

Numer 7/2025

etn**Q**muzykologia polska

**GRA
NI**

CE

MUZYKA TRADYCYJNA

ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA 7/2025

ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA

Numer 7/2025

Redakcja:

dr Aleksandra Kleinrok

dr Arleta Nawrocka-Wysocka

mgr Teresa Nowak

dr Łukasz Smoluch

dr Maria Szymańska-Ilnata

Sekretarz Redakcji:

dr Aleksandra Kleinrok

Korekta:

Maria Aleksandrow

Redakcja językowa abstraktów w jęz. angielskim:

dr Christopher Ballengee

Skład i łamanie:

dr Łukasz Smoluch

Projekt okładki:

Patrycja Szymańska

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

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	7
-----------------------	---

Agnieszka Jeż „Ton wschodniego smętku...”. Wątki arabskie w syjonistycznej muzyce i tańcu w Palestynie przed rokiem 1948	11
--	----

Rimantas Sliužinskas Związki między litewskimi i polskimi pieśniami ludowymi: perspektywa ogólna	29
--	----

Dawid Martin Od teoretyka do praktyka – o przełamywaniu rasowych tabu i metodologicznych barier w zachodnich badaniach nad gamelanem (ca. 1850–1960)	55
---	----

Tomasz Nowak, Michał Pastuch Tradycja gry na heligonkach w Małopolsce i jej odrodzenie na przełomie XX i XXI wieku	77
--	----

Krzysztof Hliniak Dziedzictwo taneczne wybranych mniejszości zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie a granice państwowe, etniczne i kulturowe	97
--	----

Piotr Dahlig Tradycje muzyczne jako wyróżnik społeczno-kulturalny. Przykład repatriantów polskich z Bośni	125
---	-----

Maciej Adam Kierzkowski Radio AI. Etnomuzykologiczne studium eksperymentu Off Radia Kraków ze sztuczną inteligencją	151
---	-----

Od Redakcji

Oddajemy w Państwa ręce siódmy numer czasopisma *Etnomuzykologia Polska*. Tym razem poświęcamy go tematyce granic – tych obecnych w muzyce i społecznościach ją tworzących, ale też tych, które dostrzegamy w samej etnomuzykologii. Autorzy zaprezentowanych artykułów podeszli do tych problemów wieloaspektowo. Z przedstawionych refleksji wyłania się obraz muzyki związanej z granicami czasem dosłownie – wręcz przestrzennie, a innym razem metaforycznie. W tym drugim wypadku granice jawią się jako wyobrażone kształty istniejące w naszych indywidualnych i zbiorowych sposobach myślenia o świecie, pozwalające orientować się w sieciach ludzkich tożsamości i relacji. W zawartych w numerze artykułach przedstawiono problematykę zarówno lokalnych polskich tradycji, jak i muzyki obszarów pozaeuropejskich.

W tekście otwierającym niniejszy tom Agnieszka Jeż analizuje obecność wątków arabskich w muzyce i tańcu syjonistycznym w Palestynie przed rokiem 1948. Autorka wskazuje na znaczenie tych praktyk kulturowych w procesie konstruowania nowych tożsamości, ukazując, w jaki sposób zapożyczenia i inspiracje stają się częścią ideologicznej narracji. Agnieszka Jeż pokazuje, że muzyka może być zarówno narzędziem integracji, jak i medium propagandy.

Kolejna refleksja nad granicami, autorstwa Rimantasa Sliužinskasa, poświęcona jest porównawczym badaniom polskich i litewskich pieśni ludowych. Analiza melodii, struktur rytmicznych i tekstów ujawnia liczne analogie, które wskazują na historyczne powiązania kultur muzycznych obu narodów. Autor podkreśla, że granice etniczne i państwowe nigdy nie były barierą dla muzyki – przeciwnie, od zawsze to, co istniało na styku, było przestrzenią wymiany i dialogu, a dzisiejsze tradycje muzyczne są wynikiem długotrwałych procesów interakcji, nie zaś funkcjonowania zamkniętych, izolowanych systemów. Istotne jest to zwłaszcza w kontekście trwających od lat dyskusji o kulturowym dziedzictwie.

Dawid Martin dotyka problemów zarówno granic kulturowych, jak i metodologicznych. W swoim studium przedstawia ewolucję zachodnich

badania nad gamelanem indonezyjskim, koncentrując się na łączeniu podejścia teoretycznego i praktyki wykonawczej. Autor przedstawia wpływ koncepcji bimuzykalności na rozwój metodologii etnomuzykologicznej oraz jej rolę w odwierciedlaniu relacji i nadawaniu charakteru relacjom międzykulturowym. Artykuł ten jest ważnym głosem (ciągle jeszcze mało obecnym w polskiej etnomuzykologii) w dyskusji o związkach praktycznego uczestnictwa badaczek i badaczy w kulturze muzycznej z pogłębionym rozumieniem analizowanych zjawisk.

Problematyka rewitalizacji tradycji muzycznych w Polsce została podjęta przez Tomasza Nowaka i Michała Pastucha w artykule poświęconym heligonce – instrumentowi, który po okresie marginalizacji odzyskuje popularność w Małopolsce. Autorzy analizują mechanizmy odrodzenia gry na heligonce, wskazując zarówno na korzyści z tego wynikające, jak i nakreślając pola do krytycznej dyskusji. Artykuł wpisuje się w szerszy nurt badań nad rewitalizacją dziedzictwa, pokazując, że proces ten jest złożony i wymaga czujności praktyków w zachowywaniu wierności tradycji, przy jednoczesnej adaptacji do współczesnych realiów.

Krzysztof Hliniak również przygląda się tradycjom Małopolski, a konkretnie dziedzictwu tanecznemu zamieszkujących ją mniejszości narodowych i etnicznych, ukazując taniec jako istotny element definiowania granic kulturowych. Analiza wywiadów i obserwacji pozwoliła mu uchwycić procesy negocjowania tradycji w warunkach współczesnych przemian społecznych. Autor wskazuje, używając w argumentacji licznych cytatów, że taniec – podobnie jak muzyka – jest w Małopolsce ważnym narzędziem komunikacji i budowania poczucia wspólnoty na wielu poziomach.

Tekst Piotra Dahiliga poświęcony jest tradycjom muzycznym repatriantów polskich z Bośni. Autor przedstawia, w jaki sposób muzyka pełniła funkcję integracyjną w społecznościach przesiedleńczych, stając się narzędziem podtrzymywania więzi grupowej i pamięci kulturowej. W kontekście współczesnych migracji refleksja ta ma szczególną wartość, przypominając, że muzyka jest jednym z najtrwalszych elementów kultury, zdolnym przetrwać nawet głębokie zmiany polityczne i społeczne.

Numer zamyka artykuł dotyczący kwestii najbardziej aktualnych, czyli wykorzystania tak zwanej sztucznej inteligencji. Autor omawia problemy mediatyzacji czy transhumanizmu na przykładzie pewnego eksperymentu przeprowadzonego przez Off Radio Kraków, w którym wykorzystano technologię AI.

Wyrażamy nadzieję, że niniejszy tom stanie się inspiracją do dalszych badań nad rolą praktykowania i konceptualizowania muzyki w odzwierciedlaniu granic i ich kreśleniu, ale także w budowaniu porozumienia ponad granicami i podziałami. Życzymy miłej lektury!

W imieniu Redakcji,
Łukasz Smoluch

Agnieszka Jeż

Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma w Warszawie

„Ton wschodniego smętku... ”. Wątki arabskie w syjonistycznej muzyce i tańcu w Palestynie przed rokiem 1948

Wprowadzenie

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na wpływy muzyki arabskiej na kształtujący się od lat osiemdziesiątych XIX wieku repertuar muzyczny syjonistycznych osadników w Palestynie. Sytuacja wzajemnego współistnienia Żydów i Arabów była problemem złożonym już od samego początku pojawienia się masowej emigracji Żydów do Ziemi Izraela, choć nie zawsze sprawy przedstawiały się aż tak dramatycznie, jak to zdarzało się podczas otwartych konfliktów wojennych między oboma narodami, w tym toczącej się obecnie wojny. Syjonizm jako ideologia, której korzenie sięgają znacznie głębiej niż zainicjowany przez Teodora Herzla polityczny ruch, nie był zjawiskiem jednorodnym, lecz reprezentował wiele idei i odpowiadających im postaw społecznych, światopoglądowych i politycznych. Wynikające stąd różnice manifestowały się także w podejściu do tzw. kwestii arabskiej, co z kolei znalazło

pewne odzwierciedlenie w procesie wzajemnej akulturacji, który objął różne syjonistyczne frakcje. Częścią tego procesu była tworzona wówczas przez Żydów muzyka oraz taniec, zjawiska niezwykle ważne dla konstytuującej się wspólnoty narodowej.

Ziemia Izraela, jak zgodnie z religijną tradycją nazywali Palestynę syjoniści¹, była w XIX wieku częścią rozległego Imperium Osmańskiego, zacofaną gospodarczo i słabo zaludnioną, pozbawioną niezbędną infrastruktury, z terenami w większości pustynnymi lub bagiennymi². Ludność arabska zamieszkiwała ją jedynie na ograniczonych obszarach, podobnie zresztą jak i nieliczna wówczas społeczność żydowska. Tę ostatnią określa się jako tzw. stary *jiszuw* (hebr. osiedle, w znaczeniu osadnictwa), czyli w przeważającej mierze religijną grupę, skupioną głównie w miastach: Jerozolimie, Safedzie, Hebronie i Tyberiadzie³. Popularny slogan „ziemia bez ludzi, dla ludzi bez ziemi”, przypisywany syjonistycznym osadnikom, ma w rzeczywistości wcześniejszą, chrześcijańską genezę, co jednak nie znaczy, że nie był używany przez nich w kontekście palestyńskim. Hasło to pojawiło się w obiegu już podczas formowania się oficjalnych struktur politycznych ruchu – powstania Światowej Organizacji Syjonistycznej, wyłonionej podczas I Światowego Kongresu Syjonistycznego w Bazylei w 1897 roku (Muir 2008). Niewątpliwie obecność rdzennych, nieżydowskich mieszkańców tych obszarów w ideologicznym dyskursie po części marginalizowano, jeśli nie wręcz wypierano, mimo że kontakty z arabskimi sąsiadami były w początkowym okresie nieuniknione, a często z różnych przyczyn (głównie ekonomicznych) zdecydowanie pożądane, na przykład gdy chodziło o zakup przez osadników ziemi od arabskich posiadaczy czy zatrudnienie w nowo powstających strukturach

¹ Ciekawą, aczkolwiek czasem kwestionowaną przez niektórych izraelskich badaczy pozycją na ten temat jest praca Shlomo Sanda, *Kiedy i jak wynaleziono Ziemię Izraela*, zob. Sand 2014.

² Według osmańskiej administracji teren palestyński został podzielony na dwa osobne *sandzaki* (dystrykty): Galileę (z siedzibą w Akko) i Samarię (z siedzibą w Nablusie), jako część bejruckiego wilajetu (prowincji) (Shapira 2018: 73).

³ Terminem „nowy *jiszuw*” określa się osadnictwo zapoczątkowane w latach osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy to miała miejsce pierwsza alija (hebr. wstąpienie, tu: fala osadnicza).

gospodarczych⁴ miejscowych robotników. Ten drugi aspekt, jednakże, dosyć szybko stał się punktem oporu i walki w ruchu osiedleńczym ze względu na brak możliwości zatrudnienia nowo przybywających *olim*⁵ i hasło *kibusz awoda* (hebr. podbój pracy, Shapira 2018: 68), wzywające do solidarności narodowej, pojmowanej jako realizacja modelu zatrudnienia wyłącznie żydowskich robotników⁶.

Arabowie obserwowali ten „najazd” z niepokojem. Aż do tragicznej dla nich w skutkach wojny o niepodległość w 1948 roku byli w Palestynie przytłaczającą większością, mimo niemal ciągłego napływu osadników⁷. Konflikty lokalne łatwo przekształcały się w gorące punkty zapalne. Przyczyniła się do tego wybitnie światowa polityka mocarstw i ich walka o wpływy, w tym szczególnie rola Wielkiej Brytanii i jej podwójnej gry, krzywdzącej dla strony arabskiej z powodu składania przez polityków brytyjskich obietnic bez pokrycia (Shapira 2018: 94). Szczególnie brutalne konflikty wybuchały w 1920, 1922 oraz w latach 1936–1939, prowadząc do wyniszczającej obie strony walki.

Jednak równolegle do tych wydarzeń pojawiały się głosy na rzecz poprawnych relacji sąsiedzkich z miejscową ludnością. Niektórzy syjonistyczni działacze i myśliciele stosunkowo wcześniej zwrócili uwagę na istniejący problem: Achad ha-Am (Aszer Cwi Ginsberg) w eseju z 1891 roku *Prawda z Ziemi Izraela* ganił żydowskich rolników za złe traktowanie arabskich robotników. U progu nowego wieku Icchak Epstein ostrzegał

⁴ Osady tego typu nazywane były *moszawa* (l.mn. *moszawot*), czego nie należy mylić z późniejszym typem osadnictwa, obecnym obok instytucji *kibucu* do dzisiaj, jakim jest *moszaw* (l.mn. *moszawim*) (Shapira 2018: 46).

⁵ *Olim* (hebr. wstępujący) – określenie osób robiących *aliję*.

⁶ Stopniowe wypieranie arabskich robotników poskutkowało niemal całkowitą separacją obu grup narodowych, istniały jednak pewne wyjątki na gruncie instytucjonalnym, jak np. żydowscy i arabscy pracownicy Palestine Railways, spółki kolejowej, działającej pod agendą Mandatu Brytyjskiego (Lockman 1993: 601–627).

⁷ Należy zauważyć, że emigracja do Palestyny w czasach mandatowych, tj. od Deklaracji Balfoura, była przez Brytyjczyków dwukrotnie wyhamowana (tzw. Biała Księga), wskutek nasilających się konfliktów żydowsko-arabskich (Shapira 2018: 100, 103). Również duża liczba osób, które wyemigrowały do Ziemi Izraela, wróciła z powodu trudnych warunków ekonomicznych lub bezrobocia.

przed usuwaniem arabskich dzierżawców, rabin Jehoszua Redler-Feldman proponował zaś wspieranie i rozwój populacji arabskiej razem z żydowską jako sposób na zbliżenie się obu społeczeństw (Shapira 2018: 73). Poglądy reprezentowane między innymi przez członków socjalistyczno-syjonistycznej formacji Poalej Syjon-Lewica, a po niej – przez organizację Ha-Szomer ha-Cair, utrzymane były w retoryce wzajemnej, żydowsko-arabskiej relacji, ukierunkowanej na współpracę. W 1927 roku w Hajfie powstał związek czterech kibuców szomrowych – tzw. Kibuc Arci (hebr. Kibuc Narodowy). Ideowa treść tego przedsięwzięcia łączyła w sobie syjonizm i socjalizm jako dwie różne, lecz współpracujące ideologie (Gotthelf 1933: 22). Celem była budowa bezklasowego społeczeństwa robotniczego w Ziemi Izraela, a środkiem do jego osiągnięcia – walka klas we współpracy z robotnikami arabskimi oraz zakładanie kibuców. I choć także tutaj przeważały zazwyczaj syjonistyczne interesy, można odnieść wrażenie, że arabscy sąsiedzi traktowani byli przez Ha-Szomer ha-Cair podmiotowo, jako potencjalni partnerzy w działaniu⁸. Tę ideologiczną linię potwierdzają dokumenty i publikacje organizacji, która utrzymywała przyjazną narrację dotyczącą międzynarodowej współpracy także w latach trzydziestych, u progu arabskiej rewolty z lat 1936–1939. W instruktażowej broszurze dla kierowników szomrowych, przy okazji omawiania organizacji święta ku czci Josefa Trumpeldora, poległego w potyczce z Arabami pod Tel Chaj w 1920 roku, zalecano „unikać szowinistycznych określeń pod adresem narodu arabskiego jako całości” (Dodatek do „Measejf” nr 3 [1935?]: 14). W organizacji śpiewano pieśni identyfikowane przez uczestników jako arabskie, towarzyszyły one celebrowaniu niektórych świąt, przy czym, jak wynika z moich badań przeprowadzonych na źródłach z diaspory z terenów II Rzeczypospolitej, kontekst, w jakim się pojawiały, był zazwyczaj pozytywny, a przynajmniej – neutralny. W przeciwieństwie do ruchów należących

⁸ Nie było to jednak regułą, ale raczej pewnym wyjątkiem. Pogląd ten podziela również Elke Kaschl, badaczka tańca *dabke* w kontekście współczesnej kultury tanecznej w Izraelu i Palestynie. Według niej również dzisiaj arabska grupa nie jest postrzegana jako aktywna i równorzędna część społeczeństwa (Kaschl 2003: 101).

do innych odłamów syjonizmu (tzw. syjonizmu centrowego oraz jego prawego skrzydła), w których podkreślano przeciwstawność interesów i wzajemną wrogość, Ha-Szomer ha-Cair edukował swoją młodzież w duchu problematycznej, ale wciąż jeszcze możliwej żydowsko-arabskiej współpracy oraz wzajemnego szacunku. I tak na przykład pieśni, których brzmienie identyfikowano jako arabskie, wykorzystywane były w programie świątecznym z okazji wieczoru purimowego. W ramach typowej dla tego święta maskarady zaproponowano żydowskiej młodzieży przebranie się za grupę Arabów, która „inscenizuje jedną lub dwie pieśni arabskie. Wykonuje też jakiś taniec wschodni” (Agadat Purim 1935: [2])⁹. Umieszczenie arabskiej grupy w neutralnym kontekście, mającym przybliżyć uczestnikom realia Palestyny, stoi w widocznym kontraście do politycznego wykorzystania wizerunku tej społeczności przez inną badaną przeze mnie organizację, należącą do centrowego i zdecydowanie bardziej tradycyjnego syjonistycznego spektrum, Agadat Ha-Noar ha-Iwri „Akiba”. Z okazji uroczystości purimowej i maskarady, która odbyła się w 1935 roku na ulicach Oświęcimia, wykorzystano wizerunek Arabów wyłącznie jako przeciwników politycznych, rzekomo faworyzowanych przez władze mandatowe. „Ze wszystkich stron wciskają się Żydzi do ojczyzny – dla nich wejście zamknięte. Równocześnie otworem specjalnie przez Tommy zostawionym tłoczy się »brać« arabska” – pisał sprawozdawca z purimowej Adlojady (R.B. 1935: 684–685).

W poszukiwaniu żydowskiego idiomu muzycznego – repertuar Szirej Erec Israel i wpływy melodii arabskich

Wzmiankowane w tytule wątki arabskie rozumiem jako elementy systemu muzycznego (modele rytmiczne, formuły melodyczne, skale itp.), będące jego integralną częścią, które po zaadaptowaniu i włączeniu

⁹ Innym i bardzo ciekawym przykładem pozytywnego przedstawienia kultury arabskiej była jedna z inscenizacji, zaproponowana w publikacji *10 obrazów scenicznych*, w której pojawia się pięć tytułów pieśni z arabskimi melodiami. Podanie konkretnych tytułów świadczy o tym, że źródło pochodzenia tych melodii było w organizacji dobrze znane (Porter 1931: 12–13).

do nowego zasobu zyskały nowe znaczenie. Oprócz wymienionych powyżej można także wskazać na dodatkowe elementy, związane z sytuacją wykonawczą (instrumentarium, emisja głosu, szeroko rozumiana stylistyka wykonania, itp.)¹⁰. Wykorzystywanie arabskich wątków (lub za takie uważanych) miało swoje przyczyny nie tylko w ewentualnej sympatii syjonistycznej lewicy do swoich sąsiadów i jej inkluzywnym, socjalistycznym światopoglądzie. Inspiracje i zapożyczenia z melodii śpiewanych przez arabskich mieszkańców ówczesnej Palestyny spotykamy także w pieśniach należących do kanonu syjonistycznego repertuaru, powszechnego w całym ruchu, tzw. *Szirej Erec Israel* (hebr. Pieśni Ziemi Izraela)¹¹, co więcej, były one przez syjonistów zauważane, akceptowane, a nawet celowo tam umieszczane. Podstawą akulturacji były z jednej strony lokalne kontakty sąsiedzkie – typowa droga rozprzestrzeniania się materiału muzycznego, czasem wbrew wszelkim stawianym instytucjonalnie granicom. Z drugiej strony, specyficznie rozumiana „arabskość” (w pojęciu tym kodowano wiele asocjacji, między innymi komponent orientalizmu) była oficjalnym kierunkiem poszukiwań idiomu „nowej, żydowskiej muzyki” w Ziemi Izraela, opartym na koncepcji odrzucenia żydowskiego dziedzictwa diaspory (szczególnie w jej środkowo i wschodnioeuropejskim wydaniu) i osadzonem w procesie wymyślenia tradycji dla wspólnoty narodowej o niezwykle dużym zróżnicowaniu kulturowym. Obecne szczególnie w dwóch pierwszych dekadach XX wieku teoretyczne dywagacje na temat korzeni żydowskiej muzyki w lewantyńskim pejzażu dźwiękowym, którym towarzyszyły badania podejmowane między innymi przez Abrahama Cwi Idelsohna (Loeffler 2010: 385–416), ukierunkowane były na poszukiwanie nowej tożsamości dla żydowskiej muzyki, która – zgodnie z syjonistyczną wykładnią ideologiczną – zgadzałyby się z koncepcją „powrotu” do własnej ziemi, przy czym własność tę poświadczyć miała w dużej mierze tradycja religijna

¹⁰ Badacz muzyki klezmerskiej, Walter Zev Feldman, określa elementy zapożyczone mianem determinantów (ang. *determinants*), a wyjściowe po adaptacji – komponentów (ang. *components*), zob. Feldman 2016: 11–19.

¹¹ Więcej na ten temat zob. Jeż 2024: 131–133.

oparta na Biblii hebrajskiej. Przekonanie o zachowaniu się w muzyce mieszkańców Palestyny żydowskich wątków opierało się na wierze w ich długie trwanie, niejako „zamrożenie” w czasie „biblijnej” kultury lokalnej, a z miejscowej społeczności czyniło depozytariuszy tej tradycji. Zachęcano zatem do eksplorowania bogatego tezaury wschodnich melodii, traktując to jako wstępny rekonesans, próbę dotarcia do autentyku, rozpoznania go, ukrytego pod obcymi naleciałościami, czekającego na odkrycie i „oczyszczenie” (tj. przystosowanie do nawyków audialnych osadników z Europy). W diaspory również podzielano to przekonanie, między innymi zalecając nauczycielom hebrajskojęzycznej szkoły naukę pieśni „orientalnych”:

Specjalną uwagę zwróci nauczyciel na pieśni palestyńskie o ciekawej i poważnej treści, ale dość trudnej i zawiłej melodii. Zwłaszcza należy zwrócić uwagę na charakterystyczny dla nich ton wschodniego smętku. Jakkolwiek nie można tego jeszcze traktować jako oryginalnej muzyki hebrajskiej, to jednak należy to uważać za próbę znalezienia jej wśród masy motywów wschodnich, arabskich, jemeńskich (*Program nauczania* 1924: 86).

Wydaje się przy tym, że w takiej optyce zapożyczenia z melodii arabskich były traktowane nie tyle jako „pożyczanie”, ile jako „odzyskiwanie”, abstrahowanie z większej i różnorodnej całości. Różnice kulturowe (dominującą większość przybyłych do Palestyny osadników stanowiła społeczność aszkenazyjska) sprawiły, że z bogactwa arabskiej muzyki wybierano takie elementy, które dały się w miarę łatwo przystosować do potrzeb syjonistycznego repertuaru. Nowe palestyńskie pieśni miały być z założenia na tyle proste w odbiorze, by mogły zostać szybko nauczone i szeroko rozpowszechniane. Zatem w dużej mierze pominięta została przebogata tradycja muzyki instrumentalnej, choć już niekoniecznie samo instrumentarium. By podkreślić postulowaną „orientalność” i ewokować egzotyczny nastrój nowo powstającej

muzyki (w szczególności tej służącej do tańca), chętnie sięgano, jeśli pozwalały na to możliwości, po instrumenty popularne na Bliskim Wschodzie, między innymi fujarkę pasterską czy bęben kielichowy typu darbuka¹². W diasporze, z oczywistych względów, nie było to zazwyczaj możliwe, ale echa tej tendencji docierały chociażby w postaci wzmianek w tekstach pieśni, w których *chilel* (hebr. flet) przywoływany był najczęściej w kontekście palestyńskiego krajobrazu nawiązującego do czasów biblijnych pasterzy.

Jedną z czołowych pieśni syjonistycznych, znaną do dzisiaj, jest *Szir awoda* (hebr. Pieśń pracy), pochodząca z czasów pierwszej *alii*, z 1895 roku¹³. Autorem słów był Noach Szapiro, a melodia refrenu została zapożyczona z arabskiej pieśni. Co ciekawe, tekst arabskiej frazy (*ja chalili, ja amali*) zaincorporowany został do nowej hebrajskiej pieśni bez specjalnych zmian, odgrywając w niej rolę raczej soniczną niż semantyczną. Zatem język, który zazwyczaj bywa jednym z pierwszych elementów odrzucanych przy transformacji zapożyczanego repertuaru, został tutaj zachowany, choć jego funkcja się zmieniła. Pozostawiony element ułatwiał identyfikację repertuaru ze źródłem pochodzenia. Użytkownicy repertuaru byli zazwyczaj świadomi proveniencji pieśni, lecz wydaje się, że nie stanowiło to dla nich żadnego problemu¹⁴. Tożsamość pieśni z ich perspektywy uległa zmianie w takim stopniu, że dla jej aktualnych wykonawców i słuchaczy zdecydowanie większe znaczenie miała przypisana jej nowa funkcja, którą wspierał tekst w języku hebrajskim, niż arabski refren, będący dowodem zapożyczenia melodii.

¹² Instrumenty te stały się szczególnie popularne w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy towarzyszyły wielu wykonaniom i nagraniom, zwłaszcza repertuaru tanecznego.

¹³ Zob. „*Szir awoda*”, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=136> (dostęp: 26.06.2025).

¹⁴ Świadomość arabskich korzeni tej pieśni była obecna wśród pracujących w Palestynie kibucników. Jeden z nich tak zapisał w swojej relacji z pracy: „Znużenie cielesne – a z nim niekiedy smutek ducha. Ale oto brzmi pieśń: *Uru achi al tanumu*, a chór odpowiada: *ja ha li li amali*. Pieśń ta, której autor jest nieznan, w której refren naśladuje arabską piosenkę, rozbrzmiewała zawsze po obiedzie wśród radosnych oklasków. Piękna jej nuta rozgrzewała serca i pobudzała gromadkę podczas roboty” (Wilkański 1918: 138).

Innym przykładem zaadaptowania melodii arabskiej i częściowego zachowania tekstu jest pieśń *Moladeti, moladeti* (hebr. Moja ojczyzna). Funkcjonowała ona w wielu wersjach, śpiewana w całości w języku arabskim oraz z dodanymi słowami po hebrajsku¹⁵. Jej pochodzenie jest niejasne, być może została przywieziona do Palestyny przez Żydów przybywających z Hauranu (regionu w południowej Syrii i pogranicznej, północnej Jordanii)¹⁶. Zachowany tekst pełni funkcję refrenu w jednej z popularniejszych wersji tego utworu poprzedzonego dosłownym tłumaczeniem tytułowej aklamacji. Przesunięcie znaczeniowe – transformacja pojęcia ojczyzny rozumianej jako dom i najbliższe otoczenie w ojczyznę narodową – wpisywała się doskonale w proces wymyślania tradycji, w którym pieśni hebrajskie stanowiły ważny czynnik. Zamieszczenie w jednym z wariantów tekstu nowej pieśni słów *im eszkachech* (hebr. jeśli cię zapomnę), będących czytelnym nawiązaniem do Psalmu 137, tylko tę narrację potwierdzało¹⁷.

Zjawisko kontrafaktury jest zjawiskiem naturalnym i często występującym w muzyce ludowej, w której dominują lokalność i swojskość jako

¹⁵ Natan Shahar zwrócił uwagę, że pieśń ta z dopisanym hebrajskim tekstem ukazała się najpierw w śpiewnikach organizacji młodzieżowych opublikowanych w diasporze (jak również w wielu prywatnych notatnikach członków ruchów syjonistycznych z Europy), a zatem, być może, jej częściowa „hebraizacja” nie miała miejsca w Palestynie, lecz dopiero w Europie. Trudno się odnieść do takiego stwierdzenia, zwłaszcza że na europejski grunt melodia ta zapewne została zaszczerpiona przez emisariuszy organizacji, wizytujących ośrodki diaspory lub innego rodzaju bezpośrednie kontakty. Nie wiadomo, w jakiej postaci zaprezentowana została syjonistom w diasporze (רחש 2018: 91–92). Autorzy opracowań pieśni na stronie projektu Zemereshet jako autora tekstu hebrajskiego podają Israela Duszmana (1884–1947), nauczyciela hebrajskiego, tłumacza i autora twórczości przeznaczonej dla dzieci. Warianty tekstu, z uwzględnieniem (lub bez uwzględnienia) arabskiego refrenu, zamieszczone zostały również w tym miejscu: *Moladeti moladeti*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=3843#milim15920> (dostęp: 24.04.2025).

¹⁶ Według jednego ze świadectw pieśń ta została przywieziona z Hauranu przez arabskich robotników, zatrudnionych jako tania siła robocza w Palestynie, i była wyrazem ich tęsknoty za pozostawioną ojczyzną. Zob. *Baladija, baladija*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=4252> (dostęp: 24.04.2025).

¹⁷ „Jeruzalem, jeśli zapomnę o tobie, niech uschnie moja prawica”, Ps 137, 5 (Biblia Tysiąclecia 1990: 699).

kategorii wspierające poczucie przynależności i tożsamości. Zazwyczaj przy ich opisie nie mają zastosowania kategorie natury etycznej, jeśli nienaruszone zostaje prawo autorskie (a to również tylko w sytuacji współczesnej, gdy prawa te zostały oficjalnie określone i znany jest autor pieśni itp.). Jednak podobne zapożyczenia w kontekście kłójącego konfliktu o charakterze narodowym (który od czasu powstania pieśni zdążył się jeszcze bardzo zaognić) i jego żywej obecności w powszechnej świadomości żydowskich osadników zwraca uwagę badacza ku takim kategoriom, jak intencjonalność, ku pytaniom, na które być może nie znajdzie odpowiedzi: jak „słyszeli” arabskość takich pieśni ówcześni użytkownicy syjonistycznego repertuaru, czy była ona dla nich znakiem kulturowej bliskości z sąsiadami, czy też, przeciwnie, podkreślała obcość? Jeśli zapożyczenia dotyczą przekształcania ważnych dla danej kultury determinantów w komponenty budujące kapitał symboliczny innej społeczności, czy uprawnione jest mówienie w takiej sytuacji o zawłaszczaniu repertuaru, szczególnie gdy jego znaczenie zostaje tak krańcowo ideologicznie zmienione?

Przykład takiego radykalnego symbolicznie „przejęcia” repertuarowego znajdziemy w opowieści Chaima Levkova, byłego żołnierza Palmachu¹⁸, który w wywiadzie dla pracowników Izraelskiej Biblioteki Narodowej w Jerozolimie, przeprowadzonym przez Ya’acova Mazora, opowiedział historię z własnego dzieciństwa, o zasłyszanej od beduińskich chłopców pieśni arabskiej z czasu wojny, którą wraz z kolegami „przerobili” na *Adon Olam*, uroczysty hymn modlitewny (*pijut*), zwyczajowo towarzyszący świątecznym, podniosłym okazjom¹⁹. Transformacja polegała na podłożeniu hebrajskiego tekstu do melodii, bez wprowadzania dodatkowych zmian w materiale muzycznym, i była najwyraźniej aktem spontanicznym, twórczą inwencją młodych ludzi. „Po prostu naśladowaliśmy ich” – miał się wyrazić o tej sytuacji Levkov. Według jego

¹⁸ Palmach – siły specjalne paramilitarnej organizacji Hagana, aktywnej podczas wojny o niepodległość w latach 1947–1948.

¹⁹ Zob. בוקבל, מייח, מינושאר יריש. https://www.nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002496410205171/NLI (dostęp: 27.06.2025).

relacji tak drastyczna i definitywna zmiana tożsamości pieśni (w grę wchodził jednak aspekt tak religijny, jak i narodowy) spowodowała poznawczy zamęt zarówno pośród pierwotnych użytkowników (którzy nie do końca rozpoznali hebrajski tekst, biorąc go za zniekształcony arabski), jak i samych „zawłaszczycieli”. Ci z kolei nie ośmielili się zaprezentować tej pieśni w bardziej oficjalnej sytuacji (w szkole), jakby w poczuciu pewnej niestosowności czy nieadekwatności, której przyczyny nie umieli jednak wyrazić. Ujmując rzecz metaforycznie, można powiedzieć, że przeobrażenie pieśni (a dokładniej – jej tożsamości) pozostało niepełne, niedokone, a ona sama utkwiała gdzieś „pomiędzy światami”. Nasuwają się tu refleksje o wędrowce, *gilgulu* melodii, jej swoistej reinkarnacji, temacie znanym z opowieści chasydzkich, co pięknie sparafrazował Icchak Lejbusz Perec w jednym ze swoich opowiadań²⁰.

Zapożyczenie, a może zawłaszczenie? Przypadek *Debki Gilboa* oraz innych tańców izraelskich

O ile powyższa sytuacja może się wydawać dosyć niewinna (wszak należy wziąć pod uwagę młody wiek chłopców, jak też ich późniejsze skrupuły), o tyle już zupełnie inny wydźwięk miało wykorzystanie kroków arabskiego tańca *dabke* przez żydowską choreografkę Rivkę Sturman. Taniec przez nią ułożony, znany jako *Debka Gilboa*²¹, gloryfikuje żydowskie zwycięstwo oraz wygnanie rdzennej ludności arabskiej z jednego ze wzgórz (Rowe 2011: 370). I o ile jednak „inspiracja” samym tańcem arabskim i stworzenie na bazie jego kroków kolejnych tańców, które zasiłyły korpus *rikudej am* (hebr. tańce narodowe)²², jest zjawiskiem dosyć naturalnym, o tyle przypadek *Debki Gilboa* może wzbudzać

²⁰ Zob. Perec 1958: 207–232.

²¹ *Debka Gilboa* – muzyka Emanuel Amiran (Pougatchov), choreografia Rivka Sturman, taniec powstał prawdopodobnie w 1947 roku. *Debka Gilboa*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=15374> (dostęp: 24.04.2025).

²² Tańce narodowe (hebr. *rikudej am*) odgrywały rolę podobną do repertuaru Pieśni Ziemi Izraela – były elementem procesu wymyślania tradycji kształtującej się wspólnoty narodowej i stanowiły zasób budowanego przez nią kapitału kulturowego i symbolicznego.

zdecydowanie więcej kontrowersji. Jakkolwiek i tutaj dyskusyjne wydaje się aplikowanie kategorii etycznych do zjawisk na pograniczu twórczości ludowej i artystycznej (wszak twórczość ludowa zawsze była źródłem swobodnej inspiracji dla wielu artystów), to jednak należy mieć na względzie świadomą i najprawdopodobniej intencjonalną formę przejścia ważnego dla danej kultury symbolu i jego transformację w symbol narodowy innej grupy etnicznej. Sturman jako artystka takich wątpliwości nie podzielała, z jej perspektywy choreografia nowego tańca była przede wszystkim dziełem autorskim, a źródło inspiracji czy zapożyczenia – zaledwie materiałem, z którego stworzyła zupełnie nowy produkt²³. Sytuacji nie upraszcza to, że *dabke* jest tańcem, który kilkakrotnie został już przekształcony w procesie wymyślania tradycji: raz właśnie jako izraelska *debka*²⁴, następnie jako *dabke*, panarabski symbol jedności, by wreszcie stać się emblematem tożsamości kulturowej izraelskich Palestyńczyków. Oderwany już niemal całkiem od rytualnego kontekstu stał się tańcem scenicznym, ustandaryzowanym, z którym identyfikują się poszczególne grupy etniczne i narodowe²⁵.

Określenie „taniec izraelski” zostało użyte prawdopodobnie po raz pierwszy w 1947 roku, podczas drugiego festiwalu tanecznego w kibucu Dalija. Jednak to pierwszy, inauguracyjny festiwal w tym miejscu, który odbył się w czasie II wojny światowej w 1944 roku, jest uznany przez

²³ „Wierzę głęboko, że taniec tradycyjny jest raczej wytworem jednostki niż zbiorowości. Jednostki, która jest twórcza dzięki pragnieniu wyrażania swoich własnych potrzeb duchowej i emocjonalnej harmonii. [...] To naturalne, że w dawnych czasach twórca bywał zapomniany [...], ale nie może się dziać tak teraz, gdy mamy tańce izraelskie, a także radio, gazety i telewizję. Myślenie, że tradycyjny taniec może istnieć tylko jako anonimowy, jest anachroniczne” (Ingber 2011: 16, tłum. Agnieszka Jeż).

²⁴ Powstało wiele tańców izraelskich określanych jako *debka*. Współczesne kompozycje choreograficzne są zwykle dosyć urozmaicone i odległe od pierwotnego wzorca, jakim był obrzędowy taniec palestyńskich Arabów, tańczony przez nich między innymi podczas uroczystości zaręczyn i wesela. Spośród pierwszych żydowskich choreografii niektóre tańce naśladowały układ kroków tańców tradycyjnych (np. *Debka Druz*, oparta na krokach druzyjskiego tańca), inne zaś czerpały z tradycyjnych tańców zaledwie inspirację, co przejawiało się głównie w jakości ruchu i postawie tancerzy (wyprostowana, „usztynwiona” sylwetka, niska pozycja, mocny kontakt z ziemią) (Bahat-Ratzon 1978: 118).

