przypadku lekcji gry i prób prowadzonych przez nich stacjonarnie,

<sup>13</sup> #Livestreaming Wayang Climen Ki Eko Santoso [EGOEL] - LAHIRE WISANGGENI. <https://www.youtube.com/watch?v=TZ2VwRbo8Kc&t=4696s> (dostęp: 22.09.2023).

tak i w filmach zamieszczanych w internecie stosują oni bardzo różne metody nauczania. Jedni po prostu odgrywają tzw. *cengkok*, czyli formuły melodyczne bądź w przypadku bębnów *kendang* – rytmiczne, licząc na to, że uczeń w domu będzie w stanie nauczyć się ich poprzez naśladownictwo. Inni posiłkują się przy tym notacją muzyczną *kepatihan*, dzieląc ekran na dwie części, gdzie w jednej z nich widoczny jest zapis danego fragmentu utworu (ryciny 6 i 7), a w drugiej obserwować można grającego nauczyciela. W przypadku filmów dotyczących współzależności partii kilku instrumentów, ekran bywa dzielony na większą liczbę okienek. Aby ułatwić zadanie uczniom, nauczyciele często nagrywają swoje filmy z perspektywy muzyka siedzącego przy instrumencie (ryciny 7 i 8). Wśród publikowanych wideo odnaleźć można nawet materiały o charakterze interaktywnym – np. nagrania instrumentalnych wersji *gending*, do których uczeń dośpiewać może partię wokalną, bazując na notacji wyświetlanej na ekranie. Często w komentarzach pod publikowanymi filmami internauci zgłaszają prośby do nauczyciela o przygotowanie wideo dotyczącego określonego problemu wykonawczego. Jeden z najpopularniejszych *guru* publikujących filmy instruktażowe – Pak Dandun z Yogyakarty, którego kanał *Bocahe Pak Dandun* w serwisie *YouTube* subskrybuje niemal 50 tysięcy użytkowników<sup>14</sup>, od czasu do czasu przeprowadza na nim transmisje, podczas których odpowiada na pytania widzów dotyczące różnych zagadnień praktyki i teorii *karawitanu*. Oczywiście, internetowe tutoriale nigdy nie zastąpią w pełni bezpośrednich kontaktów mistrz-uczeń, natomiast bez wątpienia stanowią one efektywne wsparcie dla procesu samodoskonalenia muzyków w zaciszu domowym. O ich skuteczności świadczy również, iż sam jako kierownik artystyczny *Warszawskiej Grupy Gamelanowej* oraz prowadzący warsztatowy zespół gamelanowy przy Instytucie Muzykologii UW, mieszkając w Polsce, mogłem w ostatnich latach znacząco poszerzyć ich repertuar dzięki wiedzy i umiejętnościom pozyskanym właśnie

<sup>14</sup> *Bocahe Pak Dandun*. <https://www.youtube.com/@BocahePakDandun> (dostęp: 22.09.2023).

z tego typu publikacji. Poza filmami publikowanymi na *YouTube*, proces przekazu tradycji wspierają też liczne fora internetowe funkcjonujące w indonezyjskim internecie (zwłaszcza grupy tematyczne działające na *Facebooku*), których członkowie wymieniają się doświadczeniami, nagraniami audio i wideo, czy notacjami muzycznymi.