²⁵ *Ibidem*. Zob. też Kaschl 2003.

badaczy jako moment narodzin izraelskiego tańca (Spiegel 2011: 405). Już wtedy uwidoczniły się tendencje do zapożyczania elementów choreograficznych pochodzących z tańców wschodnich, szczególnie jemeńskich. Nurt ten rozwijał się także w późniejszym okresie dzięki takim artystkom, jak Yarden Cohen czy Sarah Levi-Tanai, które zwrot ku tradycji orientalnej traktowały jako drogę do odnalezienia autentyczności, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej, a konkretnie – narodowej. Zanim jednak to nastąpiło, przemiany i zapożyczenia zachodziły często na poziomie oddolnym i wynikały z pragmatycznego pytania: co tańczyć razem, gdy spotykają się w jednym miejscu emigranci z różnych kultur i tradycji? Podpatrzone u sąsiadów układy taneczne i wzorce ruchowe mogły wydawać się czymś autentycznym i ciekawym, jakże różnym od europejskich tańców towarzyskich, i alternatywą dla tańczonej jeszcze w diasporze hory.

Orientalizm jako komponent izraelskiej tożsamości

Orientalne wpływy w muzyce syjonistycznej mieszały się często z obecnym w Pieśniach Ziemi Izraela zachodnim, europejskim paradygmatem, który uważany był za komponent neutralny, wręcz uniwersalny, a przy tym łatwy i naturalny w odbiorze przez dominującą aszkenazyjską większość. Pieśni tworzone na potrzeby żydowskiej społeczności w Palestynie mieściły się często w stylistyce bliskiej pieśni masowej, o dosyć ograniczonych środkach wyrazu i prostej budowie (zazwyczaj zwrotkowej z refrenem). Jednak sporą grupę całkiem popularnych utworów stanowią pieśni zapożyczone, oparte na melodiach zaczerpniętych z muzyki ludowej Polski, Ukrainy czy Rumunii, a także muzyki chasydzkiej i pieśni ludowych w języku jidysz. Ich obecność świadczy o silnych i żywotnych związkach osadników z kulturami diaspory, od której wpływów – jak widać – nie dało się całkowicie odciąć, choć zdarzało się, że komponowane były kolejne wersje melodii już w Palestynie, wolne od europejskich odniesień. Tymczasem wpływy orientalne (arabskie, beduińskie,

a szczególnie jemeńskie) były dobrze widziane i wielu kompozytorów, oficjalnie tworzących w nurcie *Szirej Erec Israel*, korzystało świadomie z „orientalnych” inspiracji, w duchu wspomnianego już poszukiwania korzeni żydowskiej muzyki na Wschodzie. Kompozytorem, który sięgał do własnych muzycznych doświadczeń, implementując na gruncie Pieśni Ziemi Izraela motywikę orientalną oraz instrumenty (bębenek i flet), był Emanuel Zamir, który szczególnie chętnie inspirował się muzyką arabską, zasłyszaną w okolicach jego rodzinnej Petah Tikwy oraz Tel Awiwu i Jafy. Innym kompozytorem, którego twórczość naznaczona została przez orientalne wpływy, był Nachum Nardi. Artysta związał się z Brachą Zefirą, śpiewaczką o jemeńskich korzeniach, która była często wykonawczynią jego utworów. Jej interpretacje utrzymane były w stylistyce dosyć odległej od oficjalnej estetyki Pieśni Ziemi Izraela, z zachowaniem wielu cech rdzennej muzyki arabskiej (język, emisja, instrumentarium). Nardi nie tylko komponował, lecz także adaptował lokalny repertuar na potrzeby nowej muzyki syjonistycznej. Przykładem może być pieśń z 1932 roku, znana pod tytułem *Ba-Galil* (hebr. W Galilei, inny tytuł pochodzi od incipitu pieśni: *Alej Giw’a*, hebr. Na wzgórzu), oparta na melodii arabskiej *Ja zarif al tul*, zasłyszanej przez Zefirę w arabskiej wiosce Sheikh Munis koło Jafy. Zapisane przez Nardiego wariacje melodii podłożone zostały następnie do tekstu wiersza Abrahama Brojdesa, w którym poeta opiewa tragiczną i wzniosłą śmierć Trumpeldora pod Tel Chaj²⁶.

Powyższe przykłady pokazują, jak wiele elementów zapożyczonych pojawia się w repertuarze Pieśni Ziemi Izraela oraz w izraelskich tańcach. Repertuar ten z założenia miał reprezentować nową żydowską tożsamość, wolną od związków z kulturami diaspory i szukającą w Palestynie swoich pradawnych korzeni. Zjawisko przenikania wątków z lokalnej muzyki i tańca arabskiego miało miejsce na styku kulturowym i było w dużej mierze skutkiem losowych wydarzeń i wynikłych z nich indywidualnych fascynacji. Niezależnie od tego, elementy muzyki arabskiej

²⁶ *Ba-Galil (lachan Nardi be-ikwot lachan arawi)*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=303> (dostęp: 24.04.2025).

pojawiały się w twórczości izraelskich kompozytorów, świadomie sięgających do źródeł inspiracji, w których doszukiwali się recepty na „nową” żydowską (a później izraelską) muzykę. Abstrahując jednak od genezy zapożyczenia, wątki te musiały zostać przetworzone tak, by w percepcji odbiorców funkcjonowały już jako własne, potwierdzające ich tożsamość.

Ku dalszym zmianom

W czasach po powstaniu państwa Izrael sytuacja jeszcze bardziej się skomplikuje wraz z przybyciem do kraju w latach pięćdziesiątych żydowskich emigrantów z krajów arabskich (Maroka, Iranu, Iraku, Syrii). Marginalizacja i deprecjacja ich muzycznej tradycji oraz tłamszenie możliwości rozwoju za pomocą obowiązującej wówczas w młodym państwie kulturowej koncepcji *melting pot* ukazała nową, nieprzyjazną fazę stosunku izraelskich Żydów do arabskiej kultury, nawet w sytuacji, gdy jej depozytariuszami byli ich obecni krajanie. Wyostrenie tej optyki i jej radykalizacja były głównie wynikiem wojny (1947–1948) i poprzedzającej ją rewolty arabskiej z lat 1936–1939. Kolejne konflikty przyniosły jeszcze większe zaangażowanie, które trwało aż do przełomu w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy do głosu doszło trzecie pokolenie *mizrahim*²⁷, które na różne sposoby próbowało wyrażać w muzyce swoją hybrydową, kulturową tożsamość. Unikając pokusy teleologicznej perspektywy, w której opisywane zjawiska miałyby bezpośrednio antycypować aktualne procesy, można jednak pokusić się o refleksję nad niezwykle zmiennością międzykulturowych relacji i wynikającą z niej ogromną żywotnością obu kultur, przekraczających najbardziej definitywne granice, jakie postawił im człowiek.

²⁷ *Mizrahim* (hebr.) – Mizrachijczycy, określenie ludności żydowskiej pochodzącej z terenów Afryki Północnej, Bliskiego Wschodu i Kaukazu.

Literatura cytowana

- Agadat Purim*, [maszynopis powielany] 1935. Lwów: Hoca'at Ha-hanhaga ha-rasit szel histadrut Ha-Szomer ha-Cair ba-Galicja. Central Zionist Archives, Jerusalem, sygn. DD1/4165.
- Bahat-Ratzon, Naomi 1978–1979: Debka – the Traditional Dance of Unity and Relaxation. „Israel Dance Annual”, 1978–1979, 113–118.
- Biblia Tysiąclecia* 1990. Red. Kazimierz Dynarski. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum.
- Dodatek do Measejf nr 3. Plan pracy dla szichwy bejt na okres styczeń-luty* [maszynopis powielany] [1935?]. Lwów: [s.n.]. Central Zionist Archives, Jerusalem, sygn. DD1/4125.
- Feldman, Walter Zev 2016: *Klezmer. Music, History and Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gotthelf, Jehuda 1933: *Słowo do młodzieży*. Warszawa: Żyd[owska] Org[anizacja] Haszomer Hacair.
- Ingber, Judith Brin 2001: *Shorashim. The roots of Israeli Folk Dance*. W: *Seeing Israeli and Jewish Dance*. Ed. Judith Brin Ingber. Detroit: Wayne State University Press, 99–170.
- Jeż, Agnieszka 2024: *Obraz alii w Pieśniach Ziemi Izraela*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 6, 131–133, http://www.etno.imuz.uw.edu.pl/wp-content/uploads/EP_2024_06_JE%C5%BB.pdf (dostęp: 24.06.2025).
- Kaschl, Elke 2003: *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*. Leiden and Boston: Brill.
- Lockman, Zachary 1993: *Railway Workers and Relational History: Arabs and Jews in British-ruled Palestine*. „Comparative Studies in Society and History”, vol. 35, no. 3, 601–627.
- Loeffler, James Benjamin 2010: *Do Zionists Read Music from Right to Left? Abraham Tsvi Idelsohn and the Invention of Israeli Music*. „Jewish Quarterly Review”, vol. 100, nr 3, 385–416.

- Muir, Diana 2008: *A Land without a People for a People without a Land. An oft-cited Zionist slogan was neither Zionist nor popular.* „Middle Eastern Quarterly”, vol. 15, nr 2, 55–62.
- Perec, Icchak Lejbusz 1958: *Przeistoczenie melodii*. W: *Wybór opowiadań*, tłum. Anna Dresnerowa. Warszawa: Ossolineum, 207–232.
- Poter, J. 1931: *10 obrazów scenicznych*. W: *Haszomer Hacair*. Lwów: Hanhaga Raszith, Żyd[owska] Org[anizacja] Skaut[owa].
- Program nauczania opracowany przez Radę Pedagogiczną w r. szk. 1923/24 pod kierownictwem Dyrektora D. Brawera 1924*. Białystok: 8-klasowe Gimnazjum Koedukacyjne M. Kacnelsona, M. Kapłana, L. Kohnego i L. Pata (z hebrajskim językiem nauczania) w Białymstoku.
- R.B. 1935: *Z prowincjonalnego miasta: Oświęcim – Akiba – Purim*. „Diwrej Akiba”, nr 29, 684–685.
- Rowe, Nicholas 2011: *Dance and Political Credibility. The Appropriation of Dabkeh by Zionism, Pan-Arabism and Palestinian Nationalism*. „The Middle East Journal”, vol. 65, nr 3, 363–380.
- Spiegel, Nina 2011: *New Israeli Rituals. Inventing a Folk Dance Tradition*. W: *Revisioning Ritual Jewish Traditions in Transition*. Ed. Simon J. Bronner. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization, 392–418.
- Wilkański, M. 1918: *Kopaliśmy studnię*, „Haszomer”, nr 7, 138.
- בוקבל, מייח, מינושאר יריש. https://www.nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002496410205171/NLI (dostęp: 27.06.2025).
- רחש, נתן 2018: *מילשורי: רעונה תועונתב ורש המ*.
- Zemereshet: <https://www.zemereshet.co.il/m/>

SUMMARY

“The Sound of Eastern Sadness...”: Arab Themes in Zionist Music and Dance in Palestine before 1948

In this article, I address the boundaries of identity in Zionist music and dance in Isreal and the diaspora in the first half of the 20th century. As a tool for shaping cultural and national identification meant to unify a diverse society, the repertoire began to include Arabic themes, most often as contrafacta of songs, inspirations and motivic borrowings, or choreographic arrangements. These were usually integrated with the musical material or the structure of the dance, and their new users were aware of the origin of these elements. This process took place in two ways: as a result of local interactions or as part of a pre-planned process of searching for an idiom of “new Jewish music” and its hypothetical sources in the music of the Orient. Repertoire transformations were accompanied by political events, which reflected ethnic tensions between Jews and Arabs. In this repertoire, Zionists alternately regarded the Palestinian Arab population as adversaries, as irrelevant, or as possible neighbors. The diversity of these attitudes, largely dependent on the faction that a given stream of Zionism represented on the broad ideological spectrum, was reflected in the repertoire and its function, as well as in narratives of cultural identity. In this article, I will discuss these attitudes using examples of songs and dances that draw motifs from local, Palestinian culture, especially in those situations where music and dance crosses cultural boundaries.

Keywords: Zionism, Arabic Music, Palestine, debka, Israeli Dance.

Rimantas Sliužinskas

Uniwersytet Kłajpedzki, Litwa

Związki między litewskimi i polskimi pieśniami ludowymi: perspektywa ogólna

Wprowadzenie

W ostatnich dziesięcioleciach litewscy etnomuzykolodzy osiągnęli znaczące wyniki w badaniu cech folkloru muzycznego poszczególnych regionów etnograficznych Litwy. Porównawcze badania etnomuzykologiczne poświęcone Litwinom i narodom sąsiednim nie cieszą się jednak jeszcze zbyt dużą popularnością, mimo iż wydaje się, że tylko w taki sposób można prześledzić genezę i rozwój tradycyjnych melodii naszego kraju, różnorodne wpływy historyczne i regionalne, wreszcie – zależności między lokalną odrębnością a uniwersalnymi cechami ludowej twórczości muzycznej.

Tradycyjna kultura muzyczna Auksztotów, Żmudzinów i Dzuków, słynących z niepowtarzalnych pieśni ludowych, jawi się nam jako wyjątkowa, dopóki nie stwierdzimy, że w innych krajach również istnieją popularne dwugłosowe pieśni ludowe, rozbrzmiewające w interwałach sekundy, podobnie jak nasze *sutartinės*, a melodie pieśni Dzuków o żniwach są śpiewane gdzieś nad Morzem Adriatyckim. Nie sposób nie dostrzec faktów świadczących o pewnym powiązaniu naszych pieśni

ludowych z przejawami ludowej myśli muzycznej krajów sąsiednich (czy też niekiedy nawet dość odległych). Należałoby się zainteresować pieśniami ludowymi innych narodów i poszukać w nich wspólnych cech, które mogłyby wskazywać na związki zachodzące pomiędzy nimi a tradycyjnymi pieśniami litewskimi.

Największy wkład w badanie porównawcze litewskiego i polskiego folkloru muzycznego wnieśli profesor Gustaw Juzala-Deprati oraz autor niniejszego artykułu. Najważniejsze prace badawcze G. Juzala-Deprati dotyczą cech różnych typów litewskich i polskich pieśni ludowych. Publikacje ukazały się w następujących językach: polskim (Juzala-Deprati 2006; 2007a; 2010a), litewskim (Juzala-Deprati 2003a), niemieckim (Juzala-Deprati 2003) i angielskim (Juzala-Deprati 2010b). Na szczególną uwagę zasługują opracowania na temat obrzędowych pieśni kalendarzowych na Boże Narodzenie–Adwent (Juzala-Deprati 2007; 2013) i Wielkanoc w angielskiej (Juzala-Deprati 2010) i polskiej wersji językowej (Juzala-Deprati 2013). Metody porównawcze i historyczne w badaniach cech pieśni litewskich i polskich stosuje również autor niniejszego artykułu. Efektem jego badań są opracowania w językach polskim (Sliužinskas 2007; 2008; 2015a), angielskim (Sliužinskas 2009a; 2018), rosyjskim (Слюжинскас 2015), litewskim (Sliužinskas 2004; 2006). Wyróżnia on cechy obrzędów ślubnych (Sliužinskas 2017) czy też bożonarodzeniowo–adwentowych (publikacja w języku białoruskim Слюжынскас 2020). Ponadto w języku polskim ukazały się jego opracowania na temat muzyki instrumentalnej (Sliužinskas 1998) i podsumowujące lokalne badania nad społecznymi aspektami litewskiego i polskiego samostanowienia narodowego (Sliužinskas 2009).

Trochę historii

W roku 1995 zostałem zaproszony do odwiedzenia archiwum folkloru muzycznego w Instytucie Muzykologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Podjąłem się upowszechniania zbiorów pieśni ludowych,

nagranych na terenie województwa suwalskiego w roku 1959. Niektóre z nich śpiewano po polsku, inne po litewsku. Litewskie nagrania od prawie 40 lat pozostały nieodczytane. Spisałem na papierze teksty i melodie kilkuset litewskich pieśni ludowych i przetłumaczyłem ich treść na język polski. Następnie wspólnie z dyrektorem tego archiwum – profesorem Ludwikiem Bielawskim (1929–2024), profesorką Anną Czekanowską (1929–2021) oraz doktorem Piotrem Dahligiem (dziś profesorem), zastanawialiśmy się nad potrzebą podjęcia studiów porównawczych litewskich i polskich pieśni ludowych. Otrzymawszy pozwolenie na przywiezienie na Litwę kopii wszystkich moich nagrań pieśni polskich i litewskich oraz transkrypcji, obiecałem kontynuować badania.

Tak rozpoczęła się praca nad przygotowaniem monografii, wydanej na Uniwersytecie Kłajpedzkim, która stała się dopiero początkiem obszernego i trudnego do opracowania dzieła (Sliužinskas 2006):



W późniejszych badaniach skoncentrowałem się na folklorze muzycznym innych narodów słowiańskich – rosyjskim, białoruskim, a od 2015 roku – ukraińskim, natomiast polskie pieśni pozostawały na marginesie moich zainteresowań. Niniejszy artykuł jest świadectwem powrotu do wcześniejszych badań i ma na celu zachęcenie do odnowienia studiów porównawczych nad pieśniami litewskimi i polskimi.

Melodyczne podobieństwo litewskich i polskich pieśni ludowych

Związki litewskich i polskich pieśni ludowych są zauważalne na wiele sposobów. Mogą to być analogiczne wątki tekstów pieśni, same teksty, melorytmiczne układy melodii, a nawet identyczne melodie. Wiele elementów, które mogłyby być przedmiotem wspólnych badań prowadzonych przez litewskich i polskich etnomuzykologów pozostaje nieodkrytych.

Zaprezentuję kilka identycznych melodii litewskich i polskich pieśni ludowych. Omówię szczegółowo jeden przykład, w którym występują podobieństwa zarówno w tekście poetyckim, jak i melodii. Pieśni polskie rozpoczynające się incipitami „Oj siadaj, siadaj, kochanie moje..”, „Powiedz Kasiunia, powiedz kochana...”, „Siadaj Kasiunia (Damunia), siadaj kochana...”, „Siadaj, nie gadaj, ślicznie kochanie...”, a odpowiadają im litewskie z tekstem *Ruoškis, mergele, ruoškis, jaunoji* [Przykład 1].

[14^m]

Oj sia-daj sia - daj, ko - cha - nie mo - je, // Nic płą - ka - nie
 Nie po mo-że, wro-ne ko-ni sto-ją w wozie po-za - prze-ga - ne.

♩ = 108

Ruoš - kis, mer - ge - le, ruoš - kis, jau - no - ji, jau žir - ge - liai

su - kin - ky - ti ties var - te - liai su - sta - ty - ti ruoš - kis, mer - ge - la.

Przykład 1. Pieśń weselna w języku polskim i litewskim śpiewana przed wyjściem do kościoła. Sygn. AFT 5017(23) i KTR 117(134)¹.

Struktura i kształt melodii tych utworów są niewątpliwie bardzo podobne. Ponadto, zarówno w polskim, jak i litewskim tekście tych pieśni pojawia się charakterystyczny dialog między panną młodą a gośćmi weselnymi, którzy namawiają ją, aby jak najszybciej wsiadła do powozu i pojechała do kościoła. Młoda kobieta zwleka i próbuje zyskać na czasie, mówiąc po każdym przypomnieniu, że nie zdążyła podziękować za swoją młodość wielu osobom – matce, ojcu, siostrom, braciom, a także przedmiotom – na przykład wiankowi rucianemu. Należy tutaj podkreślić, że tylko w tekstach polskich występują warianty, w których panna młoda pragnie podziękować także progowi chaty (jest to ważny symbol przejścia do nowego życia) i piecowi w chacie (znów głęboki symbol ciepła domu rodzinnego). W tekstach litewskich nie ma takich symboli, więc nasuwa się przypuszczenie, że teksty polskie są starsze.

Poniżej przytoczę przykłady licznych analogii zauważalnych między melodiami wybranych polskich i litewskich pieśni ludowych.

¹ Skróty sygnatur rozwinęto na s. 49.

1. Pieśni prac polowych²

a) żniwne

$\text{♩} = 108$
 O - bu - dza - ła o - bu - dza - ła ta - tu - ni
 ra - niu - sień - ko.

$\text{♩} = 84$
 Pū - tē vē - jas pū - tē vē - jas vē - je - lis ā - žuo - lē - lin.

Przykład 2. Pieśń polska *Obudzała, obudzała tatuni* (Powąłem żytko, powąłem, Do domu żytko w gościna, Wylatała, wylatała ptaszerka (lastańka)) i litewska *Pūtē vējas, pūtē vējas, vejelis*. Sygn. KTR 178(70) i KTR 77(119).

² W artykule opieram się na klasyfikacji gatunkowej obowiązującej w etnomuzykologii litewskiej, która w wielu przypadkach różni się od sposobów gatunkowego porządkowania pieśni stosowanych przez badaczy polskich.

$\text{♩} = 74$

① ③ ③ ②

Jak ja bę-dę żyt-ka ża-ła, na tej gó-rze, na wy-so - kiej.

① 2-5 ② 4 5

Tempo rubato $\text{♩} = 63$

Vai aš pjau - nu ru - ge - lius ja - n kal -

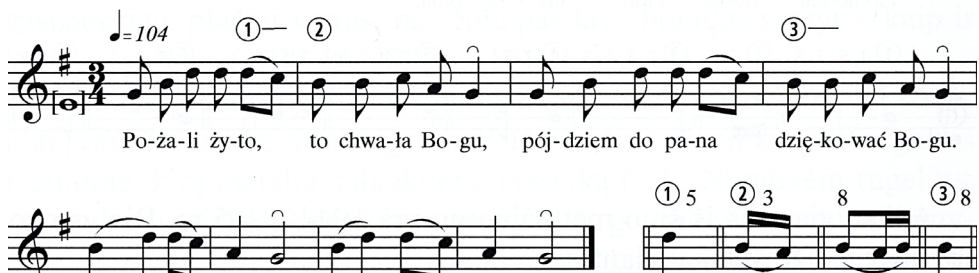
3

ne - lio, an a - ukš-to - jo.

Przykład 3. Pieśń polska *Jak ja będę żytką żała* i litewska *Vai aš pjaunu rugelius*. Sygn. LTR 4562(127) i ČtDzM 51 = KF 4343(4).

b) dożynkowe

$\text{♩} = 104$ ① — ② ③ —



Po-ża-li ży-to, to chwa-ła Bo-gu, pój-dziem do pa-na dzie-ko-wać Bo-gu.

Plon ży - ta, plon ze wszyst - kich stron.

$\text{♩} = 63$



Nu- pjo- vėm ru- gius, nu- pjau- sim kvie- čius, ei - sim pas po - nus

pa - ka - juos pa - čiuos. Pjauk ru - gius, pjauk
ir i kluo - ną krauk.

Przykład 4. Pieśń z tekstem polskim *Pożali żyto, to chwała Bogu* i litewskim *Nupjovėm rugius, nupjausim kviečius*. Sygn. KTR 117(150) i KTR 118(65).

c) o zbiorach owsa

$\text{♩} = 66$



Wy-le-taj, so - ko - le, da nie za - baw - liaj się,
oi ra - no ra - no, da nie za - baw - liaj(się).

[16"] $\text{♩} = 108$ (*Ekspressione*)



O - i, lèk, sa - ka - le, ne - si - vè - lin - ki, //
in sa-va ge - gu - lì pa - si - sku - bin - ki,
o - i vè - lus vè - lus, vè - lus va - ka - rè(lis).

Przykład 5. Pieśń z tekstem polskim Wyletaj, sokole, da nie zabawliaj się i litewskim Oi lèk sakale, nesivèlinki. Sygn. KTR 117(121) i LLD VI 433.

2. Pieśni obrzędów kalendarzowych

a) łałynki

$\text{♩} = 94$

Dzień dob - ry, pa - ni - czu, na smo - la - nym bi - czu,
oi wi - na, wi - na, wi - na zie - lo - na.

$\text{♩} = 108$

Vai, a - n dva - ro, a - n di - džio - jo, vy - ne - lis vy - no ža - lia - sai.

Przykład 6. Pieśń z tekstem polskim *Dzień dobry, paniczu, na smolanym biczu* i litewskim *Vai an dvaro, an didžiojo*. Sygn. LTR 4562(24) i KTR 143(9).

3. Pieśni młodzieżowe

[26"]

Czer - wo - na ró - ża bia - ły kwiat, czer - wo - na ró - ża bia - ły kwiat.



Oi, jo-jau jo-jau, dū-mo-jau, oi, jo-jau jo-jau, dū-mo-jau,
da-jo-jau dva-re-li, da-jo-jau dva-re-li, da-jo-jau dva-re-li, su-sto-jau.

Przykład 7. Pieśń polska Czerwona róża, biały kwiat (Zakwitła róża trojaka)
i litewska Oj jojau, dūmojau. Sygn. ZUSM I 1, s. 127 i KTR 3(119).



[32''] ♩ = 73
[C] U mei ma-my przed siä - nio sto-je li-pa zie-lo - na,
a na tej li - pie są se-ro-kie liś-ćie, trzej ptaś-ko-wje spie - wa - jö,
a na tej li - pie są se-ro-kie liś-ćie, trzech ptaś-ko-wje spie - wa - jö.
A- nam šo - ne e - že - ro bal - ta lie - pa sto - vė - jo.
O toj lie - pe - lėj, o toj bal - to - joj trys paukš-tu - kės čiul - bė - jo.

Przykład 8. Pieśń z tekstem polskim U mei mamy przed siänio stoje lipa zielona i litewskim Anam šone ežero. Sygn. SPH (p) 263 i KTR 5(38).



Przykład 9. Pieśń polska *Żeby ja wiedziała, że za mężem licha* i litewska *Bijūnėlis žalias, bijūnėlis gražus*. Sygn. KTR 178(56) i LLD X 160 = LTR 3471(11).

Largo ♩=56

Na po - lu li - pa, pod li - pą wo - da,
 tam sto - ja - ła dzi - wczy - ne - czka psie - kna u - ro - da.
 Ant kal - no gluos - nys, pa - kal - nėj šul - nys, // ten sto - vė - jo mer - gu - žė - lė
 pa - ti sau vie - na.

Przykład 10. Pieśń polska *Na polu lipa, pod lipą woda* (Oj z góry, z góry jadą mazury) i litewska *Ant kalno gluosnys, pakalnėj šulnys*. Sygn. SPK II 2(495) i LLD X 216 = LTR 3651(76).

[12"] *Żywo*

Tu - man, tu - man na do - li - nie, oj, joj, joj,

sze - ro - ki liść na ka - li - nie, oj, joj, joj, joj, joj, joj, joj,

sze - ro - ki liść na ka - li - nie, oj, joj, joj, joj, joj.

♩ = 108

Kas su - ba - tos va - ka - rė - lį, oi oi oi,

py - niau rū - tų vai - ni - kė - lį, oi oi oi oi oi oi oi, // oi.

Przykład 11. Pieśń polska *Tuman tuman na dolinie, oj, joj, joj* (Szemrze deszczyk po olszynie, oj, oj, oj) i litewska *Kas subatos vakarėlį, oi oi oi*. Sygn. ZUSM I 1, s. 230 i KTR 125(77).

Wersja I

$\text{♩} = 69$

1. Za je-zio-re-ńkiem, za by-strą wo-dą zbie-ra-ła Ka - sia dro-bne ja-go-dy.
 We li wej la la, wej li wej la la zbie-ra-ła Ka - sia dro-bne ja-go-dy.

Wersja II

$\text{♩} = 73$

1. Za je-zio-re-ńkiem, za by-strą wo-dą zbie-ra-ła Ka-sia dro-bne ja-go-dy.
 Oj li oj li la, oj li oj li la zbie-ra-ła Ka-sia dro-bne ja-go-dy.

$\text{♩} = 104$

Kai aš tu-rė - jau kai-mi mer-ge - lį, ė-jau lan-ky - ti kas va-ka-rė-lį,
 oi ly-lia ly - lia, ram-ta dra-lia ly - lia, ė-jau lan-ky - ti kas va-ka-rė-lį.

Przykład 12. Pieśń z tekstem polskim *Za jeziorzeńkiem, za bystrą wodą i li-tewskim Kai aš turėjau kaimi mergelį*. Sygn. PPLP, p 59 i LLD X 353 = LTR 3988(108).

Adagio ♩ = 108

Je-kiem jo sed do swo - ji dzi-wczy-ny si - cioł nie - siunc wy-so-ko,
u - na za mno o - kan-kiem wyj - rza - ła cym nie u - sed da-le-ko.

Iškilmingai

Kad aš jo - jau per ža-lią gi - re-lę, aukš-tai švie - tē mē-nu-lis,
liū-liu liū - liu, liū-liu liū-liu liū-liu, aukš-tai švie - tē mē-nu-lis.

Przykład 13. Pieśń polska *Jekiem jo sed do swoji dziwczyny* i litewska *Kai aš jojau per žalią girelę*. Sygn. SPK II 1(215) i LT II 89.

♩ = 210

Wscho - dzi - ło sło - ne - czko spo - za o - bło - czków.

Oj tak, oj tak, spo - za o - bło - czków, // błocz - (ków).
 Oj tak tak, oj tak tak, spo - za o - bło - czków, // błocz - (ków).

The first system of the musical score is in 3/8 time with a tempo marking of quarter note = 210. It consists of two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The lyrics are written below the staves. The first line of lyrics is 'Wscho - dzi - ło sło - ne - czko spo - za o - bło - czków.' The second line of lyrics is 'Oj tak, oj tak, spo - za o - bło - czków, // błocz - (ków). Oj tak tak, oj tak tak, spo - za o - bło - czków, // błocz - (ków).' There are first and second endings marked above the final measures of the second line.

Allegretto

Te - kè - jo sau - le - lè pro de - be - sè - lį, vai tai, vai tai,

pro de - be - sè - lį, vai tai tai, vai tai tai, pro de - be - sè(lį).

The second system of the musical score is in 3/8 time with a tempo marking of 'Allegretto'. It consists of two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The lyrics are written below the staves. The first line of lyrics is 'Te - kè - jo sau - le - lè pro de - be - sè - lį, vai tai, vai tai,'. The second line of lyrics is 'pro de - be - sè - lį, vai tai tai, vai tai tai, pro de - be - sè(lį).' The melody ends with a fermata over the final note.

Przykład 14. Pieśń polska *Wschodziło słoneczko spoza obłoczków* i litewska *Tekėjo saulelė pro debesėlj*. Sygn. PPLP, s. 56 i ČLLD 87.

4. Ballady

$\text{♩} = 88$

[#6] Czar-na ro - la, czar-na ro - la, nie o - ra - na, tam cho - dzi - ła

Ju - li - ja - na, tam cho - di - ła Ju - li - ja(na).

$\text{♩} = 96$

Pa Var - ša - va ly - gius lau - kus ten u - li - o - ja U - li - jo - na,

ten u - li - o - ja U - li - jo - na.

Przykład 15. Pieśń w języku polskim *Czarna rola, nie orana, tam chodziła Julijana* (Pod Podolem/Na Podolu biały kamień, Podolanka siedzi na nim) i litewskim *Po Varšava lygius laukus ten ulioja Ulijona*. Sygn. KTR 119(72) i KTR 58(140).

W uzupełnieniu chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt powiązań między polską i litewską tradycją pieśniową. Mam tu na myśli pewnego rodzaju parodie tekstów piosenek, w których jako osobne epizody pojawiają się naprzemiennie teksty litewskie i polskie. Zjawisko można zaobserwować wyłącznie w historycznym repertuarze prezentowanym przez dwujęzycznych litewsko-polskich śpiewaków z Wileńszczyzny. W taki sposób śpiewają tylko podczas świąt i po wypiciu odpowiedniej ilości piwa lub czegoś mocniejszego¹:

¹ Sygn. KTR 77(37) i MFA A 48(14).

$\text{♩} = 76$

Oi tu O - nyt, O - ny - tè - le, za - fun - duj mnie pi - wo,
o O - ny - tè pa - si - pū - tus pa - trzy na mnie kszy - wo.

1. Oi tu Onyt, Onytėle, zafunduj mnie piwo,
O Onytė pasipūtus patrzy na mnie krzywo.
2. Powiedz luba, powiedz moja, powiedz, širdis mano,
Ar neilgu tau be manęs, tu, mano kvietkele.
3. Oi kaip ilgu, božės mój, negaliu kentėti,
Jak ja ciebie nie zobaczę – net man širdis skauda.
4. Oi tas alus alutėlis, z jęczmenia zrobionas,
Ir dėl žmonių palinksmybės chmieliu doložonas.
5. Šiandien gersim, baliavosim, būdzie nam wesoło,
Rytoj sirgsim, pagiriosim – wezmiem się za głowę.

Czy też w innej wersji:

$\text{♩} = 78$

1. Ja sie - dzia - ła wo - gro - decz - ku terp ža - lių rū - te - lių,
roz - ma - wia - łem z dziew - czy - necz - ką daug mei - lių žo - de - lių, // del(ių).

1. Ja siedziała w ogordeczku terp żalių rūtelių,
Rozmawiałem z dziewczyneczką daug meilių žodelių.

2. *Oi mergyte, mergužėle, pójdzmy my na polu,
Pažiūrėsim, mergužėle, jaka twoja dolia.*
3. *Oi aluti, alutėli, z jėczmenia zrobiony,
O kad mes jo paragautum – chmielu dołożony.*

Zakończenie

W podsumowaniu chciałbym sformułować następujące perspektywy i istotne pytania dla badań porównawczych nad litewskimi i polskimi pieśniami ludowymi, które dotychczas nie zostały uwzględnione:

a) w celu odkrycia większej ilości podobieństw między pieśniami litewskimi i polskimi i, być może, zidentyfikowania innych elementów niż dotychczas ustalone, konieczne wydaje się przeanalizowanie wielu publikacji źródłowych oraz rękopisów czy zapisów archiwalnych;

b) należałoby określić stopień powiązania tych pieśni z lokalną tradycją (czy są to melodie powszechnie znane, czy regionalne);

c) istotne wydaje się zbadanie regionalnej dystrybucji pieśni i dokonanie porównań pod względem ilościowym i melogeograficznym;

d) brak jest szczegółowych informacji na temat rozprzestrzeniania się aktualnych pieśni poza Litwę i Polskę (Białoruś, Ukraina, Słowacja, Czechy, Niemcy itd.);

e) interesujące byłoby sprawdzenie, czy prowadzone są badania porównawcze nad związkami polskich pieśni ludowych z pieśniami z innych (oprócz Litwy) krajów sąsiednich.

Powyższe problemy wymagałyby przygotowania w Polsce wspólnego projektu systematycznych badań porównawczych naszych pieśni, w ramach którego możliwe byłoby połączenie sił litewskich i polskich etnomuzykologów, istotne wydaje się także przetłumaczenie wyników istniejących badań na język polski oraz ich opublikowanie.

Skróty

- AFT Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Taśmy magnetofonowe
- AF Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zapisy utworów słowno-muzycznych
- ZUSM Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zapisy utworów słowno-muzycznych
- ČLLD Čiurlionytė, Jadvyga 1955: Lietuvių liaudies dainos [Litewskie pieśni ludowe]. Rinktinė. Vilnius
- ČtDzM Četkauskaitė, Genovaitė (red.) 1981: Dzūkų melodijos [Melodie dzukuskie]. Vilnius
- KLF Archiwum Folkloru Muzycznego Instytutu Muzykologii Litewskiej Akademii Muzycznej, Wydział Etnomuzykologii. Nagrania audio
- KTR Archiwum Folkloru Muzycznego Instytutu Muzykologii Litewskiej Akademii Muzycznej. Wydział Etnomuzykologii. Rękopisy
- LLD VI Lietuvių liaudies dainynas. Darbo dainos, t. 6: Rugiapjūtės, avižapjūtės ir grikių rovimo dainos, kn. 1 [Litewski śpiewnik ludowy. Pieśni robocze, tom 6. Pieśni o żniwach żyta, owsa i zrywaniu gryki, t. 1]. Ed. by V. Misevičienė. Vilnius 1993.
- LLD X Lietuvių liaudies dainynas, t. 10: Jaunimo dainos. Meilės dainos, kn. 1. [Litewski śpiewnik ludowy, t. 10: Piosenki młodzieżowe. Piosenki miłosne, t. 1]. Ed. by N. Laurinkienė. Vilnius 1995
- LT II Lietuvių tautosaka. Dainos, raudos, t. 2: [Litewski folklor. Pieśni, lamenty, t. 2]. Vilnius 1964
- LTR Zbiory rękopisów folklorystycznych Instytutu Literatury Litewskiej i Folkloru
- MFA A Archiwum Folkloru Muzycznego Wydziału Etnomuzykologii Instytutu Muzykologii Litewskiej Akademii Muzycznej. Fundusz Kaset Audio
- PPLP Pieśni i przyśpiewki ludowe Pogranicza. Wydawnictwo ZF, Suwałki, 1998.
- SPH Stęszewski, Jan: 1965: „Problematyka historyczna pieśni Kurpiowskich”. Dysertacja doktorska. Warszawa.
- SPK Skierkowski, Władysław: Puszcza Kurpiowska w pieśni, cz. 2, zeszyt 1 – Płock, 1928; zeszyt 2. Płock – 1933; zeszyt 3 – 1934.

Literatura cytowana

- Četkauskaitė, Genovaitė (red.) 1981: *Dzūkų melodijos* [Melodie dzukskie]. Vilnius.
- Čiurlionytė, Jadvyga 1955: *Lietuvių liaudies dainos* [Litewskie pieśni ludowe]. Rinktinė. Vilnius.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2003: *Musik des litauisch-polnischen Grenzgebietes*. W: *Ethnic relation and musical folklore*. Red. R. Astrauskas. Vilnius, 97–103.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2003a: *Aukštaičių-lenkų liaudies dainų melodijos* [Melodie ludowych pieśni Polaków z Aukštoty]. „Lietuvos Muzikologija”, t. 4, 144–152.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2006: *Historyczne i socjolingwistyczne uwarunkowania kultury pograniczy polsko-litewskich*. W: *Przestrzeń społeczno-ekonomiczna Europy środkowo-wschodniej*. Red. J. Górecki. Kraków, 30–45.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2007: *Polskie i litewskie kolędy wiosenne. Obrzęd, gatunek, paralele*. W: *Baltijos regiono istorija ir kultūra: Lietuva ir Lenkija. Karinė istorija, archeologija, etnologija*. Klaipėda: Klaipėda University Publishers, 171–182.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2007a: *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2010: *Of research into Easter well-wishing carols in Poland and Lithuania*. W: *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*. Red. P. Dahlig. Warsaw, 115–140.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2010a: *Historia w pieśniach ludowych pograniczy polsko-litewskich*. „Europa Orientalis. Studia z dziejów Europy Wschodniej i Państw Bałtyckich”, t. 1, 91–104.