Mimo potężnych zasobów materiałów dydaktycznych dziś w sieci, problemem dla wielu adeptów *karawitanu* pozostaje dostęp do samych, często dość drogich, instrumentów. Większość muzyków grających amatorsko na gamelanie ma z nim kontakt jedynie podczas cotygodniowych prób odbywających się zwykle w określonym domostwie w okolicy, którego gospodarz posiada własny zestaw instrumentów (często są to sami nauczyciele, uznani muzycy, którzy *karawitanem* trudnią się profesjonalnie). W tej sytuacji opracowano szereg różnych aplikacji symulujących grę na gamelanie (np. *E-gamelan* czy *Gatoel* na urządzenia z systemem *Android*). Jako że większość instrumentarium orkiestry stanowią instrumenty perkusyjne, to interfejs tychże aplikacji jest dość prosty. Po wybraniu w menu określonego instrumentu, ekran dotykowy urządzenia dzielony jest na strefy odpowiadające poszczególnym gongom lub sztabkom, które uderzone palcem użytkownika generują przypisany do nich dźwięk (rycina 9). Programy te posiadają także bibliotekę wybranych *gending*, które odegrać możemy z wirtualną orkiestrą, podążając za wyświetlaną na ekranie notacją. Ponadto niektóre z nich wyposażone są również w proste sekwencery, pozwalające na skomponowanie własnego utworu (rycina 10). Rzecz jasna, korzystając z tychże aplikacji nie można nauczyć się techniki gry, natomiast narzędzia te pozwalają na poznanie roli poszczególnych instrumentów w zespole, wspierają proces memoryzacji repertuaru i stymulują kreatywność zwłaszcza młodszych adeptów *karawitanu*. Jak się okazało, stały się one także cenną pomocą naukową w szkolnictwie powszechnym.

W indonezyjskich placówkach oświatowych na poziomie szkoły podstawowej, gimnazjum i liceum realizowany jest przedmiot o nazwie *seni budaya* (sztuka i kultura), który skupia się na lokalnym dziedzictwie. Na Jawie Środkowej w ramach lekcji uczniowie edukowani są na przykład w dziedzinie sztuki zdobienia tkanin techniką batik, różnych form teatru *wayang*, tańca, czy wreszcie muzyki. Według wytycznych indonezyjskiego Ministerstwa Edukacji, zajęcia z tego przedmiotu powinny składać się z komponentu teoretycznego i praktycznego, przy czym w przypadku muzyki drugi z nich z konieczności często ograniczał się do ćwiczenia tylko przykładów wokalnych, gdyż nie wszystkie szkoły posiadają własny zestaw gamelanu. Pojawienie się aplikacji typu *E-gamelan* zmieniło tę sytuację i dało nauczycielom nowe narzędzie, dzięki któremu mogą oni zaznajomić swoich uczniów przynajmniej z podstawami gry w orkiestrze gamelanowej (Sintia, Yanuartuti 2020: 81–93) (Mustika, Fujiawati, Permana, Hermansyah 2020: 164–165, 167–170) (Jiwandono 2021: 1–8).

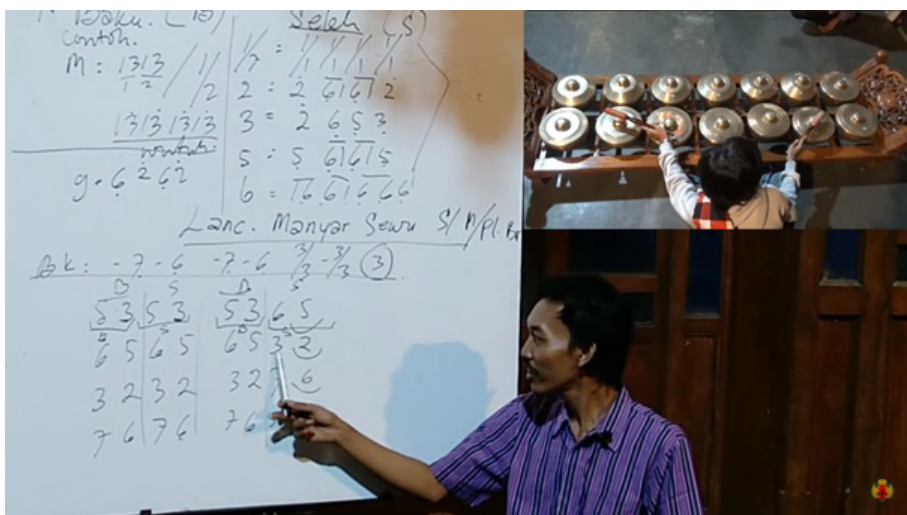
Nowe technologie oferowane przez serwisy internetowe oraz mobilne aplikacje niewątpliwie przyczyniają się dziś do kultywowania i popularyzacji indonezyjskich sztuk scenicznych, co najwyraźniej widać na przykładzie teatru *wayang kulit*. Odgrywają one także coraz większą rolę w dydaktyce, choć – jak to zostało już podkreślone – najpewniej nigdy nie zastąpią tradycyjnych form nauczania. Wykorzystanie *video streamingu*, filmów instruktażowych czy opracowywanie aplikacji symulujących grę na gamelanie to owoc oddolnej inicjatywy samych artystów – *dalangów* i muzyków, niemniej do tego typu rozwiązań przekonały się również różne instytucje. Należy do nich chociażby *Kraton* w Yogyakarta, który na swoim kanale *Kraton Jogja* w serwisie *YouTube*<sup>15</sup> nie tylko prowadzi bardzo profesjonalne od strony technicznej transmisje z dworskich uroczystości, ceremonii, koncertów gamelanu, przedstawień różnych form teatru *wayang* czy pokazów tańca, ale też zamieszcza tam tutoriale