- Juzala-Deprati, Gustaw 2010b: *Social Descent and the Songs' Repertoire on the Polish-lithuanian Borderlands*. „Ethnologia Polona”, t. 27, 125–132.
- Juzala-Deprati, Gustaw 2013: *Semantyka kolęd wiosennych. Studium folklorystyczno-etnomuzykologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.
- Sliužinskas, Rimantas 1998: *Dudy w folklorze litewskim*. „Muzyka”, nr 3 (170), 113–118.
- Sliužinskas, Rimantas 2004: *Pietryčių Lietuvos lenkų liaudies dainos*. [Polskie pieśni ludowe z południowo-wschodniej Litwy] *Tautinių mažumų tautosaka*. „Tautosakos darbai”, t. XX (XXVII), 237–263.
- Sliužinskas, Rimantas 2006: *Lietuvių ir lenkų liaudies dainų sąsajos* [Związki między litewskimi i polskimi pieśniami ludowymi]. Monography. Klaipėda: Klaipėda University Publishers.
- Sliužinskas, Rimantas 2007: *Paralele historyczne między źródłami litewskich i polskich pieśni ludowych i perspektywa badań porównawczych*. W: *Baltijos regiono istorija ir kultūra: Lietuva ir Lenkija. Karinė istorija, archeologija, etnologija*. Acta Historica Universitatis Klaipėdensis XV. Klaipėda: Klaipėda University Publishers, 253–262.
- Sliužinskas, Rimantas 2008: *Polskie pieśni ludowe na Litwie. Ankieta i porady metodyczne dla krajoznawców*. Klaipėda: Klaipėda University Publishers.
- Sliužinskas, Rimantas 2009: *Sytuacja samookreślenia tożsamości narodowej w mieście Kłajpeda: aspekty społeczne i narodowościowe (druga połowa XX w. – początek XXI w.)*. W: *Pamięć i historia* (Olsztyn, Kaliningrad, Kłajpeda). Red. Tomasz Chrzanowski, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, 96–107.
- Sliužinskas, Rimantas 2009a: *Links between Lithuanian and Polish Folk Songs: Comparative Typological Research Studies*. „Europa Orien-

talis. *Studia z dziejów Europy Wschodniej i Państw Bałtyckich*”, t. 1, 51–64.

Sliužinskas, Rimantas 2015: Edward Gizewiusz (1798–1880) i Gustaw Gizewiusz (1810–1848) w etnologii litewskiej. W: *Musicologica Wratislaviensia 12: Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia / Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 133–145.

Sliužinskas, Rimantas 2017: *Baltų ir slavų liaudies dainų sąsajos [Związki między bałtyckimi i słowiańskimi pieśniami ludowymi]: „Sėskis, sėsite, sėskis, jaunoji”*. W: *Tradicija ir dabartis. Tradition & Contemporarity*, t. 12. Red. R. Sliužinskas & H. Pshenichkina. Klaipėda: Klaipėda University Publishers, 31–60.

Sliužinskas, Rimantas 2018: *Oskar Kolberg and his Significance for the Emergence of Lithuanian Folkloristics*. W: *The Kolbergs of Eastern Europe*. Red. Bożena Muszkalska. Eastern European Studies in Musicology. Ed. by Maciej Gołąb. Vol. 9. Berlin: Peter Lang, 17–30.

Слюжинскас, Римантас 2015: *Польско-литовские музыкальные параллели в свете балто-славянских сравнительных исследований. „Вопросы Этномузыкознания. Российская академия музыки имени Гнесиных”*, nr 2 (11), 90–101.

Слюжынскас, Римантас 2020: *Асаблівасці мелодыкі літоўскіх (дзукскіх) калядак: матэрыялы для параўнальных даследаванняў*. W: *Беларускі Фальклор. Матэрыялы і даследаванні. Зборнік навуковых прац. Нацыянальная Акадэмія Навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы, Выпуск 7*. Мінск: Беларуская Навука, 268–283.

SUMMARY

Relations between Lithuanian and Polish Folk Songs: An Overview

Studying the history of Lithuanian and Polish folk music (and Baltic and Slavic music more broadly) is perhaps the most challenging part of understanding how the folk melodies of our countries are connected to those of other historically related and intertwined nations and cultures. To reveal these connections in a variety of ways, much more work remains to be done by (I hope) a new generation of Lithuanian and Polish ethnomusicologists. I believe that they will be increasingly closely linked by joint research projects and will be interested in more active and consistent cooperation within the common space of the European Union, making for a more optimal exchange of their research results. This is a necessary condition for comprehensive comparative ethnomusicological research, with all necessary prerequisites already in place to fully realize its scientific potential.

The connections between Lithuanian and Polish folk songs are noticeable in many ways including analogous threads of song lyrics, the lyrics themselves, melo-rhythmic arrangements of melodies, or even identical melodies. There are still many undiscovered elements here that we – Lithuanian and Polish ethnomusicologists – should discover together. In this article, several identical melodies of Lithuanian and Polish folk songs are presented, together with their research perspectives. Developing a joint project in Poland for the systematic comparative study of our songs would provide an excellent opportunity to unite the expertise of Lithuanian and Polish ethnomusicologists.

Keywords: ethnomusicology, comparative musicology, Polish-Lithuanian folk music relations, music traditions on cultural borderlands.

Dawid Martin

Instytut Muzykologii UW

Od teoretyka do praktyka – o przełamywaniu rasowych tabu i metodologicznych barier w zachodnich badaniach nad gamelanem (ca. 1850–1960)

Badania nad tradycjami muzycznymi Archipelagu Indonezyjskiego, w szczególności zaś nad instrumentarium orkiestr *gamelan* oraz nad wykonywanym na nim repertuarem określanym terminem *karawitan*, stanowiły ważny impuls dla rozwoju etnomuzykologii i jej metodologii. Wśród ojców założycieli naszej dyscypliny zgodnie wymienia się nazwiska dwóch naukowców zajmujących się różnymi aspektami tej muzyki. Pierwszy z nich, Alexander John Ellis (1814–1890) zetknął się z gamelanem podczas występów dworskich artystów z kratonu w Yogyakarcie w Royal Aquarium w Westminster w 1882 roku. Jego badania nad strojem instrumentów goszczącej w Londynie orkiestry oraz skalami muzycznymi stosowanymi w muzyce *karawitanu* przyczyniły się do obalenia tezy o uniwersalnym charakterze zachodniego systemu dźwiękowego, przez co – jak podkreśliła Sławomira Żerańska-Kominek „zakwestionował głęboko zakorzeniony w zachodnich umysłach eurocentryzm, a relatywizm kulturowy uznał za naczelny postulat badań etnomuzykologicznych” (Żerańska-Kominek 1995: 43). Drugi z ojców

etnomuzykologii, Jaap Kunst (1891–1960), w przeciwieństwie do Ellisa miał sposobność poznawać gamelan bezpośrednio w samej Indonezji. Podczas swojej piętnastoletniej służby w kolonialnej administracji ówczesnych Holenderskich Indii Wschodnich badał i opisywał różne tradycje muzyczne archipelagu, niemniej największą sławę przyniosła mu jego *Toonkunst van Java* (w wersji anglojęzycznej *Music of Java*), po dziś dzień uznawana za jedno z najbardziej kompletnych opracowań dotyczących gamelanu jawańskiego. Dzieło Kunsta kontynuował jego uczeń – Mantle Hood (1918–2005), który w 1960 roku w swoim eseju *The Challenge of 'Bi-Musicality'* sformułował założenia koncepcji „bimuzikalności” lub też „muzikalności alternatywnej”, postulując, aby zachodni badacze zajmujący się muzyką pozaeuropejską poznawali ją również poprzez praktykę (Hood 1960: 55–59).

W tym celu na Uniwersytecie Kalifornijskim powstały zespoły warsztatowe, w ramach których studenci uczyli się grać między innymi na gamelanie jawańskim oraz balijskim pod okiem Hooda oraz wizytujących mistrzów tradycji zapraszanych z Indonezji. Idee Hooda padły na bardzo podatny grunt i wkrótce podobne grupy zaczęły funkcjonować w innych ośrodkach akademickich Stanów Zjednoczonych. Trzydzieści lat po publikacji *The Challenge of 'Bi-Musicality'* jeden z amerykańskich etnomuzykologów cytowanych przez brytyjskiego badacza gamelanu, Neila Sorrella, miał stwierdzić, iż „każda instytucja, chcąc się liczyć w dyscyplinie [etnomuzykologii] musi posiadać gamelan” (Sorrell 1992: 66). To krótkie stwierdzenie najlepiej oddaje, jak wielki sukces odniósł Hood w implementowaniu swojej koncepcji i jak wielki wpływ miał na rozwój amerykańskiej etnomuzykologii.

Pokolenie Hooda stało się pierwszą generacją zachodnich badaczy gamelanu studiujących go także od strony wykonawczej. Swoje kariery rozwijali oni już w warunkach powojennych, kiedy dawny, kolonialny porządek zaczął się załamywać, a wraz z nim dekompozycji zaczęły ulegać rasowe i społeczne bariery systemu kolonialnego. Wcześniej to właśnie one wydawały się głównym czynnikiem powstrzymującym

białych badaczy od praktykowania muzyki pozaeuropejskiej. Naturalnie, wiele takich barier istniało również w kolonialnej Indonezji, uniemożliwiając mieszkającym tam Europejczykom grę na gamelanie. Nauka gry na tubylczych instrumentach mogła być postrzegana przez innych białych jako coś niestosownego. Biorąc pod uwagę zespołowy charakter *karawitanu*, wymagałaby ona bliskiej interakcji z miejscowymi muzykami, a sama idea umiejscowienia Jawajczyka, Sundajczyka czy Balijszczyka na pozycji nauczyciela instruującego Europejczyka stanowiłaby trudne do wyobrażenia (zapewne w równym stopniu dla kolonizatorów, jak i kolonizowanych) odwrócenie drabiny społecznej. Niemniej, pomimo owych konwenansów, już w XIX wieku odnaleźć możemy przykład badacza, który zdecydował się je przełamać i który studia nad gamelanem łączył z praktyką muzyczną.

W górach Jawy Zachodniej – Adriaan Holle i gamelan Sari Oneng

Urodzony w Amsterdamie Adriaan Holle (1832–1879) trafił na Jawę jako dziecko wraz z liczną, zamożną rodziną holenderskich przedsiębiorców. Jego rodzice i ich krewni postanowili zainwestować tam swój kapitał, dzierżawiąc plantację herbaty ulokowaną we wsi Parakan Salak na żyznych zboczach wulkanu Salak w zachodniej części wyspy. Już w latach młodości Adriaan oraz jego starszy brat, Karel Frederik (1829–1896), wykazywali duże zainteresowanie lokalną kulturą (van den Berg 1991: 117).

Starszy z rodzeństwa pasjonował się zwłaszcza zagadnieniami etnolingwistycznymi – był autorem wielu opracowań (między innymi podręcznika do nauki języka sundajskiego) oraz zbieraczem ludowych opowieści. Ze względu na swoją obszerną wiedzę w tej dziedzinie został nawet mianowany przez kolonialne władze honorowym doradcą do spraw tubylczych. Obaj bracia utrzymywali przy tym bliskie relacje z miejscową ludnością oraz pracownikami swojej plantacji, dbając o ich dobrobyt i zapewniając im odpowiednie warunki mieszkaniowe (Lubis 1998: 137–142). W tym celu sfinansowali oni budowę

w wiosce nowych łaźni, sklepów (Terwen 2003: 42), czy nawet meczetu „w stylu Azji Południowo-Wschodniej” (Taylor 2008: 325). Ponadto chcąc zapewnić im rozrywkę w formie muzyki i tańca, zakupili zestaw instrumentów reprezentujący typ sundajskiego gamelanu *salendro*, nazwany *Sari Oneng*, na którym ich pracownicy mogli grywać w wolnym czasie (Terwen 2003: 43; Siswadi 2012). Zafascynowany sundajską muzyką Adriaan Holle również dołączył do orkiestry. Gra na gamelanie przerodziła się w jego życiową pasję, niekiedy nieco uciążliwą dla jego krewnych, o czym świadczą słowa kuzyna, E.J. Kerkhovena, który tuż po swoim przyjeździe na Jawę w 1861 roku relacjonował w jednym ze swoich listów do rodziny w kraju:

Prawie nie jestem już w stanie pisać. Od czterech dni Adriaan zajęty jest uczeniem się z muzykami gamelanu orkiestrmistrza regenta Sumendangu¹ nowych utworów. Odbywa się to na frontowej werandzie od godziny 8 rano do 12 w nocy. Od takiego życia człowiek straci zmysły. Gamelan w oddali, choć monotonny, jest przyjemny dla ucha, ale to, to już przesada... (van den Berg 1991: 117)

[Ik kan waarachtig haast niet meer schrijven. Sedert vier dagen is Adriaan bezig om den orkestmeester van den regent van Soemedang zijn gambellang spelers nieuwe stukken te leeren. Dit gebeurt in de voorgallerij van 's morgens 8 tot 's nachts 12 uur. Hooren en zien vergaat U van dit leven. Eene gambellang in de verte is, hoewel eentonig, wel aardig om te horen, maar dit is te kras...]

Jak wyglądały owe próby, można zobaczyć na jednej z zachowanych fotografii wykonanych około 1862 roku przez Karela Frederika (Rycina 1). Na zdjęciu widać jego brata ubranego w sundajski sarong, muzykującego z pracownikami plantacji na wspominanej werandzie domu w Parakan Salak (Terwen 2003: 42, 74). Adriaan Holle gra tu na rzeźbionym w kości

¹ Sumendang – miasto na Jawie Zachodniej o statusie stolicy regencji (*kebupaten*). W kolonialnej Indonezji urzędnicy stojący na czele tych jednostek administracyjnych (*bupati*) wywodzili się z miejscowej ludności, niejednokrotnie z arystokracji. Dzięki uprzywilejowanej pozycji społecznej i ekonomicznej wielu z nich utrzymywało własne zespoły gamelanowe.

słoniowej rebabie (Ross 2016: 98) – instrumencie powszechnie uznanym za najtrudniejszy technicznie spośród wszystkich instrumentów gamelanu, pełniącym rolę melodycznego lidera orkiestry. Co więcej, Holender siedzi tu na krześle, „zachowując europejski status” (Cohen 2010: 234), podczas gdy miejscowi muzycy zasiadają przy pozostałych instrumentach gamelanu *Sari Oneng* w pozycji *sila*, czyli bezpośrednio na podłodze ze skrzyżowanymi nogami („po turecku”). Holle tym samym wyłamał się z tradycyjnych reguł, nakazujących członkom orkiestr gamelanowych siadanie właśnie w ten sposób, co wizualnie ma podkreślać ich równy status w zespole. Nie wiadomo, czy zrobił to intencjonalnie, niemniej – przy całej jego sympatii okazywanej krajowcom – fotografia ta doskonale odzwierciedla społeczną hierarchię kolonialnej Indonezji.

Przez swoich rodaków Adriaan Holle postrzegany był jako największy autorytet w dziedzinie muzyki sundajskiej. Mimo że sam, o ile mi wiadomo, nie opublikował żadnych artykułów na ten temat, swoją wiedzę oraz zebranymi materiałami dzielił się z innymi badaczami, którzy powoływali się na jego opinie we własnych opracowaniach. Jak możemy dowiedzieć się z prac współczesnych niderlandzkich naukowców, Jana Willema Terwena oraz Henka Maka van Dijka, jedną z transkrypcji autorstwa Hollego przedstawiającą *gendhing* (utwór gamelanowy) zatytułowany *Kebogiro* miał posłużyć się zafascynowany gamelanem holenderski kompozytor Daniël de Lange (1841–1918) podczas wykładu na temat muzyki jawajskiej wygłoszonego w 1879 roku dla członków Aardrijkskundig Genootschap (Towarzystwa Geograficznego) w Arnhem (Terwen 2003: 75; van Dijk 2007: 16). Zdaniem van Dijka, zapis sporządzony przez Hollego mógł stanowić pierwszą w historii transkrypcję muzyki gamelanowej². Inna z jego partytur dokumentująca sundajski *gendhing* o nieznanym tytule znalazła się w obszernym aneksie nutowym załączonym do opracowania *De gamelan te Jogjåkartå*, którego autorem był nadworny lekarz sułtana Yogyakarta, Holender Isaäc Groneman

² Autor najwyraźniej nie wziął pod uwagę wcześniejszych, fragmentarycznych prób notowania partii pojedynczych instrumentów gamelanu, które odnaleźć można w pracach brytyjskich badaczy z początków XIX wieku – Johna Crawforda i Sir Thomasa Stamforda Rafflesa.

(1832–1912), i które opublikowano w roku 1890 w serii wydawanych w Amsterdamie „Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen” („Traktatów Królewskiej Niderlandzkiej Akademii Sztuk i Nauk”) (Groneman 1890: 118–123). Rozprawa ta uznawana jest za najbardziej kompletne studium na temat gamelanu napisane przez europejskiego badacza przed czasami Jaapa Kunsta, a jej wydanie na rok przed publikacją zapowiadali w specjalnym raporcie dwaj inni członkowie akademii – Abraham Dirk Loman oraz Johannes Gerhardus Rijk Acquoy. Jak możemy dowiedzieć się z ich artykułu, transkrypcje Adriaana Hollego (por. Rycina 2) powstały już po jego powrocie do Europy i spisane zostały przez niego z pamięci, przy czym w ich sporządzeniu miał asystować mu właśnie Loman, skoligacony z jego rodziną (Loman, Acquoy 1889: 203). Poza wspomnianą partyturą, Groneman w swojej pracy wielokrotnie odwoływał się do informacji przekazanych przez Hollego, między innymi omawiając strukturę sundajskich skal *pelog* i *salendro* oraz nomenklaturę ich poszczególnych stopni, jak również przedstawiając instrumenty tamtejszego gamelanu i ich lokalne nazewnictwo (Groneman 1890: 22–24, 35, 37–38).

Po śmierci Adriaana Hollego w 1879 roku, gamelan *Sari Oneng* kontynuował swoją działalność. Kolejny zarządca Parakan Salak, Gustav Mundt, postanowił wysłać zespół do Europy, gdzie swoimi występami miał promować produkty firmy na wielkich wystawach przemysłowych. Grupa zaprezentowała się na Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling (Międzynarodowej Wystawie Kolonialno-Eksportowej) w Amsterdamie w 1883 roku oraz na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1889 roku, która – jak się później okazało – stanowiła przełomowe wydarzenie dla recepcji gamelanu na zachodzie (Martin 2021: 259–278). Nie doszłoby do tego bez wcześniejszych, wieloletnich wysiłków i zaangażowania Hollego, którego z perspektywy czasu uznać trzeba za pioniera bimuzykalności łamiącego ówczesne bariery społeczne i rasowe. Mimo że sam był członkiem elit pochodzącym z bogatej, europejskiej rodziny z licznymi koneksjami wśród kolonialnego establishmentu, utrzymywał

bliskie kontakty towarzyskie nie tylko z miejscową ludnością, ale z przedstawicielami jej najuboższej warstwy – z prostymi robotnikami i chłopami, z którymi muzykował, ryzykując ostracyzm ze strony swoich rodaków³.

W służbie sułtana i na „Wyspie Demonów” – Walter Spies i jego muzyczne fascynacje

Mówiąc o społeczno-rasowych granicach funkcjonujących w systemie kolonialnym, podkreślić trzeba, że nie wszystkie z nich wprowadzane były z pozycji siły przez kolonizatorów. Różne tabu uniemożliwiające outsiderom udział w określonych sytuacjach czy obserwację niektórych zwyczajów, rytuałów i ceremonii stanowiły również ważny element kultur lokalnych. Dotyczyło to również Jawy i tamtejszych dworów – *kratonów*, przez miejscową ludność postrzeganych nie tylko jako centra władzy, ale i przestrzeń *sacrum*. Przez wiele stuleci stanowiły one raczej zamknięte, hermetyczne środowisko, zaś obcowanie z dworską sztuką, w tym muzyką i tańcem, było przywilejem ograniczonego grona mieszkańców dworu oraz ich gości zapraszanych na najważniejsze uroczystości. Sami artyści rekrutowani byli zwykle bezpośrednio spośród krewnych władcy oraz przedstawicieli jego służby – tzw. *abdi dalem*. Sytuacja ta zaczęła się jednak zmieniać po powstaniu księcia Diponegara zwanym też Wojną Jawajską z lat 1825–1830. Po jego upadku, jawajskie *kratony* utraciły resztki swojej władzy politycznej. Aby zapobiec kolejnym zrywom miejscowej ludności, holenderscy kolonizatorzy wymusili ich demobilizację oraz otwarcie się na zewnątrz (Suwito 2009: 6–11). Równolegle jawajska arystokracja ulegała stopniowej europeizacji, adaptując z kultury zachodniej jej atrakcyjne elementy, w tym i muzykę, od początku XIX wieku coraz bardziej obecną w kolonii za sprawą rozwijających się instytucji europejskiego życia muzycznego, a później również fonografii i radiofonii. W 1899 roku ówczesny władca

³ O przykrych tego konsekwencjach przekonał się osobiście jego brat, który za bratanie się z miejscowymi stał się ofiarą drwin i anonimowych, prześmiewczych artykułów publikowanych w 1872 roku na łamach gazety „Java Bode” (Lubis 1998: 139).

Surakarty, Pakubuwono X, postanowił sformować na swoim dworze europejską orkiestrę, zadanie to zlecając holenderskiemu kompozytorowi – Paulowi Seeligowi (1876–1945), który objął posadę jej kapelmistrza (van Dijk 2007: 156). Za jego przykładem na początku 1924 roku poszedł sułtan Yogyakarty, Hamengkubuwono VIII powierzając taką samą misję wówczas jeszcze mało znanemu niemieckiemu malarzowi i pianiście amatorowi – Walterowi Spiesowi (1895–1942), który w poszukiwaniu nowych inspiracji twórczych dotarł aż na Jawę. Podczas swoich pierwszych miesięcy spędzonych w Indonezji Spies utrzymywał się ze sprzedaży swoich obrazów, a także z gry na pianinie w klubie Sociëteit de Vereeniging w Yogyakarcie, w którym spotykała się kolonialna śmietanka miasta. Jeden z jej przedstawicieli – architekt Peter Sisten wykonujący zlecenia dla Hamengkubuwona VIII – polecił sułtanowi kandydaturę Spiesa do objęcia kierownictwa orkiestry. Niemiecki artysta wywiązał się z tego zadania znakomicie w krótkim czasie tworząc około czterdziestoposobowy zespół (van Dijk 2007: 99–101; Soejima 1998: 87–92). Orkiestra miała w swoim repertuarze zarówno muzykę klasyczną i wojskową, jak i popularne melodie taneczne oraz jazz (Parto 1982: 24–27, 29). Okres swojej czteroletniej służby dla Hamengkubuwona VIII Walter Spies wykorzystał także do studiów nad muzyką dworskich gamelanów, którą zachwyił się jeszcze przed podjęciem pracy w *kratonie*. W jednym ze swoich listów relacjonował: „Tutejsza muzyka! Na Boga, to coś cudownego! Grana na instrumentach nigdy nie widzianych, melodie nigdy nie słyszane” (Soejima 1998: 89). Podejmując badania nad gamelanem, Walter Spies podążył w ślady Paula Seeliga, który w *kratonie* Surakarty zajmował się dokumentowaniem dworskiego repertuaru, a ponadto prawdopodobnie przyczynił się także do powstania systemu notacji gamelanowej, znanego pod nazwą *kepatihan* (Martin 2021: 218). Mimo swoich fascynacji *karawitanem*, który wykorzystywał jako źródło inspiracji dla własnych kompozycji (głównie utworów fortepianowych i pieśni), Seelig najprawdopodobniej nie grał na gamelanie (a przynajmniej nie mamy żadnych przekazów to potwierdzających). Tymczasem Walter Spies poznawał jawajską muzykę również od strony praktycznej.

Podczas swojej pracy dla sułtana, niemiecki artysta przypuszczalnie został zakwaterowany w rezydencji księcia Joyodipura (1878–1939) (Parto 1982: 15; Surtihadi 2014: 36).

Jej właściciel był szwagrem Hamengkubuwona VIII oraz człowiekiem wielu talentów – architektem, rzeźbiarzem, malarzem, muzykiem i tancerzem oraz jednym z wykładowców Krido Bekso Wiromo – przy pałacowej szkoły artystycznej otwartej w 1918 roku, w której klasycznego tańca jawańskiego oraz *karawitanu* mogły się uczyć także osoby spoza dworu (Fibiona, Lestari 2017: 126–129)⁴. Joyodipuro był także bliskim współpracownikiem i jednym z głównych informatorów Jaapa Kunsta, na którego ojciec etnomuzykologii wielokrotnie się powoływał na kartach *Toonkunst van Java*. Księżę, który w swojej rezydencji utrzymywał własną orkiestrę gamelanową, został też nauczycielem Waltera Spiesa. Niemiec okazał się bardzo pojętnym uczniem. Początkowo grał na metalofonie *saron*, od którego naukę rozpoczyna większość adeptów *karawitanu*, po czym opanował grę na zestawie gongów horyzontalnych *bonang* i wreszcie – na ksylofonie *gambang*. Spies wykazywał się na tyle dużą biegłością, że zaczął występować w zespole towarzyszącym przedstawieniom teatru cieni *wayang kulit*⁵ (van Dijk 2007: 101; Fibiona, Lestari 2017: 132–133; Parto 1982: 15; Surtihadi 2014: 36; „De Locomotief” 1925a: 1; 1925b: 1). Prawdopodobnie za pośrednictwem swojego mistrza poznał też austriacką kompozytorkę, Sieglindę Hofland z d. Leber (1881–1960), znaną pod pseudonimem Linda Bandara, urodzoną i wychowaną na Jawie, z której kulturą się głęboko identyfikowała. Jak zauważył badacz jej twórczości Klaus Kuiper, Linda Bandara była najprawdopodobniej pierwszą zachodnią kompozytorką wykorzystującą w swoich utworach

⁴ Z nowej możliwości nauki dworskich sztuk performatywnych (do których dostęp dotąd był bardzo reglamentowany) skorzystali nie tylko Jawajczycy, ale też wielu obcokrajowców, w tym grono popularnych amerykańskich „tancerek egzotycznych”, takich jak Claire Holt (1901–1970), Russell Meriwether Hughes *alias* La Meri (1898–1988) czy Xenia Zarina *alias* Jane Zimmerman (1905–1967) (Martin 2021: 239–244).

⁵ Akompaniowanie przedstawieniom *wayang kulit* wymaga od muzyków nie tylko dużego wyczucia na wszelkie sygnały kierowane do orkiestry przez prowadzącego spektakl lalkarza i narratora (*dhalanga*), ale i znajomości obszernego repertuaru.

instrumentarium gamelanu (Kuiper 2012: 87), a także jedną z pionierek zachodnich badań nad gamelanem, która w 1910 roku na łamach „Die Musik” opublikowała swój pierwszy artykuł poświęcony zagadnieniom *karawitanu* (Kuiper 2012: 91, 106). W tamtym okresie prowadziła ona kwerendę poświęconą muzyce gamelanowej mniejszego z dworów Yogyakarta – książęcego Pakualamanu. Waltera Spiesa i jego nową znajomą połączyła wspólna pasja. Razem z Bandarą zaczął on regularnie odwiedzać pałac Pakualaman, gdzie wspólnie zbierali repertuar tamtejszych orkiestr (Kuiper 2012: 105–112). Tak jak kilkadziesiąt lat wcześniej Adriaan Holle, spisywali oni utwory w formie partytur, których dokumentacyjną wartość doceniał Jaap Kunst (Soejima 1998: 94–95). Pozyskany w ten sposób materiał Spies i Bandara wykorzystywali między innymi do tworzenia transkrypcji i aranżacji fortepianowych jawańskich *gendhingów* (Kuiper 2012: 109, 120–121). Niestety, zbiory te nigdy nie zostały opublikowane, co wynikało być może z samokrytycyzmu Spiesa. Większość z nich zaginęła (Soejima 1998: 95; van Dijk 2007: 102).

W 1927 roku Walter Spies opuścił Yogakartę i osiadł w wiosce Ubud na Bali, gdzie jako malarz prymitywista zyskał światową sławę, stając się jedną z najbardziej prominentnych postaci kręgów artystycznych Holenderskich Indii Wschodnich. Mimo że mieszkając na „rajskiej wyspie”, skoncentrował się na malarstwie, to nie porzucił swoich zainteresowań lokalnymi sztukami scenicznymi, co zaowocowało między innymi opublikowaną w 1938 roku wraz z Beryl de Zoete głośną pracą *Dance and Drama in Bali*. Podobnie jak wcześniej na Jawie, tak i tu utrzymywał bliskie relacje z miejscowymi artystami. Jednym z jego współpracowników był balijski tancerz i choreograf I Wayan Limbak, z którym Spies miał stworzyć taniec *kecak*. Jego pokazy organizowane w świątyniach Uluwatu, Tanah Lot i innych malowniczych zakątkach wyspy stanowią dziś jedną z największych atrakcji turystycznych wyspy. Często reklamowany jako element kultury „starożytnego” Bali, *kecak* w istocie powstał na potrzeby filmu dokumentalnego *Insel der Dämonen* w reżyserii Friedricha Dalsheima (Rycina 3 i 4). Podczas pobytu niemieckiej ekipy filmowej na Bali na

przełomie 1930 i 1931 roku, Walter Spies zatrudniony został jako jej przewodnik oraz konsultant do spraw artystycznych i etnograficznych, odpowiedzialny między innymi za przygotowanie scen tanecznych, w których obok fragmentów tańców *legong*, *baris* i *barong* przedstawiono również finałowy *kecak* opracowany na bazie dawnych, transowych tańców *sanghyang*, pierwotnie wykonywanych podczas obrzędów puryfikacyjnych, do którego wykonania zaangażowano mieszkańców wsi Bedulu. Mimo że dzieło Dalsheima odniosło sukces, Spies nie był do końca zadowolony z efektów, a to z uwagi na zły dobór muzyki gamelanowej dodanej na etapie postprodukcji do filmu nagrywanego jeszcze w technologii kina niemego (Stepputat 2010: 268–280).

Współpraca z ekipą Dalsheima była dla Spiesa nie pierwszym tego typu doświadczeniem. W połowie 1928 roku zaangażowano go jako asystenta ekipy dźwiękowców wytwórni Odeon realizującej wówczas nagrania muzyki balijskiej na potrzeby serii „Musik des Orients” Ericha von Hornbostela. Dzięki koneksjom Spiesa wśród miejscowych artystów i bazując na jego rekomendacjach zarejestrowano 98 przykładów muzycznych, z których pięć ostatecznie opublikowano w 1931 roku w ramach serii Hornbostela, całość natomiast wydano na rynku indonezyjskim (Oja 2004: 62; Juniarta 2016).

Mieszkając na Bali, Walter Spies zapewne nadal studiował miejscową muzykę od strony praktycznej. W swoim domu w Ubud posiadał dwa zestawy gamelanu balijskiego: *gamelan angkung* oraz *gamelan gong* (van Dijk 2007: 101). Wzorem swoich wcześniejszych jawajskich doświadczeń kontynuował również próby kompozytorskie. Wspierał go w tym Colin McPhee (1900–1964), którego utwór *Tabuh-Tabuhan: Toccata for Orchestra* z 1936 roku stanowi jedną z najwcześniejszych prób przełożenia brzmienia gamelanu balijskiego na język zachodniej orkiestry symfonicznej. Wraz ze swoim przyjacielem Spies sporządzał transkrypcje miejscowego repertuaru, aranżując je następnie na dwa fortepiany. Niemiecko-kanadyjski duet zaprezentował swoje opracowania w 1937 roku podczas Kongresu Balijskiego, a także na koncercie w europejskim

klubie Sociëteit de Harmonie w Denpasar (Oja 2004: 72, 123–125; „Algemeen Handelsblad” 1937: 3).

Karierę Waltera Spiesa brutalnie przerwał wybuch II wojny światowej. Po agresji hitlerowskich Niemiec na Niderlandy jako obywatel wrogiego kraju został internowany przez holenderskie władze. W 1942 roku znalazł się w grupie więźniów transportowanych na Cejlon, których statek został zbombardowany przez lotnictwo japońskie. Większość osób zamkniętych pod pokładem, w tym Spies, nie przeżyła katastrofy (Soejima 1998: 98; Green 2002: 114).

Pod skrzydłami Jaapa Kunsta – Bernard IJzerdraat i gamelan Babar Lajar

Okołomuzyczna działalność Waltera Spiesa wymiennie przyczyniła się do rozwoju etnomuzykologicznych badań nad jawańskim i balijskim gamelanem. Z rezultatów jego kwerendy korzystali zarówno Erich von Hornbostel, jak i Jaap Kunst, który w swoich pracach wielokrotnie powoływał się na jego opinie i który podczas swojego pobytu w Indonezji utrzymywał ze Spiesem bliskie kontakty. Po powrocie do Niderlandów w 1934 roku, ojciec etnomuzykologii objął stanowisko kustosza w Koloniaal Instituut w Amsterdamie. Tam też organizował cykl koncertów popularyzujących muzykę i taniec Indonezji, które odbywały się również pod niemiecką okupacją. Wśród wykonawców, którzy prezentowali się na tamtejszej scenie, znaleźli się między innymi grający na gamelanie jawajscy pracownicy linii żeglugowych Stoomvaart Maatschappij Nederland oraz zespół Ardjoeno złożony z indonezyjskich studentów kształcących się w Niderlandach. Na jeden z ich wspólnych występów trafił późniejszy student Kunsta i etnomuzykolog, wówczas jeszcze nastoletni Bernard IJzerdraat (1926–1986) z Haarlemu, który wcześniej stracił ojca – bojownika ruchu oporu rozstrzelanego przez hitlerowców. Gamelan zrobił na nim na tyle duże wrażenie, że po koncercie postanowił założyć wraz z grupą znajomych z rodzinnego miasta zespół muzyczny, który z wykorzystaniem instrumentów zachodnich, między innymi akordeonu, gitar i bębnow,

odtwarzał transkrybowane i aranżowane przez niego utwory gamelanowe. W rozwijaniu tej pasji zaczął wspierać go sam Kunst, udostępniając IJzerdraatowi rozmaite publikacje na temat gamelanu oraz nagrania, na których młodzi muzycy mogli się wzorować, próbując na swój sposób interpretować jawański *karawitan*. Wkrótce jednak ambicje nastoletnich artystów zaczęły sięgać wyżej – postanowili zbudować sobie własny gamelan, w czym z narażeniem życia pomógł im Kunst. W warunkach rekwizycji metali na potrzeby wojenne przemycił ze zbiorów muzealnych zabytkową spiżową armatę z czasów Kompanii Wschodnio-indyjskiej, która po przetopieniu posłużyła jako materiał do produkcji gongów. Zestaw instrumentów wzorowanych na gamelanie z Koloniaal Instituut został zbudowany w pełnej konspiracji i również w podziemiu odbyły się pierwsze koncerty z jego wykorzystaniem. Zespół IJzerdraata przyjął wówczas nazwę Babar Lajar (Rycina 5) zapożyczoną od tytułu jednego z jawańskich *gendhingów*, oznaczającego dosłownie rozstawianie żagli, stając się pierwszą w historii orkiestrą gamelanową złożoną z samych Europejczyków (Mendonça 2011: 59–61). Po zakończeniu wojny grupa kontynuowała swoją działalność, koncertując w kraju i za granicą – między innymi we Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Niejednokrotnie współpracowała z indonezyjskimi artystami, pośród których znaleźli się tacy jawańscy tancerze, jak Raden Mas Pakun i Raden Mas Jodjana (oba związani z rodziną sułtana Yogyakarta), Suhendro Sosro Sawarno, słynny Indra Kamajoyo z Banyumas, i Gusti Gde Oke Djlantik z Bali oraz jawańska śpiewaczka Nji Raden Poerwasari. Prezentacje artystyczne często połączone były z prelekcjami wygłaszanymi przez Jaapa Kunsta, a później również jego studenta, Bernarda IJzerdraata. Lider Babar Lajar zaangażował się także w inne inicjatywy o charakterze popularyzatorskim – organizował warsztaty gamelanu dla młodzieży i prowadził audycję radiową poświęconą muzyce jawańskiej. Jednymi z najciekawszych i najbardziej innowacyjnych przedsięwzięć było napisanie przez Kunsta anglojęzycznej bajki muzycznej pod tytułem *Begdja, the Gamelan-boy: A story of the Isle of Java* oraz nagranie jej we współpracy z Babar Lajar

(Rycina 6). Utwór wydany na płycie w 1953 roku przez wytwórnię Philips utrzymywany jest w formie słuchowiska, w którym kolejne przygody tytułowego bohatera (jako lektor występuje sam ojciec etnomuzykologii) stają się pretekstem do prezentacji brzmienia poszczególnych instrumentów gamelanu oraz kolejnych utworów granych przez Babar Lajar, jak również do omawiania wybranych zagadnień związanych z muzyką i kulturą Jawy. Narrację Jaapa Kunsta uzupełniają opisy, transkrypcje skal gamelanowych i ilustracje zamieszczone na okładce płyty (Martin 2021: 325–331). Co ciekawe, orkiestra Babar Lajar przedstawiona jest tam jako study group. Podobnego terminu (performance-study groups) użył później Mantle Hood w odniesieniu do zespołów warsztatowych działających na Uniwersytecie Kalifornijskim (Hood 1960: 55–56). Amerykanin doskonale znał IJzerdraata i jego działalność – obaj studiowali w tym samym czasie u Jaapa Kunsta. Hood bywał na koncertach Babar Lajar, we wstępie do swojej dysertacji podziękował zaś koledze ze studenckiej ławy za „cierpliwy instruktaż na temat technik gry na instrumentach gamelanu i zawłości jawańskiego rytmu oraz jego objaśnienia dotyczące tańca” (Hood 1954: VII). Najprawdopodobniej to właśnie Bernard IJzerdraat oraz Babar Lajar stanowili dla niego bezpośrednią inspirację do sformułowania koncepcji bimuzikalności oraz programów nauczania muzyki pozaeuropejskiej w UCLA.

Założona przez IJzerdraata orkiestra utorowała drogę wielu kolejnym zespołom gamelanowym działającym na zachodzie. Grupa Babar Lajar była aktywna do połowy lat pięćdziesiątych, kiedy to jej lider przedsięwziął kolejną podróż do Indonezji, do której po raz pierwszy przybył w 1950 roku, aby rozwijać swoje umiejętności pod okiem jawańskich mistrzów. Tym razem jednak postanowił osiedlić się tam na stałe, kontynuując naukową i artystyczną karierę pod jawańskim nazwiskiem Suryabrata (Martin 2021: 327, 332; Mendonça 2011: 64, 80). W 1966 roku przyjął nawet indonezyjskie obywatelstwo, co dobitnie świadczy o tym, jak bardzo utożsamiał się z kulturą tego kraju i jego muzyką, która – jak napisał Jaap Kunst – „stała się własną, naturalną mową jego serca” (Kunst 1973: XV).

Podsumowanie

Postacie, takie jak Adriaan Holle, Walter Spies i Bernard IJzerdraat, przecierały szlaki bimuzykalności, nie tylko przygotowując grunt pod metodologiczny zwrot w etnomuzykologii kultur pozaeuropejskich, ale zupełnie zmieniając też postrzeganie „obcych” w zachodniej nauce. W pierwszych opracowaniach na temat gamelanu z początku XIX wieku, a ściślej w pracach badaczy związanych z Brytyjską Kompanią Wschodnioindyjską – Johna Crawfurda i Sir Thomasa Stamforda Rafflesa, traktowani są oni przedmiotowo, stanowiąc wyłącznie grupę anonimowych „tubylców” opisywanych z pozycji biernego obserwatora, niespecjalnie angażującego się w dialog z miejscowymi. Jednak wraz z upływem lat opisywani Indonezyjczycy nabierali podmiotowości. Pod koniec XIX wieku, a przede wszystkim w pracach Jaapa Kunsta z czasów dwudziestolecia międzywojennego, „obcy” stają się już cennymi informatorami znanymi z imienia i nazwiska, a niekiedy nawet partnerami w badaniach. Mimo bliskich relacji z wieloma jawajskimi muzykami, sam Kunst jednak nie grał na gamelanie. Można spekulować, co go przed tym hamowało, niemniej najbardziej racjonalną przyczyną wydaje się okoliczność, iż do Indonezji trafił przecież nie z powodu swoich muzycznych zainteresowań, ale ze względu na prawniczą posadę w administracji Holenderskich Indii Wschodnich. Sam, będąc częścią kolonialnego aparatu, nie chciał lub nie zdołał przełamać ówczesnych konwenansów. Na przekroczenie owych barier mógł natomiast pozwolić sobie współczesny mu Walter Spies, wiodący żywot wolnego artysty, czy jego uczniowie działający już w warunkach powojennej dekolonizacji, kiedy tego typu ograniczenia przestały krępować zachodnich badaczy. Przejście „od teoretyka do praktyka” było zatem kolejnym, ważnym krokiem dialogu międzykulturowego i uznania autorytetu „obcego” jako artysty, mistrza i nauczyciela, bez czego trudno byłoby wyobrazić sobie współczesną etnomuzykologię.



Rycina 1. Gamelan Sari Oneng na werandzie domu w Parakan Salak. Pierwszy z prawej: Adriaan Holle grający na rebabie (Ross 2016: 98).

118

DE GAMELAN TE JOGJAKARTĀ.

B I J L A G E D.

De hoofdpartijen uit de schets der partituur van de Heeren A. HOLLE en
A. D. LOMAN. (Zie pag. 13, 16 en 23).

Soeling.
Allegro. $\text{♩} = 126.$ *8va.*

Rebab. *molto ritard.*

Gambang gāṅṣā. *molto ritard.*

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kenong; Gong.

Soeling. *8va.* **A.**

Rebab.

Gambang gāṅṣā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kenong; Gong.

Rycina 2. Fragment transkrypcji autorstwa Adriaana Hollego zamieszczonej w pracy *De Gamelan te Jogjakartā* Isaäca Gronemana.

VANAF ZONDAG 27 AUGUSTUS
DE LANG VERWACHTE GROOTE
BALI-FILM
HET EILAND DER DEMONEN

DE EENIGE GROOTE GELUIDSFILM VAN **BALI**
 DOOR **Dr. DALSHHEIM**

IN SAMENWERKING MET
BARON VICTOR VON PLESSEN EN **WALTER SPIES**
 EEN FILMWERK, DAT EENIG IS IN HAAR GENRE EN UITBLINKT ALS EEN
FOTOGRAFISCH KUNSTWERK.
 EEN BROKSTUK BALISCH VOLKSLEVEN, GEHEEL DOOR BALINEEZEN
 GESPEELD.

DE DROOMMEISJES, HET HEILIGE RITUEEL VOOR HET
 VERDRIJVEN DER DEMONEN, DE SPANNENDE HANEN-
 GEVECHTEN, ZULLEN U ENKELE ONVERGETELIJKE MO-
 MENTEN BEZORGEN.

EEN EVENEMENT VOOR HEEL SOERABAIA
 VOORAF: „DE KUISCHE ADVOCaat” EN EEN SCHITTERENDE
DAJOS BELA ORKESTFILM.

UITGEBRACHT DOOR **REMACO's** FILMBEDRIJF
 VRIJKAARTEN OP ZONDAGAVOND NIET GELDIG!

Rycina 3. Reklama prasowa projekcji filmu Insel der Dämonen w gazecie „Soerabajasch Handelsblad” (26.08.1933).



Rycina 4. Kadr z filmu Insel der Dämonen przedstawiający tancerzy kecak (Stiftung Deutsche Kinemathek).



Rycina 5. Fotografia zespołu Babar Lajar opublikowana w gazecie „IJmuider Courant” (07.09.1946).



Rycina 6. Tylna okładka płyty Begdja, the Gamelan-boy: A story of the Isle of Java (discogs.com).

Literatura cytowana

- „Algemeen Handelsblad voor Nederlandsch-Indië” 1937: *Bali-Congres beëindigd*, nr 168, 3.
- van den Berg, Norbertus Petrus 1991: ‘Een mijner beste Indische vrienden’. *De relatie tussen Cd. Busken Huet en A.W. Holle*. „Indische Letteren”, t. VI, 115–127.
- Cohen, Matthew Isaac 2010: *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905–1952*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- van Dijk, Henk Mak 2007: *De oostenwind waait naar het westen. Indische componisten, Indische composities, 1898–1945*. Leiden: KITLV Uitgeverij.
- Fibiona, Indra; Lestari, Siska Nurazizah 2017: *Mardi Goena, Krida Beksa Wirama, and Harbiranda: Skilful Hand of KRT Jayadipura in Developing and Preserving the Javanese Culture, from 1920s to the 1930s*. „Indonesian Historical Studies”, t. I, nr 2, 125–137.
- Green, Geoffrey Corbett 2002: „Walter Spies, Tourist Art and Balinese Art in Inter-War Colonial Bali”. Sheffield: praca doktorska.
- Groneman, Isaäc 1890: *De Gamelan te Jogjakartå*. „Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde”, t. XIX, 1–125.
- Hood, Mantle 1954: *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Groningen: J.B. Wolters.
- Hood, Mantle 1960: *The Challenge of „Bi-Musicality”*. „Ethnomusicology”, t. IV, nr 2, 55–59.
- Juniarta, I Wayan 2016: *Bali 1928 – Reviving the legacy*. <https://www.thejakartapost.com/news/2016/06/09/bali-1928-reviving-legacy.html> (dostęp: 11.08.2025).

- Kuiper, Klaus 2012: *Linda Bandára and the gamelan. A musical soul between east and west*. „Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis”, t. LXII, nr 1–2, 86–126.
- Kunst, Jaap 1973: *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*, t. I, The Hague: Nijhoff.
- „De Locomotief” 1925a: *Wat de Kratonmuren bewaren. Europeesche belangstelling en hulp*, cz. 1, nr 236, dodatek Avondblad, 1.
- „De Locomotief” 1925b: *Wat de Kratonmuren bewaren. Europeesche belangstelling en hulp*, cz. 2, nr 238, dodatek Voor den zondag, 1.
- Loman, Abraham; Dirk Acquoy, Johannes Gerhardus Rijk 1889: *Verslag Aangaande de Verhandeling „De Gamelan te Jogjåkartå” Aangeboden door de Heeren J. Groneman en J. P. N. Land. „Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde”*, t. VI, 201–205.
- Lubis, Nina Herlina 1998: *Kehidupan Kaum Ménak Priangan 1800–1942*. Bandung: Pusat Informasi Kebudayaan Sunda.
- Martin, Dawid 2021: „Muzyczne kontakty i relacje europejsko-indonezyjskie na przykładzie Jawy i jej dawnych metropolii”. Warszawa: praca doktorska.
- Mendonça Maria 2011: *Gamelan Performance Outside Indonesia „Setting Sail”: Babar Layar and Notions of „Bi-musicality”*. „Asian Music”, t. XLII, nr 2, 56–87.
- Oja Carol J. 2004: *Colin McPhee: Composer in Two Worlds*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Parto, Suhardjo (red.) 1982: *Musik diatonik dalam Kraton Kasultanan Yogyakarta*. Yogyakarta: Akademi Musik Indonesia.
- Ross, Laurie Margot 2016: *The Encoded Cirebon Mask. Materiality, Flow, and Meaning Along Java’s Islamic Northwest Coast*. Leiden: Brill.

- Siswadi, Anwar 2012: *Gamelan Bersejarah Sari Oneng Akan Dipamerkan*. <https://www.tempo.co/arsip/gamelan-bersejarah-sari-oneng-akan-dipamerkan-1641570> (dostęp: 11.08.2025).
- Soejima, Miyuki 1998: *The Sultan's Kapellmeister. Walter Spies, a German Artist in Java*. „Language Studies 言語センタ「報」”, nr 6, 87–100.
- Sorrell, Neil 1992: *Gamelan: Occident or Accident?* „The Musical Times”, t. CXXXIII, nr 1788, 66–68.
- Stepputat, Kendra 2010: *The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak*. W: *Die Ethnographen des letzten Paradieses. Victor von Plessen und Walter Spies in Indonesien*. Red. Volker Gottowik. Bielefeld: Transcript Verlag, 267–285.
- Surtihadi, Raden Mas 2014: *Instrumen Musik Barat dan Gamelan Jawa dalam Iringan Tari Keraton Yogyakarta*. „Journal of Urban Society's Arts”, nr 1, 27–43.
- Suwito, Yuwono Sri (red.) 2009: *Prajurit Kraton Yogyakarta. Filosofi dan nilai budaya yang terkandung di dalamnya*. Yogyakarta: Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Kota Yogyakarta.
- Taylor, Jean Gelman 2008: *Aceh histories in the KITLV images archive*. W: *Mapping the Acehnese Past*. Red. R. Michael Feener, Patrick Daly, Anthony Reid. Leiden: KITLV Press, 199–239.
- Terwen, Jan Willem 2003: „De Lange en de gamelan. Een negentiende-eeuwse ontmoeting tussen Oost en West”. Amsterdam: praca doktorska.
- Żerańska-Kominek, Sławomira 1995: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

SUMMARY

From Theorist to Practitioner – on Breaking Racial Taboos and Methodological Barriers in Western Research on Gamelan

The article explores the evolution of Western ethnomusicological approaches to Indonesian gamelan, focusing on the shift from purely theoretical study to active musical practice ('bi-musicality'). It traces this methodological transformation through the lives and work of three pioneering figures: Adriaan Holle (1832–1879), a Dutch tea planter who joined a Sundanese gamelan, transcribing and sharing repertoire; Walter Spies (1895–1942), a German artist in Java and Bali who studied and performed gamelan with court musicians and collaborated in documentation and arrangement; and Bernard IJzerdraat (1926–1986), Kunst's student who founded Babar Lajar, the first European gamelan ensemble that influenced Mantle Hood's formalization of bi-musicality at UCLA.

Their careers illustrate how crossing from theory into practice not only advanced ethnomusicological method but also transformed the perception of the 'Other' from a passive subject of study to an acknowledged artistic authority and collaborator. This shift, accelerated by post-war decolonization, laid the groundwork for contemporary intercultural dialogue in ethnomusicology.

Keywords: bi-musicality, gamelan practice, ethnomusicological research, Indonesia, colonialism.

Tomasz Nowak

Uniwersytet Warszawski

Michał Pastuch

Brzesko, badacz niezależny

Tradycja gry na heligonkach w Małopolsce i jej odrodzenie na przełomie XX i XXI wieku

Wstęp

Heligonka, jako instrument muzyczny, wpisany w krajobraz dźwiękowy Małopolski, zasługuje na szczególną uwagę ze strony etnomuzykologii. Wynika to z faktu, że ta „czarodziejska skrzynka”, ów „mały instrument o wielkim sercu” bardzo szybko zyskał popularność wśród ludności wiejskiej Małopolski w końcu XIX wieku, a jej charakterystyczne brzmienie przez kolejne dekady towarzyszyło wielu uroczystościom i wydarzeniom społecznym, stanowiąc nieodłączny element lokalnych tradycji muzycznych. Ale nie są to jedyne powody, dla których warto się nad tym instrumentem pochylić – oto ostatnie dekady są czasem wielkiego powrotu popularności tego instrumentu w Małopolsce. Jest to więc również interesujące zagadnienie, które wymaga omówienia oraz interpretacji. Tymczasem w polskiej etnomuzykologii dotychczas powstały tylko dwie publikacje o charakterze wprowadzającym w zagadnienie (Nowak 2017;

2021). Dlatego też niniejszy artykuł ma za zadanie omówienie problematyki obecności heligonki w tradycjach muzycznych konkretnie obszaru Małopolski, uszczegółowienie jej oraz rozwinięcie kwestii przywrócenia instrumentu do praktyki wykonawczej w XXI wieku. W tekście wykorzystano materiały z własnych badań terenowych oraz informacje pozyskane podczas bardzo wielu rozmów z muzykami grającymi na heligonkach – zarówno sformalizowanych, jak i nieformalnych – które były prowadzone od roku 2000 (w przypadku Michała Pastucha) i roku 2016 (w przypadku Tomasza Nowaka). Ważną rolę odgrywają również obserwacje autorów z różnych przeglądów i festiwali folklorystycznych, na czele z Konkursem Heligonistów Województwa Małopolskiego, w którym uczestniczą jako jurorzy.

Heligonka i jej specyfika

Heligonka, nazywana w Małopolsce także guzikówką lub harmonią, jest instrumentem, w którym źródłem dźwięku są szlifowane stalowe lub mosiężne języczki przelotowe, spełniające taką samą rolę jak metalowe języczki w harmonijce ustnej i drumli, trcinowe lub słomkowe w piskawkach stroikowych, a nawet wykorzystywany do gry listek czy źdźbło trawy. Jednak genetycznie heligonka jest bezpośrednio związana z harmoniami wiedeńskimi, na co wskazuje fakt, że pierwsi budowniczowie tych instrumentów muzycznych byli często uczniami budowniczych harmonii wiedeńskich (Fickerová 1984: 22). Zresztą większość rozwiązań konstrukcyjnych jest wspólnych dla obu instrumentów. Osobliwością heligonek jest obecność dźwięcznych i nisko strojonych basów heligonowych (niem. *Helikonbässe*), naśladujących brzmienie rozpowszechnianego od 1849 roku przez wiedeńczyka Ignacego Stowassera helikonu (Sachs 1990: 406). Języczki basów helikonowych są wyjątkowo szerokie i długie (same szczeliny osiągają 7,5–8 mm szerokości i 53–70 mm długości), dzięki czemu brzmią o oktawę niżej niż basy harmonii wiedeńskich (oktawa kontra: A1 = 55 Hz, G1 = 49 Hz, F1 = 43,65

Hz, Es1 = 41,20 Hz, D1 = 36 Hz, lub nawet C1 = 32,70 Hz). Sięgnięcie po tak niskie brzmienia wymagało od konstruktorów osadzenia języczków w masywnych i mocnych duraluminiowych ramkach (w najstarszych instrumentach rama miała wymiary: 13 × 50 × 95 mm), oraz specjalnie skonstruowanych głośnicach jodłowych¹. Jodła bowiem zapewniała dobry rezonans niskich dźwięków, a jednocześnie była wystarczająco wytrzymała, odporna na wilgoć i łatwa w obróbce. Nic więc dziwnego, że budownictwo tych instrumentów często występowało w regionach, w których drewno jodłowe było powszechnie dostępne. Dodatkowy element, który miał wspomóc propagację nisko brzmiących basów helikonowych stanowiły też okrągłe otwory w głośnicach, wykończone metalowymi pierścieniami, przypominającymi miniaturowe czary dźwiękowe instrumentów dętych, co również nawiązywało do helikonów (Ryciny 1 i 2).

W tym miejscu należy stwierdzić, że tak skonstruowane heligonki były bardzo podobne do harmonii styryjskich. Zresztą często obydwa typy instrumentów uważane są wręcz za tożsame, przy czym heligonki uznaje się nierzadko za późniejszą odmianę harmonii styryjskich². Jednakże wobec faktu, że niemal wszyscy wcześnie budowniczy instrumentów ze stroikami helikonowymi budowali wcześniej harmonie wiedeńskie, a do naszych czasów nie przetrwały dziewiętnastowieczne rejestry wyprodukowanych instrumentów, to stwierdzenia takie należy uznać za nieugruntowane źródłowo. Co więcej – do dziś nie udało się jednoznacznie odpowiedzieć na pytania, gdzie i kiedy nastąpił wynalazek basów helikonowych oraz gdzie i kiedy wybudowano pierwszy instrument, mający cechy heligonki i harmonii styryjskiej.

Najstarsze znane nam heligonki były jednorzędowymi harmoniami diatonicznymi z układem 11 guzików po stronie melodycznej oraz 4 po stronie basowej i pod względem zakresu i układu dźwięków najbardziej przypominały harmonijki ustne. Heligonki były małe i poręczne także

¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Helikonstimmplatten> (dostęp: 16.06.2025).

² Zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Steirische_Harmonika (dostęp: 18.06.2025).

dzięki zmniejszonej liczbie podwójnych stroików w głośnicach w związku z bisonorycznością klawiszy. Ten podwójny układ stroików był bardzo ważny podczas gry, ponieważ wysokość dźwięku zależała od kierunku otwierania miecha. Jednorzędowe harmonie miały bardzo ograniczone możliwości – potencjalne grania odbywały się w jednej tonacji. Pojawienie się dwurzędowych instrumentów bardzo wzbogaciło paletę dźwiękową oraz rozszerzyło możliwości tonacyjne, zachowując przy tym ciągle diatoniczny układ dźwięków. Na tzw. dwurzędówkach można było bowiem zagrać w dwóch tonacjach durowych i jednej molowej. Właśnie dlatego dwurzędowe heligonki zyskały największą popularność, występując w różnych wariantach tonacyjnych, a ich strój różni się w zależności od regionu (Rycina 3).

Najbardziej popularne były harmonie w strojach F, D i Es. Na przykład w stroju F można było grać – używając akordów toniki, subdominanty i dominanty – w tonacjach F-dur i C-dur oraz w jedynej molowej tonacji d-moll, gdzie do dyspozycji grający miał tylko tonikę i dominantę. Identycznie to wyglądało w tonacji B-dur z akordami toniki i dominanty, przy ograniczonych możliwościach w prawej ręce (w części melodycznej, gdzie muzyk dysponował tylko kilkoma dźwiękami). W dwurzędowych heligonkach występował tylko jeden dźwięk w drugim rzędzie (C), na który nie miał wpływu kierunek otwierania miechu. Wśród muzyków ten układ dźwiękowy z jednym podwójnym C był nazywany „stojakiem” lub „słupkiem” (budowniczo używali wobec niego niemieckiego określenia *Gleichton*). Do gry zespołowej z instrumentami smyczkowymi, takimi jak skrzypce i basy, były wykorzystywane heligonki w stroju D, z kolei do instrumentów dętych (klarnety, trąbki) – w stroju Es³. Ale najbardziej popularny był strój F, który najlepiej odpowiadał rejestrowi śpiewu – szczególnie męskiego – stosowanemu do połowy XX wieku.

³ W przypadku występowania w kapeli (tzw. muzyce) zarówno instrumentów smyczkowych, jak i dętych oraz heligonki tonacja zależała w znacznej mierze od osobowości prymisty, jak też umiejętności technicznych poszczególnych muzykantów. Na ogół jednak w Małopolsce zauważamy, że w tego typu zespołach muzycznych repertuar wykonuje się w tonacji Es-dur (rzadziej B-dur) lub c-moll.

Pierwszym użytkownikiem heligonek stała się więc wiejska kawalerka (mężczyźni niezamężni i podrostki), za której przykładem heligonka była coraz chętniej przyjmowana także przez inne grupy społeczne wsi.

Heligonka w Małopolsce w pierwszej połowie XX wieku

Początki obecności heligonki w Małopolsce sięgają końca XIX wieku. Pierwsze guzikówki trafiły tu wraz z powracającymi z wojska austriackiego mężczyznami (Rycina 4) – w zaborze austriackim służba wojskowa była bowiem wtedy obowiązkowa. Swoją popularność wśród kawalerki heligonka zawdzięczała prostocie konstrukcji – najpierw były to harmonie jednorzędowe, a dopiero później dwurzędowe – oraz możliwościom melodycznym, które doskonale wpisywały się w repertuar muzyczny wsi małopolskich. Heligonki zaczęły więc towarzyszyć wszelkim spotkaniom kawalerki i zwyczajom dorocznym, kultywowanym przez młodych mężczyzn (kolędowanie – z gwiazdą, z Herodem, z niedźwiedziem, z turoniem, z szopką; draby, zapusty, pucheroki, koniarze itp.), instrumenty te bowiem radziły sobie o wiele lepiej z trudnymi warunkami atmosferycznymi (mroźne zimy, deszczowe wiosny, wilgotne wieczory), niż skrzypce i basy. Nowymi instrumentami szybko zainteresowali się także lokalni muzycy, którzy zauważyli, że pozwalają one ograć w *pojedynkę* potańcówki odbywane po domach, muzyki po skubaczkach, a nawet wesela organizowane w rodzinach mniej zamożnych gospodarzy (Rycina 5). Z tego powodu heligoniści zaczęli stanowić konkurencję wobec funkcjonujących jeszcze tu i ówdzie dudziarzy oraz słabszych skrzypków, praktykujących wyłącznie podczas drugorzędnych sytuacji tanecznych. Z czasem zauważono, że heligonki dzięki swojej dużej stopliwości brzmienia mogą grać podczas wesel zarówno w składzie zespołów smyczkowych (głównie heligonki w stroju D), jak i zespołów dętych (głównie w stroju Es) nie tylko zastępując brakujących muzyków, ale wręcz wzbogacając skład muzyk. Był to kolejny czynnik, który wpłynął na niezwykłą popularność heligonki w drugiej ćwierci XX wieku.

Początkowo w Małopolsce pojawiały się pojedyncze heligonki z warsztatów Antonina i Josefa Hlaváčka w Lounach (Rycina 6), a z czasem też instrumenty Konstantina Štibica⁴ czy Josefa Kebrdlego⁵ (Rycina 7). Jednak najbardziej popularne oraz tańsze od czeskich i słowackich instrumentów były heligonki niemieckiej marki Hohner (Rycina 8). Wśród muzykantów powiatu brzeskiego – jak pokazały wywiady terenowe – większość grała właśnie na hohnerkach⁶. Podobnie zresztą było w wielu innych miejscach. Do najbardziej pożądanых i kosztownych instrumentów należały jednak heligonki pochodzące z czeskich manufaktur rodziny Hlaváčkův z miejscowości Louny i Horovice. Były to instrumenty wytwarzane ręcznie, bogato zdobione, cechujące się niezwykle bogatym brzmieniem, zwłaszcza od strony basowej: mięsiste, głębokie brzmienie zawdzięczały one wykorzystaniu podwójnych, strojonych w oktawę piór – basowego i barytonowego. Od strony melodycznej – wyróżniały się charakterystycznym mussettem. Heligonki Hlaváčka eksportowano do Niemiec, Austrii, Polski i na Węgry.

Czy każdego było stać na kupno takiego instrumentu? W trakcie badań terenowych respondenci wskazywali, że koszt takiej heligonki wynosił równowartość krowy, tyle samo kosztowały na przykład korale. Czasem wymieniało się korale na heligonkę, ale musiały mieć co najmniej dwa sznury. Cena była więc dość wygórowana. Niemniej decydowano się na zakup, licząc na to, że nawet drobna praktyka muzyczna może pozwolić na zwrot poniesionych kosztów. Sam instrument postrzegano więc jako aktywo, które w dodatku w każdej chwili można będzie spieniężyć.

Kto najczęściej grywał na heligonkach? Byli to głównie muzykanci amatorzy – żołnierze, weterani, wiejscy wyrobnicy, małomiasteczkowi robotnicy i czeladnicy, kawalerka. Rzadziej natomiast na instrumentach tych grały osoby z przygotowaniem muzycznym. Wykształceni muzycy

⁴ Także: Stibitza, Stiebitza, Štibitza; ur. w miejscowości Mladá Vožice w 1885 roku, zm. w 1964 roku w Českich Budějovicach (Bíček 2015: 15–34).

⁵ <https://www.delicia.cz/historie-znacky-delicia/> (dostęp: 08.10.2020).

⁶ W trakcie badań udało się odnaleźć kilka starych instrumentów, w tym trzy jednorzędówki. Jedna z tych heligonek jest obecnie w renowacji ze względu na zły stan techniczny.

bowiem na ogół lekceważyli i odrzucali heligonki, preferując grę na akordeonach. Dodatkowym utrudnieniem dla wykształconych muzykantów było występowanie na jednym guziku dwóch dźwięków, pozostających względem siebie w stosunku interwału całego tonu, wymuszające nieustanne kontrolowanie kierunku rozciągania miecha. Łatwiej natomiast grało się na heligonkach osobom, które wcześniej opanowały grę na harmonijce ustnej, w których układ dźwięków był analogiczny.

Na heligonce można było wykonać w zasadzie większość melodii, pozostających w repertuarze południowej Polski, a jej ograniczenia tonacyjne nie stały na przeszkodzie, gdyż same przyśpiewki najczęściej wykonywane były *a capella* w najbardziej dogodnej dla wykonawcy tonacji. Zazwyczaj właśnie śpiew (tzw. przodek) poprzedzał muzykę, a następująca po nim riposta instrumentalna niekoniecznie musiała być grana w tej samej tonacji. Niestety z czasem ta praktyka samodzielnego i niezależnego tonacyjnie wykonywania przodka i przygrywki zaczęła zanikać. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy było pojawienie się i dominacja instrumentów chromatycznych, przede wszystkim akordeonu.

Popularność akordeonów i rozwój w drugiej połowie XX wieku sieci placówek kształcących w zakresie gry na akordeonie wpłynęły na gwałtowny spadek zainteresowania heligonką. Jeszcze przez pewien czas w zespołach pojawiali się starsi heligoniści, zastępujący odchodzących lub zarzucających praktykę instrumentalistów. Wkrótce jednak i oni zostali wyeliminowani przez akordeony na fali dość powszechnego zachwytu środowiska wiejskiego nad dużymi możliwościami technicznymi tych instrumentów. Dopiero w latach siedemdziesiątych, i to raczej wśród badaczy i animatorów kultury, dostrzeżono negatywne skutki obecności akordeonów w zespołach kultywujących muzykę tradycyjną. Akordeony bowiem dzięki swojemu niezwyklej wolumenowi brzmienia całkowicie zdominowały zespoły muzyczne tak pod względem brzmieniowym, jak i funkcjonalnym, marginalizując instrumenty smyczkowe i niwelując rolę instrumentów dętych. Instrument ten wymuszał też zmianę rejestru śpiewu do takiej pozycji, w jakiej muzykowi było łatwo

grać na klawiaturze fortepianowej, co spowodowało wskazany powyżej zanik praktyki solowych przyśpiewek. W końcu, dysponując nieznanymi dotychczas na wsi środkami harmonicznymi, nie tylko ugruntowywał harmonię funkcyjną i eliminował dawny repertuar utrzymany w tonacjach modalnych, ale wręcz wprowadzał nowe współbrzmienia harmoniczne (akordy zmniejszone i septymowe, a przy sprawnym technicznie muzyku także sekstowe, zwane przez muzyków „z brudem”), przez co akcent przesunął się z wariabilnego przetwarzania i ornamentowania tematu na nagromadzenie środków harmoniczných, barwowych i dynamicznych.

Odrodzenie heligonki w Małopolsce na przestrzeni ostatniego półwiecza

Mimo wszelkich przeciwności heligonka przetrwała w kulturze muzycznej Małopolski do początku XXI wieku. Miało to miejsce głównie w południowej Małopolsce, gdzie zakorzeniła się ona najmocniej, a stało się to dzięki mocnym tradycjom rodzinnego muzykowania. Jednakże na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poprzedniego stulecia jej dalsze funkcjonowanie należało uznać za zagrożone, wobec braku kontynuatorów wśród młodszego i średniego pokolenia. Potrzebny był wtedy ktoś, kto stałby się orędownikiem tego instrumentu.

Taką rolę przyjęła na siebie Aleksandra Szurmiak-Bogucka (1928–2020), etnomuzykolożka, badaczka i znawczyni folkloru muzycznego Małopolski. To za jej przyczyną w 1982 roku dostrzeżony podczas I Konkursu Muzyk, Instrumentalistów, Śpiewaków Ludowych i Druzbów Weselnych „Druzbacka” Jan Tabaszewski (1925–2013)⁷, heligonista z Podegrodzia, wziął udział w Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą i na podstawie decyzji jury został laureatem III nagrody (Adamowski 1989: 215, 357). Również na mocy decyzji jury – w którym to gronie zasiadała także Szurmiak-Bogucka – Regulamin XVIII OFKiŚL wymieniał heligonkę wśród instrumentów takich jak

⁷ Tabaszewski pochodził z Miłkowej, gm. Korzenna, on-line: <https://sadecczanin.info/wiadomosci/zmarl-jan-tabaszewski-najstarszy-sadecki-heligonista> (dostęp: 26.09.2020).

trombita, ligawka, bazuna, fujarki i piszczałki, do których prezentacji podczas festiwalu gorąco namawiano (Sar 2010: 14). Nie uszło to uwagi niektórych animatorów kultury z południowej Polski, którzy żyjących heligonistów zaczęli obejmować opieką i motywować do udziału w lokalnych i ogólnopolskich festiwalach muzycznych. Heligoniści stali się stałymi gośćmi „Druzbacek”, a od roku 1996 także festiwalu „Krakowski Wianek” w Szczurowej. Małopolscy heligoniści stali się też stałymi gośćmi takich festiwali, jak: Ogólnopolski Festiwal Folkloru „Sabałowe Bajania” w Bukowinie Tatrzańskiej (tu w 2019 r. laureatem Grand Prix „Bukowiańskiego Buka” został Samuel Guzik z Juszczyna), „Limanowska Słaza” w Limanowej oraz Babiogórskie Posaady w Zawoi.

W miarę upływu lat, obserwując wysiłki animatorów kultury z terenu Czech, Moraw i Słowacji (Nowak 2021: 91–92), Aleksandra Szurmiak-Bogucka zaczęła dostrzegać potrzebę nie tylko ochrony zachowanej praktyki, ale też jej propagowania⁸. Za namową etnomuzykolożki, w roku 2005 – zaledwie dwa lata po rozpoczęciu działalności Ogniska Twórczości Artystycznej w Milówce Fundacji Braci Golec – w Szczurowej Michał Pastuch utworzył szkołę gry na heligonie pod nazwą „Pastuszkowe Granie”, której uczestnicy jeszcze w tym samym roku wystąpili na przeglądzie w Węgierskiej Górze. Z czasem takich inicjatyw w Małopolsce pojawiło się więcej, a w październiku 2017 roku, podczas III Kongresu Kultury Regionów zorganizowanego przez Małopolskie Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu, odbyło się pierwsze spotkanie małopolskich heligonistów. Rok później „Sokół” prowadził 17 warsztatów muzykowania ludowego, których część poświęcona była nauce gry na heligonkach. W grudniu 2018 roku w Mordarce z inicjatywy Józefa Tokarczyka, ucznia Michała Pastucha, zorganizowany został natomiast I Konkurs Heligonistów Województwa Małopolskiego, który odbywa się do dziś, gromadząc corocznie 40–60 muzyków i muzykantek.

Inicjatywy warsztatowe, festiwalowe, promocyjne i organizacyjne zaowocowały tym, że omawiany tu instrument wrócił do kapel

⁸ Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Aleksandrą Szurmiak-Bogucką przez Tomasza Nowaka 6 grudnia 1997 roku w Puławach.

i zespołów regionalnych, jest chętnie prezentowany przez solistów instrumentalistów oraz znowu rozbrzmiewa w domach, szkołach, na scenach i w domach kultury (Rycina 9). Młodzi muzycy chętnie uczą się gry – tak jak ich ojcowie i dziadkowie – najczęściej ze słuchu. Heligonka więc przeżywa dziś drugą młodość, a jej rola wykracza poza sytuacje muzyczne. Instrumenty stają się bowiem niejednokrotnie rodzinną pamiątką, a wręcz skarbem. Często są pieczołowicie przechowywane, poddawane renowacji i przekazywane następnym pokoleniom.

Analizując proces odrodzenia praktyki gry na heligonkach w Małopolsce w ostatnim półwieczu, nie sposób nie odwołać się do koncepcji Caroline Bithell i Juniper Hill z 2014 roku (Bithell, Hill 2014: 3–42). Autorki te stwierdziły, że podczas każdego procesu odrodzenia czy ożywienia tradycji muzycznych spotykamy się z sześcioma typami/etapami działań. Pierwszy z nich to aktywizm i pragnienie zmian (1). Taki aktywizm cechował działalność przede wszystkim Aleksandry Szurmiak-Boguckiej, która z jednej strony dążyła do zachowania w praktyce heligonki, z jej jakże bogatym brzmieniem, z drugiej zaś widziała w niej potencjał do zniwelowania zagrożeń, jakie niosło ze sobą przyjęcie w skład kapel akordeonów. Ale ten sam aktywizm i pragnienie zmian cechowały także działania innych, wymienionych (Michała Pastucha, Józefa Tokarczyka), jak również niewymienionych w tym tekście osób. Wiąże się on z pewnym wartościowaniem i reinterpretacją historii (2), nie wszystkie instrumenty bowiem, o których wiemy z przekazów historycznych, zostały przywrócone praktyce. Przywrócono ten konkretny, który najbardziej odpowiadał na ówczesne potrzeby, a jednocześnie zachował swoją atrakcyjność dla potencjalnych użytkowników. Każde odrodzenie w sposób nieunikniony wiąże się też z rekontekstualizacją i transformacją (3). Nie powinno to nikogo dziwić – dziś nikt nie wraca ze służby wojskowej z heligonką, bo ani się na niej w wojsku nie gra, ani też nie mamy w Polsce obowiązkowej służby wojskowej. Nauka gry na heligonce też nie odbywa się w sposób nieformalny, żyjemy bowiem w czasach wysokiej organizacji społecznej, w których społeczeństwo oczekuje sformalizowanych form działania. Zatem taki dziś charakter mają szkółki gry na heligonce, których

uczestnikami są najczęściej dzieci i młodzież (choć znane są też przykłady bardzo zaawansowanych wiekiem uczniów). Sytuacje muzyczne, w których gra się na heligonce, mają też na ogół charakter sceniczny, a tylko wyjątkowo odbywają się podczas potańcówek. Bithell i Hill wskazują też, że współcześnie rekonstruowane praktyki muszą zostać poddane legitymizacji i autentyzacji (4), co w przypadku heligonek również miało miejsce. Instrument ten wszak został wpisany do regulaminów wielu festiwali regionalnych, a także jednego festiwalu ogólnopolskiego, jako reprezentatywny przykład instrumentu tradycyjnego oczekiwanego przez organizatorów. Ponadto chociaż akordeon został odrzucony przez animatorów kultury, jako zagrażający tradycyjnej muzyce instrumentalnej w Polsce, to heligonka, dzięki swej stopliwości brzmienia, tonalnej odpowiedniości praktykom regionalnym i ograniczeniom możliwości strony basowej, jest co najmniej tolerowana, jeśli nie w pełni akceptowana w poszczególnych regionach Małopolski. Jako taka, gra na heligonce jest przekazywana i upowszechniana (5), co zyskuje często lokalne wsparcie organizacyjne, finansowe i promocyjne. Ale Bithell i Hill wskazują też na następstwa i konsekwencje procesu (6), mając na myśli nie tylko te pozytywne, ale też mogące stanowić zagrożenia na przyszłość. W tym tekście była już mowa o kilku wartościach heligonek, a przede wszystkim o bogactwie brzmienia instrumentu, o jego ogromnych walorach solistycznych, ale też pewnym barwowym potencjale w kontekście gry zespołowej. Trzeba jednak postawić pytanie: czy w dzisiejszej praktyce nie znajdujemy czasem też pewnych zagrożeń? Autorom niniejszego tekstu wydaje się, że jest ich kilka, przede wszystkim:

- rozbudowa możliwości technicznych heligonek, w wyniku czego niektóre instrumenty stają się już obecnie harmoniami wiedeńskimi, czy wręcz harmoniami holenderskimi, jedynie z zastosowaniem głosów helikonowych,

- podnoszenie przez współczesnych budowniczych wolumenu brzmienia, co powoduje, że niektóre instrumenty mają potencjał dominowania nad współmuzykującymi,

- bezrefleksyjne przenoszenie technik gry akordeonowej na heligonki

z całkowitym zaniedbaniem tradycyjnych technik ogrywania materiału muzycznego, co mimo zachowania melodyki i rytmiki tradycyjnego repertuaru, wyprowadza wykonanie poza ramy tradycji regionalnych.