<sup>15</sup> *Kraton Jogja*. <https://www.youtube.com/@AdminKratonJogja> (dostęp: 22.09.2023).

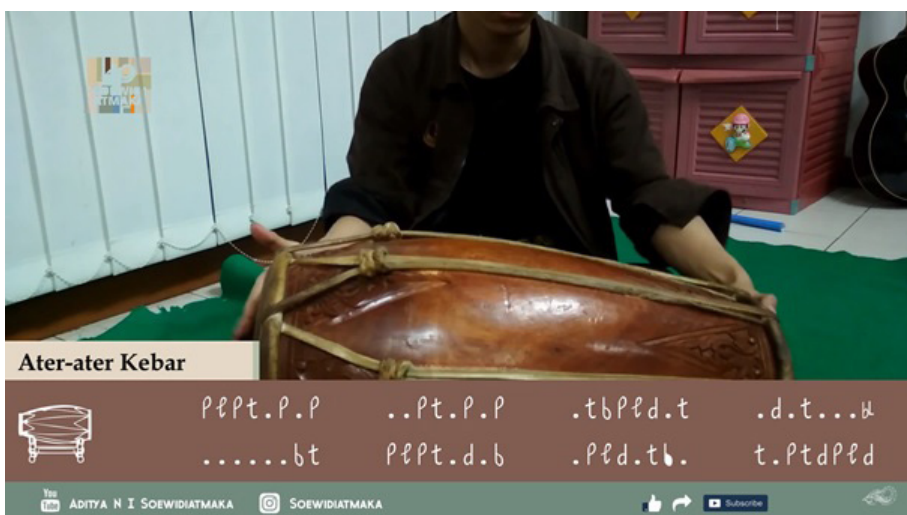
adresowane do adeptów tańca, teatru i muzyki, którzy chcieliby lepiej poznać dworski repertuar. Podobną drogą podążają dziś także szkoły i uczelnie artystyczne, jak chociażby *Institut Seni Indonesia* w Surakarcie, które zwłaszcza w czasie pandemii, gdy bezpośredni kontakt z nauczycielami nie był możliwy, zaczęły przygotowywać dla swoich studentów filmy instruktażowe z udziałem swoich wykładowców. W *Institut Seni Indonesia* w Surakarcie tego typu materiały tworzyli tacy mistrzowie, jak Sukamso, Aloysius Suwardi, czy Djoko Purwanto (Thoyyib Pambayun, Diamond 2020: 25–26). Jednocześnie ich studenci, od których wymagana jest umiejętność gry na wszystkich instrumentach gamelanu, zaliczali zajęcia praktyczne zdalnie, nagrywając smartfonami swoje wykonania poszczególnych partii zadanego utworu, następnie montując je w jeden plik wideo przesyłany do oceny nauczyciela (rycina 11). Rozwiązania te, rozpowszechnione w czasach pandemii, będą zapewne coraz częściej wykorzystywane w przyszłości. Biorąc pod uwagę dynamikę rozwoju świata cyfrowego, nowe technologie będą dostarczały nam kolejnych, coraz bardziej zaawansowanych narzędzi na potrzeby dydaktyki gamelanu<sup>16</sup>. Indonezyjski przykład jednoznacznie wskazuje, iż umiejętnie zastosowane, mogą one stanowić bardzo efektywne narzędzie wspierające nauczanie muzyki tradycyjnej.