O powyższych zagrożeniach warto pamiętać, a wręcz mówić, by dotychczasowy aktywizm, dokonane rekontekstualizacje, reinterpretacje, autentyzacje i rozpowszechnienia nie poszły na marne.

Zakończenie

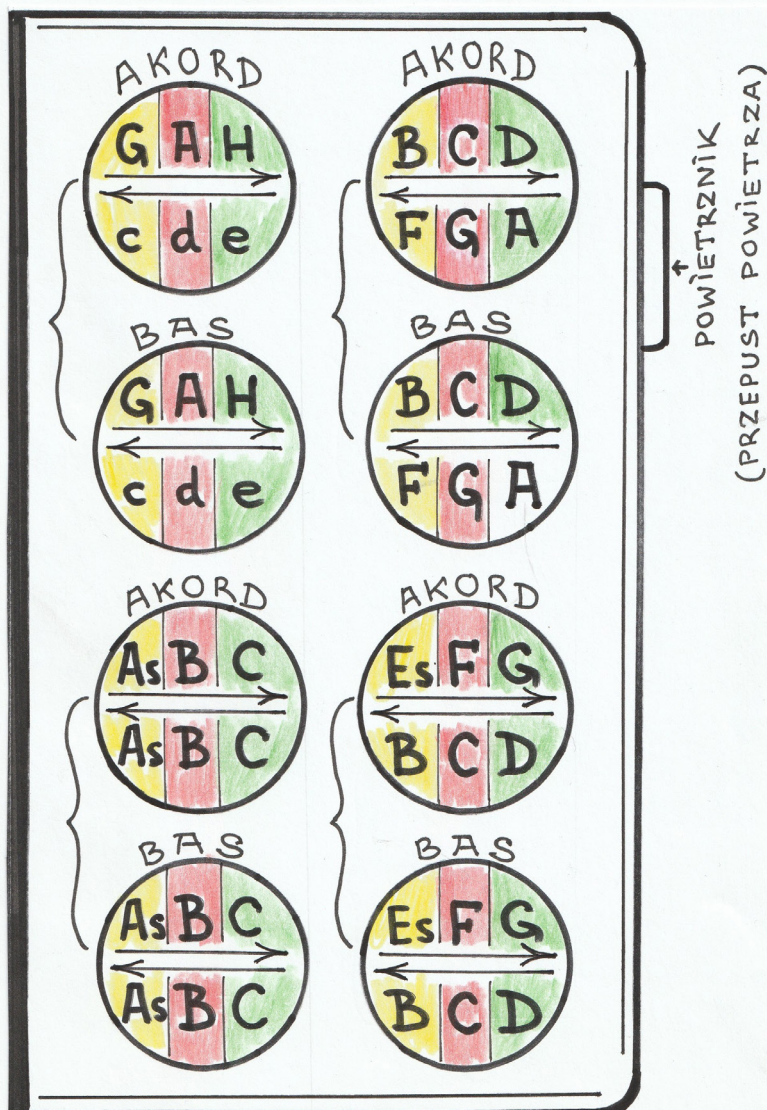
Podsumowując, autorzy pragną stwierdzić, że heligonka jest niewątpliwie głosem przeszłości, ale też dowodem na to, że nawet prosty instrument muzyczny może mieć ogromną moc oddziaływania wciąż żywej tradycji oraz być symbolem powrotu do korzeni i dziedzictwa przodków. Wiele tych procesów współcześnie nie zachodzi w sposób samorzutny, ale stoją za tym konkretni ludzie, w tym etnomuzykolodzy, z ich zdobywaną przez lata wiedzą i doświadczeniem. Stanowi to dla nas wszystkich zobowiązanie, by w ramach społecznego zaangażowania etnomuzykologii postępować w sposób rozważny i odpowiedzialny. Nasze słowa, decyzje, werdykty, opinie, postulaty mają moc sprawczą. Niech będą zawsze słuszne i przynoszą owoce tak dobre, jak w przypadku wielu, jakże subtelnych działań Aleksandry Szurmiak-Boguckiej.



Ryciny 1 i 2. Odłączona od miecha głośnica basowa heligonki firmy Josef Kebrdle – widok od przodu i od tyłu. Widoczne są języczki basów heligonowych, guziki basowe oraz charakterystyczne otwory z tulejami przypominającymi czary dźwiękowe. Fot. T. Nowak.

HELIGONKI W TONACJACH: Es, F i G

(STRONA BASOWA)



Rycina 3. Układ basów (z uwzględnieniem bisonoryczności klawiszy) w heligonkach w stroju Es, F i G. Rys. M. Pastuch.



Rycina 4. Żołnierze wojska austro-węgierskiego wraz z mieszkańcami nieznannej wsi podczas I wojny światowej. Jeden z siedzących na ziemi żołnierzy gra na jednorzędowej heligonce. Ze zbiorów M. Pastucha.



Rycina nr 5. Uczestnicy wesela we Wrzępi, pow. brzeski, gm. Szczurowa, prawdopodobnie lata trzydzieste XX wieku. Obok drużby na ziemi siedzi muzykant grający na heligonce trzyczędowej, prawdopodobnie firmy Josefa Kebrdle. Ze zbiorów M. Pastucha.



Rycina 6. Heligonka firmy Josef Hlaváček ze zbiorów M. Pastucha.
Fot. M. Pastuch.



Rycina 7. Heligonka firmy Josef Kebrdle ze zbiorów M. Pastucha.
Fot. M. Pastuch.



Rycina 8. Heligonka firmy Hohner ze zbiorów M. Pastucha.
Fot. M. Pastuch.



Rycina 9. Główne ośrodki działalności heligonistów w Małopolsce.
Zestawił T. Nowak.

Literatura cytowana

- Adamowski, Jan (oprac.) 1989: *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*. Red. Elżbieta Sendejowicz. Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Bicek, Jan 2015: *Heligonky*. Konstantin Stibitz České Budějovice, České Budějovice: Kopp.
- Bithell, Caroline; Hill, Juniper 2014: *An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change*. W: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Red. J. Hill and C. Bithell. New York: Oxford University Press: 3–42.
- Fickerová, Viera 1984: *Vymedzenie špecifickej metodickéj problematiky pri výučbe akordeónu so zameraním na históriu nástroja*. Bratislava: Krajský pedagogický ústav v Bratislave.
- Nowak, Tomasz 2017: *Heligonki w polskim folklorze muzycznym*. W: *III Kongres Kultury Regionów*, Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”.
- Nowak, Tomasz 2021: *O heligonkach i ich funkcjonowaniu w polskim folklorze muzycznym / Heligonkas (heligonka) and their functioning in Polish musical folklore*. W: *Efemerofity na ziemiach polskich – śladem migracji instrumentów muzycznych*. Ogólnopolska Konferencja Naukowa 10–16 grudnia 2020. Red. Aneta I. Oborny, tłum. Andrzej Diniejko. Szydlowiec: Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydlowcu: 87–103.
- Sachs, Curt 1990: *Historia instrumentów muzycznych*. Przeł. Stanisław Ołędzki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Sar, Andrzej 2010: „Kulturotwórcza rola Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, jego wpływ na zachowanie tradycji”. Praca dyplomowa napisana na Podyplomowych Studiach Etnomuzycznych w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Netografia

<https://www.delicia.cz/historie-znacky-delicia/> (dostęp: 08.06.2020).

<https://de.wikipedia.org/wiki/Helikonstimmplatten> (dostęp: 16.06.2025).

https://en.wikipedia.org/wiki/Steirische_Harmonika (dostęp: 18.06.2025).

SUMMARY

The Heligonka Tradition in Małopolska and Its Revival at the Turn of the 21st Century

This article discusses the history, specificity, and process of revival of the heligonka tradition in Małopolska. The heligonka – a box-shaped musical instrument of the bellows-driven, free reed aerophone type – gained popularity in the region in the late 19th century, primarily due to its simple construction, portability, and powerful sound, which perfectly suited the needs of rural music. After a period of prosperity in the first half of the 20th century, the instrument was almost completely replaced by the accordion. However, in the last decades of the 20th century, its gradual revival took place, supported by ethnomusicological circles and cultural activists. A key figure in this process was Aleksandra Szurmiak-Bogucka, whose work led, among other things, to the heligonka's presence at prestigious festivals and the establishment of the first schools.

The authors analyze the heligonka's revival in the context of the six-stage model for the revitalization of traditional music (Bithell and Hill, 2014), pointing out both successes and potential threats. The text is based on years of field research and interviews with musicians.

Keywords: heligonka, revival, musical tradition, ethnomusicologist, engaged ethnomusicology

Krzysztof Hliniak

Uniwersytet Jagielloński

Polskie Forum Choreologiczne

Dziedzictwo taneczne wybranych mniejszości zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie a granice państwowe, etniczne i kulturowe

Wstęp

Tanec jako jedna z najważniejszych form ekspresji człowieka jest szczególnie predestynowany do przekraczania granic między ludźmi, grupami etnicznymi i narodami. Jest również ważnym środkiem definiowania własnej tożsamości i elementem ją konstytuującym.

Z granicami w kontekście dziedzictwa tanecznego mniejszości można spotkać się między innymi w aspekcie dosłownym, który przez taniec odróżnia grupy etniczne i narody, wyznaczając ich zakres terytorialny; kulturowym, określającym, co przynależy lub nie należy do dziedzictwa tanecznego mniejszości oraz świadomościowym, związanym z postrzeganiem ich przez siebie i relacjach ze społeczeństwem większościowym. Celem tekstu jest przedstawienie refleksji na temat znaczenia powyższych granic na podstawie wywiadów z osobami należącymi do narodów i grup etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo.

Tekst przedstawia kolejny wycinek badań nad dziedzictwem tanecznym mniejszości realizowanych w ramach przygotowania dysertacji doktorskiej „Tanec jako część niematerialnego dziedzictwa

kulturowego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie” w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem promotorów dr. hab. Tomasza Nowaka (prof. UW) i dr. hab. Wojciecha Klimczyka (prof. UJ) i obronionej w maju 2025 roku. Część z wyników badań zawarta została w tekstach „Etnomuzykologii Polskiej” opublikowanych w 2023 i 2024 roku (Hliniak 2023b: 35–64; 2024: 35–62).

Tekst odwołuje się również do prac badawczych realizowanych przez autora z zespołem w składzie Agnieszka Gorczyca i dr Magdalena Malska w ramach projektu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec” w latach 2018–2021, w tym do raportu „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” (Gorczyca, Hliniak, Malska 2019).

Opis badań

Podstawową metodą przyjętą podczas realizacji badań był częściowo ustrukturyzowany wywiad pogłębiony oraz swobodne rozmowy z przedstawicielami mniejszości. Grupa badawcza obejmowała 33 osoby należące do mniejszościowych grup narodowych i etnicznych oraz 4 osoby deklarujące polską identyfikację narodową. Wśród badanych nieznacznie przeważały kobiety. Podczas przygotowania dysertacji przeprowadzono także kilkadziesiąt obserwacji w czasie imprez, które były organizowane przez i dla mniejszości.

Przy doborze grupy badawczej kierowano się:

- zapisami Ustawy o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym z 2005 roku [Ustawa o mniejszościach, 2005],
- wynikami narodowych spisów powszechnych z lat 2002, 2011 i 2021,
- odnotowaną obecnością danej grupy narodowej lub etnicznej na badanym terenie,

– aktywnością danej grupy na polu praktykowania i zachowania dziedzictwa tanecznego.

Na podstawie wymienionych kryteriów w badaniu uwzględniono mniejszości narodowe: Białorusinów, Ormian, Słowaków, Ukraińców i Żydów oraz mniejszości etniczne: Łemków i Romów. Samoidentyfikacje narodowe i etniczne badanych charakteryzowały się jednak zdecydowanie większą złożonością niż zapisy ustawy, częściowo miały charakter mieszany lub nawet płynny.

Większość badanych deklarowała zainteresowanie własnym dziedzictwem tanecznym i jego zachowaniem dla przyszłych pokoleń, miała też wykształcenie w tym kierunku i działała na tym polu. Dla prawie połowy osób było to prowadzenie zespołów, zajęć i potańcówek tanecznych.

Dziedzictwo taneczne jako sposób na określenie granic grupy

Przy okazji wywiadów na temat dziedzictwa tanecznego badani wielokrotnie mówili o granicach własnej grupy narodowej lub etnicznej i wskazywali, gdzie one przebiegają. Część z nich wprost odwoływała się do istniejących lub dawnych podziałów etnicznych na danym terenie. Słowaczka mówiła o różnicy identyfikacji etnicznej między Orawą i Spiszem:

Różnica między Spiszem a Orawą jest ogromna, ponieważ na Orawie nikt się nie zadeklaruje ani za Polaka, ani za Słowaka. Tam wszyscy są Orawcami. To pierwsze, co każdy deklaruje, że on jest Orawcem, Orawianinem, Orawianką. W każdym razie oni deklarują to, że oni są regionalni, dopiero w drugiej kolejności mówią, że mają poczucie tożsamości, przynależności do mniejszości słowackiej czy raczej do większości polskiej (Słowaczka_1, Spisz, 44 lata).

W podobny sposób o sytuacji na Łemkowszczyźnie przed II wojną światową mówił ukraiński rozmówca o łemkowskich korzeniach:

Przed wojną tak było w każdej wsi, bo podział polsko-łemkowski czy polsko-ukraiński był bardzo ostry. Ta granica między wsiami była bardzo

ostra, mało było wsi mieszanych, albo taka wieś, albo taka wieś (Ukrainiec-Łemko, 29 lat).

Wzmiankowane w wywiadach granice miały wymiar kulturowy, społeczny i symboliczny. Dotyczyły one także podziałów wewnątrz mniejszości. Tak było w przypadku Ormian, których społeczność nie jest jednorodna i składa się ze spolonizowanej tak zwanej starej emigracji, zamieszkującej ziemie polskie od XIV wieku i nowej emigracji, czyli osób, które przybyły do Polski po zmianach politycznych w 1989 roku. Ormianka polska zauważała:

Jak ja mówię, poza tym ta stara, też nie można nazywać emigracją, ale mówię te stare rodziny ormiańskie nie mają nic wspólnego i żadnych kontaktów z [nową grupą - K.H.]. Na przykład nie ma czegoś takiego, że powiedzmy ktoś szuka opiekunki do starszej osoby, towarzyszek, prawda. Ktoś bierze Ukrainkę. Nikt nie pomyśli o tym, że może by to była jakaś Ormianka (...) Wie Pan, to są ludzie inni. (...) jest tylko znaczy gdzieś dalekie, dalekie jakieś pokrewieństwo, znaczy wspólność kulturowa. A więc, którzy mieli zupełnie inną drogę życiową (...) (Ormianka polska, 70 lat).

Wypowiedź ta korespondowała z opinią Ormianki, która przyjechała do Polski po roku 1990. Badana zauważyła:

Ormianie, których poznałam tu, mają korzenie ormiańskie, tak powiem. Oni trochę już nie wiedzą o tym, u nich akurat zgubiła się to. Nie wiem, może nie było możliwości, może rodzice też nie przekazali im. Ciężko mnie określić z jakiego powodu, co powodowało, że oni nie słuchali, oni nie wiedzieli (...).

Ormiańskie badane, każda z perspektywy własnej społeczności, odnotowywały granicę dzielącą obie grupy, która związana jest z odrębną historią i różnym stopniem asymilacji w społeczeństwie większościowym.

Łemkowski badany o ukraińskiej identyfikacji narodowej również zauważał istnienie granicy wewnątrz społeczności Ukraińców i Łemków (Barwiński 1999: 53–69; 2012: 111–141)¹. Tak mówił o Łemkach,

¹ W związku z wielowymiarową identyfikacją Łemków, wśród Łemków i łemkowskich

k którzy postrzegają swoją grupę jako odrębny, czwarty naród wschodniosłowiański:

Tam *modus operandi* polega na tym i to jest z jednej strony przykre, z drugiej strony to jest śmieszne, *modus operandi* polega na tym przy tworzeniu tożsamości łemkowskiej, żeby jak to świętej pamięci pan Iwan Krynyckij² powiedział ustawicznie odpychać się od ukraińskiego brzegu a więc robić wszystko, żeby tylko ludzie nie uznali nas za Ukraińców (Ukrainiec-Łemko 29 lat).

O granicy, która dzieli społeczeństwo większościowe i mniejszość, mówiła też Romka, której rodzina od pokoleń mieszka w Nowej Hucie:

Moja tożsamość nie była dla mnie problemem jakimś, ale generalnie rzecz biorąc właśnie to ta kultura romska ma to do siebie, że eksponujesz tą swoją romskość. To jest taki cichy bunt też poprzez właśnie strój, poprzez wygląd, poprzez takie specyficzne cechy kultury romskiej jak właśnie strój, jedzenie, muzyka. To, że pokazuję, że ja jestem Romem. Tak mocno się odgradzasz od tego, ta granica jest niewidzialna (Romka_1, 52 lata).

Niewidzialna granica byłaby więc ochroną przed utratą własnej tożsamości o czym szerzej w odniesieniu do sytuacji Romów na Spiszu pisała Agnieszka Kowarska (Kowarska 2003: 18–22).

Podobne refleksje towarzyszyły także Ukraince, która przyjechała do Polski w latach dziewięćdziesiątych i pracuje z łemkowskimi zespołami ludowymi na terenie pogranicza województw małopolskiego i podkarpackiego. Badana mówiła:

Natomiast jeśli chodzi o sytuację współczesną, to tak jak mówię, to bardziej w środowisku ukraińskim w Polsce, czyli mniejszości ukraińskiej w Polsce, bądź też konkretnie łemkowskim, to oni bardzo dobrze

organizacji widoczny jest podział na te, które uznają łemków za odrębny naród i najczęściej związane ze Stowarzyszeniem łemków, oraz te, które uważają łemków za część narodu ukraińskiego i powiązane ze Zjednoczeniem łemków i Związkiem Ukraińców w Polsce. Część łemków deklaruje też łemkowsko-polską identyfikację narodową.

² Jan Krynicki (9.07.1929 – 17.01.2022), (ukr. Іван Криницький) – ukraiński działacz społeczny, założyciel łemkowskiej Fundacji Oświatowej im. Jana Krynickiego.

zachowali właśnie te tradycje tańca, przy czym głównie ludowego właśnie. To pewnie się wiązało, wiadomo, mieszkanie w innym kraju, to też chyba bardziej potęguje potrzebę zachowania tej odrębności, a ta odrębność no wywodzi się raczej z ludowości, bo w przypadku Ukraińców w Ukrainie, no to nie ma takiej potrzeby, aż takiej (...) (Ukrainka, przyjechała w latach dziewięćdziesiątych, 43 lata).

Potrzeba dbałości o własne dziedzictwo kulturowe i określanie jego granic byłyby według obu badanych wzmacniane przez życie wśród społeczeństwa większościowego.

Warta odnotowania jest wypowiedź Ukrainki, która przyjechała do Polski po agresji Rosji w 2022 roku, dla której istotne było jasne rozgraniczenie tego, co należy do dziedzictwa ukraińskiego i odcięcie się od łączenia go z kulturą rosyjską:

Tak teraz my mówimy, że język ukraiński jest modny, bo akceptują teraz go w całym świecie, że teraz już jakoś wyodrębniają, że wcześniej naród rosyjski, ukraiński to było to samo. Teraz Ukraińcy to nie to samo, że Rosjanie i to jest bardzo ważne. Ukraina jak państwo też staje się modne, to dlatego taniec musi być (Ukrainka, przyjechała w 2022 roku, 51 lat).

Cytowane wypowiedzi, choć nie zawsze są wprost związane z dziedzictwem tanecznym, wskazują na jego znaczenie jako ważnego nośnika identyfikacji. Pytanie o dziedzictwo taneczne stało się dla wielu osób punktem wyjścia do wypowiedzi na temat tożsamości ich grupy, problemów, jakie z nią się wiążą, i relacji ze społeczeństwem większościowym.

Granice choreotechniczne i stylistyczne dziedzictwa tanecznego mniejszości

Badani podczas wywiadów wielokrotnie wspominali o odrębnościach w zakresie choreotechniki i stylistyki, które odróżniały ich dziedzictwo od innych mniejszości lub społeczeństwa większościowego. Regionem, w którym najwyraźniej widać było zarówno chęć odróżnienia się, jak też

świadomość wzajemnego oddziaływania na siebie, była południowa część województwa małopolskiego, obszar Orawy, Spisza i zachodniej Łemkowszczyzny.

Porównania dotyczyły poszczególnych cech technicznych, repertuaru, jak też obyczajowości związanej z tańcem. Badana ze Spisza w swojej wypowiedzi omówiła, jak tańczona jest obyrtka na Spiszu, w innych regionach Polski i na Słowacji:

[Słowacy - K.H.] (...) mają też obyrtki i mają wszystko bardzo wysoko. U nas jest obyrtka tak na śródstopiu, że wydaje się niekiedy, że są pięty na podłodze, ale nie są. Tutaj natomiast jak chodzi o obyrtkę już górale żywieccy, to oni już na całkiem na płaskiej stopie i tutaj tak jakby gwóźdź był wbity i wszystko jest na płaskie (Spiszaczka, 52 lata).

Regionem, który stanowił swoisty punkt odniesienia dla wielu badanych, było Skalne Podhale. Badani z Orawy i Spisza podkreślali odrębność własnych tańców od folkloru górali podhalańskich. Orawski rozmówca tak mówił na ten temat:

Właśnie nieraz się zastanawiam, dlaczego tak jest, dlaczego te tańce nie są takie popisowe jak na Podhalu. Na przykład, gdzie te zbójnickie, po cztery, po dwa, krzesane i te inne, wręcz się popisują jeden przed drugim zwinnością, no i to jest tak że naturalne, zrozumiałe. A tu u nas właśnie tego nie było. U nas właśnie zawsze razem, zawsze grupowo (Orawiec, 61 lat).

Podobnie wypowiadał się Słowak ze Spisza, zapytany o to, czy tańce z Kacwina różniły się od tańców z innych miejscowości Spisza:

Z Jurgowa tak, bo to część Spisza bardziej na zachód. Tam już mieli więcej tatrzańskich, zbójnickich elementów, takich pasterskich w tańcu, tam nawet już używali też zbyrców, w Kacwinie się z tym nie spotkałem (Słowak, Spisz, 65 lat).

Badani podkreślali grupowy charakter tańców w przeciwieństwie do parowego i solowego tańca z Podhala. Miały one mieć również mniej

elementów popisowych³. Były jednak wyjątki. Tak było w przypadku jednego z tańców z okolic Nowej Białej, o którym mówił spiski rozmówca:

Mamy taki charakterystyczny taniec dla regionu Spisza, może nawet nie całego Spisza, bo w Niedzicy, w Łapszach, w tym regionie kacwińskim mniej jest spotykany, ale tutaj w regionie, w naszym, tutaj w odmianie trybskim idziemy tak strojnie [w stroju ludowym – K.H.], no to jest ten chłopok, gdzie tam chłopcy tańczą i to zaczęło się, bo to była taka forma zabawy (Słowak, Spisz, 61 lat).

Różnice występowały także w zakresie obyczajowości towarzyszącej zabawom tanecznym. O jednej z nich mówił w wywiadzie orawski badany:

A poza tym u nas jeszcze jest to specyficzne na Orawie, że na Podhalu się zwyrta dziewczynę do tańca i ta dziewczyna idzie tańczyć z automatu, a u nas nie. U nas jest tak, że jak przyszedł chłopak i zamówił sobie taniec przy czardaszu, powiedzmy, zapłacił do basów, zaśpiewał i cupnął trzy razy, raz, dwa, trzy cupnął i wtedy właśnie była minuta prawdy, czy będzie ktoś z nim tańczył, czy nie będzie i on czekał, czy mu jakaś dziewczyna odcupnie, bo odcupanie było równoznaczne z tym, czy ona, czy chce w ogóle któraś z nim zatańczyć (Orawiec, 61 lat).

O odrębności dotyczącej stylistyki i zachowania podczas tańca mówił także ukraiński badany:

Na pewno bym troszkę porównał takie ukraińskie-huculskie i polskie-góralskie z tym, że polskie tańce mają bardziej takiego chodzenia, deklamowania i tak dalej, takich elementów, podczas gdy huculskie po prostu są mniejsze kroki, właśnie są takie, cały czas jest ten rytm i to tempo jest utrzymywane przez cały taniec (Ukrainiec, autochton, 29 lat).

³ Związane to jest najprawdopodobniej z ewolucją tańca zbójnickiego na Podhalu w kierunku większej popisowości, co nastąpiło w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. W ramach realizacji postulatu Polskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, by stworzyć system gimnastyczny z wykorzystaniem polskiej tradycji, Wincenty Hałka w 1907 roku, a Szczesny Połomski w latach 1907, 1908 i 1910 zaproponowali ćwiczenia z ciupagami oparte na tańcu zbójnickim. Zaakcentowanie przez nich walorów popisowych zbójnickiego i wykorzystanie elementów akrobatycznych wydaje się mieć istotny wpływ na dalszy rozwój tego tańca w regionie (Przerembski 2002: 437–465).

Świadomość tego, że nawet drobne elementy wykonawcze stanowią o odrębności tańca wyraźnie widać było także w wypowiedzi ormiańskiej rozmówczyni:

Każda miejscowość ma swój taniec. Jak panu [...] powiem, że jest na przykład nasz bardzo ważny taniec, koczari się nazywa, tradycyjny. I każda miejscowość inaczej to tańczy, czyli niby jest główny element to samo, ale ręce lub nogi troszeczkę inaczej te ruchy, wie pan, tylko tym się różni, ale jak to już słyszeć melodie, to już, to już wiemy, że to jest koczari, rozumiem pan. To już tam ktoś dwa kroki więcej zrobi, krok mniej, ale chodzi, że główny koczari to jest taniec, który już wiemy, że będziemy tańczyli koczari, różni się małymi elementami, to nie jest tak, że całkiem zmienia się taniec, tylko różni się (Ormianka, przyjechała do Polski w latach dwudziestych, 50 lat).

Wypowiedzi rozmówców wskazują, że nawet niewielkie różnice dotyczące tańczenia, choreotechniki, charakteru tańca i obyczajowości towarzyszącej praktykom tanecznym decydowały o tym, czy dany taniec był uznawany za swój, czy przynależał już do innej miejscowości, grupy bądź mniejszości etnicznej lub narodowej.

Przekraczanie granic przez taniec i muzykę na pograniczu polsko-słowackim

Dziedzictwo taneczne nie tylko rozróżniało społeczności od siebie. Na pograniczu pełniło rolę łącznika między różnymi grupami. Płynność i zmiany granic, z którymi mieliśmy do czynienia jeszcze w XX wieku, powodowały, że przenikały przez nie całe grupy, a z nimi ich dziedzictwo taneczne i muzyczne. Tak jest także teraz, gdy kraje Europy Środkowej znajdują się w strefie Schengen, bo jak mówiła Słowaczka ze Spisza: „Pieśń nie pozna granic, gdzieś tam te melodie, chociaż w większości to po prostu są Spisz, (...) słyszymy gdzieś tam, z Horehronia, gdzieś tam też” (Słowaczka_2, Spisz, 44 lata). Spiszaczka o regionalnej identyfikacji rozwinęła podobną myśl:

Bo jak chodzi o muzykę, o tożsamość muzyczną czy taneczną (...) muzyka czy taniec po prostu nie ma granic, nie ma granic i trudno jest wytyczyć taką granicę, jak wytyczyli po I wojnie światowej, o tu będzie i dotąd gromy tak a od tyła do tyła gromy tak a tam to już nie wolno, bo to już śluz. Więc dla mnie to jest po prostu określanie, że coś jest takie a coś jest takie. W każdej strefie przygranicznej nic nie jest oczywiste, że to jest nasze, to jest wasze, nic, bo każdy sobie zapożycza jeden z drugiej strony (Spiszaczka, 52 lata).

Spiszak także podkreślał wspólnotę kulturową Spisza ponad granicami państwowymi: „Jeżeli pan przejdzie czy granice dalej, czy jakąś wieś, co jest na Słowacji, jest to samo. Jest ta sama kultura, ten sam region spiski. Wiadomo, strój się różni trochę, ale no gwara jest prawie ta sama” (Słowak, Spisz, 44 lata).

Bez względu na deklarowaną identyfikację, przekonanie o tym, że dziedzictwo Spisza przekracza granice państwowe, łączyło wypowiedzi badanych. Wynikało zarówno z dziejów regionu, który do końca I wojny światowej stanowił część Austro-Węgier (Chwalba 2000: 560–564; Molitoris 2008: 13), jak też z obecności takich grup jak Romowie, którzy przenosili repertuar muzyczny przez granice etniczne i administracyjne. Zjawisko to szerzej opisane zostało w poprzednim numerze „Etnomuzykologii Polskiej” (Hliniak 2024: 35–62). Warto tu jednak przytoczyć wypowiedzi, które świadczyły o tym, że migracje Romów miały wpływ na kulturę taneczną i muzyczną. Ukraińska rozmówczyni mówiła o tym w kontekście Łemków:

To przychodzili muzykanci gdzieś tam zza gór, bo to w ogóle też najczęściej byli Romowie, którzy gdzieś tam przychodzili właśnie, powiedzmy, z terenów dzisiejszej Słowacji do nas, gdzieś tam, no to oni najczęściej byli tymi muzykantami, którzy też motywowali do tańczenia i gdzie się tańczyło te kołomyjki (Ukrainka, autochtonka z pogranicza łemkowsko-bojkowskiego, 31 lat).

Romscy muzykanci zapewniali muzykę także na imprezach na pobliskim Spiszu, a ich kapele docierały nawet pod Kraków⁴. Po okresie zmian dotyczących sytuacji społecznej Romów Karpackich, jakie miały miejsce po II wojnie światowej (Mirga 1998: s. 120–140), rolę kapel romskich przejęły zespoły lokalne. Była to zmiana znacząca, która dotyczyła nie tylko składu zespołów, ale implikowała przemiany repertuarowe i stylistyczne w muzyce i tańcu na Spiszu:

Ale dawniej na Spiszu grali Cyganie głównie, więc no jak to u nas gadajom: „Ksiondz i Cygon nigdy ciężko nie robi”. No to miał lekutkie palce, to sobie po prostu wywijał tamte swoje rzeczy. Ja jeszcze, nie pamiętam w którym roku, bo tam mam to u siebie i nagrane i spisane, przeprowadziłam wywiad z panem Janem Janosem z Zamku Niedzickiego. On miał 104 lata wtedy i jeszcze służył na zamku, i powiedział: „Tam zawsze chodzili Cyganie grać i przychodzili ze Starej Wsi grać, ze Słowacji jakby. Przychodzili z tam tela grać i przy takich różnych okazjach albo skończyli jakieś roboty, albo żniwa albo cosik i tamtego, to panowie robili taką gościnę i muzykanci grali i tańcowali”. No więc inaczej te czardasz wyglądały, że tak powiem kolokwialnie, jak zagrali ich Cyganie, a inaczej, jak zagrali autochtoni, bo to już było wtórne (Spiszaczka, 52 lata).

Tańcem, który praktykują Romowie i który można uznać za wspólny dla mniejszości etnicznych na omawianym obszarze, jest czardasz. Ma to związek z przynależnością terenów obecnej Słowacji, w tym Spisza i Orawy, do Królestwa Węgier oraz – jak informowali badani – ze służbą wojskową w armii Austro-Węgier. Słowacki rozmówca tak mówił o pochodzeniu tego tańca:

Przed wszystkim takim charakterystycznym tańcem jest ten czardasz. Wiadomo, że przyniesiony z Węgier, ze Słowacji, wcześniej nie, bo jak były te Austro-Węgry. Przeważnie przynosili te tańce rekruci, którzy na wojnę byli werbowani, gdzieś tam, czy na wojnę, czy do wojska, bo też

⁴ Romka_1 opowiadała, że pod Pychowicami koło Krakowa „ludzie czekali na to, kiedy przyjadą ci Romowie, których znali, ponieważ oni grali u nich na weselach i po prostu już w tym okresie wiedzieli, że przyjadą na pewno na wiosnę i planowali wesele, bo oni będą na tych weselach grać”.

było na służbę, no to byli. Wracali. To gdzieś tam podpatrzyli, podejrz yli, no i powiedzmy sobie jakieś elementy, czy coś i w ten sposób były wprowadzane (Słowak, Spisz, 62 lat).

O czardaszu mówili łemkowscy rozmówcy w kontekście jego obecności podczas wesel łemkowskich:

Powiem panu inaczej, ja zrobiłem jeden taniec taki, nazwałem go werbunk, czardasz, rekrut w zależności, to był taki taniec, chociaż sam też do końca nie wiedziałem, miałem zapisy, jakieś strzępki informacji, gdy zapisywałem ten taniec, nie do końca byłem świadom, czym on był, ja z tego zrobiłem, ja poszedłem troszkę w innym kierunku, bo zrobiłem z tego taki obrazek, który nawiązywał do czasów Monarchii Austro-Węgierskiej i zrobiłem taniec, gdzie jest ten dowódca i rekruci, dowódca pokazuje figury, elementy, a jak to wyglądało w praktyce na wsi, wrócił chłopak z austriackiej armii i zaczął się chwalić pewnymi elementami, których się nauczył, no właśnie, może z armii, a na przykład był w koszarach na Węgrzech. Nauczył się czardasza tańczyć i jak przyszedł, wrócił do wioski, poszedł na zabawę, był jeszcze kawalerem, no to chłopakom zaczął pokazywać te elementy, których się nauczył, a chłopcy po nim powtarzali. No i tak się okazało, że tak jak gdyby u mnie pierwotnie było jakby takie znaczenie tego, co zrobiłem, mówię dowiedziałem się, melodię też, czy z tamtego okresu stosowną, odpowiednią nawet, słowa odzwierciedlały pobór, werbunk, czyli ta ballada wojenna, ale teraz badając dogłębnie obrzędy weselne i sięgając do tradycji tanecznej na weselu, wróciłem do punktu wyjścia, okazuje się, że wesele zaczynało się od tak zwanego družbijskeho tańca (Łemko, 56 lat).

Czardasz obecny jest w dziedzictwie mieszkańców Orawy i Spisza (bez względu na ich deklaracje narodowościowe), Łemków i Romów. Rzadko jest natomiast wykonywany na Skalnym Podhalu. Kołomyjka i kariczka łączą z kolei Łemków i Słowaków. Wspomniane tańce różnią się nieco wykonaniem, czasami nawet lokalną nazwą, ale wiążą mniejszości ponad granicami państwowymi i etnicznymi.

Wspólnota dziedzictwa tanecznego ponad granicami państwowymi i administracyjnymi

Jak wskazują podane wcześniej przykłady, dziedzictwo taneczne pogranicza może być wspólne dla grup narodowych i etnicznych, przekraczając granice identyfikacji etnicznej i państw. W przypadku mniejszości białoruskiej, ormiańskiej, ukraińskiej i żydowskiej mamy do czynienia ze zjawiskiem szerszym, gdyż mniejszości te praktykują tańce krajów, z którymi czują się związane, a z którymi nie graniczy region ich zamieszkania. Wydaje się, że wymaga to szczególnie silnej motywacji, ale jednocześnie przyczynia się do wzmacniania poczucia przynależności do grupy narodowej lub etnicznej. Ukraiński rozmówca mówił, że dla niego

to jest jakiś punkt kontaktu właśnie, gdzie można z tą Ukrainą, można powiedzieć „wielką”, złapać jakieś kontakty. Ja osobiście przez to, że my dużo wyjeżdżaliśmy, że dużo mieliśmy takich warsztatów na Ukrainie, gdzie uczyliśmy się właśnie od choreografów stamtąd, my dużo złapaliśmy takich przyjaźni, kontaktów i zawsze teraz jak gdzieś jedziemy do Lwowa, do Kijowa, to zawsze możemy zadzwonić, napisać, zawsze jesteśmy z tymi ludźmi tak jakby (Ukrainiec, autochton, 26 lat).

W przypadku kolejnej rozmówczynie taniec także wzmacniał jej poczucie łączności z żydowską diasporą na świecie:

To była pierwsza taka tak naprawdę bar micwa w moim życiu, taka zrobiona, powiedzmy, tak jak powinna być zrobiona (...) No i właśnie też były tańce i też sobie pomyślałam, że tańczyłam razem z tymi kobietami, bo to było oddzielnie, osobno kobiety, osobno mężczyźni, i pomyślałam sobie, że nic mnie w tym momencie od nich nie różni, mimo że ja sama jakoś bardzo religijną osobą nie jestem (Żydówka, autochtonka, 34 lata).

Podobnym doświadczeniem dzieliła się Romka. Mimo braku własnego państwa, możliwość kontaktu z Romami z całego świata była według niej znaczącym doświadczeniem:

Mamy (na „Dikh he na bister!”)⁵ hiszpańskojęzyczne Portugalie, Hiszpanię, gdzie flamenco. Te klimaty takie czesko-słowacko-polskie są bardzo podobne do naszego tańca i do naszej muzyki. Niemieccy Sinti to też właściwie jak my. No najbardziej się te Bałkany odróżniają muzycznie i tanecznie. No, ale gdzieś tam razem wszyscy tańczymy. W zależności od muzyki każdy próbuje się jakoś tam dostosować, uczą się nawzajem, jak tańczą razem (Romka_2, 44 lata).

Doświadczenie łączności ze swoją społecznością lub państwem poprzez dbałość o taneczne dziedzictwo kulturowe, podzielali też badani, którzy przybyli do Polski po 1989 roku. Ormianka mówiła: „Powiem tak, że tu, mieszkając tu jest często, że ci ludzie, którzy przyjechali tu w 90. latach oni to i tak mają tak wszystko jak w Armenii, te wszystkie tradycje, wszystkie tańce, trzymają się” (Ormianka, przyjechała do Polski w latach dziewięćdziesiątych, 53 lata).