---

<sup>16</sup> Już dziś powstają pierwsze aplikacje wykorzystujące do tego celu technologii rzeczywistości rozszerzonej (Triaji 2021: 17–21).



Rycina 6. Pak Dandun w filmie instruktażowym dotyczącym gry na bonang barung<sup>17</sup>

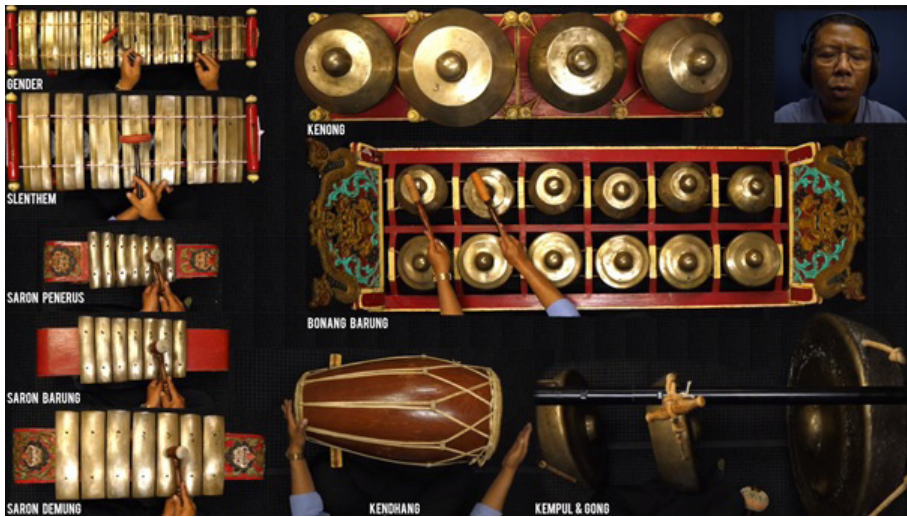


Rycina 7. Kadr z filmu instruktażowego dotyczącego gry na bębnie kendang<sup>18</sup>

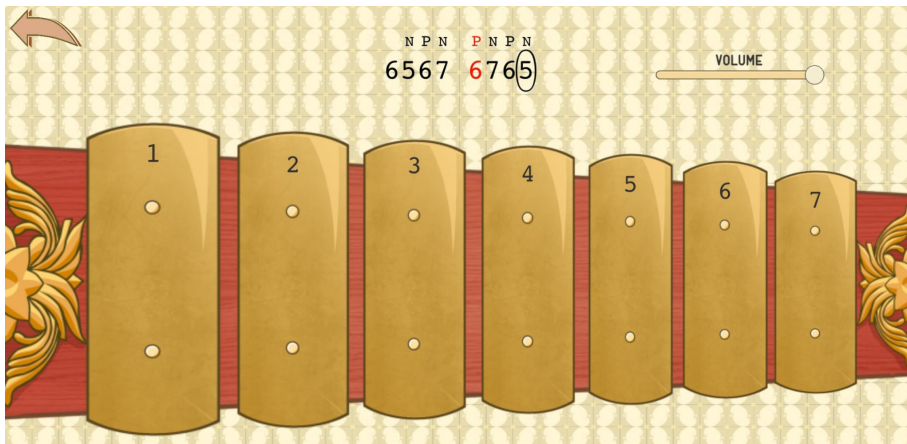
<sup>17</sup> Z lewej strony nauczyciel wskazuje odpowiedni fragment notacji, w oknie w prawym górnym rogu uczeń może obserwować grę na instrumencie widzianym z perspektywy muzyka. Tutorial "IMBAL BONANG" Barung (Imbal Setengah). <https://www.youtube.com/watch?v=a-oyaVYB1aE> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>18</sup> W górnej części ekranu widać nauczyciela grającego na instrumencie, u dołu