Znaczenie utrzymywania kontaktów z przedstawicielami własnego narodu podkreślali też ukraińscy i łemkowscy autochtoni. Dbłość o dziedzictwo taneczne wiązała się w ich przypadku z podejmowaniem wysiłku w celu pokonania dużych odległości, aby mogli uczestniczyć w imprezach mniejszości:

My gdzieś jedziemy, my pokonujemy te 400, 500 km czasem i gdzieś idziemy, i ktoś tam jedzie do swoich dziadków, czy do jakiejś rodziny i zawsze to jest integracja nie tylko zespołu, ale też właśnie jakby z ludźmi, znajomymi, rodziną, którzy gdzie indziej mieszkają (Ukrainiec, autochton, 26 lat)⁶

W wypowiedzi o ukraińskim pochodzeniu badana podkreślała, że podejmowany wysiłek to także uczestnictwo kolejnych pokoleń

⁵ „Dikh he na bister!” (Patrz i nigdy nie zapomnij!) – Międzynarodowa Młodzieżowa Inicjatywa Pamięci, inicjatywa poświęcona edukacji i upamiętnieniu zagłady Romów w czasie II wojny światowej.

⁶ Łemko-Ukrainiec (29 lat) mówił: „U nas też się jeździ 500 km na Watrę do Zdyni, bo ludzie jadą, nie wiem, z Zielonej Góry na Watrę i to jadą 15-latkowie ekipą 10-osobową. Jedziemy 500 km na Watrę albo ja jadę 500 km z Krakowa na Watrę do Łuków koło Gorzowa Wielkopolskiego. Też się jeździ i też jest fajnie”.

w działalności zespołu folklorystycznego, mimo że wiąże się to dla nich z pokonywaniem dużych odległości kilka razy w tygodniu:

Teraz jesteśmy na etapie dzieci, tzn. już przychodzą dzieci tych pierwszych naszych, moich uczniów. To jest takie miłe, że sobie to przekazują. Dla rodziców jest to wysiłek, bo przyjeżdżają. Teraz mamy w Gorlicach próbę to przyjeżdżają z Krynicy, Krosna, to jest 50 km. (Ukrainka, przyjechała do Polski w latach 90., 43 lata)

Wszystkie wypowiedzi akcentowały wagę łączności z grupą narodową lub etniczną, mimo, że utrzymywanie tych więzi nie było łatwe a rozmówcy podkreślali znaczenie dbałości o dziedzictwo taneczne kraju, z którym się utożsamiali. Szczególnie w przypadku Ormian, Romów i Żydów wydaje się, że jest to ważny czynnik konstytuujący tożsamość. Nie dziwi więc duży ładunek emocjonalny widoczny w cytowanych wywiadach.

Zmiany granic a ich wpływ na dziedzictwo taneczne

Widoczna w wywiadach determinacja badanych, by zachować dziedzictwo taneczne związana jest często ze świadomością wpływu, jaki na stan jego zachowania miały wydarzenia polityczne i procesy społeczne w czasie II wojny światowej i po jej zakończeniu.

Ukraiński rozmówca mówił, że wskutek tych wydarzeń „na tych ziemiach, gdzie na przykład moi przodkowie mieszkali, to nic takiego, co by można było przekazać, to chyba nie przetrwało, albo to były takie potańcówki po prostu (Ukrainiec, autochton, 26 lat).

Ustalenie przebiegu granicy polsko-czechosłowackiej na mocy układu o przyjaźni z 1947 roku, zgodnie ze stanem z 1938 roku, również miało istotny wpływ na sytuację społeczności słowackiej (Rojek, Wojciech 2013: 433–448). Mające później miejsce represjonowanie kultury słowackiej przybierało między innymi takie formy:

Był nieciekawym czasem, kiedy bardziej polityka zaważyła na tym, że – tato mi opowiadał – że oni chodzili i śpiewali po słowacku, i później nie zajmowali

żadnych miejsc [w konkursach – K.H.], odejmowane były punkty, bo wiadomo, chcieli całkowicie wyprzeć to, że gdzieś narodowość słowacka jest (Słowaczka_2, Spisz, 44 lata).

Wpływ zmiany granic na dziedzictwo taneczne wyraźnie akcentowany jest również w wypowiedzi badanego z Orawy:

Od czasu, jak podzielili Orawę, po raz któryś zresztą, no teraz, ale ostatni raz, jak podzielili, to po prostu ten folklor zaczął iść tutaj po polskiej stronie swoją drogą, a po słowackiej swoją drogą. I nie ukrywam, że do nas tutaj też pewne rzeczy przyszły, takie troszkę naleciałości, trochę z Podhala, trochę ze stron Krościenka, trochę ze Spisza, takie drobne, ale jednak. Oczywiście większość to są wszystko autentyczne orawskie (Orawiec, 61 lat).

Romska badana ze smutkiem podkreślała, że procesy społeczne i emigracja Romów Karpackich za granicę przyczyniły się do zaniku romskiego dziedzictwa tanecznego na Spiszu, mimo świadomości, że łączy jej grupę z Romami na Słowacji i Węgrzech:

Ja na przykład obecnie widzę zanik tańca Romów Karpackich, Górskich i jeżeli chciałabym zobaczyć tak naprawdę, nie wiem, czy znajdziesz, słuchaj, tutaj w Polsce już kogoś, kto dobrze tańczy w tym tańcu Romów. Natomiast jak chcesz zobaczyć, to znajdziesz to na Słowacji, właśnie, wiesz co na Węgrzech. A w Polsce? No musiałabym się grubo zastanowić (Romka_1, 52 lat).

Choć więc dziedzictwo taneczne ma potencjał łączenia ludzi ponad granicami, to gdy dochodziło do ich zmiany, do wyrzucania z kraju całych społeczności, a polityka władz była nastawiona na polonizację mniejszości, okazywało się, że proces przekazywania go następnym pokoleniom był bezpowrotnie przerwany.

Świadomość mniejszości a dziedzictwo taneczne

Dążenie władz Polski Ludowej do stworzenia państwa monoetnicznego ograniczało możliwości ekspresji kulturowej mniejszości. Działania

te miały na celu ich rozbitcie, osłabienie ich tożsamości i negatywnie odbijały się na zachowaniu dziedzictwa tanecznego. W wypowiedziach badanych stale były wspomniane ówczesne wydarzenia: przesiedlenia Łemków i Ukraińców w latach 1944–1946, akcja „Wiśła” w 1947 roku, zakaz osiedlania się Łemków w województwie krakowskim, konflikt polsko-czechosłowacki o przynależność Orawy i Spisza, fale antysemityzmu po 1945 roku czy represje wobec społeczności romskiej. Wszystko to miało wpływ na postrzeganie mniejszości w relacji do społeczeństwa większościowego. Mówiła o tym Łemkini, podkreślając negatywne skutki przyjmowania przez mniejszości perspektywy narzucanej im przez społeczeństwo większościowe:

Przede wszystkim, jeżeli tu mówimy o jakichś formach rewitalizacyjnych, przede wszystkim trzeba pracować z ogólnym pojęciem, z ogólnym pojęciem grup większościowych, ponieważ mniejszości bardzo często zapatrują się czy jakby przyjmują oceny płynące z grup dominujących, a w grupach dominujących jest bardzo mała świadomość dyskursu mniejszościowego. Dyskurs mniejszościowy jest czymś, co działa w zamknięciu, działa bardzo często też nieświadomie, czyli to właśnie ocenianie świata czy patrzenie, widzenie się właśnie z tej pozycji podporządkowanej (Łemkini, 61 lat).

W wypowiedzi badanej zawarty jest postulat przekroczenia negatywnego myślenia o własnej tożsamości i dziedzictwie kulturowym. O tym jednak jak trudno, nawet po latach, pokonać traumatyczne doświadczenia związane z wydarzeniami z przeszłości, opowiadała Słowaczka, relacjonując rozmowę z jedną ze starszych mieszkanek Nowej Białej:

Małżonka (90 l.) jednego z takich panów, który został zabity przez bandę „Ognia”, to jak z nią rozmawiałam, to mi mówi tak: „ja ci wszystko opowiem, jak było, jak przyszli, co z czego wynikało itd., bo to wszystko się odbywało zazwyczaj nocą, więc mówi: ale nie możesz nic o tym napisać, bo mi zabiorą emeryturę, moje dzieci stracą pracę, a moi wnukowie nie będą mogli chodzić do szkoły średniej do Nowego Targu” (Słowaczka_1, 44 lata).

Lęk mieszkanki spiskiej miejscowości nie był również obcy członkom innych mniejszości. Łemkini mówiła, że:

w końcu też właśnie ta świadomość, że każdy członek grupy mniejszościowej niesie w sobie jakieś właśnie takie doświadczenia, czy one są osobiste, czy one są dziedziczone, takie które uczą ostrożności. To jest taka cecha, która każe zawsze, jak to moja koleżanka badaczka mówi, zawsze się trzeba na tylne koła oglądać, czy coś tam się nie dzieje (Łemkini, 61 lat).

Poczucie bycia stygmatyzowanym w Polsce, również współcześnie, w przeciwieństwie do sytuacji Romów na emigracji, pojawiało się także w wypowiedziach romskich badanych:

Właśnie nawet system ochroniarzy w supermarkecie jakby reaguje w ten sposób, że włącza się komuś lampka: „o Romowie, Cyganie to na pewno coś będą kraść, więc musimy ich śledzić”. Natomiast w Anglii oni się czują po prostu jak jedni z wielu. Czują się lepiej, czują się po prostu, nie czują się stygmatyzowani, czują się mniej zestresowani, są wyluzowani, bo po prostu, wiesz, to jarzmo tej inności jest jakoś z nich zdjęte, tak ściągnięte (Romka_2, 44 lata).

Wchodzenie w stereotypowe role narzucane przez społeczeństwo większościowe skutkowało według innej romskiej rozmówczyni brakiem refleksji nad wartością własnego dziedzictwa, traktowanego zgodnie z oczekiwaniami większości jako skomercjalizowany produkt i źródło zarobku:

Natomiast, wiesz, wydaje mi się, że jeżeli mówimy o tym, że Romowie zarabiali muzyką, więc też oni traktują tę muzykę jako sposób na zarabianie pieniędzy, a nie jako zachowanie dziedzictwa i tu jest ta druga strona medalu. Nie mają właśnie, tak jak powiedzieliśmy, wcześniej tej świadomości o tym (Romka_1, 52 lata).

Postulat dowartościowania własnego dziedzictwa i wyzbycia się strachu przed jego ekspresją pojawiał się też w wypowiedzi Ukrainki, która mówiła, że życzy swojej mniejszości „nieutracenia poczucia własnej

wartości. Niepostrzegania siebie jako kogoś gorszego gatunku. Niechowania się właśnie. Po prostu nie bać się tego” (Ukrainka, przyjechała do Polski w latach dziewięćdziesiątych, 43 lata).

Lęk przed wyrażeniem własnej tożsamości i poczucie przekraczania granic widoczne były też w wypowiedziach Białorusinów, tym razem jednak w kontekście represjonowania białoruskiej kultury pod rządami Aleksandra Łukaszenki. Białorusin mówił, że:

Kiedy prowadzę ten kurs [na Kartę Polaka – K.H.] i przychodzimy na przykład okres Rzeczypospolitej to mówię, że Adam Mickiewicz, mimo że dla konsula będzie ważne, że to był polski poeta generalnie, no nie tylko polski, że wspólne dziedzictwo również było i też pokazywanie tańca naszego tradycyjnego też jest sposobem właśnie na poszerzanie tego poczucia tożsamości, mówienia o sobie (Białorusin, przyjechał po 2020 roku, 26 lat).

Dla Białorusinki momentem odrzucenia strachu były wydarzenia 2020 roku: „Rewolucja ’20 roku, wydaje mi się, ona po prostu była taką bombą, która po prostu zrobiła taki ogromny wybuch w tej samoświadomości Białorusinów za granicą” (Białorusinka, 49 lat).

Badani byli zgodni co do potrzeby dowartościowania własnego dziedzictwa. Jednak, gdy była mowa o ewentualnym przekraczaniu granic dziedzictwa nakreślonych przez poprzednie pokolenia, na przykład poprzez jego uwspółcześnianie lub komercjalizację, w wypowiedziach dominowała postawa mocno zachowawcza. Orawiec mówił, że

pokazywanie folkloru to jest pokazywanie kultury naszych przodków, która powstała w danym okresie, czyli stroju, czyli piosenek, czyli tańców, układów, a nie że po prostu ubiorę się w strój orawski i później siedzę wieczór albo w nocy, nie śpię i myślę, co by tu wymyślić, żeby to pokazać na scenie, czy gdzieś, żeby to fajnie wyglądało. To nie na tym polega (Orawiec, 61 lat).

Możliwość zmian w dziedzictwie tylko w pewnym zakresie dopuszczał Łemko:

Wychodzę z założenia, że lepsza na początkowym etapie jest folkloryzacja niż totalne zignorowanie kultury łemkowskiej, czyli krótko mówiąc asymilacja. Oczywiście jeżeli mamy możliwość pogłębienia wiedzy o historii i kulturze Łemków, a ograniczamy się wyłącznie do folkloru, no to już jest zjawisko niepokojące (Łemko, 56 lat).

O zmianach dziedzictwa mówił też Słowak: „No to jest dobre pytanie, ale na pewno nie robić to, że zabierać z innego regionu albo z innego państwa, ze Słowacji, przekształcać to na spiskie, i mówiąc, że to jest spiskie” (Słowak, Spisz, 44 lata).

Większość badanych była negatywnie nastawiona do zmian w dziedzictwie, które odziedziczyli po poprzednich pokoleniach, postulując zachowanie go, tak jak było dawniej. Krytycznie wypowiadali się też na temat komercjalizacji dziedzictwa kulturowego własnej grupy i próbach mieszania go z dziedzictwem innych, nawet sąsiednich grup lub narodów.

W kontekście przekraczania granic myślenia o własnym dziedzictwie znamieną wypowiedź młodego Słowaka, który mówił:

[Na Spiszu] [d]la mnie to było dziwne właśnie, że ta romskość nigdy tak nie wybrzmiała nigdzie. Zacząłem czytać, znaczy znalazłem taką stronę, właśnie tą amerykańską (...) że tam są różne dane. I to było też śmieszne, że żeby znaleźć Jurgów, to trzeba było w czterech językach w ogóle wpisać i okazało się, że na przykład (...) dużo Żydów właśnie zostało straconych w Oświęcimiu, właśnie z Jurgowa. Była też rodzina tam, która miała 12 dzieci. No i dla mnie to było takie dziwne, dlaczego ja w ogóle o tym nie wiem i tak dalej, jakaś karczma była żydowska, ale tak samo właśnie o Romach nic się nie dowiedziałem. Wszystko właśnie było w tą stronę polskości z domieszką słowackości (Słowak, Spisz, 25 lat).

Młody Słowak postulował więc spojrzenie na dziedzictwo własnego regionu szerzej niż przez pryzmat przynależności narodowej lub etnicznej. Zauważał, że dyskurs na temat Spisza zdominowany jest przez osoby deklarujące polską lub słowacką identyfikację narodową i w ten sposób pomija on inne grupy zamieszkujące ten teren: Romów, Żydów i Niemców. Cytowane wcześniej wypowiedzi o Romach na Spiszu wspominały głównie o ich roli w przeszłości. Poza powyższą wypowiedzią

i rozmowami z romskimi badanymi, współczesna obecność Romów na Spiszu pojawiła się jednorazowo w relacji słowackiej badanej. Brak było w wywiadach wzmianek o obecności na tym terenie Żydów i Niemców.

W wypowiedziach dotyczących znaczenia dziedzictwa własnej grupy dominowało przekonanie badanych o potrzebie porzucenia deprecjującego myślenia na jego temat, które narzucane było mniejszościom przez społeczeństwo większościowe. To przekroczenie granic świadomości na temat dziedzictwa rozumieć można także jako postulat wykreowania narracji o dziedzictwie kulturowym z perspektywy mniejszości, a nie dominującej większości.

Granice świadomości społeczeństwa większościowego z perspektywy mniejszości

Postulowana przez badanych zmiana świadomości na temat dziedzictwa kulturowego mniejszości narodowych i etnicznych nie ograniczała się tylko do nich samych. Część postulatów dotyczyła zmiany postrzegania mniejszości przez społeczeństwo większościowe. Łemkowscy, ormiańscy, romscy i słowaccy badani podkreślali, że te mniejszości nie przybyły na ziemię polskie w ostatnich latach, ale zamieszkują je często dłużej niż przedstawiciele społeczeństwa większościowego:

Staramy się ich pokazywać tak, jak my czujemy, my nie jesteśmy jakimiś innymi, my nie jesteśmy obcymi, my tu jesteśmy czasem dłużej niż inni, a cały czas w różnych publikacjach Romowie są przedstawiani właśnie jako ten inny, egzotyczny, ten z Indii (Romka_2, 44 lata).

Jeszcze mocniej wybrzmiało to w wypowiedzi łemkowskiej rozmówczynie:

Podaję przykłady tego uniwersalizowania. Myślenia, że mniejszości przyszły zawsze skądś, czyli tak jak w dokumentach ministerstwa edukacji nauczanie historii, geografii, kultury kraju pochodzenia mniejszości. Mówię, proszę państwa, jakiego pochodzenia? Bardzo wiele mniejszości nie ma kraju pochodzenia. Są stąd. To państwa zakreślały granice

i tereny, ale kraj pochodzenia tam, już w tym najbliższej jest słynne negatywne powiedzenie, „jak ci się nie podoba, wynoś się do swojego kraju”. Nie, to jest mój kraj (Łemkini, 61 lat).

Postulat docenienia i wsparcia dziedzictwa mniejszości przez rządzących padł w wywiadzie z łemkowskim rozmówcą:

Więc powiem tak, wykorzystuję każdą możliwość, żeby artykułować to, że w interesie ogólnie naszym, polskim, Państwa Polskiego, jest to, żeby Łemkowie w końcu otrzymali jakąś swoją instytucję, kilka nędznych etatów po to, żeby za kilkanaście lat ktoś nie stwierdził, że straciliśmy bezpowrotnie niesamowitą, bardzo ciekawą część naszej państwowej spuścizny (Łemko, 56 lat).

Spiski rozmówca z perspektywy własnej długoletniej emigracji mówił także o potrzebie zmiany świadomości społeczeństwa większościowego w Polsce i roli edukacji w tej kwestii:

20 lat mnie nie było w Polsce, więc mentalność się nie zmieniła w ogóle, a system w szkolnictwie tak samo się nie zmienił, co muszę powiedzieć, ani mentalność. A dziwne, ponieważ granice się otworzyły, ludzie podróżują, no i nie są optymistycznie nastawieni do cudzoziemców, do innego języka, do innej kultury i są rasistami. Muszę to powiedzieć (Słowak, Spisz, 49 lat).

W wypowiedziach skierowanych do społeczeństwa większościowego dominowało przekonanie o marginalizowaniu znaczenia mniejszości, ich dziedzictwa kulturowego i traktowaniu ich jako obcych, nowo przybyłych, mimo że większość z nich była obecna na ziemiach polskich od setek lat. Widoczny był również, często przekazywany pokoleniowo, lęk, ale też duża chęć współpracy z instytucjami społeczeństwa większościowego.

Podsumowanie

W przeprowadzonych wywiadach, rozmowach i po analizie obserwacji imprez mniejszości widać wyraźnie, że dziedzictwo taneczne i muzyczne jako część niematerialnego dziedzictwa kulturowego mniejszości

narodowych i etnicznych, w tym podkreślanie różnic w zakresie stylistyki i techniki dziedzictwa tanecznego i muzycznego, strojów, obyczajów, deklaracji etnicznych lub narodowościowych, służyło dawniej i dalej służy określaniu zasięgu terytorialnego i kulturowego własnej grupy i odróżnieniu jej od otoczenia.

Rozmówcy wielokrotnie sygnalizowali odrębności w zakresie choreotechniki, które miały rozgraniczać ich grupę od innych w obrębie tej samej społeczności, od innych mniejszości lub społeczeństwa większościowego. Wyrażali potrzebę definiowania granic własnego dziedzictwa tanecznego i jego kodyfikacji, by w sposób klarowny określić różnice względem praktyk tanecznych innych grup. Wiele osób w krytyczny lub wprost negatywny sposób mówiło o próbach przekraczania lub zacierania granic tego, co we własnym tańcu i muzyce uważali za akceptowane i właściwe. Jednocześnie większość badanych miała świadomość, że dziedzictwo taneczne i muzyczne ich grupy rozwijało się w określonym kontekście kulturowym, podlegało i podlega różnym oddziaływaniom, zarówno ze strony najbliższych sąsiadów, społeczeństwa większościowego, jak też społeczności znajdujących się poza granicami Polski.

Postulowane przez badanych przekroczenie granic dotyczące myślenia członków i członkiń społeczności mniejszościowych o sobie samych i społeczeństwa większościowego o mniejszościach wydaje się szczególnie ważne w kontekście zachowania ich dziedzictwa dla przyszłych pokoleń, zmian narodowościowych, które następują w ostatnich latach oraz wobec wzrostu nastrojów ksenofobicznych i nacjonalistycznych, z którymi mierzą się społeczeństwa Europy w ostatnich latach.

Z perspektywy pracy naukowej badanie i zachowanie dziedzictwa wiąże się również z przekraczaniem granic, jakie w celu jego ochrony przed osobami z zewnątrz stawiają obcy społeczności, w tym Romowie i Żydzi. Badacze mierzą się także z zagadnieniem utraty części dziedzictwa, jego fragmentarycznością, przerwaniem jego przekazu, emigracją lub śmiercią jego depozytariuszy. To wszystko skutkuje brakiem dostępu lub utrudnionym dostępem do źródeł na jego temat. W związku z tym artykułowane przez mniejszości postulaty innego spojrzenia na nie

i ich kulturę wydają się bardzo istotne i tym bardziej zasadna powinna być ściślejsza, oparta na podmiotowym traktowaniu, współpraca z nimi w duchu wzajemnej troski o wspólne dziedzictwo kulturowe.



Rycina 1. Zespół La Roma, Dzień Kultury Romskiej, Świetlica Stowarzyszenia Kobiet Romskich, 27 września 2008 roku, Kraków. Fot. K. Hliniak.



Rycina 2. Zespół Folklorystyczny Hajduki z Łapsz Wyżnych, Tydzień Wyszehradzki, Biblioteka Kraków, 17 września 2022 roku, Kraków. Fot. K. Hliniak



Rycina 3. XXXVI Łemkowska Watra w Zdyni, 2018 rok.
Fot. M. Radmacher.



Rycina 4. Pomnik upamiętniający słowackie ofiary bandy „Ognia”. Nowa Biała, 7 grudnia 2022 roku. Fot. K. Hliniak



Rycina 5. Z cyklu „Siukar Manusia” poświęconego Romom, ocalałym z zagłady i związanym z Nową Hutą, wystawa Małgorzaty Mirgi-Tas „Przeczarowując świat”. Po prawej stronie upamiętniona Krystyna Gil ze Stowarzyszenia Kobiet Romskich. Międzynarodowe Centrum Kultury, 18 lutego 2023 roku, Kraków. Fot. K. Hliniak.

Literatura cytowana

- Barwiński, Marek 1999: *Współczesna tożsamość etniczna i kulturowa Łemków na obszarze Łemkowszczyzny – uwarunkowania i konsekwencje*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica”, nr 2, 53–69.
- Barwiński, Marek 2012: *Ukraińskie i łemkowskie struktury organizacyjne w Polsce w latach 1956–2012*. „Acta Universitatis Lodzensis, Folia Geographica Socio-Oeconomica”, nr 12, 111–141.
- Chwalba, Andrzej 2000: *Historia Polski 1795–1918*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- „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: 08.07.2025).
- 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”.
- Hliniak, Krzysztof 2023b: *Zachować nieuchwytnie – nabywanie i przekazywanie dziedzictwa tanecznego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 5, 35–64.
- Hliniak, Krzysztof 2024: *Przemieszczenia ludności a dziedzictwo i praktyka taneczna wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 6, 35–62.
- Kowarska, Agnieszka J. 2023: *Szkice o tańcach Romów*. „Dialog = Phiniben”, nr 3/4, 18–22.
- Łemkowska Fundacja Oświatowa im. Jana Krynickiego, <https://lemko-educationfound.is-great.org/index.html> (dostęp: 07.07.2025).

Mirga, Andrzej 1998: *Romowie – proces kształtowania się podmiotowości politycznej*. W: *Mniejszości narodowe w Polsce. Państwo i społeczeństwo a mniejszości narodowe w okresach przełomów politycznych (1944–1989)*. Red. P. Madajczyk. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.

Molitoris, Ludomir 2008: *Słowacy. Wielokulturowość Małopolski*. Oprac. meryt. M. Kopystiańska. Kraków: Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego, Departament Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Turystyki.

Rojek, Wojciech 2013: *Kształtowanie się polsko-czechosłowackiej granicy państwowej w 1945 r.. „Zeszyty Historyczne. Si vis pacem, para bellum: Bezpieczeństwo i Polityka Polski”*, t. 12, 433–448.

Przerembski, Zbigniew 2002: *Do dziejów tańca zbójnickiego. Ćwiczenia toporkami realizacją postulatu unarodowienia gimnastyki w polskim ruchu sokolim na początku XX wieku. „Wychowanie Fizyczne i Sport”*, t. XLVI, nr 3, 437–465.

Ustawa o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym. W: Dz.U. 2005 nr 17, poz. 14.

<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20050170141> (dostęp: 27.06.2023).

Wielokulturowość Małopolski 2008. Oprac. meryt. Mirosława Kopystiańska. Kraków: Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego.

Вмерли Іван Криницькі / Zmarł Jan Krynicki, <https://www.radio-lemko.pl/news/id/7386/> (dostęp: 07.07.2025).

SUMMARY

Dance Heritage of Certain Minorities in Kraków and Lesser Poland in Terms of State, Ethnic, and Cultural Borders

Dance is one of the most important forms of human expression and seems particularly suited to transcending boundaries between people, ethnic groups, and nations. It is also an important means of defining one's own identity and an element thereof.

The issue of boundaries in the context of the dance heritage of national or ethnic minorities is visible, among other things: in situations where a minority distinguishes itself from others through dance and thus defines its own territorial scope; when defining what choreotechnics and dance stylistics belong or do not belong to its cultural heritage; and in self-perceptions and those of the majority society regarding the minority and its dance heritage.

In the interviews summarized in this article, respondents highlighted local distinctiveness performance techniques and stylistics that were meant to demarcate their group from others. They expressed the need to define the boundaries of their own dance heritage to identify differences from the dance practices of other groups. They were critical of attempts to cross or blur the boundaries of what they considered acceptable in their own dance heritage. Most respondents were aware that their group's heritage had developed within a specific cultural context and was subject to various influences, including those from their immediate neighbors.

The transcendence of boundaries regarding how minorities think about themselves and the majority society about minorities, as advocated by many respondents, seems particularly important in the context of researching and preserving of their dance heritage for the future, the national and social changes of recent years, and the rise in xenophobic sentiments facing European societies.

Keywords: intangible cultural heritage, Kraków, national and ethnic minorities, dance.

Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski

Tradycje muzyczne jako wyróżnik społeczno-kulturalny. Przykład repatriantów polskich z Bośni

Etnomuzykologowi historia Polaków pochodzących z Bośni, a zamieszkających obecnie na Dolnym Śląsku daje wyjątkową możliwość namysłu nad wpływem dwukrotnej migracji na zmienność, rangę i żywotność śpiewu, muzyki i tańca na przestrzeni kilku pokoleń osadników. Grupa ta zwróciła uwagę etnografów już w latach sześćdziesiątych XX wieku (Kwaśniewski 1963), komponent życia muzycznego Polaków Bośniackich względnie Bośniaków Polskich uwzględnił wyżej podpisany (Dahlig 1995, 2006). W porównaniu do wcześniejszych publikacji, niniejszy tekst, pisany na nowo, zawiera uzupełnienia i aktualizacje (między innymi na podstawie danych z Internetu) oraz nieco inne rozróżnienia i uogólnienia. Od pierwszych dekad XXI wieku Polacy-Bośniacy są dobrze reprezentowani w literaturze historycznej, dotyczącej bądź okresu pobytu Polaków w Bośni (Durdev-Małkiewicz 2016; Kwaśniak 2018), bądź ich częściowo wymuszonej okolicznościami migracji (Jurkowski 2018). Publikowane są prace źródłowe (Lis 2016; Bujak 2022), jak i wspomnieniowe (Durdev-Małkiewicz 2016; Strauchold 2017). Reemigranci opisywani są z własnej perspektywy lub w kontekście masowych migracji po II wojnie światowej

(Berendt, Dumin, 2008; Dumin 2015). Prace powstają z doświadczeń osobistych autorów, z potrzeby serca, ale i z perspektywy socjologii, antropologii i etnologii (Pielech-Łakoma 2012; Durdev-Mańkiewicz 2013, 2017). Wreszcie publikowany korpus badań powstaje we wspólnocie nowej lokalności – miasta i powiatu Bolesławca (Bober-Tubaj, Nowosielska-Sobel, Strauchold 2016); znacząca jest też samoorganizacja: Stowarzyszenie Reemigrantów z Bośni, ich Potomków oraz Przyjaciół w Bolesławcu, działające od 2010 roku (Waniak 2022), inicjatywa ta przyczyniła się między innymi do nawiązania kontaktów międzynarodowych z Bośnią i Hercegowiną.

Artykuł podzielony jest na cztery części, przy czym część historyczną (I) ująłem głównie na podstawie żywej pamięci informatorów o międzywojennej Bośni (Jugosławii):

- Losy ludności polskiej przesiedlającej się z Galicji do Bośni od ostatnich dekad XIX wieku i zamieszkałej tam do końca II wojny światowej; migracja i osadnictwo pierwsze (I);
- Losy repatriantów z Bośni na Dolnym Śląsku po II wojnie światowej; migracja i asymilacja druga (II);
- Ekspresje dziedzictwa Bośni na Dolnym Śląsku, w powiecie bolesławieckim, od ostatniego ćwierćwiecza XX stulecia (III);
- Zagadnienia muzyczne: instrumenty, kapele, repertuar ostatnich dekad XX wieku (IV).

I. Austria po wojnie z Turcją otrzymała w 1878 roku prawa do Bośni i Hercegowiny. Po trzydziestu latach, w 1908 roku, ta część Bałkanów stała się własnością Austrii, o czym przypomina dziś np. wybitne dzieło sztuki stalorytnicznej – seria znaczków pocztowych Austrii z 1908 roku. Rząd monarchii austro-węgierskiej postanowił zwyczajem cesarzy zasiedlić otrzymane nowe terytoria swymi poddanymi, nadając korzystne warunki osadnictwa, między innymi wieloletnie zwolnienie z podatków. Pierwsza migracja, o charakterze emigracji wewnętrznej, nastąpiła zatem w ramach monarchii austro-węgierskiej w latach 1878–1910. Wędrowali tam, podobnie jak górale czadeccy na Bukowinę, chłopci małorolni

z Krakowskiego, Rzeszowskiego, Tarnopolskiego, Lubelskiego, Wołynia, a więc z zaboru nie tylko austriackiego, ale i rosyjskiego. W Bośni zwano ich „Galicjanami”.

Po 40–60 latach, w czerwcu 1946 roku nastąpiła reemigracja, nazywana wówczas oficjalnie repatriacją. Odbędzie się ona na podstawie ustaleń międzyrządowych – między innymi z powodu ówczesnych walk między Chorwatami a Serbami – o przesiedleniu ludności polskiego pochodzenia, urodzonej już w Bośni, do kraju ich przodków i również, jak przed przeszło półwieczem, na nowo pozyskane, tym razem przez Polskę, terytoria – na Dolny Śląsk. Reemigracja objęła 15 301 osób, którzy przybyli do Polski w 32 transportach kolejowych wraz z żywym inwentarzem. Istotną cechą wyróżniającą ten exodus z byłej Jugosławii było zachowanie zwartości społeczności przesiedlanych, które szybko reintegrowały się w nowych miejscach zamieszkania we wsiach powiatu bolesławieckiego: Ocicach, Przejęstawiu, Milikowie, Gościszowie, Parzycy, Czernej, Wykrotach, Kraszowicach, Otoku, Krzyżowach, Różyńcu. Z mieszkańcami czterech pierwszych miejscowości¹ przeprowadzałem wywiady i nagrania repertuaru muzycznego w latach 1987–1993. Atutem ówczesnych wizyt była

¹ W badaniach z lat 1987–1992 szczegółowe wywiady przeprowadzałem z osobami urodzonymi we wsi Gumiera, pow. Prnjavor, woj. Banja Luka, wśród których byli: Józef Faltyń, ur. 1922, od 1982 zam. w Bolesławcu – skrzypce, tamburica-prym; Józef Oleksy, 1908–1992 – skrzypce sekund, bugaria, berda; Jan Oleksiak, ur. 1915 – skrzypce sekund, bugaria, berda; Józef Radziński, ur. 1916 – skrzypce; Paweł Król, 1922–1988 – bugaria; Franciszek Szuk, ur. 1933 – berda; Piotr Oleksy, ur. 1928 – berda; Paweł Karaban, ur. 1946 jeszcze w Gumierze – berda, akordeon; Edward Braszko, ur. 1953 Ocice – akordeon, bęben; Katica (Katarzyna) Zioła, ur. 1928 – kierowniczką grupy śpiewaczej. W roku 1987 odwiedziłem Przejęstów w pow. bolesławieckim. Skład tamtejszego zespołu śpiewaczego „Przejęstowianki”: Michalina Mrozik, ur. 1932 Lisztrowiec, pow. Słatyna, woj. Osijek; Janina Bieńko, ur. 1939 (młodsza siostra Michaliny Mrozik); Stefania Wróblewska, ur. 1926 Kunowa, pow. Prnjavor; Helena Owczarek, Chorwatka wyszła za Polaka, ur. 1926 Novo Selo pow. Stara Gradiszka; Sabina Frączkowska, ur. 1932 Lisztrowiec; Stefania Gołąb, ur. 1941 Lisztrowiec; małżeństwo Jadwiga Willas, ur. 1950 Przejęstów i Szczepan Willas, ur. 1946 Lisztrowiec. Dołączyli „z centrali” Marianna Świątkowska, ur. 1922 Rzędkowice, pow. Miechów; Julianna Gałęzia, ur. 1932 Kol. Inwalidzka, pow. Ostrowiec Świętokrzyski; Zofia Sokołowska, ur. 1947 Ostrowiec Świętokrzyski. Zespół śpiewaczy tworzyły dwanaście kobiet, trzech mężczyzn wobec stu domów w Przejęstawiu. W pobliżu latały jeszcze ćwiczebne rakiety radzieckie. W latach 1993–1998 przeprowadzałem rozmowy z zespołami z Milikowa i Gościszowa.

szansa pozyskiwania ustnej wiedzy o czasach przedwojennych w Bośni, na ogół bardzo mile wspominatej przez respondentów. O istnieniu społeczności polsko-bośniackiej dowiedziałem się w trakcie Spotkań Folklorystycznych w Cieplicach Śląskich k. Jeleniej Góry, których *spiritus movens*, z ramienia Wojewódzkiego Domu Kultury w Jeleniej Górze, był Henryk Dumin.

Zasadnicze wątki pamięci Bośni uchwycone w Polsce w końcu lat osiemdziesiątych XX wieku są następujące: najbardziej zapamiętana została wielonarodowość i wielowyznaniowość. W okolicach miasta Prnjavor w dzisiejszej Republice Serbskiej Bośni i Hercegowiny zamieszkiwali Serbowie, Chorwaci, Ukraińcy, Niemcy, Czesi, Romowie, Turcy, Włosi. Wspomniane miejscowe określenie „Galicjany” obejmowało zarówno Polaków, jak i Rusinów z dawnej Galicji. Pierwsze lata spędzano zwłaszcza na karczowaniu lasów, bo głównie tą drogą uzyskiwano ziemię uprawną (Strauchold 2017). Gospodarstwa były na ogół duże, liczyły 4–10 ha. Polacy cieszyli się dobrą sławą jako „majstrowie”, specjaliści w ciesielstwie, rzemiośle, budownictwie itp. Umiejętności stolarskie sprawiały, że (tylko) u Polaków wyrabiano skrzypce. O zachowaniu korzeni polskich decydowało wyznanie rzymskokatolickie. W Zagrzebiu działał Związek Ogniska Polskiego, który rozsyłał osadnikom książeczki do nabożeństwa, kantyczki, prasę katolicką, w tym „Rycerza Niepokalanej”. Społeczności odwiedzali księża z Polski (międzywojennej), a siostry zakonne z Krakowa prowadziły szkoły zimowe z nauką języka polskiego. W parafiach z ludnością polską pracowali zaś księża chorwaccy (katolicy).

W pamięci o Bośni u moich rozmówców utrwaliła się przede wszystkim samowystarczalność własnej tradycji i praktyki muzycznej poszczególnych nacji, zwłaszcza w obszarze obrzędów. Każda grupa narodowa miała swoje zespoły instrumentalne. U Polaków byli to muzykanci, gracze, u Serbów – svyraczi, orkiestar. Do ok. 1940 roku, muzycy polscy grywali na weselach i zabawach także u Rusinów. W późniejszym okresie międzywojennym Serbowie zapraszali zespoły instrumentalne Galicjan

na zabawy taneczne i uczyli się na polskich zabawach polek, walców, szymi. Polacy z kolei zaczęli przejmować i tańczyć kolo, przyswajając też przyśpiewki serbskie (beciarce). Ogólnie jednak repertuar chorwacki (zwłaszcza instrumentalny) był Polakom bliższy niż serbski. Serbowie, jak twierdzili moi rozmówcy, rozmiłowani byli głównie w swoich korowodach, kołach. Okazji do gry i tańców nie brakowało: wesela, zapusty (kusaki), zabawy (muzyki), imieniny, peruszanie; ten ostatni zwyczaj wspólnego obierania kukurydzy pojawił się w końcu ubiegłego stulecia w inscenizacji teatru wiejskiego na Dolnym Śląsku (grupa z Gościszowa).