Rycina 8. Kadr z filmu instruktażowego autorstwa Joko Susilo, w którym uczeń może obserwować wykonanie poszczególnych partii utworu na instrumentach widzianych z perspektywy muzyka<sup>19</sup>



Rycina 9. Aplikacja *E-gamelan* w trybie gry na metalofonie sztabkowym *demung*. U góry ekranu widoczny zapis utworu w notacji *kepatihan*

wyświetlana jest notacja *kepatihan* *Latihan Kendhang: [2] Merong (Gambyong Pareanom)*. <https://youtu.be/Fnt5yQ0jE54?si=b0KbindkVEI7wol4> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>19</sup> *Introduction to Gamelan with Dr Joko Susilo*. <https://www.youtube.com/watch?v=1zLRMcLKeAQ> (dostęp: 22.09.2023).



Rycina 10. Aplikacja *E-gamelan* w trybie sekwencera umożliwiające komponowanie własnych utworów



Rycina 11. Kadr z filmu zaliczeniowego przygotowanego w ramach egzaminu przez studentkę ISI Surakarta, na którym wykonuje ona partię *gender barung*, bębnów *kendang* i *rebabu*

## Literatura cytowana

- Adeya, *Mobile APP Layanan SFR dan SOR*. <https://sdppi.kominfo.go.id/berita-adeya-mobile-app-layanan-sfr-dan-sor-27-5715> (dostęp: 22.09.2023).
- Adisty, Naomi. *Mengulik Perkembangan Penggunaan Smartphone di Indonesia*. <https://goodstats.id/article/mengulik-perkembangan-penggunaan-smartphone-di-indonesia-sT2LA> (dostęp: 22.09.2023).
- Aji Nugraha, Bayu 2022: *Wayang Climèn Garap Pakeliran Ki Seno Nugroho*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia, [http://digilib.isi.ac.id/10549/4/Bayu%20Aji%20Nugraha\\_2022\\_Jurnal.pdf](http://digilib.isi.ac.id/10549/4/Bayu%20Aji%20Nugraha_2022_Jurnal.pdf) (dostęp: 22.09.2023).
- Dinni, Ella Sintia; Yanuartuti, Setyo 2020: *Pembelajaran Gamelan Jawa menggunakan aplikasi "Gatoel" di SMAN 1 Kawedanan Magetan*. W: „Jurnal Pendidikan Sendratasik”, tom 9, nr 1, 2020, s. 81–94.
- Gara-gara Danais Dalang di DIY Jadi 500 Orang, tapi Ada Dampak Negatifnya*. <https://kumparan.com/pandangan-jogja/gara-gara-danais-dalang-di-diy-jadi-500-orang-tapi-ada-dampak-negatifnya-1zCdEiPcOfH/full> (dostęp: 22.09.2023).
- Ironi Jadi Dalang di Indonesia Hari Ini*. <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20191130165842-241-452945/ironi-jadi-dalang-di-indonesia-hari-ini> (dostęp: 22.09.2023).
- Jiwandono, Mas Drajad 2021: *Aplikasi E-Gamelan Sebagai Alternatif Media Pembelajaran Praktik Karawitan Secara Daring di SMP Negeri 2 Kretek*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia. [http://digilib.isi.ac.id/9662/5/Mas%20Drajad%20Jiwandono\\_2021\\_NASKAH%20PUBLIKASI%20ILMIAH.pdf](http://digilib.isi.ac.id/9662/5/Mas%20Drajad%20Jiwandono_2021_NASKAH%20PUBLIKASI%20ILMIAH.pdf) (dostęp: 22.09.2023).

- Jumlah Penduduk Pertengahan Tahun (Ribuan Jiwa), 2021–2023.* <https://www.bps.go.id/indicator/12/1975/1/jumlah-penduduk-pertengahan-tahun.html> (dostęp: 22.09.2023).
- Lis, Marianna 2019: *Wayang. Jawajski teatr cieni*. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata/Wydawnictwo Tako.
- Mustika, Giri; Fujiawati, Fuja Siti; Permana, Rian; Hermansyah, Dedi 2020: *Aplikasi Mobile Apps Gamelan untuk Pembelajaran Seni*. W: „Jurnal Pendidikan dan Kajian Seni”, tom 5, nr 2, 2020, s. 162–170.
- Rata-Rata Upah/Gaji (Rupiah), 2022–2023.* <https://www.bps.go.id/indicator/19/1521/1/rata-rata-upah-gaji.html> (dostęp: 22.09.2023).
- Thoyyib Pambayun, Wahyu; Diamond, Jody 2020: *“Prepare Your Bandwidth!”: Teaching Gamelan Online at ISI Surakarta*. W: „Balungan”, tom 14, 2020, s. 25–26.
- Triaji, Ahmad 2021: *Pembuatan Aplikasi Augmented Reality Sebagai Media Pengenalan Alat Musik Gamelan Jawa Berbasis Android*. W: „Jurnal Multimedia dan IT”, tom 2, nr 5, 2021, s. 15–22.
- Widi, Shilvina. *Pengguna Facebook di Dunia Capai 2,93 Miliar per Kuartal II/2022.* <https://dataindonesia.id/internet/detail/pengguna-facebook-di-dunia-capai-293-miliar-per-kuartal-ii2022> (dostęp: 22.09.2023).

### **Materiały wideo w serwisie YouTube:**

- Bocahe Pak Dandun.* <https://www.youtube.com/@BocahePakDandun> (dostęp: 22.09.2023).
- Dalang Seno.* <https://www.youtube.com/@DalangSeno> (dostęp: 22.09.2023).

*Introduction to Gamelan with Dr Joko Susilo.* <https://www.youtube.com/watch?v=1zLRMcLKeAQ> (dostęp: 22.09.2023).

*Latihan Kendhang: [2] Merong (Gambyong Pareanom).* [https://www.youtube.com/watch?v=Fnt5yQ0jE54&list=PLIFFwDvD6DNjOF\\_29Roiwj6mluRmvsbzO&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=Fnt5yQ0jE54&list=PLIFFwDvD6DNjOF_29Roiwj6mluRmvsbzO&index=4) (dostęp: 22.09.2023).

*#Livestreaming Wayang Climen Ki Eko Santoso [EGOEL] - LAHIRE WISANGGENI.* <https://www.youtube.com/watch?v=TZ2VwR-bo8Kc&t=4696s> (dostęp: 22.09.2023).

*Tutorial "IMBAL BONANG" Barung (Imbal Setengah).* <https://www.youtube.com/watch?v=a-oyaVYB1aE> (dostęp: 22.09.2023).

*Ujian Akhir Semester, Seni Karawitan, Semester 2.* <https://www.youtube.com/watch?v=MaXOZSFolTs> (dostęp: 22.09.2023).

## Summary

**#Karawitan #Dunia Maya – new technologies and the transmission of tradition illustrated by the Javanese gamelan and related performing arts.**

The Javanese term *karawitan* is used both to describe the practice of playing the gamelan and as the name for various forms of gamelan and vocal music based on the *slendro* and *pelog* scales. Meanwhile, the term *dunia maya*, derived from modern Bahasa Indonesia, refers to the digital world, which is increasingly entering various aspects of the lives of Indonesians.

Digital technologies, and above all the opportunities offered by social media, are increasingly being used by Javanese artists engaged in *karawitan*, not only to promote their own work and broadcast and archive their performances, but also as a platform for exchanging experiences and a tool for educating new adepts of this art. The aim of the article is to explore the influence of the digital

revolution on the traditional musical culture of Java and to discuss ways of constructively using various types of internet services and applications in the process of transmitting traditions.

**Keywords:** Indonesia, Java, gamelan music, wayang theatre, transmission of tradition, online teaching, online performance, video streaming, mobile applications