Na weselu w Bośni wykonywano oracje weselne, podobnie jak w byłej Galicji; witano i prowadzono gości marszami (w rytmie krakowiaka). Po obiedzie weselnym korowód taneczny (koło) wybiegał z domu przez okno na podwórze (podobnie jak koń w Żywieckiem). Wieczorem odbywały się darowiny (oczepiny). Każda para miała obowiązek wykonania przyśpiewki polskiej lub serbskiej, zaśpiewania do walca, polki i innych tańców przed kapelą, która z kolei musiała odegrać tzw. zakładaną melodię. Zapamiętano zwyczaj na trzeci dzień wesela – poprawiny, kiedy wprowadzano do izby cielę, jałówkę, konia. Muzycy na weselu otrzymywali umówioną część pieniędzy uzyskanych na czepiec oraz spód ciasta obrzędowego, tzw. podeszwę korowola, dzielonego przez starościnę (podobny zwyczaj wspomina Oskar Kolberg na wschodnich ziemiach polskich). Każdy z muzyków zarabiał 120–200 dinarów, co było sumą niemałą, zważywszy że za dniówkę pracy u gospodarza otrzymywano 10 dinarów, a za krowę płacono ok. 300 dinarów. Na zabawach tanecznych muzyków wynagradzano w ten sposób, że jeden z uczestników zbierał datki do czapki wśród kolegów.

Instrumentalista już w wieku kilkunastu lat mógł grać w kapeli na weselu. Natomiast w życiu towarzyskim obowiązywały podziały wiekowe, np. dopiero osiemnastolatki mogli brać udział w zabawach tanecznych. Dzieci wyrabiały aerofony proste przy pasieniu bydła, tańczono przy harmonijce ustnej, urządzano korowody taneczne wokół dębów (podobnie jak Serbowie).

Godnym uwagi są składy kapel Galicjan. Na początku XX wieku kapelę (muzykę) tworzyły dwoje skrzypiec, basy „na smyk” (jak Kolberg notował w 1880 roku w Krakowskim) i dodatkowo bęben dwustronny sznurowany, dochodził ewentualnie klarnet. Ten skład zapraszany bywał też przez Serbów.

W sąsiedztwie działały kapele serbskie, złożone z instrumentów strunowych szarpanych: dwie tamburice, dwie tambury (bugaria, gitara), berda (kontrabas); podobny skład występował u Chorwatów. Zespoły polskie przyswajały stopniowo nowe instrumenty, najpierw bugarię (gitare) w składzie: dwoje skrzypiec, bugaria, basy na smyk (trwały element z Galicji). Następnie pojawiła się u Polaków tamburica w zestawie: skrzypce, tamburica prym, tambura (bugaria), harmonia, basy smyczkowane. Ogólnie więc możemy stwierdzić krzyżówkę kapel polskich i serbskich/chorwackich. Jak w każdej społeczności, wykształciły się samorzutnie u Galicjan wyspecjalizowane grupy muzyczne. Zapamiętano orkiestry Feliksa Lukantego (Kanty) oraz Sztubce. Ta pierwsza grała w składzie: skrzypce, bugaria, harmonia (lub dwie), klarnet, bęben. Gdy kapela szła do Serbów, skrzypce zamieniano na tamburicę, a na kontrabasie (berdzie) stosowano technikę szarpaną za pomocą kawałka twardej skóry. Dla Serbów bęben sznurowany z talerzem był nowością. W późnych latach trzydziestych zaczęły się udzielać zespoły zmodernizowane. „Sztubce” miały w swym składzie saksofon i perkusję obok skrzypiec, harmonii i kontrabas smyczkowanego. Polacy w odróżnieniu od Chorwatów nie mieli własnych orkiestr dętych. Rozmówcy moi sygnalizowali dystans wobec nietanecznego repertuaru instrumentalnego serbskiego granego na jednostrunnym chordofonie gusle za pomocą smyczka gudał (Rycina 1). Można to skomentować, iż rdzenność poszczególnych kultur muzycznych jest w zasadzie nieprzechodnia.

Repertuar muzyczny Galicjan rozmnożył się w ten sposób, że melodie polskie, „starodawne z Galicji” grano na skrzypcach. Natomiast kolo i inny repertuar pochodzenia serbskiego – na tamburicy. Można wskazać na trzy czynniki sprzyjające przyswojeniu chordofonów szarpanych przez Polaków w Bośni: 1) instrumenty te tworzyły akompaniament do tańca

– łatwo „przenośnej” formy tradycji; 2) rozwój zespołów i upowszechnienie na wsi tych instrumentów przypadły szczególnie na lata młodości i największej chłonności moich informatorów (lata trzydzieste); 3) rodzina tamburic kształtowała krajobraz muzykowania miejskiego na Bałkanach, mieściła się w strefie wzorów chętnie przejmowanych przez ludność wsi. Dodajmy, że lutnie szyjkowe (wśród nich tamburica) rozpowszechnione były nie tylko na Bałkanach, ale i Bliskim Wschodzie oraz w Indiach. Na Bałkanach reprezentowały one muzykę pochodzenia miejskiego, tanecznego. Warto dodać, że „chór” – rodzina tamburic – stanowi orkiestrę narodową Chorwacji, podobnie jak cymbałowa w Białorusi, bałajkowa w Rosji. Kreowanie narodowych alternatyw dla orkiestr symfonicznych i dętych współtworzy krajobraz muzyczny Europy i Azji XX wieku.

II. Po przesiedleniu ludności bośniacko-polskiej na Dolny Śląsk tradycje muzyczne funkcjonowały początkowo podobnie jak w Bośni. Dało znać o sobie zamięłowanie do śpiewu, śpiewano nawet przy odgruzowywaniu Bolesławca w 1946 roku, czego zabraniali nadzorcy niemieccy, wówczas jeszcze przed wysiedleniem. Pierwsze trzy lata (1946–1948) można nazwać kontynuacją dawnego w nowym otoczeniu; podtrzymywanie w miarę niezmiennych zwyczajów było sposobem na reintegrację po exodusie. Już w 1948 roku założono w Bolesławcu zespół Jutrzenka, działający do dziś, kilka lat temu obchodzono 75-lecie formacji. Estetyka prezentowania folkloru i repertuar zbliżają się do zespołów pieśni i tańca, w szczególności „Mazowsza”. Bałkańskim wyróżnikiem pozostaje śpiewane i tańczone kolo. Akcentowana jest też kompetencja językowa – śpiew w języku, obok polskiego, także serbsko-chorwackim (nazwanym niegdyś, w 1907 roku – bośniackim). Ten nurt można określić jako reprezentację odśrodkową, na zewnątrz, tzn. wykonawcy są świadomi swej odrębności, podmiotowości i wyrażają ją w sposób popularny, najbardziej sprawdzony. Ten „drugi byt” folkloru nadal jest ceniony przez potomków przesiedleńców i przez lokalne władze jako wyróżnik czy emblemat kulturalny powiatu bolesławieckiego, aczkolwiek etnomuzykologom wydawać się może mało intrygującym stereotypem ruchu

folklorystycznego. Dzisiaj, jak świadczą migawki z Internetu, zespoły potomków przesiedleńców z Bośni, np. z Gościszowa, urozmaicają miejscowe różne biesiady bałkańskie.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy istniała Jugosławia, Jutrzenka z Bolesławca i inne grupy o rodowodzie południowo-wosłowaniańskim umilały wizyty ambasadora nieistniejącego już niestety państwa (bo mogłoby być przykładem lub nawet wzorem kooperacji europejskiej wschodnio-zachodnio-południowej; znajomy etnomuzikolog mówił mi, że rozpad Jugosławii zaczął się od reakcji na hymn narodowy, Słoweńcy w sejmie przestali wstawać przy jego odgrywaniu).

Historycznym już epizodem forsownej promocji chórów w strojach quasi-ludowych we wczesnych latach pięćdziesiątych jest unikatowe dziś zdjęcie chóru świetlicowego ze wsi Bolesławice pod Bolesławcem, występującego na eliminacjach w Szczecinie do V Światowego Festiwalu Młodzieży w Warszawie w sierpniu 1955 roku (Rycina 2).

III. Od początku lat siedemdziesiątych XX wieku uaktywniają się lokalne grupy śpiewacze w całej Polsce, a od połowy tej dekady ożywia się ponownie teatr ludowy kultywujący wolne od tendencji politycznych widowiska czerpiące z tradycji wsi polskiej. Przykładem może być turniej „Kolorowe Wsie” we Wrocławiu, gdzie w 1980 roku po raz pierwszy publicznie dopuszczono pamięć o wysiedleńcach ze wschodu, np. w widowisku „Wesele Tarnopolskie” (Dahlig 2015).

W odróżnieniu od artystycznych kolektywów w rodzaju „Jutrzenki” w Bolesławcu, tj. reprezentacji odśrodkowej na zewnątrz, posiłkującej się tradycjami teatru, baletu i opery, zespoły przywiązane do poszczególnych społeczności wiejskich powstają najczęściej oddolnie, dając pole inicjatywom osobistym, głównie kobiet. (Można by to traktować jako drugą stronę medalu wokalnych kółek gentlemanów w Anglii dziewiętnastowiecznej). Owe zespoły z poszczególnych wsi określimy jako umiejscowione reprezentacje dwukierunkowe, to jest spełniające potrzeby zarówno do wewnątrz, bo łączą doświadczenia i więź pokolenia, jak

i potrzebę umiarkowanej dumy na zewnątrz, co dokumentują dyplomy i kroniki zespołów, uczestnictwo w festiwalach, konkursach, przeglądach folkloru; to ostatnie bywa uzależnione od przychylności lokalnych władz (koszty transportu). Grupy śpiewacze o rodowodzie polsko-bośniackim i woli spojrzenia wstecz powstawały w następującej kolejności: Ocice – 1978, Gościszów – 1982, Milików – 1983, Przejęśław – 1985. Śpiewaczki z Ocic i Milikowa „przytuliły” do siebie męskie zespoły instrumentalne z chordofonami pochodzenia bośniackiego (o czym dalej).

Warto zwrócić uwagę na ogólne konteksty społeczno-polityczne, które przyczyniły się do ożywienia retrospekcji kulturowej. I tak podział kraju na 49 województw, funkcjonujący w latach 1975–1998, pobudził „odkrywanie” tradycji ludowych/wiejskich na pomniejszych terytoriach administracyjnych. Owe poszukiwania i eksponowanie rezultatów na imprezach folklorystycznych stanowiły przyczynek do legitymizacji nowych władz i profilowania działalności domów kultury w małych województwach, placówki te siłą rzeczy były bliżej „terenu”. Działania okołolokalnych swoistości kulturalnych pochodzenia wiejskiego i ich celebrowanie zbiegały się z obiektywnymi przemianami społeczno-kulturalnymi, medialnymi – niezależnie do zawirowań politycznych – które w sumie prowadziły do homogenizacji kultury miast i wsi. I tak gruntowały się w ostatniej ćwierci XX wieku wydarzenia funkcjonujące poniekąd na przekór kulturze masowej, choć korzystające z upowszechnionych form prezentacji. Do nich należą wspomniane „Spotkania Folklorystyczne” organizowane przez WDK w Jeleniej Górze od 1975 roku, które przyciągały również wyżej wymienione zespoły polsko-bośniackie (Rycina 3).

Około roku 1985 w krajobrazie politycznym zdawało się nastąpić lekkie zelżenie cenzury odnośnie do ziem wschodnich II RP. Pochodną zaś wpływu pierestrojki było dopuszczenie na regionalnych festiwalach występów grup kresowych i mniejszości narodowych, czego autor był świadkiem na przykład na Jarmarku Folkloru w Węgorzewie w 1985 roku, gdzie występowali po sobie starowiercy, Ukraińcy, Niemcy, Litwini i zespoły polskie. Była w tym zasługa WDK w Suwałkach i ówczesnego

opiekuna folkloru, Mirosława Nalaskowskiego. Nie bez znaczenia jest właśnie to, że dyrektorzy wojewódzkich domów kultury w ósmej i dziewiątej dekadzie ubiegłego stulecia, wywodzący się nadal z monopartii, powierzali jednak sprawy folkloru w pełni kompetentnym i szczerze zaangażowanym opiekunom (instruktorom), absolwentom etnografii, muzykologii itp.

IV. Przejdźmy do zagadnień muzycznych, praktyki instrumentalnej i repertuaru wokalnego. Z wywiadów z muzykami, śpiewaczkami z Ocic wynikało, że tradycyjna bośniacka praktyka muzyczna po kilku latach od imigracji wygasła. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zakładano rodziny, podejmowano zawody nierolnicze. Okres pewnego zawieszenia pamięci o Jugosławii trwał w Ocicach przez około dwadzieścia lat. W 1971 roku nastąpił powrót do gry na instrumentach tradycyjnych (skrzypce, bugaria), z Gościszowa zakupiono berdę, zbudowano z klepek bęben z talerzem i tamburice-prymy, Józef Oleksy wykonał ich około dziesięć (Ryciny 4, 5 i 6). Józef Faltyn grał na przywiezionej z Bośni tamburicy z lat trzydziestych (wykonał ją Lubo Radynković ze wsi Dragovići) (Ryciny 7 i 8).

Muzykowano w niedziele po domach. Ocice, społeczność o wspólnych korzeniach, wywodząca się z jednej wsi – Gumieri, liczyła w 1987 roku ok. 150 domów. Występy publiczne rozpoczęły się w 1972 roku. Muzycy w Ocicach i Milikowie są lub byli multiinstrumentalistami. Dostosowywano skład instrumentów w zależności od okoliczności gry. Najistotniejsza była wymiennosc tamburicy i skrzypiec; tamburicy – gdy chodziło o podkreślenie rodowodu na zewnątrz albo przypomnienie sobie we własnym gronie, oraz skrzypiec – przy występach ogólnopolskich. I tak skład „festiwalowy” z Ocic w Kazimierzu Dolnym (1986) przedstawiał się następująco: skrzypce-prym, skrzypce-sekund, bugaria, berda, bęben sznurowany (Rycina 9).

W samych Ocicach występowały dwa warianty: skrzypce albo tamburica, skrzypce-sekund, akordeon, bugaria, berda, bęben zwykły dwustronny z talerzem (1987) lub skrzypce, skrzypce-sekund, bugaria, berda, bęben sznurowany (1989) (Rycina 10).

W samym 1986 roku kapela z Ocic dwukrotnie grała również na miejscowych, prawdziwych weselach, gdyż ich uczestnicy „chcieli staroświeckich” (polki, walczyki, miotlarz), „nie chcieli szarpanych”. Dawny kontekst gry kapeli na weselu utrzymał się do około 1992 roku.

Od 1992 roku zaczyna występować na przeglądach kapela z Milikowa w składzie w pełni reprezentatywnym dla Polaków z Bośni: skrzypce, tamburica, bugaria, berda, bęben (Ryciny 11 i 12).

Zespół Jutrzenka w Bolesławcu, kierowany przez Józefa Doleckiego (1928–2010), nie demonstruje dziś swej odrębności reminiscencją instrumentarium bałkańskiego, lecz wprowadza skład, który zbliża się raczej do podkarpackiego: skrzypce / dwoje skrzypiec, klarnet, trąbka, harmonia/ akordeon, kontrabas. Wyróżnikiem pozostaje, jak wspomniano, kolo i wybrana, na ogół liryczna, pieśń serbska.

Interesująca jest współpraca kapel z zespołami śpiewaczymi w Polsce. Kapelę „streszcza” zespołom kół gospodyń wiejskich przeważnie akordeon. Grupa instrumentalistów rzadziej występuje ze śpiewaczkami, bo i muzyczny robotnik godzien jest zapłaty. Jeśli jednak zespół folklorystyczny ma patronat (wójt, gminny ośrodek kultury itp.), to współpraca sceniczna między grupą śpiewaczą a kapelą ukazuje się w pełnej krasie. W Ocicach ta kooperacja poczęła się oddolnie, dzięki więzi społecznej i terytorialnej, ale i w dążeniu do stworzenia własnej, małej instytucji kultury oraz z chęci (z inicjatywy kobiet) zwiększenia blasku prezentacji. I tak od 1978 roku kapela ocicka pomagała 12–14-osobowemu zespołowi śpiewaczemu KGW pod kierunkiem Katarzyny (Katicy) Zioły (Rycina 13).

Wspólny występ uświetnił otwarcie świetlicy w Ocicach w 1983 roku. Pomoc Józefa Doleckiego sprawiła, że podjęto też inscenizowanie obrzędów, np. oczepiny, przenosiny weselne. Jest to tendencja ogólnopolska: zespoły śpiewacze po zintegrowaniu i oswojeniu się z występami scenicznymi często oddają się inicjacji teatralnej. Motywowały do tego też wspomniane wyżej „Spotkania Folklorystyczne” w Cieplicach Śląskich k. Jeleniej Góry, a dziś także działalność Bolesławieckiego Domu Kultury, który zorganizował w 2021 roku jubileusz 75-lecia przybycia Bośniaków do Polski z Jugosławii.

W Ocicach zarejestrowałem w latach 1987–1989 następujący repertuar proveniencji małopolskiej, mazowiecko-lubelskiej i serbskiej (w nawiasie liczba utworów): oberki z przyśpiewkami (3); walce (12, w tym 5 z przyśpiewkami); polki (5, 1 z przyśpiewką); koła (5); beciarce (przyśpiewki serbskie, 3); marsze (5); kołomyjka, miotlarz, tango (po 1); instrumentalne wersje pieśni polskich i serbskich (na przemian ze śpiewem, 5). Kapela z Milikowa grała na „Spotkaniach Folklorystycznych” po 1992 roku repertuar o podobnym profilu, z dbałością o równe proporcje utworów pochodzenia polskiego i serbskiego.

Równie ważny, choć mniej wyróżniający się, jest nurt zespołów wokalnych o rodowodzie bośniackim. Jako przykład wybierzmy Przejęstawianki ze wsi Przejęstawa, powiatu bolesławieckiego, gminy Osiecznica (Ryciny 14, 15 i 16).

Zespół, który odwiedziłem w 1987 roku, zorganizował się w roku 1974 (skład osobowy w przypisie 1.). Pierwszy występ, podobnie jak grupy z Ocic, miał miejsce w 1975 roku na pierwszych „Spotkaniach Folklorystycznych” w Cieplicach Śląskich koło Jeleniej Góry. Przejęstawianki występowały później w czasie wizyty ambasadora Jugosławii w Bolesławcu (1978), a ponadto uświetniały dożynki i święta parafialne. Duszą zespołu była Michalina Mroziak (1932–2024). Repertuar tego zespołu w ostatnich dekadach XX wieku przedstawiał się jako *silva rerum*: koło i jego przyśpiewki, liryka miłosna, pieśni partyzanckie wraz z praktyką śpiewu dwugłosowego stanowiły dziedzictwo postbośniackie, wokół którego narastał – z prostego zamięłowania do śpiewu – repertuar bieżący. Wyraźna linia podziału przebiegała między zasobem pieśni religijnych a świeckich. Do repertuaru religijnego należały cztery podgrupy: kolędy kościelne, domowe i pastorałki (z kantyczek od „mateczek”); pieśni pogrzebowe (teksty ogólnopolskie, melodie wschodnie); pieśni pielgrzymkowe (np. o Matce Boskiej Licheńskiej); pieśni adoracyjno-odpustowe (własna twórczość między innymi M. Mroziak na parafialne uroczystości odpustowe, na przykład w Ławiszowej w 1982 roku).

Repertuar świecki współtworzyło pięć podgrup: pieśni weselne (polskie) i przyśpiewki (serbsko-chorwackie); pieśni narracyjne,

powszechne (z Kresów Wschodnich i „z centrali”, to znaczy z głównych ziem Polski etnicznej, np. Kielecczyzny) i ballady stanowiące przykłady zachowawczości, „petryfikacji” dawnego, wychodźczego stylu śpiewu na obczyźnie; pieśni liryczne polskie i serbsko-chorwackie (dwugłosowe), kołysanki; pieśni czasu wojny (partyzanckie); pieśni dożynkowe (nowe teksty do starszych melodii).

Pod względem cech muzycznego wykonania jako specyficzne należy wymienić: przewagę wolnych temp, nawet przy rytmach mazurkowych, delikatne ozdoby (mordenty, lekkie glissanda, celowe wahnięcia intonacji). Pojemny repertuar służył zarówno własnym upodobaniom, jak i oczekiwaniom większego audytorium, na przykład publiczności festiwalowej. Zaznaczyła się tutaj elastyczność w wyborze repertuaru (a może i wpływ oczekiwań organizatorów przeglądów folkloru): na zewnątrz wybierano polskie, jednogłosowe, u siebie zaś – także serbsko-chorwackie, bo „w Bośni wszystko było na głosy”.

Charakterystyczne dla fazy publicznego przypominania tradycji muzycznych są prowadzone przez liderów zespołów zeszyty z tekstami lub incipitami tekstów pieśni. U Michaliny Mrozik widniało 60 takich tytułów – incipitów. Katarzyna Zioła utrzymywała repertuar w dwu zeszytach, osobno kompletowała pieśni polskie (200 tekstów) i jugosłowiańskie zapisane po serbsko-chorwacku (140). Współczesną formą utrwalania tradycji stała się od schyłku XX wieku dyskografia (stan jej podaję po bibliografii).

Zakończenie

Tradycje muzyczne miały i mają duży wpływ na kształtowanie się i utrwalanie „osobowości” kulturowej omawianej społeczności, która – niegdyś zwana „Galicjanami” – później, po 1946 roku „Jugosłowianami”, zaznała trudów asymilacji i adaptacji w nowym środowisku społecznym i przyrodniczym Dolnego Śląska. Tożsamość lub podmiotowość kulturowa posiłkowana muzycznie jest antytezą „zbieraniny” (to słowo często pojawiało się w wywiadach na Ziemiach Zachodnich). Niezbędny jest jednak

talent organizacyjny i muzyczny szczególnie wyrazistych i umotywowanych osobowości w małych grupach społecznych (społecznościach wsi).

Muzyka ma potencjał zarówno międzykulturowy, jak i zdolność „zasiedzenia” w historii grupy o określonym rodowodzie. Faza publicznych prezentacji od lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia wzmogła ambicje artystyczne. Impulsem do doskonalenia śpiewu i inscenizacji stała się dla Ocic też pewna pożyteczna konkurencja z zespołami z Gościszowa i Milikowa.

Tradycja w środowisku przesiedleńczym pozostaje źródłem zarówno sentymentów, jak i stabilizacji. Jest tą sferą pamięci zbiorowej, która identyfikowała i łączyła grupę osadników w sposób poniekąd bezinteresowny. Z biegiem czasu szczegóły tradycji ulegają zatarciu czy zapomnieniu. Reprezentacja świadków przechodzi w prezentację kontynuatorów. Pozostaje chęć podtrzymywania więzi grupowej, reintegracji w obchodzeniu jubileuszy. Dla outsidera trwały wydaje się też specyficzny sposób bycia Polaków pochodzących z Bośni, wyróżniający się łagodnością, a równocześnie pewną niefrasobliwością ducha, które tchną ze słoneczności bałkańskiej. Podobnie Giuseppe Verdi – twierdził on, że innych oper nie mógł komponować pod pogodnym niebem Italii. Nie sposób jednak zapomnieć, że obraz przeszłości w Bośni wspominany w pieśniach jako „raj” był niszczonej konfliktami i wojną końca XX stulecia.

Gdy w 1988 roku Anna Szałaśna omawiała tendencje folkloryzmu na Dolnym Śląsku podczas VIII European Seminar for Ethnomusicology w Tucznie (byłe województwo pilskie), John Blacking ocenił sytuację jako *reinvented tradition*. Moim zdaniem, była to jednak i częściowo jest nadal *revived tradition* w sprzyjających warunkach.



Rycina 1. Serb grający na gusle. „Przyjaciół Ludu”, Leszno. R IV, nr 26, 30.12.1837, 201.



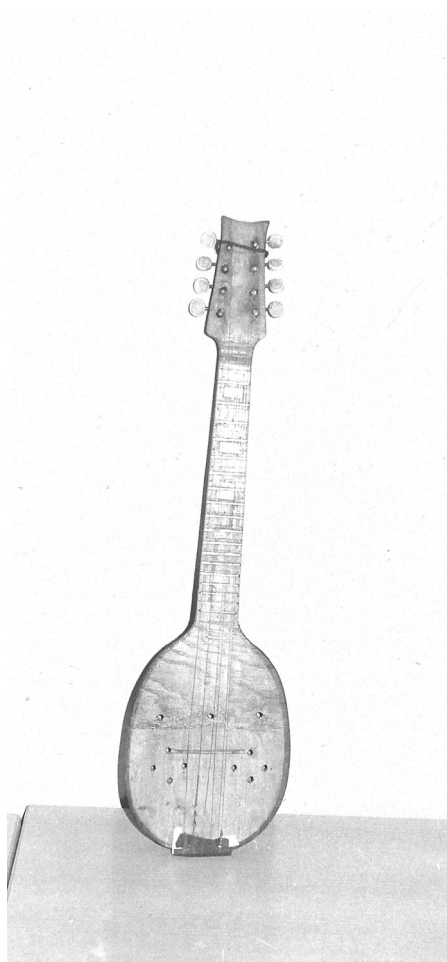
Rycina 2. Chór ze wsi Bolesławice pod Bolesławcem, eliminacje w Szczecinie do V Światowego Festiwalu Młodzieży w Warszawie, 1955 rok.



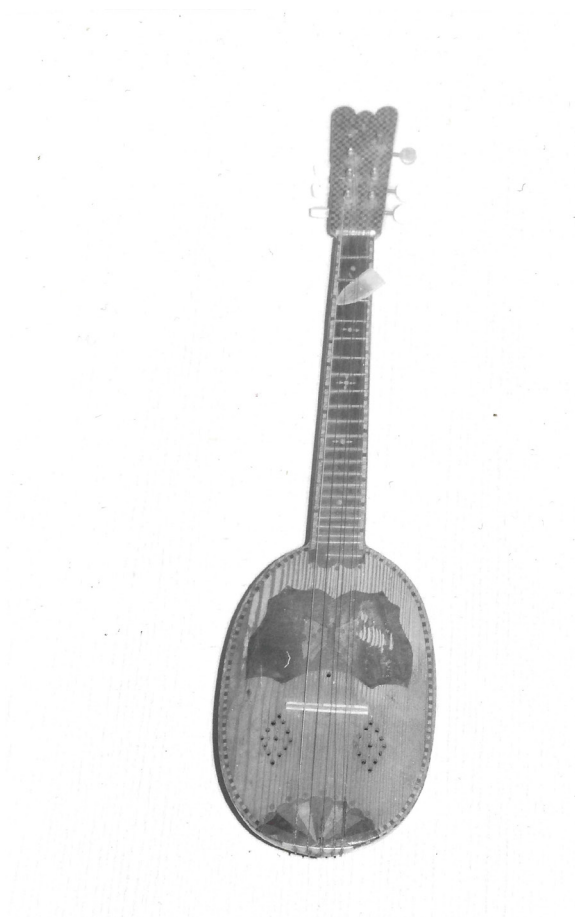
Rycina 3. Zespół Śpiewaczy z Gościszowa na „Spotkaniach Folklorystycznych” w Cieplicach Śląskich k. Jeleniej Góry w 1988 roku. Fot. P. Dahlig.



Rycina 4. Paweł Król ur. 1922 w Gumierze, zam. w Ocicach, gra na bugarii, Ocice 22.11.1987. Fot. P. Dahlig.



Ryciny 5, 6. Tamburice wykonane w 1975 i 1986 roku przez Józefa Oleksego, ur. 1908 w Gumierze. Fot. P. Dahlig.



Ryciny 7, 8. Józef Faltyn gra na tamburicy i jego instrument. Fot. P. Dahlig.



Rycina 9. Kapela z Ocic na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, 1986 rok. Od lewej: Józef Faltyń (skrzypce), Józef Oleksiak (skrzypce-sekund), Paweł Król (bugaria), Piotr Oleksy (berda), Edward Braszko (bęben sznurowany). Fot. P. Dahlig.



Rycina 10. Kapela „u siebie” w Ocicach w 1987 roku. Od lewej: Józef Faltyń (skrzypce), Edward Braszko (akordeon), Józef Oleksiak (skrzypce sekund), Paweł Król (bugaria), Paweł Karaban (berda), Franciszek Szuk (bęben niesznurowany, z talerzem), Ocice 22.11.1987. Fot. P. Dahlig.



Ryciny 11, 12. Kapela z Milikowa na „Spotkaniach Folklorystycznych” w Cieplicach Śląskich k. Jeleniej Góry na scenie teatru i przed teatrem, z Anną Szałasną, 1993. Fot. P. Dahlig.



Rycina 13. Zespół KGW w Ocicach pod kierunkiem Katarzyny Zioły (w środku), Ocice 22.11.1987. Fot. P. Dahlig.



Rycina 14. Przejęśławianki w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą w 1987 roku. Fot. P. Dahlig.



Rycina 15. U siebie w Przejęstawiu 23.11.1987. Od lewej: Janina Bieńko, Stefania Wróblewska, Michalina Mroziak, Helena Owczarek. Fot. P. Dahlig.



Rycina 16. Krajobraz w Przejęstawiu. Fot. P. Dahlig.

Literatura cytowana

- Berendt, Elżbieta; Dumin, Henryk (red.) 2008: *Mom Jo Skarb*. Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Bober-Tubaj, Anna; Nowosielska-Sobel, Joanna; Strauchold, Grzegorz 2016: *Bolesławianie – nie przybyli znikąd. Wokół krajobrazu osadniczego Dolnego Śląska* (materiały z konferencji). Bolesławiec: Muzeum Ceramiki.
- Bujak, Jan 2022: *Polskie parafie w Bośni 1891–1946. Dekanat Prnjavor*. Jelenia Góra: Ad Rem.
- Dahlig, Piotr 1995: *Do badań nad funkcjonowaniem muzycznych tradycji przesiedleńców. Przykład repatriantów z Bośni*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. Anna Czekanowska. Kraków: Musica Iagellonica, 285–327.
- Dahlig, Piotr 2006: *Migrations in Austria-Hungary after 1878 and Poland after 1945: Music as a Therapy for Cultural Minorities*. W: *Shared Music and Minority Identities*. Ed. by Naila Ceribašić, Erica Haskell. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 201–221.
- Dahlig, Piotr 2015: *Do krajobrazu muzycznego Dolnego Śląska. Rodzina Przychodnych i „Wesele tarnopolskie”*. W: *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*. Red. Zbigniew Przerembski. Wrocław: Musicologia Wratislaviensis, 73–97.
- Dumin, Henryk (red.) 2015: *Przestrzeń utracona, przestrzeń pozyskana*. Jelenia Góra: Muzeum Karkonoskie.
- Durdev-Małkiewicz, Gordana 2016: *Jugosławia we wspomnieniach polskich przesiedleńców z Bośni i Hercegowiny po II wojnie światowej*. W: *Polska i Jugosławia po II wojnie światowej*. Red. Momčilo Pavlović, Nebojša Stambolij, Andrzej Zaćmiński. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierz Wielkiego, 184–198.
- Durdev-Małkiewicz, Gordana 2017: *Polscy reemigranci z Bośni – Polacy czy Bośniacy*. W: *Folklor, folkloryzm, folk*. Red. Małgorzata Kowalik, Bogdan Maławski. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, 85–93.

- Jurkowski, Tadeusz 2018: *Osiedlenie się Polaków z Jugosławii na ziemiach pow. bolesławieckiego w latach 1946–1947*. Bolesławiec: Muzeum Ceramiki (praca magisterska z 1970 r. na Uniwersytecie w Opolu).
- Kwaśniak, Franciszek 2018: *Detlak-Kalendrovce Miljevac, osada polskiej emigracji w Bośni*. Bolesławiec: Kokot, Nowa Ruda.
- Kwaśniewski, Krzysztof 1963: *Z badań nad kulturą ludową reemigrantów polskich z Bośni*. „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Etnograficznego we Wrocławiu”, t. 1, 81–104.
- Lis T., Jacek 2016: *Z Bośni do Polski – edycja źródłowa dokumentów dotyczących reemigracji Polaków z Bośni i Hercegowiny po II wojnie światowej*. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki.
- Pielech-Łakoma, Katarzyna 2012: *Bośniackie świętowanie. W: Mom jo skarb, dolnośląskie świętowanie*. Red. Elżbieta Berendt. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Strauchold, Grzegorz (red.) 2017: *Wydzierając puszczy ziemię. Wspomnienia bolesławieckich reemigrantów z Jugosławii*. Bolesławiec: Muzeum Ceramiki.
- Waniak, Halina (red.) 2022: *Stowarzyszenie Reemigrantów z Bośni, ich potomków oraz Przyjaciół w Bolesławcu 2010–2021*. Bolesławiec: Muzeum Ceramiki.

Dyskografia

CD

- Mom jo skarb*, red. Elżbieta Berendt i Henryk Dumin. Wrocław 2008. Wybór Anna Borucka-Szotkowska (zawiera: Michaliny Mrozik dwie pieśni, Michaliny Ładochy, ur. 1943, Dragoviče, Bośnia, zam. w Gościszowie, jedną pieśń, po jednej pieśni zespołów z Milikowa, Ocic i Przejęśławia).

Dolny Śląsk. Muzyka Źródeł. Polskie Radio, vol. 26; wybór i opracowanie: Anna Borucka-Szotkowska. PRCD 1148-1149, Warszawa 2008 (zawiera między innymi po jednej pieśni Michaliny Mrozik, zespołów z Milikowa, Gościszowa oraz dwie pieśni zespołu z Ocic).

Od wschodu słońca... Tradycje muzyczne na Dolnym Śląsku. (zawiera jedną pieśń „Milikowianek”, koło zespołu z Ocic i jedną pieśń Stanisławy Latawiec z d. Kida). Fundacja Ważka. Wrocław 2014.

Z domu Kida. Cztery siostry: Stanisława Latawiec, Michalina Mrozik, Janina Bieńko, Stefania Gołąb (zawiera 24 pieśni). Fundacja Ważka. Wrocław 2016.

50! Laureaci Nagród im. Oskara Kolberga za zasługi dla kultury ludowej. Antologia. PRCD 2495–2496. Wybór i opracowanie Maria Baliszewska. Polskie Radio, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. Warszawa 2025 (zawiera między innymi jedną pieśń Michaliny Mrozik, laureatki nagrody w 2017 roku).

DVD

I Festiwal Tradycji Dolnego Śląska. Opera Wrocławska, 18, 19 października 2008. (Zawiera rejestrację występów między innymi: „Gościszowianek” z Gościszowa, ZPiT „Jutrzenki” z Bolesławca).

II Festiwal Tradycji Dolnego Śląska. Opera Wrocławska, 24, 25 października 2009 (zawiera rejestrację występu między innymi „Milikowian” z Milikowa).

SUMMARY

Musical traditions as a Motive for Cultural Activities: The Example of Polish Migrants from Bosnia

The article is a contribution to the topics: music and migration or cultural identity of minority groups. It is based on field research between 1987 and 1993 among Poles who came from Bosnia to Lower Silesia in 1946–1947. Their grandparents were encouraged by Austrian authorities to settle down in Bukovina and Bosnia at the turn the 20th century. After World War II, resettlement of about 17,000 Bosnian-Poles took place on according to a Yugoslav-Polish agreement. Such double migration reveals how Balkan traditions were absorbed by Poles in the first decades of the 20th century, and have been mixed with the musical heritage of southern and eastern Polish lands. In Bosnia, Polish inhabitants adopted chain dances, such as kolo and began to play plucked instruments such as tamburitza, bugaria (guitar), and berda (contrabass). However, they also maintained their own set of instruments: the 1st and 2nd fiddle (typical of Lesser Poland), bowed bass, and laced drum. If such Polish instrumental ensembles played for Serbs, they used the tamburitza instead of fiddle. A vocal repertoire of Bosnian Poles remains bilingual up till now. They perform the Balkan repertoire in multiple parts, the Polish one in unison. At contemporary stage performances, they regularly present a song in Bosnian (Serbo-Croatian) language and demonstrate their unique competence in dancing kolo. They continue both the stylized manner of presenting folk tradition (i.e. the ensemble ‘Jutrzenka’ which celebrated the 75th anniversary of its founding in 2023) and local activities and festivals organized by culture centers with participation by several village groups always under the rubric of Balkan roots and connections.

Key words: music and migration, Bosnian Poles, kolo, tamburica, ethnic minorities, repatriation.

Maciej Adam Kierzkowski

badacz niezależny

Radio AI. Etnomuzykologiczne studium eksperymentu Off Radia Kraków ze sztuczną inteligencją

W ostatnich latach obserwujemy dynamiczny rozwój technologii sztucznej inteligencji (AI), która coraz silniej wpływa na praktyki kulturowe, w tym produkcję, dystrybucję i emisję muzyki. Zjawisko to, określane mianem mediatyzacji muzyki (Sterne 2012), obejmuje przemiany w sposobach tworzenia, rozpowszechniania i odbioru sztuki dźwięku, a także w relacjach między twórcą, medium a słuchaczem. Wraz z rozwojem narzędzi generatywnych, AI staje się aktywnym (współ)uczestnikiem kultury. Transformacja ta rodzi pytania o granice ludzkiej sprawczości, redefinicję autentyczności oraz etyczne konsekwencje postępującej automatyzacji.

Celem niniejszego artykułu jest analiza eksperymentu Off Radia Kraków z października 2024 roku, w ramach którego na publiczną antenę radiową wprowadzono sztucznie wygenerowanych prezenterów. Projekt, zaplanowany jako eksploracja współpracy człowieka i algorytmu, wywołał szeroką debatę o etycznych granicach automatyzacji, roli człowieka w mediach oraz wiarygodności tych ostatnich. Przypadek

Off Radia Kraków stanowi przyczynek do refleksji nad przemianami kultury muzycznej w erze postępującej algorytmizacji (w pierwszych dekadach XXI wieku), sytuując się na styku etnomuzykologii, medioznawstwa i badań rozwoju technologii.

Niniejsze studium ma charakter etnograficzno-analityczny, łącząc refleksję nad konkretnym przypadkiem medialnym z odniesieniami do literatury na temat autentyczności (Bendix 1997; Moore 2002) i transhumanizmu (Braidotti 2013). Metodologicznie opiera się na analizie dyskursu toczonego wokół eksperymentu Off Radia Kraków z uwzględnieniem takich materiałów źródłowych, jak komunikaty na stronach internetowych, dokumenty audiowizualne, wpisy w mediach społecznościowych, oświadczenia uczestników i komentatorów eksperymentu. Z uwagi na brak dostępu do nagrań dźwiękowych omawianych tu audycji radiowych, zastosowałem podejście zbliżone do etnografii cyfrowej (Pink i in. 2016), w której przestrzeń internetowa stanowi główne pole obserwacji. Moja analiza koncentruje się zatem na recepcji wydarzenia komunikowanego online. Ujęcie to wpisuje się we współczesne tendencje w etnomuzykologii, poszerzające rozumienie „terenu” o przestrzeń wirtualne i dyskursy w mediach społecznościowych (Pink i in. 2016). Przedmiotem badania jest zarówno przebieg eksperymentu, jak i jego społeczna ocena i interpretacja.

Motywacje i implementacja

Off Radio Kraków, funkcjonujące jako internetowy kanał regionalnego nadawcy publicznego (Radio Kraków SA), w październiku 2024 roku przeprowadziło eksperyment uznawany za pierwszy w Polsce przypadek zastosowania sztucznie wygenerowanych prezenterów radiowych. Projekt ten rozpoczął się 22 października i – choć pierwotnie planowany był na trzy miesiące – został zakończony po niespełna tygodniu. Ta inicjatywa wpisała się w szerszy trend wdrażania sztucznej inteligencji w sferze mediów masowych. Na przykład, w 2018 roku w Chinach

zadebiutował pierwszy cyfrowy audiowizualny prezenter informacyjny oparty na technologii AI opracowanej przez agencję Xinhua News Agency¹, wywołując globalną debatę publiczną. Omawiany tutaj polski projekt uruchomił podobną dyskusję, toczoną również w wymiarze międzynarodowym.

Eksperyment Off Radia Kraków komunikowano jako przedsięwzięcie badawcze, realizowane we współpracy z naukowcami Akademii Leona Koźmińskiego oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego, którzy mieli analizować odbiór audycji i towarzyszący im dyskurs społeczny (Pulit 2024b). Według oświadczenia redaktora naczelnego stacji, Marcina Pulita, decyzja o wdrożeniu projektu wynikała z dwóch grup motywacji: poznawczych i komercyjnych. Z jednej strony chodziło o eksplorację potencjału współpracy człowieka i algorytmów w procesie tworzenia treści medialnych; z drugiej – o przyciągnięcie nowych grup odbiorców, a zwłaszcza tak zwanego pokolenia Z (Pulit 2024a), czyli osób urodzonych w latach 1997–2012. Sztuczna inteligencja miała pełnić funkcję narzędzia innowacji i modernizacji wizerunku stacji, która w obliczu reorganizacji spółki-matki (Radio Kraków SA w likwidacji) poszukiwała nowych sposobów funkcjonowania i komunikacji z odbiorcami.

W ramach implementacji projektu wprowadzono na antenę radiową trzy wirtualne postaci prezenterów: Emilię „Emi” Nowak, Jakuba „Kubę” Zielińskiego i Alexa Szulca. Awatary te różniły się płcią, barwą głosu i stylem mówienia, a jednocześnie reprezentowały środowisko młodych, wykształconych mieszkańców miast, symbolicznie wpisujących się w tożsamość współczesnego pokolenia cyfrowego (Pulit 2024a). Każda z wirtualnych figur została wygenerowana z użyciem narzędzi sztucznej inteligencji, jakkolwiek nie podano jakich konkretnie. W ten sposób wykreowano nie tylko głosy i graficzne wizerunki prowadzących, lecz także ich antenowe narracje. Zgodnie z informacją opublikowaną na stronie internetowej Off Radia Kraków, tekst wygenerowany z użyciem algorytmów „był [...] sprawdzany i weryfikowany przez dziennikarzy,

¹ http://www.xinhuanet.com/english/2018-11/08/c_137591813.htm (dostęp: 25.10.2025).

a następnie przetwarzany na dźwięk” (Pulit 2024a).

Wdrożenie projektu obejmowało również algorytmiczny dobór repertuaru muzycznego, oparty na danych dotyczących preferencji odbiorców w określonej grupie wiekowej. Celem eksperymentu nie było więc całkowite zastąpienie ludzkich decyzji, lecz stworzenie modelu współpracy, w którym „żywi” ludzie wykorzystują narzędzia sztucznej inteligencji do tworzenia programu radiowego (Pulit 2024a). Działania te można określić mianem hybrydowej kurateli, w ramach której człowiek i maszyna współtworzą treść medialną. Prezenter radiowy (człowiek) został zastąpiony przez system generatywny będący połączeniem danych wejściowych, mechanizmów uczenia maszynowego, syntezy intonacji. W ten sposób Off Radio Kraków stworzyło etnograficzny przypadek graniczny, w którym zatarciu uległ podział na ludzką i technologiczną sprawczość.

Recepcja i jej konsekwencje

Reakcje na eksperyment pojawiły się niemal natychmiast po jego wdrożeniu. Już dzień po premierze, w mediach społecznościowych ukazały się pierwsze komentarze byłych pracowników Off Radia Kraków, informujące o zwolnieniach w zespole tuż przed uruchomieniem projektu. Największy rezonans wzbudził wpis dziennikarza Mateusza Demskiego, który ujawnił, że „kilkanaście osób z redakcji [...] [ma zastąpić] sztuczna inteligencja”². Wpis błyskawicznie zdobył duży zasięg, stając się impulsem do medialnej burzy. Dopiero w odpowiedzi na narastającą krytykę, redaktor naczelny stacji, Marcin Pulit, wydał oświadczenie, przedstawiając projekt jako eksperyment społeczno-medialny o charakterze poznawczym i edukacyjnym. Taka chronologia wydarzeń (najpierw oburzenie i protest, a dopiero potem oficjalne wyjaśnienia) okazała się kluczowa dla percepcji całego przedsięwzięcia. W opinii publicznej zderzyły się dwa dyskursy: entuzjastyczny, podkreślający wartość innowacji technologicznych; oraz krytyczny, akcentujący kwestie etyczne

² <https://www.facebook.com/matdemski/posts/pfbidoDJrYTQU9Jb8E1xQQJtHeVtyDHNHPbG1X6BhFKSSTa53ZjYYeyLv4vYd9uATLtrEel> (dostęp: 14.01.2025).

i społeczne konsekwencje automatyzacji w mediach. O ile kierownictwo stacji przedstawiało projekt jako neutralne badanie nad współpracą człowieka i maszyny, o tyle dla wielu dziennikarzy i odbiorców stał się on symbolem postępującej dehumanizacji mediów publicznych.

W krótkim czasie sprawa zyskała jeszcze szerszy rozgłos. Artykuły o eksperymencie pojawiły się w zagranicznych mediach, jak CNN³ i ABC News⁴, które relacjonowały kontrowersje wokół polskiego przypadku. Protest Mateusza Demskiego przybrał formę publicznej petycji skierowanej do Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, Rzecznika Praw Obywatelskich oraz przedstawicieli środowiska dziennikarskiego, w której radiowiec podniósł zasadnicze kwestie etyczne związane z eksperymentem. W apelu, podpisanym przez ponad dwadzieścia cztery tysiące osób, Demski sprzeciwił się automatyzacji dziennikarstwa muzycznego, argumentując, że „media – pomimo nowinek technicznych – tworzą ludzie”, a „zaangażowane społecznie treści nie powinny powstawać bez zaangażowania ludzi”⁵. Wskazał również, że inicjatywa Off Radia Kraków została przeprowadzona w ramach działalności nadawcy publicznego, a więc instytucji, która „w sposób szczególny” powinna „wyznaczać standardy oraz stać na straży wiarygodności, rzetelności i autentyczności”⁶. Jego zdaniem przypadek ten stanowił „ważne memento” i „groźny precedens”, otwierający wrota „do świata, w którym doświadczonych pracowników [...] związanych z sektorem medialnym oraz [...] zatrudnionych w branżach kreatywnych zastąpią maszyny”⁷.

Debate rozgorzała także w kręgach literackich i politycznych. Jakub Żulczyk, wpływowy pisarz i scenarzysta, określił decyzję o przeprowadzeniu eksperymentu jako „absolutnie skandaliczną”, podkreślając, „że

³ <https://edition.cnn.com/2024/10/24/media/polish-radio-ai-presenters-scli-intl/index.html> (dostęp: 13.01.2025).

⁴ <https://www.abc.net.au/news/2024-10-25/Off-radio-krak%C3%B3w-polish-station-ai-hosts-explained/104516864> (dostęp: 13.01.2025).

⁵ https://www.petycjeonline.com/apel_rodowiska_kultury_i_mediow_w_sprawie_sytuacji_w_Off_radiu_krakow_i_zastapienia_pracownikow_sztucznej_inteligencji (dostęp: 06.01.2025).

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

dotyczy ona państwowego radia”⁸. Jeden z komentatorów jego wpisu zauważył, że „choć AI niesie ze sobą wiele niebezpieczeństw, to z całą pewnością jest kierunkiem, z którego nie zawrócimy”⁹. Ktoś inny dodał, że „nadchodzą zmiany na naszych oczach”¹⁰. Eksperyment wywołał także reakcje przedstawicieli polskich władz państwowych. Krzysztof Gawkowski, obecnie wicepremier i minister cyfryzacji, skomentował sprawę na portalu X w sposób następujący: „choć jestem fanem rozwoju AI to uważam, że pewne granice są coraz częściej przekraczane. Sztuczna inteligencja nie może powodować różnic społecznych czy wykluczenia. Symbiozę AI i człowieka trzeba dobrze uregulować”¹¹.

Zarysowana powyżej krytyka eksperymentu odegrała kluczową rolę w jego przedwczesnym zakończeniu. Jednak ostateczna reakcja redakcji Off Radia Kraków również wywołała kontrowersje. Jak wspomniałem wcześniej, projekt miał pierwotnie trwać trzy miesiące, jednak przerwano go po około tygodniu w związku z licznymi polemikami i głosami krytycznymi, które pojawiły się w trakcie jego realizacji. Według Mateusza Demskiego, w efekcie protestu oraz po negatywnych reakcjach mediów i użytkowników, część treści zamieszczonych na stronie internetowej stacji została usunięta lub przeredagowana, co dziennikarz uznał za niezgodne z zasadami etyki. Raport ewaluacyjny przedstawiony na stronie internetowej stacji miał jednak wydźwięk pozytywny. Podkreślono, że eksperyment spełnił swoją funkcję, prowokując debatę na temat relacji między sztuczną inteligencją a kulturą, co uznano za osiągnięcie podstawowego celu projektu. Redaktor naczelny stacji podsumował to w następujący sposób:

⁸ <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/pfbidonB1QVXYPE3HjdeCH18hB63w5B7jUfaNuEdxGKftAqr5ZiCVF7zcYtnYs83wgoGPI> (dostęp: 13.01.2025).

⁹ Michał Wojciech Wojciechowski, komentarz datowany na 22 października 2024, godz. 12:18 (GMT+1). <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/pfbidonB1QVXYPE3HjdeCH18hB63w5B7jUfaNuEdxGKftAqr5ZiCVF7zcYtnYs83wgoGPI> (dostęp: 13.01.2025).

¹⁰ Radosław Seredyński, komentarz datowany na 22 października 2024, godz. 19:21 (GMT+1). <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/pfbidonB1QVXYPE3HjdeCH18hB63w5B7jUfaNuEdxGKftAqr5ZiCVF7zcYtnYs83wgoGPI> (dostęp: 13.01.2025).

¹¹ <https://x.com/KGawkowski/status/1848764689708126421?prefetchTimestamp=1736766302375&mx=2> (dostęp: 13.01.2025).

[...] po tygodniu zebraliśmy tak wiele obserwacji, opinii, wniosków, że uznaliśmy, iż [...] kontynuacja [eksperymentu stała się] [...] bezcelowa. W Off Radio Kraków kończymy z audycjami tworzonymi przez dziennikarzy z udziałem sztucznej inteligencji (Pulit 2024b).

Dla wielu obserwatorów był to raczej akt wycofania się pod presją opinii publicznej niż naturalne zwieńczenie badania.

Autentyczność, transhumanizm, metodologia

Jednym z kluczowych pojęć pojawiających się w dyskusjach wokół eksperymentu Off Radia Kraków była autentyczność. W etnomuzykologii kategoria ta od dawna stanowi przedmiot analiz, zarówno w odniesieniu do muzycznych praktyk wykonawczych, jak i ich medialnych reprezentacji (Stamatis 2019). Jak zauważa Regina Bendix, autentyczność nie jest właściwością samych zjawisk kulturowych, lecz efektem społecznych negocjacji (Bendix 1997). W omawianym przypadku sztucznie wygenerowanych osób spikerskich doszło do sytuacji, w której autentyczność nie wynika już z cielesnej obecności nadawcy. Rodzi się pytanie, czy możliwe jest zachowanie autentyczności, gdy komunikat powstaje za pośrednictwem bezosobowego systemu generatywnego, czyli bez wyraźnie określonego autora.

Eksperyment Off Radia Kraków można również interpretować w perspektywie transhumanizmu. W tym ujęciu współpraca człowieka i technologii nie oznacza utraty kreatywności, lecz jej przekształcenie w formę współprodukcji, w której granica między twórcą a narzędziem staje się płynna (Braidotti 2013). „Autorem” programu radiowego staje się system hybrydowy, złożony z ludzi, danych i infrastruktury technologicznej. Eksperyment Off Radia Kraków można zatem postrzegać jako laboratorium medialne, w którym człowiek i algorytm współdzielą przestrzeń komunikacji. Prezenter wygenerowany przez systemy AI staje się cyborgicznym podmiotem, łączącym cechy ludzkiego głosu i maszyny nowej logiki, a tym samym redefiniującym tradycyjne kategorie autorstwa

i sprawczości. Sztuczna inteligencja przestaje być jedynie narzędziem technologicznym. Staje się aktorem uczestniczącym w procesie kulturowym, współtworząc selekcję prezentowanych nagrań, komentarze i wartościowanie w zakresie muzyki.

Wykorzystanie narzędzi AI do procesu doboru muzyki na podstawie przewidywanych preferencji słuchaczy stanowić może kolejny obszar refleksji etnomuzykologicznej. Choć takie rozwiązania mają na celu dopasowanie ramówki radiowej do gustów odbiorców, niosą ze sobą ryzyko ograniczenia różnorodności prezentowanych treści. Badania wskazują, że algorytmy stosowane w platformach społecznościowych i muzycznych serwisach streamingowych często wzmacniają istniejące trendy zamiast je różnicować, co prowadzi do homogenizacji repertuaru (Wang 2024). W przypadku Off Radia Kraków poleganie na algorytmicznej selekcji repertuaru mogło zatem osłabić potencjał stacji jako przestrzeni muzycznych odkryć. Z perspektywy etnomuzykologii rodzi to pytania o wpływ AI na sposoby konsumpcji muzyki. Czy algorytmiczne narzędzia sprzyjają reprezentacji różnorodnych stylistyk muzycznych, czy raczej promują określone gatunki i wykonawców? Opierając wybór repertuaru na decyzjach sztucznej inteligencji, stacja mogła nieumyślnie faworyzować utwory o charakterze komercyjnym kosztem mniej znanych lub eksperymentalnych, co prowadziłoby do ograniczenia różnorodności – wartości szczególnie istotnej w działalności nadawcy publicznego.

Eksperyment Off Radia Kraków skłania także do refleksji nad wyzwaniem metodologicznymi. Tradycyjne narzędzia etnomuzykologiczne, jak obserwacja uczestnicząca, wywiady pogłębione czy nagrania terenowe, wymagają dostosowania do sytuacji, w których istotną rolę odgrywa sztuczna inteligencja. Zrozumienie motywacji stojących za omawianym projektem wymagałoby analizy relacji między ludzkimi twórcami a algorytmicznymi systemami, co implikuje konieczność włączenia do metod badawczych etnografii cyfrowej oraz krytycznych studiów nad AI. Oznacza to potrzebę badania nie tylko efektów działania mediów wykorzystujących sztuczną inteligencję (na przykład poprzez tworzenie

dokumentacji „terenowych” audycji generowanych algorytmicznie), lecz także zbiorów danych i procesów informatycznych warunkujących powstawanie i selekcję treści muzycznych. Przyjęcie takiej perspektywy zakłada, że etnomuzykologia, tradycyjnie skoncentrowana na ludzkich praktykach muzycznych, powinna uwzględniać również hybrydowe formy ekspresji, w których przestrzeni badań staje się infrastruktura technologiczna. W tym sensie analiza przypadku Off Radia Kraków wskazuje na potrzebę poszerzania pola badawczego etnomuzykologii o sztuczną inteligencję jako nowego uczestnika kultury muzycznej. Projekty badawcze tego rodzaju są już prowadzone, między innymi w odniesieniu do współczesnych przejawów irlandzkiej muzyki tradycyjnej (Kanhov i in. 2024).

Konsekwencje

Eksperyment Off Radia Kraków stanowi przykład istotnego momentu globalnej transformacji, w którym sztuczna inteligencja wkracza w obszary kreacji oraz pośredniczy w procesach dystrybucji i odbioru muzyki. Przedsięwzięcie to skłania do refleksji, w jaki sposób wykorzystanie AI redefiniuje pojęcia kreatywności i autorstwa. Radiowe narracje wygenerowane przy udziale algorytmów wskazują na przejście od indywidualnego lub zbiorowego „ludzkiego” autorstwa do modelu, w którym ludzie i maszyny współuczestniczą w procesach twórczych w ramach układu hybrydowego.

Przemiany widoczne są również w sposobie postrzegania głosu jako medium relacji społecznej. W kulturze cyfrowej opartej na automatyzacji głos przestaje być wyłącznym znakiem indywidualnej tożsamości, stając się interfejsem między systemem informatycznym a człowiekiem (odbiorcą). Syntetyczny głos prezenterów Off Radia Kraków nie stanowi jedynie imitacji ludzkiej mowy. Jest nową formą dźwiękowej obecności pozbawionej cielesnego zakorzenienia, a więc także emocjonalnej autentyczności. Eksperyment otwiera tym samym przestrzeń, w której

autentyczność staje się raczej funkcją percepcji, niż konkretnego, ucieleśnionego źródła przekazu.

Eksperyment Off Radia Kraków uwidacznia również przemiany zachodzące w obszarze zatrudnienia w sektorze kreatywnym. Zastąpienie dziennikarzy przez generowane algorytmicznie treści multimedialne może wzbudzać szersze obawy dotyczące wpływu automatyzacji na miejsca pracy w kulturze. W perspektywie etnomuzykologicznej dotyczą one przede wszystkim przyszłości ludzkich kompetencji, wiedzy eksperckiej oraz zapotrzebowania na nie w warunkach rosnącej automatyzacji. Jeśli produkcja kulturowa (w tym muzyczna) coraz silniej opiera się na systemach AI, pojawia się pytanie o dalszą rolę ludzkich umiejętności i doświadczeń, które dotychczas były fundamentem procesów twórczych. Jest to kwestia istotna dla etnomuzykologii, lecz także dla innych dyscyplin akademickich.

Na poziomie instytucjonalnym eksperyment ujawnił ambiwalentną postawę mediów publicznych w czasach technologicznej transformacji. Off Radio Kraków, będące częścią publicznego Radia Kraków SA, realizowało swoją misję, a więc działało w ramach określonych standardów etycznych dotyczących reprezentacji, różnorodności i dostępności treści. Wprowadzenie sztucznej inteligencji w miejsce dziennikarzy-ludzi zakwestionowało założenia tej misji, prowokując pytania o odpowiedzialność instytucji publicznych za utrzymanie jakości swojego programu. W tym ujęciu projekt stał się nie tylko studium przypadku technologicznego i etycznego, ale także politycznego.

Zakończenie

Eksperyment Off Radia Kraków z października 2024 roku stanowi jeden z przypadków granicznych w dziejach mediów muzycznych. Jego znaczenie wykracza poza lokalny kontekst, ujawniając napięcia charakterystyczne dla dynamicznie rozwijającej się globalnej kultury algorytmicznej. Są one widoczne w przestrzeni znajdującej się gdzieś pomiędzy

ludzką kreatywnością a automatyzacją, innowacją a etyką, autentycznością a symulacją. Technologia staje się jednym z aktorów kultury współczesnej, współtworząc znaczenia, emocje i wartości również w obszarze muzyki. Etnomuzykologia zaś do obszaru badań definiowanego geograficznie i kulturowo dodaje wirtualne przestrzenie cyfrowe, w których praktyki muzyczne są realizowane przez ludzi i maszyny.

Analiza dyskursów wokół Off Radia Kraków ujawnia potrzebę zastosowania nowych narzędzi metodologicznych, łączących etnografię cyfrową, studia nad technologią oraz krytykę mediów. W centrum zainteresowania badawczego znajdują się także procesy, w ramach których algorytmy wchodzą w relacje z kulturą ludzką, przekształcając sposoby produkcji, słuchania, interpretowania i wartościowania muzyki.

W wymiarze społecznym eksperyment odsłania napięcie między ekonomiczną racjonalizacją mediów publicznych a ich misją. Zastąpienie dziennikarzy-ludzi prezenterami wygenerowanymi przy użyciu narzędzi sztucznej inteligencji prowadzi do kryzysu zaufania wobec tych instytucji, które, zgodnie z obowiązującymi regulacjami, powinny pełnić funkcje gwarantów autentyczności i różnorodności kulturowej. Eksperyment Off Radia Kraków staje się zatem nie tylko przykładem zastosowania innowacji medialnej, lecz także zwierciadłem, w którym ukazuje się wizja przyszłości sektorów kreatywnych. Ilustruje dwoistą naturę postępu technologicznego, umożliwiającego wprowadzanie innowacji z jednej strony, z drugiej – burzącego dotychczasowy porządek świata.

Literatura cytowana

- Braidotti, Rosi 2013: *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Bendix, Regina 1997: *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kanhov, Elin; Kaila, Anna-Kaisa; Sturm, Bob L. T. 2024: *Innovation, data colonialism and ethics: critical reflections on the impacts of AI on Irish traditional music*. „Journal of New Music Research”, 53(1–2), 47–63.
- Moore, Allan F. 2002: *Authenticity as Authentication*. „Popular Music”, 21(2), 209–223.
- Pink, Sarah; Horst, Heather; Postill, John; Hjorth, Larissa; Lewis, Tania, Tacchi, Jo 2016: *Digital Ethnography: Principles and Practice*. London: Sage.
- Pulić, Marcin 2024a: *Radio AI. Jakie były założenia projektu*. <https://OFF.radio-krakow.pl/newsy/posluchaj-jak-brzmi-OFF-radio-krakow-tworzone-przy-udziale-narzedzi-sztucznej-inteligencji> (dostęp: 12.01.2025).
- Pulić, Marcin 2024b: *Czego dowiedzieliśmy się o AI i nas samych. Podsumowanie eksperymentu OFF Radia Kraków*. <https://Off.radiokrakow.pl/newsy/czego-dowiedzielismy-sie-o-ai-i-nas-samych-podsumowanie-eksperymentu-Off-radia-krakow> (dostęp: 12.01.2025).
- Sterne, Jonathan 2012: *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.
- Wang, Emily 2024: *Homogenization of Pop Music: How Social Media's Algorithms Prevent Creativity and Innovation*. „Scholarly Review Journal SR Online: Showcase”.

SUMMARY

Radio AI: An Ethnomusicological Study of OFF Radio Kraków's Experiment with Artificial Intelligence

This article examines the October 2024 experiment conducted by Off Radio Kraków, which introduced AI-generated radio presenters and employed algorithmic tools for producing spoken content and selecting musical repertoire. Announced as a study of human-algorithm collaboration, the project triggered an extensive public debate concerning the authenticity of mediated musical broadcasting, the ethical limits of automation, and the implications for labour conditions within the creative industries. The article reconstructs the motivations behind the project — both commercial and cognitive — together with its implementation and public reception, revealing a collision between two dominant discourses: technological enthusiasm and criticism focused on the dehumanisation of public service media and the erosion of audience trust. The analysis addresses the impact of AI on notions of authenticity, musical diversity and creative agency, situating these issues within broader ethnomusicological debates on the mediation of music, transhumanism, algorithmic homogenisation and the role of human expertise. The article also highlights methodological challenges arising from the study of musical practices co-produced by humans and algorithmic systems, emphasising the need to integrate digital ethnography and critical AI studies into the contemporary ethnomusicological toolkit.

Keywords: Artificial intelligence, radio, authenticity, algorithm, transhumanism, digital ethnography.

BIOGRAMY AUTORÓW

Piotr Dahlig

Profesor doktor habilitowany związany z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, do końca 2012 roku także profesor Instytutu Sztuki PAN; etnomuzykolog.

W 1972 roku rozpoczął studia w Instytucie Muzykologii UW, które ukończył pracą magisterską pt. „Analiza melodii wąskozakresowych na pograniczu wschodnim Polski” (1977) pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej. Od 1976 roku rokrocznie podejmował samodzielne objazdy terenowe i nagrania, od 1990 roku prowadził także zapisy audiowizualne, a orientacyjna liczba nagrań pieśni i utworów instrumentalnych to 20 000. Doktorat pt. „Świadomość muzyczna wykonawców ludowych w Polsce. Pojęcie wartości, formy i funkcji muzyki” pod kierunkiem prof. Anny Czekanowskiej obronił w 1983 roku i w tymże roku zaczął pracować w Instytucie Sztuki PAN, kierując Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego do 2002 roku. W 1999 roku uzyskał habilitację w IS PAN na podstawie pracy „Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej”. W 1999 roku objął kierownictwo Zakładu Etnomuzykologii. Na podstawie badań terenowych prowadzonych w Polsce od 1975 roku opublikował osiem prac zwartych, w tym trzy we współautorstwie: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie* (Warszawa 1987), *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce* (Warszawa 1993), *Muzyka Adwentu. Tradycja gry na ligawkach mazowiecko-podlaskich* (Warszawa 2003), *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* (Warszawa 1998), *Cymbaliści w kulturze polskiej* (Warszawa 2013), *Teatr ocalany, z Lechem Śliwonikiem*, (Warszawa-Tarnogród 2013), z Małgorzatą Dziurawicz-Kaszubą wydał antologię *Sieradzki folklor muzyczny* (Łódź 2020), a z Tomaszem Nowakiem – *Podlasie*.

T. 5. Muzyka instrumentalna i taniec (Warszawa 2021). Opublikował 190 artykułów na tematy: ludowych tradycji muzycznych (głównie w Polsce), instrumentów muzycznych, muzyki mniejszości wyznaniowych, narodowych, tradycji repatriantów i przesiedleńców polskich, teatru wiejskiego, historii etnomuzykologii i in. Ponadto – hasła encyklopedyczne, wstępy i opisy płyt, recenzje itp., opracowania dla szkół (ogółem ok. 50).

Od 1984 roku uczestniczy w przeglądach/festiwalach folkloru lokalnych i ogólnopolskich jako juror. Od 2011 roku jest członkiem Komisji ds. Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Krzysztof Hliniak

Doktor nauk humanistycznych, absolwent historii i Podyplomowych Studiów z Zarządzania Kulturą Uniwersytetu Jagiellońskiego, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i kursu kwalifikacyjnego z tańca współczesnego Ministerstwa Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Nauczyciel dyplomowany. Członek zespołu realizującego grant „Konteksty kształtowania się sceny tańca w Polsce w latach 1945–1989” pod kierownictwem dr Joanny Szymajdy w ramach programu OPUS 27. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie tańca w 2024 roku. W latach 2018–2021 w ramach programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec” kierował grantem mającym na celu badanie historii tańca w Krakowie i regionie oraz był członkiem zespołu go realizującego.

Autor publikacji m.in. w „Studia Choreologica”, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” i „Etnomuzykologii Polskiej” oraz artykułów w magazynie „Taniec” i na portalu taniecPOLSKA.pl.

Kierownik i tancerz zespołu Aire Andaluz, członek Zespołu Tańca Ludowego „Krakowiak” AKF Kraków i Zespołu Muzyki Hawajskiej South Seas Guitars. Członek Polskiego Forum Choreologicznego, Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, Stowarzyszenia Forum Tańca

i Fundacji Polistrefa. Twórca projektów propagujących taniec, w tym Festiwalu Sentir Flamenco. W 2010 roku zdobył II miejsce w konkursie „Kreatywny Nauczyciel” Małopolskiego Kuratora Oświaty za projekt „Święto Szkoły Podstawowej nr 36 w Krakowie – Kultury różnych narodów”. W 2014 roku otrzymał nagrodę Prezydenta Miasta Krakowa w dziedzinie oświaty. Z Aire Andaluz zdobył II miejsce podczas Grechuta Festival 2011.

Agnieszka Jeż

Muzykolożka i absolwentka podyplomowych studiów z zakresu Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej na Uniwersytecie Warszawskim. W 2023 roku obroniła rozprawę doktorską na Wydziale Nauk o Sztuce i Kulturze Uniwersytetu Warszawskiego na temat muzyki i tańca w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w międzywojennej Polsce. W trakcie studiów doktoranckich była stypendystką Uniwersytetu w Tel Awiwie. Jest autorką prac z zakresu muzyki i kultury muzycznej Żydów w Polsce w II Rzeczypospolitej oraz różnych zagadnień dotyczących tańca (biodanza, tradycyjny taniec grecki, taniec izraelski). Opublikowała artykuły w książkach wieloautorskich oraz takich czasopismach, jak „Kwartalnik Historii Żydów”, „Ethnomusicology Today”, „Kultura współczesna”, „Journal of Urban Ethnology”, „Studia Choreologica”. Jest członkinią Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Polskiego Forum Choreologicznego oraz Polskiego Towarzystwa Studiów Jidyszystycznych. Pracuje w bibliotece Żydowskiego Instytutu Historycznego im E. Ringelbluma w Warszawie.

Maciej Adam Kierzkowski

Muzyk i etnomuzykolog. Uzyskał doktorat w zakresie nauk humanistycznych w departamencie muzyki the Open University w Wielkiej Brytanii, gdzie pełni funkcję Visiting Fellow. Ukończył muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim oraz odbył stypendium Erasmus na

University of Tampere w Finlandii. Specjalizuje się w badaniach nad historią orkiestr dętych w Polsce, organologią, muzyką tradycyjną oraz współczesnymi zjawiskami kultury muzycznej, w tym relacjami między etnomuzykologią a sztuczną inteligencją. Równolegle zajmuje się realizacją licznych projektów muzycznych oraz animacją kultury. Prowadził etnomuzykologiczne i etnograficzne badania terenowe w wielu regionach Polski (m.in. na Mazowszu, Podlasiu, Spiszu, Podhalu, a ostatnio na Górnym i Dolnym Śląsku oraz w województwie lubuskim), a także za granicą (m.in. na Huculszczyźnie w Ukrainie oraz na Spiszu słowackim). Jest autorem publikacji poświęconych muzyce tradycyjnej i popularnej, audiosferze oraz studiom chopinologicznym. Twórca muzyki teatralnej i filmowej oraz aranżacji muzyki ludowej. Trzykrotny laureat nagrody Grand Prix Festiwalu Muzyki Folkowej Polskiego Radia „Nowa Tradycja” oraz nagród za albumy w konkursie „Folkowy Fonogram Roku”. Współtworzy europejski projekt Tramontana Network, który został nagrodzony wyróżnieniem Europa Nostra w obszarze dziedzictwa kulturowego. Członek stowarzyszeń naukowych i branżowych, takich jak Royal Musical Association, Historic Brass Society, British Forum for Ethnomusicology, International Musicological Society, Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne, Akademia Fonograficzna oraz ZAiKS.

Dawid Martin

Etnomuzykolog, muzyk, indonezjanista. W 2022 roku obronił na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego rozprawę doktorską pt. „Muzyczne kontakty i relacje europejsko-indonezyjskie na przykładzie Jawy i jej dawnych metropolii” napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Dahliga. W roku akademickim 2003/2004 jako stypendysta programu Darmasiswa RI studiował grę na gamelanie jawańskim w Institut Seni Indonesia w Yogyakarta. Po powrocie do Polski został kierownikiem artystycznym jedynej w kraju zespołu gamelanowego – Warsaw Gamelan Group, a także rozpoczął pracę w Akademickim Radiu

Kampus, gdzie prowadzi audycję W 60 minut dookoła świata poświęconą world music. Współpracuje z Instytutem Muzykologii UW, gdzie prowadzi warsztaty gry na gamelanie. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień europejsko-indonezyjskich kontaktów muzycznych epoki kolonialnej, a także tradycji muzycznych jego rodzinnych Kaszub. Jest członkiem Stowarzyszenia Polsko-Indonezyjskiego SAHABAT oraz Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego. Laureat Nagrody Honorowej Prezydenta Miasta Torunia za najlepszą muzykę na 27. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” w Toruniu za muzykę do spektaklu Dziewczynka z herbacianych pól (reż. Arkadiusz Klucznik) Teatru Kameralnego w Bydgoszczy. W 2023 roku odznaczony przez rząd Republiki Indonezji medalem Anugerah Kebudayaan Indonesia za promocję kultury Indonezji za granicą.

Tomasz Nowak

Etnomuzykolog i antropolog tańca, doktor habilitowany nauk o sztuce, profesor Uniwersytetu Warszawskiego; zastępca dyrektora Instytutu Muzykologii UW i kierownik Katedry Muzykologii Systematycznej i Kulturowej. Od 2003 roku wykłada gościnnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Zajmował się m.in. procesami przekazu tradycji muzycznych i mniejszościami narodowymi w Polsce, tradycjami muzycznymi i tanecznymi społeczności polskiej na Wileńszczyźnie i Żytomierszczyźnie, przemianami koncepcji i formy tańca narodowego w Polsce, tradycjami muzycznymi i tanecznymi oraz związanymi z nimi współczesnymi problemami lokalnych społeczności na Podkarpaciu i w polskich Karpatach. Prowadził także badania terenowe na Podlasiu, Mazowszu Polnym, Dolnym Śląsku oraz Łużycach Górnych (Niemcy) i Balijskiej Regencji Gianyar (Indonezja). Autor czterech książek oraz ponad stu artykułów i rozdziałów w publikacjach naukowych. Jest przewodniczącym komitetu narodowego Council for Traditions of Music and Dance i ekspertem Polskiej Sekcji CIOFF, a także członkiem stowarzyszeń naukowych: European Seminar in Ethnomusicology, Polskiego Forum

Choreologicznego, Polskiego Seminarium Etnomuzykologiczne i Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Laureat nagrody „CLIO” 2006 i 2017, nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta 2007 oraz nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej 2016. Odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi oraz Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Michał Pastuch

Muzyk, folklorysta, instrumentalista (heligonka, basy, fortepian), badacz kultury muzycznej Krakowiaków Wschodnich, pedagog i autor beznutowej metody nauki gry na instrumentach tradycyjnych. Od ponad dwóch dekad działa na rzecz ochrony i rozwoju tradycji heligonki w Małopolsce. W latach 2000–2020 prowadził szkołę „Pastuszkowe Granie”, w 2007–2020 kierował zespołem „Scurosco Magierecka”. Od 2019 roku kierownik kapeli Zespołu Regionalnego „Krakowiacy Ziemi Brzeskiej”. Badacz MCK „Sokół” (Nowa Akcja Zbierania Folkloru 2018–2019), autor opracowań muzycznych i zbioru Pieśni Ludu Krakowskiego (2007, 2013). Zrealizował nagrania płytowe i uczestniczył w projektach: ETNO Małopolska (2019), Korzenie Tradycji (2020), „Kultura na ludowo” TVP3 (2023), ETNOS Małopolski – Krakowiacy (2024). Prowadził wykłady i warsztaty m.in. na Kongresie Kultury Regionów (2019), I Międzynarodowym Seminarium Etnomuzykologicznym w Warszawie (2025) oraz na studiach podyplomowych Muzyka tradycyjna w AM w Katowicach (2020). Wielokrotny zwycięzca konkursów i przeglądów w kategorii „Mistrz i uczeń” (heligonka) oraz z kapelą „Pastuszkowe Granie”. Juror Konkursu Heligonistów Woj. Małopolskiego (2019–2024). Członek Rady Programowej Instytutu Dziedzictwa Niematerialnego Ludów Karpackich (od 2023) i Stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne (od 2025). Laureat nagród: „Uskrzydlony” (2011), Medal KEN (2011), „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (2013), Nagroda im. Wł. Orkana (2015).

Rimantas Sliužinskas

Profesor, doktor habilitowany nauk humanistycznych (etnologia), starszy pracownik naukowy w Katedrze Filologii Wydziału Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu w Kłajpedzie (Litwa). Autor ponad 100 artykułów naukowych na temat litewskiego folkloru muzycznego, powiązań między bałtyckim i słowiańskim folklorem muzycznym i ponad 150 referatów na krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych. Członek Litewskiego Związku Kompozytorów, European Society for Ethnomusicology, ESEM, w latach 2004–2018 przewodniczący Litewskiego Stowarzyszenia Międzynarodowej Rady Organizacji Folklorystycznych, Festiwalu i Sztuki Ludowej (International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Art, CIOFF), od 1998 roku przewodniczący Litewskiego Komitetu Narodowego International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD), w latach 2015–2018 wiceprzewodniczący Grupy Studyjnej Muzyki Świata Słowiańskiego ICTMD (ICTMD Study Group on the Musics of the Slavic World), od 2014 roku Członek Stowarzyszenia Folkloru Słowiańskiego, Wschodnioeuropejskiego i Eurazjatyckiego (Slavic, East European and Eurasian Folklore Association, SEEFA), od 2025 Członek Międzynarodowej Komisji Balladowej (International Ballad Commission, IBC / Kommission für Volksdichtung) oraz Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego.