

 ENOMUZYKOLOGIA POLSKA

ENOMUZYKOLOGIA POLSKA

Numer 2/2017

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne
Zakład Etnomuzykologii Instytutu Muzykologii
Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa 2017

Redakcja

dr Weronika Grozdew-Kołacińska (Instytut Sztuki PAN)

dr hab. Tomasz Nowak (Instytut Muzykologii UW)

Współpraca redakcyjna

Paulina Książek

Sekretarze redakcji

Barbara Śnieżek

Ewelina Grygier

Recenzenci

dr hab. prof. UMCS Katarzyna Smyk

dr Bożena Lewandowska

© Etnomuzykologia Polska
Artykuły dostępne są na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa na tych samych warunkach 3.0 Polska

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne
ul. Bukowińska 12/122
02-703 Warszawa
e-mail: etnomuzykologia.polska@gmail.com

Spis treści

Od Redakcji	7
Tomasz Kozłowski Solon Lekas z wyspy Lesvos – ostatni wykonawca pieśni amanedes	9
Lilianna Sikora Zofia i Józefa Sordyl – ostatnie polaniorki z Korbielowa	19
Irena Rokicka Między świadomością narodową a lokalną. Polacy Wileńszczyzny	34
Julita Monika Charytoniuk „Pierwszy wieczór Wielkiej Nocy z Konopielką pójda chłopcy” – o wiosennych pieśniach życzących z okolic Knyszyna	44
Iwona Wylęgała Archiwalne nagrania audio Muzeum Śląska Opolskiego – materiał do badań naukowych oraz działań edukacyjnych	57
Ewa Retecka Śląskie tradycje muzyczne Opolszczyzny na przykładzie gminy Ozimek	64
Gabriela Gacek Przebojowa tradycja. Rzecz o kreowaniu i promocji ludowych tradycji muzycznych na Dolnym Śląsku	75
Aleksandra Kleinrok Znaczenie kinetografii dla polskich badań nad tańcem ludowym	85
Tomasz Nowak Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego	91
Noty o autorach	100

Od Redakcji

Dla środowiska, którego zainteresowania koncentrują się wokół zagadnienia tradycji, kontynuacja jest kwestią podstawową – o ile chce ono funkcjonować w zgodzie z głoszonymi przez siebie zasadami. Stąd też wynika istotne znaczenie dla całego środowiska polskiej etnomuzykologii zarówno dorocznych seminariów, jak też rocznika „Etnomuzykologia Polska”, które to inicjatywy mają na celu nie tylko integrować środowisko i popularyzować jego działania, ale również zapewnić nieprzerwaną kontynuację jego działań. Tym większa jest więc radość inicjatorów Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, że – obok pięciu seminariów – o trwałości podjętych działań świadczyć już będzie także drugi numer „Etnomuzykologii Polskiej”.

W drugim numerze naszego czasopisma dominują teksty dokumentujące coraz rzadsze przejawy odchodzących w przeszłość tradycji muzycznych, co – z racji dynamicznie zachodzących przemian – jest niewątpliwie szczególną misją polskiej etnomuzykologii. Numer otwiera jedyny tekst egzotyczny, który Tomasz Kozłowski poświęcił wykonawcy pieśni *amanedes* Solonowi Lekasowi z wyspy Lesbos. Poza obecne granice Polski wyprowadza nas też artykuł Ireny Rokickiej, który jednak podejmuje bliski nam temat współczesnej świadomości Polaków na Wileńszczyźnie, przejawiającej się również na gruncie muzycznym. Lilianna Sikora omawia miejsce i rolę muzyki w życiu karpackich rodzin pasterskich, a Julita Charytoniuk podejmuje zagadnienie funkcjonowania gatunku podlaskich konopielek. W końcu Iwona Wylęgała omawia mało znany zbiór nagrań archiwalnych z Opola, próbując ukazać jego znaczenie dla współczesnych badań naukowych i działań edukacyjnych. Druga grupa tekstów koncentruje się wokół zagadnień wspólnie kultywowanych tradycji muzycznych wsi. Ewa Retecka pisze o odnoszących się do śląskiej spuścizny zespołach z gminy Ozimek. Z kolei Gabriela Gacek porusza bardzo istotne zagadnienie współczesnego kreowania i promowania tradycji ludowych przy pomocy festiwali i radia, a także ścierania się różnych koncepcji podejścia do kultywowanego na wsi repertuaru muzycznego odnoszonego w różny sposób do tradycji. Ostatnie dwa teksty penetrują pogranicza etnomuzykologii. Aleksandra Kleinrok omawia blisko osiemdziesięcioletnią tradycję stosowania w polskich badaniach etnochoreologicznych kinetografii – narzędzia, które umożliwia analityczny dialog z etnomuzykologią. Z kolei niżej podpisany analizuje funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim sprzed 1939 roku, co w przekonaniu autora pozwala nie tylko na głębsze wnikięcie w dość liczne przykłady

zarejestrowanych przejawów tradycji muzycznych, ale również na określenie stosunku do tradycji twórców tych filmów oraz stopnia asymilacji przedwojennej społeczności żydowskiej.

Skoro rozpoczęto od podkreślenia znaczenia tradycji dla naszego środowiska, to nie bez znaczenia będzie również wspomnienie o niektórych rocznicach, które łączą nasze współczesne wysiłki z dokonaniem naszych poprzedników. Niech mi więc będzie wolno przypomnieć, że w roku 2017 minęło 160 lat od ukazania się książkowego wydania *Pieśni ludu polskiego* Oskara Kolberga – pracy o fundamentalnym znaczeniu dla polskiej etnomuzykologii. Oto, bowiem, po raz pierwszy ukazano polskim czytelnikom, że muzyka nie jest niekonicznym tłem tekstu ludowej pieśni, ale raczej równoprawnym jej współczynnikiem. Ponadto, w tym samym dziele Oskar Kolberg jako pierwszy opublikował tak duży zbiór zapisów instrumentalnej muzyki ludowej z ziem polskich.

Z kolei w roku 2018 obchodzić będziemy sześćdziesiątą rocznicę powołania pod kierownictwem doc. Mariana Sobieskiego Sekcji Muzyki Ludowej w ramach Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, która była pierwszą w Polsce uniwersytecką jednostką naukową wskazującą na odrębność stosowanych narzędzi i metod badawczych. Życzymy sobie, aby „Etnomuzykologia Polska” stała się w przyszłości tak samo ważnym krokiem w dziejach naszej dyscypliny w Polsce, do czego opublikowanie drugiego numeru czasopisma niewątpliwie nas przybliży.

Tomasz Nowak

Solon Lekas z wyspy Lesvos

– ostatni wykonawca pieśni *amanedes*

Tomasz Kozłowski

Środowisko muzyczne wyspy Lesvos a uwarunkowania historyczne

Lesvos / *Λέσβος*¹, od nazwy stolicy powszechnie zwana przez Greków Mitilini, jest trzecią co wielkości – po Krecie i Evii – wyspą Morza Egejskiego, oddzieloną cieśniną od Azji Mniejszej (cieśniną tą przebiega granica morska pomiędzy Grecją a Turcją). Jej wschodnia część – w przeciwieństwie do zachodniej, wulkanicznej – jest zielona i w znacznej części porośnięta gajami oliwnymi.

W II połowie XIX wieku, w wyniku reform przeprowadzanych w Imperium Osmańskim, prawosławni Grecy (stanowiący na wyspie większość ludności)² rozwinęli lokalny rynek, skupiony wokół handlu i przetwórstwa produktów otrzymywanych z drzew oliwnych (oliwki, oliwa, węgiel drzewny). Doprowadziło to w krótkim czasie do znacznego rozwarstwienia majątkowego i powstania, także na obszarach wiejskich, klasy ludności zamożnej, prowadzącej miejski lub pół-miejski styl życia. Wyspa skorzystała z uprzywilejowanego położenia geograficznego, na skrzyżowaniu szlaków handlowych, prowadzących z Morza Czarnego na Morze Śródziemne oraz dróg morskich wiodących do kosmopolitycznej wówczas, ale zdominowanej przez kulturę grecką, Smyrny (Grecy stanowili najliczniejszą społeczność tego miasta). Port Mitilini stał się jedną z najważniejszych przystani przeładunkowych dla okrętów płynących do lub ze Smyrny. W okresie tym wielu obywateli Mitilini migrowało za pracą do Azji Mniejszej, Smyrny i Konstantynopola, rozwijająca się handlowa klasa arystokratyczna założyła zaś swe „kolonie” w niepodległym już, lecz jeszcze niewielkim państwie nowogreckim (wyspa zostanie przyłączona do Grecji dopiero w 1912 roku), Egipcie czy Rumunii (Chturis 2000).

W warunkach tych dynamicznie ewoluowała tradycja muzyczna. „Stara tradycja”, związana przede wszystkim z kulturą rolniczą i pasterską, z ważną rolą wykonań wokalnych, wykorzystująca takie instrumenty jak *zurna*, bęben *dauli* / *νταούλι* (odpowiednik tureckiego bębna *davul*), dudy (kontynentalna *gajda* jak i wyspiarska *tsambuna* / *τσαμπούνα*), czy lutnia

¹ Greckie nazwy własne, imiona i nazwiska zapisano w tekście w transkrypcji fonetycznej oraz w oryginale (brak jednego obowiązującego systemu transkrypcji zapisu nowogreckiego na polski).

² W 1816 roku stosunek ludności greckiej do tureckiej wynosił 25:3.

lauto / *λαούτο* – ustępowała miejsca „nowej tradycji” (silnie rozwijającej się w I połowie XX wieku). Jej cechą charakterystyczną było wykształcenie zróżnicowanych instrumentalnie orkiestr – tzw. *kombanijes* / *κομπανίες*, składających się ze skrzypiec, santuru i instrumentów dętych (przywiezionych z Azji Mniejszej wraz z muzykantami powracającymi ze służby wojskowej w wojsku osmańskim, które przyjęło zachodnie instrumentarium) – np. klarnetu, kornetu czy puzonu. W „nowej tradycji” muzyka instrumentalna odgrywała rolę wiodącą, a wykonania wokalne straciły na znaczeniu. Wykonywany repertuar był w dużej części identyczny z tym tradycyjnie wykonywanym w greckich społecznościach na pobliskim brzegu Azji Mniejszej³. W przeciwieństwie do dawnej „kultury dialogicznej”, w której wszyscy uczestnicy byli równoprawnymi wykonawcami i członkami zabawy/wykonania muzycznego, „nowa tradycja” wprowadziła „monologiczny” podział na wykonawców, często coraz bardziej specjalizujących się i nierzadko profesjonalnie kształconych (przynajmniej w podstawowym zakresie) muzyków – oraz odbiorców: publiczność. Po 1922 roku w przemianach tradycji muzycznej wyspy uczestniczyli także uchodźcy greccy z Azji Mniejszej, licznie przybywający na wyspę po tzw. Katastrofie Małoazjatyckiej⁴. W okresie tym niedaleki ośrodek smyrneński przestał oddziaływać na muzykę wyspy, wiodącą zaś rolę zaczął odgrywać ośrodek ateński, także przyjmujący falę uchodźców i małoazjatyckie style muzyczne (Chturis 2000; Sulakielis 2009).

Po II wojnie światowej dawna „nowa tradycja” zaczęła stopniowo ustępować promowanej przez media miejskiej tradycji ateńskiej, opartej na *rembetiko* / *ρεμπέτικο* (o rodowodzie w dużej mierze małoazjatyckim) oraz wywodzącym się z niego popularnym nurcie *laiko* / *λαϊκό* – obydwie z dominującą w warstwie instrumentalnej lutnią *buzuki* / *μπουζούκι*, a także z towarzyszącą jej harmonią czy perkusjonaliami. Wpływy *rembetiko* i *laiko* ożywiły wykonania wokalne, jednak nowy repertuar śpiewały głównie piosenkarki sprowadzane na wyspę z Aten, niezwiązane z rodzimą tradycją wyspy. Obecna tradycyjna praktyka muzyczna na wyspie łączy „tradycję ateńską” z lokalną. Na wyspie wciąż nie brakuje muzyków grających na instrumentach, które stały się częścią tutejszej tradycji; miejscowa tradycja śpiewacza, jest jednak reprezentowana przez nielicznych już wykonawców (Chturis 2000).⁵

³ Historycznie i kulturowo Lesbos jest wyspiarską częścią małoazjatyckiej Eolii.

⁴ Przegrana Grecji w wojnie z Turcją i przymusowa wymiana ludności między obydwojoma krajami według kryterium wyznania.

⁵ Niniejszy zarys historyczny przedstawiono bardzo skrótowo. Zainteresowanych poznaniem bardziej szczegółowego kontekstu odsyłam do mojej pracy dyplomowej, wieńczącej Podyplomowe Studia Etnomuzykologiczne w Instytucie Muzykologii UW, zatytułowanej: *Muzyka na Lesbos. Przeobrażenia tradycji od końca XIX wieku po czasy współczesne*, przedstawionej w 2013 roku; opiekun naukowy: dr Weronika Grozdeu-Kołacińska. Praca dostępna jest w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

***Amanes* – „pieśń żalu” – jako gatunek pieśni**

Amanes / *αμανές* (lub *manes* / *μανές*); w liczbie mnogiej *amanedes* / *manedes* – *αμανέδες* / *μανέδες* jest improwizowaną pieśnią o charakterze monodycznym, wywodzącą się z obszaru Azji Mniejszej, spokrewnioną ze wschodnim gatunkiem pieśni *gazel*. Niektórzy greccy etnografowie i muzykolodzy wywodzą *amanes* od pieśni bizantyjskich, jednak kwestia ta wymaga pogłębionych badań. W społecznościach greckich *amanedes* pojawiły się w czasach turkocracji, nazwa wywodzi się od często powtarzanego w tekstach pieśni słowa „*aman*” / *αμάν* (w tłumaczeniu, m.in.: litości) lub też od wschodniego słowa „*manes*”, określającego rodzaj kupletu. Dwuwers (każdy wers zapisany jest jambicznym piętnastozgłoskowcem; niekiedy występuje wielokrotność dwuwersów) stanowi jedyny tekst, liczącej nawet powyżej pięciu minut, pieśni a poszczególne słowa, często rozbijane na sylaby, powtarzane są w trakcie wykonania. Sens utworu uchwytany bywa dopiero po powtórzeniu całego tekstu. Pieśń śpiewa się w jednym z licznych *makamów* (po grecku *makamia* / *μακάμια* lub *dromi* / *δρόμοι* – „drogi”) – wzorców melodycznych muzyki Bliskiego Wschodu, a wykonanie zdobią liczne melizmaty. Melodia składa się zwykle z trzech części, opartych odpowiednio na pierwszym wersie tekstu, drugiej połowie pierwszego wersu oraz drugim wersie. *Amanes* wykonywany jest najczęściej *a capella*, niekiedy jednak towarzyszy mu instrument (skrzypce, santur, kanun, klarnet, lutnia *ud* czy instrument perkusyjny), wtedy też przed wykonaniem pojawia się nierzadko improwizacja instrumentalna – *taksim* (greckie *taksimi* / *ταξίμι*). Pieśń ta jest swoistą „ekspresją duszy” śpiewaka, wyrażającą codzienne troski, ból, problemy, zagubienie społeczne, wieczną walkę z losem, samotność na obczyźnie, zawód miłosny itp., ale niekiedy też piękno świata. Posiada charakter wybitnie osobisty, niemal intymny. W pewnym uproszczeniu można *amanes* określić „pieśnią żalu” (Tamburis 2008).

Amanes, jako gatunek pieśni, wykonywany był szczególnie często w miastach zachodniej Azji Mniejszej, zwłaszcza w Smyrnie czy Bursie, skąd rozprzestrzenił się na zachód: w XIX wieku *amanedes* śpiewano na dużym obszarze dzisiejszej Grecji, w tym na wschodnich wyspach Morza Egejskiego (np. Mitilini), w Macedonii czy Tracji. Pod koniec XIX wieku gatunek ten zyskał na terenie Grecji dużą popularność, będąc chętnie wykonywanym w muzycznych kawiarniach o wschodnim charakterze, tzw. *kafe-aman* / *καφέ-αμάν*. Śpiewało w nich często dwóch lub trzech wykonawców – tzw. *amanedzides* / *αμανετζήδες*, prowadzących ze sobą często rodzaj muzycznego dialogu. Pierwszą taką kawiarnię (na początku zwano je też *kafe-santur* / *καφέ-σαντούρ*) otwarto w Atenach w 1873 roku, a już do 1886 roku w mieście działały liczne tego typu lokale. *Amanedes* śpiewane były najczęściej przez amatorów, nie brakowało też jednak profesjonalnych wykonawców, zajmujących się

tym gatunkiem. *Amanes* przeszedł do pieśni miejskiej Greków małoazjatyckich, zwłaszcza pieśni smyrneńskiej – *smirneiko* / *σμιρνέικο*, która miała doniosły wkład w powstanie pieśni „półświatka” w większych miastach greckich – *rembetiko*, która w swej klasycznej postaci ukształtowała się pomiędzy latami dwudziestymi i czterdziestymi XX wieku. Z tego powodu wśród znanych, „klasycznych” archiwalnych nagrań *amanedes* znajdują się wykonania tak charakterystycznych dla *rembetiko* śpiewaków jak Roza Eskenazi / *Ρόζα Εσκενάζυ*, Kostas Nuros / *Κώστας Νούρος*, Rita Abadzi / *Ρίτα Αμπατζή*, Kostas Rukunas „Samiotaki” / *Κώστας Ρούκουνας «Σαμιωτάκι»*, Vangelis Sofroniju / *Βαγγέλης Σοφρώνιου*, czy Andonis Diamandidis „Dalgas” / *Αντώνης Διαμαντίδης «Νταλγκάς»*. Niektóre z nagranych utworów przeszły do legendy ze względu na ich szczególnie liryzm, np.: *Galata manes* / *Γαλατά μανές*, *Tambachaniotikos* / *Ταμπαχανιώτικος*, czy *Smirniotikos minore* / *Σμιρνιώτικος μινόρε*, doczekując się wielu powtórných wykonání.

W 1934 roku Kemal Atatürk zakazał w Turcji praktyki *amanedes*, uważając ten gatunek za obcy, będący pozostałością grecką w Azji Mniejszej. W 1937 roku zakazano wykonywania tych pieśni także w Grecji, rządzonej przez dyktaturę generała Joanisa Metaksasa, gdzie również oficjalnie uznano *amanedes* za kulturowo obce („tureckie”) i zbyt orientalne. Już w 1911 roku paszkwile na „obrzydliwy *amanes*” publikowała ateńska gazeta „E Athine” / *Αι Αθήναι*, a w 1917 roku Zacharijas Papandoniju / *Ζαχαρίας Παπαντωνίου* w gazecie „Embros” / *Εμπρός* domagał się sankcji dla wykonawców *amanedes*, w tym dodatkowego opodatkowania mistrzów najpopularniejszego wówczas wschodniego instrumentu – santuru. Tenże Papandoniju napisał też pogardliwie w 1938 roku, że *amanes* to „najbardziej bezwstydné dzieło, jakie stworzył kiedykolwiek rodzaj ludzki (...). Bez żadnej linii, bez żadnego pomysłu i charakteru (...), nieopisane zero”. Z drugiej strony pean na cześć pieśni *amanes* napisał wybitny grecki poeta, Kostis Palamas / *Κωστής Παλαμάς* – jest to znany do dziś wiersz *Wschód* / *Ανατολή*. Zakaz wykonání *amanes* był początkiem zaniku bogatej tradycji śpiewania tych pieśni. Po II wojnie światowej *rembetiko* nie odzyskało już dawnej świetności. Jak zauważa wybitny badacz i znawca tego gatunku, Panajotis Kunadis / *Παναγιώτης Κουνάδης* „późniejsi piosenkarze, tracąc most z muzyczną przeszłością, nie byli w stanie przywrócić głosowej improwizacji, która była podstawą pieśni *amanes*”. W obecnej tradycji miejskiej Grecji gatunek ten znany jest już tylko z wykonání wtórnych, bardzo rzadkich ze względu na trudność wykonawczą tej pieśni i brak dawnego kontekstu społecznego, jak również zatracił swój pierwotny, improwizacyjny charakter (Kunadis 2010; Tamburis 2008).

Solon Lekas – „ostatni *amanedzis*”⁶

Solon Lekas / Σόλων Λέκκας urodził się w 1946 roku we wsi Piji / Πηγή w środkowej części Lesbos, jednej z miejscowości wyspy o najżywszej praktyce muzyki ludowej, zachowującej wiele elementów „starej tradycji” (osada położona jest w pewnym odosobnieniu od ważniejszych skupisk wiejskich wyspy). Był piątym dzieckiem w rodzinie, której korzenie nie wywodzą się z Mitilini – dziadek lub pradziadek ze strony ojca był Arwanitą⁷, zaś dziadek ze strony matki – uchodzącą z Azji Mniejszej. Ojciec Solona budował kamienne murki, tzw. *setia* / σέτια, podtrzymujące tarasy oliwne na zboczach wzgórz. Solon także nauczył się tego rzemiosła, będąc jednym z ostatnich na wyspie budowniczych *setia*. Od czasów dzieciństwa żywił miłość do muzyki – jako pierwsze wzruszające doznanie muzyczne wspomina niewidomego akordeonistę, wędrującego z żoną przez wyspę. Jako mały chłopiec chętnie chodził po wsi z grupą kołędników w okresie dwunastu świętych dni (od Bożego Narodzenia do święta Epifanii). W tradycyjną kulturę wsi wprowadziła go jego babcia, która – jak sam wspomina – „znała wszystkie obyczaje”. Szybko zaczął śpiewać także świeckie pieśni, podsłuchując tzw. *meraklides* / μερακλήδες⁸ – bywalców kawiarni rodzinnej wsi (jak pamięta, we wsi działało wtedy 17, 18 kawiarni). Tam nauczył się swojego ulubionego do dziś „starego repertuaru”, wywodzącego się ze wspólnej dla Mitilini i Azji Mniejszej tradycji śpiewaczej. W okresie młodości Solon został też „wtajemniczony” w pieśń *amanes*, które śpiewał m.in. jego wuj Michalis Dardagos / Μιχάλης Δαρδάγος. Lekas zapamiętał szczególnie jedno, spontaniczne wykonanie:

A innym razem strząsali w gaju oliwki i on [Michalis – przyp. aut.] zapomniał się i zaczął śpiewać *manes*, a była to godzina poranna... I gdy zaczął śpiewać *amanes*, wszyscy przestali pracować i nikt już nie strząsał oliwek, a kobiety przestały je zbierać! Wszyscy przerwali! A gdy on zorientował się, że wszyscy go słuchają, przerwał. A oni zaczęli go prosić: Śpiewaj *amanes*! [...]. Ale on już nie śpiewał (Papajeorjiu 2003).

Lekas wspomina również, że w czasach jego dzieciństwa, gdy na wsiach obowiązywały jeszcze znacznie surowsze normy obyczajowe, *amanes* służył również do ekspresji uczuć kawalera wobec zaręczonej z nim dziewczyny. *Amanes* śpiewany bywał nocą pod oknem ukochanej, a ona mogła tylko na chwilę je uchylić, tak by dać znak oblubieńcowi, że usłyszała pieśń. Solon wspomina ponadto, że w jego młodości w każdej wsi było po dwóch,

⁶ Wywiad z Solonem Lekasem przeprowadziłem i nagrałem osobiście w mieście Mitilini 2 maja 2012 roku.

⁷ Arwanici to grupa etniczna, posługująca się językiem pokrewnym albańskiemu.

⁸ L. poj. *meraklis* / μερακλής.

trzech *meraklides* śpiewających *amanedes*.⁹ Uważa przy tym, że na jego rodzinnej wyspie więcej *amanedzides* było wśród miejscowych, niż wśród uchodźców z Azji Mniejszej (Papajeorjiu 2003). Wspomina, wreszcie, Solon ze swojego dzieciństwa słuchanie kobiet, które śpiewały kołysanki – *nanurizmata* / *ναυνορίσματα*, a ich wykonanie porównuje do pieśni *amanes*! Mówi: „Chodziłem do domów, gdzie kołysano niemowlęta. Były dwie, trzy kobiety, śpiewały piękne, szokujące pięknem kołysanki! Kołysanka jest jak *amanes*, płaczliwa (...)” (za: Papajeorjiu 2003).

Lekas w kolejnych dziesięcioleciach stał się jednym z najczęściej występujących śpiewaków na wyspie, występując w kawiarniach (*a capella*)¹⁰ czy na zabawach, gdzie towarzyszył, nierzadko spontanicznie, kolejnym pojawiającym się orkiestrom. O początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, gdy na wyspie dominowała moda na ateńskie *laiko*, Solon mówi w jednym z wywiadów: „(...) zawsze lubiłem śpiewać (...) na *panijiria*¹¹ i w *kafenija*¹²... i śpiewałem *amanedes*, i inne stare, ale nie bardzo chcieli mnie słuchać, bo chcieli żebyśmy śpiewali *laika*”. Lekas nauczył się także *rembetika* i *laika*¹³, i wraz z muzykami krążył od wsi do wsi i je śpiewał, *amanedes* wykonując spontanicznie, dla siebie: „Teraz też śpiewam *rembetika*, «ciężkie», dawne, które śpiewał Rukunas, Dalgas, Roza, niektóre Vamvakarisa” – dodaje (za: Papajeorjiu 2003).

Jednak to do pieśni *amanes* Solon Lekas ma stosunek emocjonalny. Oto kilka cytatów, które ten stosunek wyrażają i określają: „*Amanes* przybywa do ciebie z bólu i wychodzi z ciebie sam, odpręża cię, gdy go śpiewasz”; „*Amanes* jest improwizacją, nie można się go nauczyć, nie jest piosenką, nigdy nie jest taki sam”; „Wszystkie piosenki równają się jednemu *amanesowi*”; „*Manes* nie jest na rozkaz. Nie możesz powiedzieć: Zaśpiewaj *manes* – bo to tak jakby ktoś nakazał: Wpadnij w żal i zapłacz”; „*Amanes* jest życiem, *amanes* to życie człowieka” (za: Papajeorjiu, 2003; wywiad własny). Solon Lekas wyraża przy tym własną opinię na temat związku tej pieśni z muzyką bizantyjską: „Muzułmanie nie śpiewają *amanesu*

⁹ Z wywiadu własnego autora.

¹⁰ Solon wyjaśnia, że w kawiarniach wyspy śpiewano bez akompaniamentu instrumentalnego: „Czasem *amanes* śpiewało dwóch, jeden niżej a drugi wyżej. Tak, nie było muzyki. (...) Było wielu, którzy grali na bębenkach, na bębnach *dauli* i do nich śpiewali piosenki. Ale w środku kawiarni nie grali. Śpiewali tak, po prostu, bez instrumentów. Wszystkie piosenki śpiewali po staremu, śpiewali więc bez instrumentów” (Papajeorjiu 2003).

¹¹ *Panijiria* / *πανηγύρια* (liczba pojedyncza: *panijiri* / *πανηγύρι*) – lokalne wiejskie zabawy w dzień patrona miejscowego kościoła, często towarzyszą im występy orkiestr ludowych i tańce

¹² *Kafenija* / *καφενεία* (liczba pojedyncza: *kafenijo* / *καφενείο*) – tradycyjne kawiarnie wsi i miast Grecji, miejsce spotkań i dyskusji, centrum życia lokalnych społeczności, oprócz kawy często podające także przekąski i napoje alkoholowe, w tym anizówkę *uzo* / *ούζο* (z której produkcji Lesvos słynie na całą Grecję). Kawiarnie były niegdyś we wsiach centrum rozrywki – Dimitris Papajeorjiu (2003) przywołuje słowa Solona: „W kawiarniach śpiewaliśmy... Ja, odkąd zacząłem pić, śpiewałem!”

¹³ *Rembetika* / *ρεμπέτικα* i *laika* / *λαϊκά* – liczba mnoga odnosząca się do piosenek gatunków *rembetiko* i *laiko*.

takiego jak my. My mamy melodię bizantyjską w *amanesie*, słodycz. Oni to śpiewają ostro, tylko hodźowie śpiewają go w zakończeniu tak jak my” (za: Papajeorjiu 2003).

Oto niektóre z dwuwierszowych *amanedes*, czy to z tradycji lokalnej, czy *rembetiko*, które Solon Lakas przywołuje w swojej pamięci (za: Papajeorjiu 2003):

Pragnę odnaleźć człowieka, któremu powierzę moje tajemnice,
by nie pozostały w moim sercu, gdy nagle umrę.

Zgasły wszystkie moje nadzieje i wszystkie moje marzenia,
wszystko dla mnie zginęło pośród mojego nieszczęścia.

Przestań moje serce boleć, uśmiechnij się już, o biedne!
Daj i mnie się uradować, nie bądź zasmucone.

Łzy płyną, jak deszcz przez moje policzki
i spływają na moją pierś, i gaszą mój ogień.

Bym wiódł dalej życie, jest już niemożliwe,
na mojej piersi pojawił się znak śmierci.

Moje serce możecie odnaleźć pośród serc smutnych, bo i ja nie zaznałem radości w moim życiu,
teraz pozostawcie mnie, niech płonę, niech nikt mnie nie gasi, pragnę zobaczyć dokąd doprowadzi
mnie mój los.

Podsumowanie

Solon Lakas jest dziś ostatnim publicznie znanym wykonawcą *amanedes*, który wypracował własny sposób ich wykonania, dzięki obcowaniu z autentycznym, tradycyjnym kontekstem środowiska ludowego. Jak sam twierdzi, dziś na wyspie niektórzy starcy znają jeszcze *amanedes*, ale trzeba wyjątkowego szczęścia, by zdarzyły się okoliczności, w których zechcą je zaśpiewać. Lesvos pozostaje przy tym, jak się zdaje, ostatnim punktem na mapie Grecji, gdzie gatunek ten przetrwał w tradycji do naszych czasów. Paradoksem jest, że o ile w szerszym ujęciu gatunek ten kojarzy się z tradycją muzyki miejskiej – *rembetiko*, na Mitilini zachował się w tradycji wiejskiej. Mitilini, w wyniku wspomnianych uwarunkowań historycznych, pozostawała jednak pod silnym wpływem tradycji miejskiej, zwłaszcza z Azji Mniejszej. Autentyczna tradycja *rembetiko* (w tym *smirneiko*) – a co za tym idzie – wykonań

amanedes, rozumiana jako sposób życia i ekspresji, dawno zgasła w życiu dynamicznie rozwijających się miast Grecji, gdzie była zjawiskiem – z perspektywy czasu – krótkotrwałym. Tymczasem na Lesbos, do II wojny światowej wyspy nierozzerwalnie związanej z kulturą muzyczną przeciwległego brzegu małaazjatyckiego¹⁴, *amanedes* wpisane były w lokalną praktykę wykonawczą i obyczajowość jeszcze zanim na krótko zostały „przeszczepione” do muzyki miejskiej Aten, Pireusu czy Salonik. Być może, paradoksalnie, to środowisko wiejskie Mitilini, jak na warunki greckie wyjątkowo otwarte na elementy tradycji miejskiej, okazało się najbardziej sprzyjające, aby gatunek ten mógł stosunkowo najdłużej tam przetrwać. Zakaz wykonywania *amanedes*, narzucony w 1937 roku społecznościom miejskim, nie dotarł do wiejskich społeczności wyspy, „most z muzyczną przeszłością”, o której pisze Kunadis, nie został więc tam drastycznie zerwany.

Dynamiczne zmiany stylu życia i obyczajowości oraz zanik dawnych stosunków społecznych, panujących na wsiach, nie tworzą jednak już dziś kontekstu kulturowego, w którym pozostaje miejsce na funkcjonowanie *amanedes* w ich tradycyjnej formie. Pieśni te, silnie wpisane we wschodni fatalizm i powiązane ze wschodnimi praktykami wykonawczymi, uważane na wyspie za anachroniczne już w czasach młodości Solona Lekasa, tym bardziej nie są już dla młodszych pokoleń sposobem ekspresji emocji i przeżyć. Solon pozostaje swoistym „żywym reliktem” tej, prawdopodobnie wielowiekowej, tradycji śpiewaczej. Etnomuzykolog z Uniwersytetu Egejskiego – Dimitris Papajeorjiu, określa go jako osobowość, „która ucieleśnia most pomiędzy przeszłością a teraźniejszością” (za: Papajeorjiu 2003).

Unikatowość „ostatniego *amanedzisa* Grecji” została jednak szerzej doceniona. W ostatnich latach Lekas wielokrotnie zapraszany był do Aten, aby wziąć udział w audycjach muzycznych, emitowanych przez niektóre greckie media. W „odkryciu” Solona odegrał rolę m.in. Kiriakos Guvendas / *Κυριάκος Γκουβέντας* (skrzypek współpracujący m.in. z Saviną Janatu / *Σαββίνα Γιαννάτου*) oraz multiinstrumentalista – Ross Daly). Solon Lekas wziął udział w nagraniach przeprowadzonych przez Uniwersytet Egejski, z których część została opublikowana w 2000 roku w obszernym opracowaniu naukowym pt. *Muzyczne skrzyżowania na Morzu Egejskim: Lesbos XIX–XX wiek* / *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19^{ος} – 20ός αιώνας*. Ukazała się również płyta *Prawa Solona* / *Οι νόμοι του Σόλωνα*¹⁵, na której Lekas – w zaaranżowany już sposób – śpiewa jeden *amanes* (w *makamie* usak, tur. *uşşâk*,

¹⁴ Mimo traumatycznych dla Greków wydarzeń związanych z Katastrofą Małaazjatycką w 1922 roku i następującymi po niej przesiedleniami, regularna wymiana kulturowa Lesbos z brzegiem Azji Mniejszej trwała do okresu II wojny światowej a muzycy greccy i tureccy podróżowali na zabawy organizowane na obu brzegach

¹⁵ Tytuł płyty nawiązuje do praw Solona, męża stanu i prawodawcy starożytnych Aten. Lekas, podobnie jak wielu innych mieszkańców wyspy, nosi imię zapożyczone z historii starożytnej Grecji.

gr. *ουσάκ*), z towarzyszeniem instrumentów, które nie występują w tradycji wyspy Lesvos (np. flet *ney*), w związku z czym płyta ta w warstwie instrumentalnej nosi już charakter „folkowy”, odbiegający od miejscowych wykonania *in crudo*. Sam Lekas przyznaje zresztą, że wykonania *amanedes* na użytek publiczności są „fałszywymi *amanedes*”, niewypływającymi z osobistych przeżyć i potrzeby chwili. Dodaje też: „Kim innym jest *meraklis*, kim innym piosenkarz!” (za: Papajeorjiu 2003). Wykonania Solona, nawet jeśli podczas nagrań „na życzenie” tracą część ze swojego autentyzmu, są jednak dla współczesnych prawdopodobnie ostatnią okazją usłyszenia stylu śpiewu *amanedes*, który żył niegdyś w tradycji greckich społeczności.

Bibliografia

Chturis Sotiris / Χτούρης Σωτήρης (red.)

2000 *Muzyczne skrzyżowania na Morzu Egejskim: Lesvos XIX–XX wiek / Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19^{ος} – 20ός αιώνας*. Ateny.

Kunadis Panajotis / Κουνάδης Παναγιώτης

2010 *Rembetika / Τα Ρεμπέτικα*. Z. 1 (okres 1850–1922). Ateny.

Papajeorjiu Dimitris / Παπαγεωργίου Δημήτρης

2003 *Meraklis i śpiewak Solon Lekas z Lesvos: oblicza i odmiany Wschodu w praktykach muzycznych Lesvos / Ο Λέσβιος μερακλής και τραγουδιστής Σόλων Λέκκας: όψεις και εκδοχές της «Ανατολής» στις λεσβιακές μουσικές πρακτικές*. Materiały z V Międzynarodowego Kongresu Historii Centrum Badań Nowogreckich. Mitilini.

Sulakielis Theofanis / Σουλακέλλης Θεοφάνης (red.)

2009 *Muzyczna mapa hellenizmu. Muzyka z północno-wschodniego Morza Egejskiego / Μουσικός χάρτης του Ελληνισμού. Μουσική από το Βορειοανατολικό Αιγαίο*. Ateny.

Tamburis Petros / Ταμπούρης Πέτρος

2008 *Piosenka smyrneńska 1923–1940. Song of Smyrna 1923–1940 / Το Σμυρναϊκό Τραγούδι 1923–1940*. Ateny.

Internet

Kalojeropoulos Takis / Καλογερόπουλος Τάκης

2001 *Amanes*. W: Musipedia <http://www.musipedia.gr/wiki/Αμανές> [dostęp 12.10.2013], na podst. *Słownik muzyki greckiej / Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. Ateny.



Fot. Autor pracy podczas wywiadu z Solonem Lekasem, 2 maja 2012, miasto Mitilini, historyczna kawiarnia Panelinion / Πανελλήνιον, w tle fotografia uchodźców z Azji Mniejszej z 1922 roku w łodziach.

Zofia i Józefa Sordyl – ostatnie polaniorki z Korbielowa

Lilianna Sikora

Pasterski kontekst życia

Styl życia sióstr Sordyl, który ukształtował ich osobowość i zarazem wpłynął na charakter repertuaru muzycznego, związany jest w dużej mierze z kontynuowaniem tradycji pasterskich ich dziadków z Korbielowa i użytkowaniem polan w Beskidzie Krzyżowskim.

Korbielów położony jest w dolinie potoku Kamienna u północno-wschodniego podnóża masywu Pilska (1557 m n.p.m.) – drugiego pod względem wysokości po Babiej Górze (1725 m n.p.m.) szczytu w Beskidach Zachodnich. Od strony południowej graniczy ze Słowacją poprzez Pilsko, Przełęcz Glinne, Student i Beskid Korbielowski. Od wschodu wieś ogranicza potok Krzyżówka. Od zachodu Korbielów sąsiaduje z Sopotnią Wielką przez Góry Łabysówkę i Uszczawne. Północnym sąsiadem Korbielowa jest wieś Krzyżowa, która graniczy od strony południowej ze Słowacją poprzez Beskid Krzyżowski (Majewski 2004: 7). Na polanę w Beskidzie Krzyżowskim (923 m n.p.m.) zamieszkałą przez „strażniczek tradycji”, prowadzi z Korbielowa żółty szlak. Jest to droga pod górę, pośród górskich polan. Przed kilkunastoma laty w miejscu tym, nad polanami i niżej usytuowanymi niwkami, unosiły się zawołania i śpiewy, natomiast obecnie, tego typu forma ekspresji, która dawniej towarzyszyła mieszkańcom wsi – ich wspólnemu wykonywaniu pracy – należy do reliktyw kultury pasterskiej. Ta forma ekspresji towarzyszy jeszcze życiu codziennemu sióstr Sordyl, ze względu na ich silne przywiązanie do tradycji prowadzenia gospodarki polaniarskiej, która wiąże się z okresowym przebywaniem na polanach, gdzie głównie wypasa się bydło oraz użytkuje się pola jako łąki kośne, uprawia zboża i ziemniaki. Początki tego typu osadnictwa sięgają XVII wieku, a proces ten został zahamowany w minionym stuleciu, z wyjątkiem sporadycznych przypadków (Dorywańska 1974: 56).

Można uznać, że styl prowadzenia gospodarki polaniarskiej nawiązuje do bardzo starego trybu życia pasterskiego, którego reprezentantami były społeczności rumuńskie występujące pod różnymi nazwami: Aromuni, Macedorumuni, Własi¹. Ludność ta nie posiadała stałych siedzib, wsi, zamieszkiwała w namiotach, przenosiła się z miejsca na miejsce, wędrując grupami rodowymi opartymi na pokrewieństwie. Dość znaczne skupienia ludności

¹ Pierwsze wzmianki pochodzą z XI wieku, jednak pełne opisy i opracowania życia nomadzkich pasterzy odnoszą się do XIX i XX wieku (Dobrowolski 1970: 106).

rumuńskiej utrzymywały się w południowej Albanii jeszcze w XX wieku. Pierwsze fale pasterskie w Karpatach Północnych prawdopodobnie kontynuowały nomadzki styl życia, kierując się ku pastwiskom nizinnym położonym po stronie południowej Karpat, gdzie panował klimat zbliżony do bałkańskich pastwisk zimowych. Zapewne w następstwie nacisku osadnictwa rolnego, przyrostu ludności i utrudnień własnościowych pasterze wołoscy zaczęli posuwać się na północ od Karpat (Dobrowolski 1970: 108).

Dolinę potoku Kamienna, zanim zaczęła tu napływać ludność wołoska, porastała puszcza Karpacka. Wołosi karczowali i wypalali w górach lasy – powstawały rozległe polany i tereny pod przyszłe osadnictwo, a utworzone w ten sposób wsie nazywa się zrębnymi. Rozwinęły się w tym czasie trzy osady: pierwsza – założona w Korbielowym Groniu przez grupę Wołochów, którego przywódcą był Korbiel, druga – założona przez Walaca na Walacowej Grapie, trzecia – na Menarskiej Polanie przez grupę pasterzy, którzy trudnili się również wytwarzaniem kamienia, stąd osadę nazwano Kamienną. Osady z biegiem lat dynamicznie rozrastały się, dając w rezultacie podział Korbielowa na trzy części: Korbielów Dolny, Korbielów Górny i Kamienną (Majewski 2004: 13). Jedna z miejscowych legend głosi, że Korbielów swoją nazwę zawdzięcza właśnie owemu Korbielowi, który ponoć w XV wieku osiedlił się na tych terenach.²

Tradycja pasterska w Korbielowie przyjmuje obecnie dwie formy. Tereny położone poza zwartym obszarem wsi i jej gruntów ornych użytkowane są jako pastwiska stałe (hale) lub stanowią obszar polan, w obrębie których pastwiska stanowią okresowo poszczególne części. Do partii grzbietowych i podgrzbietowych gór przynależy strefa halna, natomiast polany usytuowane są niżej. Eksploatacja terenów polaniarskich jest bardzo zróżnicowana, oparta na gospodarce indywidualnej wydzielonych parcel, które są własnością mieszkańców wsi. Funkcja gospodarcza polan w większej części polega na użytkowaniu polan jako łąk kośnych i na produkowaniu paszy dla zwierząt oraz na uprawie owsa, żyta i ziemniaków. Poszczególne części polany wykorzystywane są jako pastwiska – w zależności od aktualnego użytkowania, tzn. od stanu prac rolnych i łąkowych w ciągu lata. Zwierzęta pasie się na skoszonej łące (pastwisku). Pole uprawne zamienia się na pastwisko po żniwach. Na polanach głównie wypasa się bydło i owce nie oddane do wypasu na hale, w przeciwieństwie do wyżej położonych hal, gdzie wypasa się w przeważającej części owce (Dorywalska 1974: 55).

W prowadzeniu gospodarki polaniarskiej oraz w stylu życia polaniarzy odnaleźć można pewne cechy charakterystyczne dla pasterskiego stylu życia, opisane przez Dobrowolskiego,

² Dokładna data lokacji Korbielowa nie jest jednak znana, pierwsze wzmianki odnoszą się do XVII wieku (Majewski 2004: 19).

takie jak przenoszenie całego dobytku hodowlanego na polany i przebywanie w okresie wiosenno-jesiennym w wyższych partiach gór, a w okresie zimowym w niżej położonej wsi. Ponadto mentalność polaniorzy ukształtował bardzo silny związek rytmu życia z rytmem przyrody. Jak podaje Dobrowolski „kultury pasterskie cechuje niski poziom sił wytwórczych, ekstensywne przystosowanie się do środowiska geograficznego i pozostająca w związku z tym ścisła łączność człowieka z przyrodą”. Zajęcia pasterskie stale są wykonywane w bezpośrednim zetknięciu z przyrodą, mają wpływ na kształtowanie się wiedzy pasterzy o świecie, poznawanie tej rzeczywistości, tworzenia świata wartości, kierunku dążeń, deifikacji sił natury, na działania artystyczne, muzykę i formy rekreacji. Syntezą tych procesów był specyficzny typ psychofizyczny, a w wyniku działań gospodarczych tworzył się swoisty typ architektury krajobrazu pasterskiego (Dobrowolski 1970: 99). Pozostałością tego typu krajobrazu na obszarze Beskidu Krzyżowskiego są drewniane szopy mieszkalno-gospodarcze, których funkcja wiązała się z użytkowaniem polan. W okolicy tej szopy miały przeważnie trójdzielny rozkład wnętrza – stodoła znajdowała się w środkowej części, natomiast po bocznych stronach sytuowano pomieszczenie dla bydła oraz część mieszkalną. Obecnie szopy tego typu pełnią przeważnie funkcje rekreacyjno-wypoczynkowe.



Fot. 1. Drewniana szopa polaniarska o trójdzielnym podziale wnętrza, przy żółtym szlaku z Korbielowa na Beskid Krzyżowski (zdjęcie wykonane 4 września 2011 roku).

Zarys biografii i tradycja śpiewu w rodzinie

Zofia i Józefa Sordyl są siostrami bliźniaczkami. Urodziły się 2 maja 1945 roku w Krzyżowej – wsi położonej nieco na północ od Korbielowa, gdzie mieszkały jako dzieci. W wieku 7 lat wraz z rodziną przeprowadziły się do Korbielowa, gdzie ukończyły szkołę podstawową. Rodzice – mama Maria z domu Dendys (ur. 1904), pochodząca z Korbielowa, ojciec – Józef z Krzyżowej, byli miejscowymi rolnikami oraz prowadzili gospodarkę polaniarską. Mieli szóstkę dzieci: Zofię, Józefę, Jana, Marię, Hannę i Bronisławę. Zofia i Józefa przejęły po mamie i babce talent śpiewaczy, siostra Maria i brat Jan uczyli się gry na heligonce. Siostry Sordyl od dziecka pomagały rodzicom w prowadzeniu gospodarstwa. Zofia ponadto podejmowała się dodatkowych prac, jako gospodyni u księdza proboszcza w Bystrej w Wilkowicach (lata 1965-1969) oraz jako pokojowa w Domu Wypoczynkowym Pilsko (lata 1970-1991), Józefa pracowała wyłącznie przy gospodarstwie.³



Fot. 2. Zofia i Józefa Sordyl – w czasie pracy na polanie w Beskidzie Krzyżowskim (zdjęcie wykonane 4 września 2011 roku).

³ Informacje od Grażyny Patery z Gminnego Ośrodka Kultury w Jeleśni.

Siostry od wczesnego dzieciństwa poznawały muzyczną kulturę rolno-pasterską i obrzędową. Szczególne miejsce stanowiły śpiewy kobiet – babci i mamy, od których siostry Sordyl uczyły się pieśni. Zofia wspomina, że:

gdy mama śpiewała, to nawet nie trzeba jej było muzyki, miała tak piękny głos, aż jej tak grało, taki głos miała w syi, że tego się nie da "opowiedzieć (...), my chciały "odśpiewać tak jak mama śpiewała.

Momentami, w których odbywała się nauka śpiewu, były wieczory po pracy i spacer po groniu. Czas wspólnej nauki śpiewu Zofia wspomina następująco:

Wieceorem się śpiewało po skończonej robocie, do gronia jak się sło to też się śpiewało, stało się, zaśpiewało się ze się sło "od siana, czy przy sianie, czy się siadło, no ludzie żyli śpiewaniem (...). Takie melodie, jak mama śpiewała, to dzisiaj już nikt nie zaśpiewa, bo były z wierchami, tak unosi się, ta melodia musi iść, nie tak prosto, takie storodowne melodie (...). Byli tacy, że nie radzi tańcowali albo wstydzieli się śpiewać. Mojej mamy siostra Hanka, to "ona by się schowała, a mama była tako malutko, a już śpiewała. Była o wiele młodso, od tej starszej siostry, stała śmiało i śpiewała, przed muzykom czy tam gdzieś jakie piórka. To "od babci była naucono śpiewać, nie miała tremy, a jeszcze jom chwalili że piękny mój głos, no to śpiewała. My chciały mieć taki głos jak mama mój.

Oprócz tradycji rodzinnego śpiewania Zofia i Józefa, jako małe dziewczynki, związane były wraz z mamą z Zespołem Pieśni i Tańca „Pilsko” w Korbielowie, prowadzonym przez Weronikę Łańską. Wielokrotnie występowały wraz z zespołem przy okazji różnych uroczystości w wielu miastach Polski. Działalność artystyczną ponowiły w 1997 roku, organizując Zespół Regionalny „Dziwięciornik” przy Kole Gospodyń Wiejskich w Korbielowie. Od 1998 roku są aktywne jako śpiewaczki i gawędziarki. Zdobyły liczne nagrody i wyróżnienia jako solistki oraz za występy wspólne. Oto niektóre z nich: w 1999 roku zostały nagrodzone Dyplomem Uznania za działalność społeczną i propagowanie rodzimego folkloru przez wójta Gminy Jeleśnia. W 2003 roku wystąpiły na VI Festiwalu Muzyki Folkowej Polskiego Radia „Nowa Tradycja” w koncercie „Muzyka Źródeł” oraz w nagraniach dla Polskiego Radia. W 2005 roku otrzymały Nagrodę im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”. Wielokrotnie były nagradzane na Sabałowych Bajaniach w Bukowinie Tatrzańskiej. Ponadto w 2002 roku Zofia otrzymała I miejsce na XXXVI Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Nadal

systematycznie uczestniczą w imprezach organizowanych na terenie Gminy Jeleśnia, takich jak: Zielone Świątki, Święto Ziół, Redyk, Dni Jeleśni i Hołdymas Gazdowski oraz w Konkursach Śpiewaków Gawędziarzy, Kapel i Instrumentalistów Ludowych.⁴ Ostatnio odbyło się także I Święto Pieśni – przegląd im. Zofii i Józefy Sordyl, jako finał dwuletniego projektu „Przestrzeń dla PIEŚNI”, organizowanego w ramach Fundacji Barci Golec.⁵

Pieśni i zawołania pasterskie prezentowane przez siostry publiczności mają dla nich wartość estetyczną – pieśni śpiewane są dla umilenia sobie czasu, dla wyrażenia uczuć. Bywa też, że zawołania, zwane w tym rejonie „hujkaniem” lub „helikaniem”, są elementem komunikowania się między sobą. Natomiast wspomnienia wspólnie spędzanych wieczorów dawniej, tzw. „posiadek” w gronie sąsiadów polaniorzy, jakie miały miejsce przed laty, są obecnie inspiracją do układania gawęd. Jak twierdzi Zofia:

Te godki, co, wiecie, godomy teraz ka ino idomy – cy to do Bukowiny Tatrzańskiej, no wiecie, te gawendy "opowiadać, no to te godki momy "od małego dziecka juz wtłocene jakoby do głowy, bo jako małe dzieci my chodzili z mamom na posiadki po chałpach, po tych sonsiadach – "od chałpy do chałpy – bo tak było przyjote, ze jak juz wieczór był, po"odbywało sie, cóz sie na polanie miało robić. Gazety sie nie cytało, bo ji nie było, telewizora nie było, ni ma światła, no to cóz, ani radia wtedy jesce tez nie było. No ba, my tak chodzili i jedon drugiemu "opowiadali różne godki. No jedni godali "o duchach, drudzy godali ka tam co było, no kazdy swojo miał godko. Na i wiecie mieli godki kupo, bo to wiecie jak nos sie pietnoście pozganiało, takich sonsiadów, bo to takie sonsiedzi – polaniorze, no to ta mieli co "opowiadaj.

Wspomnienia Zofii Sordyl odnoszące się do tradycji polaniarskiej

W drugiej połowie XX wieku grupa osób w Beskidzie Krzyżowskim trudniła się gospodarką polaniarską. Oto wspomnienie Zofii Sordyl dotyczące sąsiadów – polaniorzy, dawnych mieszkańców tych górskich polan:

Nos tu było jaze pietnoście polaniorzy, no i "okropnie my se, wiecie, tu radzi bywali, "od wiosny, bo na te polany to sie wychodziło tak: na lato wychodziliśmy z całom dobytkiom i byli my do samej jesioni, aze śnieg nos zegnoł. Tu byli Gracjose i Cygon był, i my, no to Majcherki, Zubki, Gadżkowie – Józia Gadżkowa, Cudzichy, Bacowie, Kolancorz, Wróble na dole byli, na Sabalówkach, potom były Kodziory, Kobielino, Basiki, tak było

⁴ Informacje od Grażyny Patery z Gminnego Ośrodka Kultury w Jeleśni.

⁵ <http://www.fundacijabracigolec.pl/aktualnosci/2017/188-i-swieto-piesni-przeglad-im-zofii-i-jozefy-sordyl> [dostęp: 8.11.2017].

tych polon kupo, a wszyscy radzi śli na to polano, no Holanka, widziecie, tez zek wom nie pedzioła, jakbyk zaceła rachowaj, to pietnoście przesło chołp tu bywało, co ludzie bywali. Do dziśka te sałasj jesce ludzie majom, co pod jednom dachom wszystko majom, jeno my sie tak wybudowały, bo tak jakosik my chciały mieć trocho lepij, nie, no to my to chałpo wystawiły, no i to sopy fajne. Z gazdowaniem to ino my zostały, tak juz nikt nie gazduje, nikt, bo im sie w ogóle, godajo, nie "opłaci.



Fot. 3. Dom Zofii i Józefy Sordyl na polanie w Beskidzie Krzyżowskim, który zastąpił drewnianą szopę polaniarską (zdjęcie wykonane 4 września 2011 roku).

Z biegiem lat coraz mniej osób pracowało na polanach w Beskidzie Krzyżowskim, a drewniane szopy przestały pełnić swoją funkcję. Mimo to, siostry Sordyl wiernie kontynuują tradycję polaniarską i z dumą określają siebie jako „ostatnie polaniorki” i chociaż niektóre elementy ich tradycji uległy przekształceniu, np. miejsce szopy zajął murowany dom, to nadal pozostało głębokie przywiązanie do dawnego stylu życia:

Tak od małego dziecka człowiek jest naucony, no to malutkie my były, to gosi sie pasło, barany, no takie co dzieci jesce mogły. Jak babka żyła, to i babka, i dziadek [wychodzili

na polany], no i mama, i tata, tak z pokolenia na pokolenie, to już tak się przyjęło i tak chodzimy. Dojemy rade, nos nawet ciognie. Jak już tak przyjdzie te miesiące, co mamy iść na polano we wiosno, nie, "ojekju to już nos tu ciognie tu, jako tam się "odrobiomy, nos po prostu te gronie chyba przyciogajo, cy cosik.

Co więcej:

Cłowiek jakosik był tak przywionzany do tej ziemi, że nie mog pedzieć, że nie i że nie bedo robił, no bo to strasny wstyd jakby cłowiek nie robił, no tedy już bydzie, jak cłowiek już nie bydzie mógł robić, a tera kiej mogomy jeszcze robić, to gazdujemy i robimy, bo my som tak nauczone robić.

Przedstawiona charakterystyka ukazuje, że polaniorzy cechowała ogromna pracowitość. Ponadto stanowili oni grupę osób, która darzyła się serdecznymi relacjami i wzajemną pomocą:

To tako była jedna rodzina jakoby, my się strasznie lubieli, my se strasznie radzi mieli, jedon ku drugiemu seł i pomóg, cy tam krowa się cielila, no to się poleciało do tego sionsiada: „pódźże mi pomóc bo się mi krowa cieli!” No, tak to było przyjote i nikt nie pedzioł, że nie, ba, w nocy, cy "o północy, "o jakij porze się ta krowa cieliła, cy "o drugij po północy, to wszyscy jedon drugiemu lecioł z pomocom, żeby pomóc wyciongnąć to ciele.

Posiadanie domu z gospodarką i pól (niwek) we wsi oraz szałasów i polan w górach (na groniu) wiązało się z majątnością mieszkańców wsi:

No, mamy w Korbielobie też pole i tam chałpo, i sopy mamy. No, nie kozdy, bo to tacy, no, bogatsi ludzie mieli te polany, mog tak powiedzieć, no, i we wsi chałpy i na polanach mieli chałpy, no, tak raczej, no, ale to się nazywały downiej sałasy.

Pieśń a muzyka i taniec w pamięci ostatnich polanierek

Z przekazu siostr Sordyl wyłania się ciekawy obraz – muzyczny kontekst ich życia, związany z muzykowaniem pasterzy, bowiem pracy i bytowania na polanach towarzyszyły pieśni i dźwięki fujarek. Wypowiedź Józefy malowniczo obrazuje tę sytuację:

Pasterze grywali przeważnie na tych piscołkach zaś jesce. Bez taki czarny, jak jest grubo tako łodyga, to sie ucinąło, potem trzy dziurki sie zrobiło, to jest z takiego specjalnego, co to wydłubował ton środek miynki. No i piskali, i pięknie grali, wygrali melodyjo tak i śpiewko, żeś usłyszał, że "on jo gro, tak jak jo śpiewom, to "on jom potrafił wygraj te słowa, tak pięknie. I na przykład my ze słuchu śpiewamy, bo ze słuchu sie śpiewo i wiomy, kóro piosenka jakom mo melodyjo, no, nas ucyli "od małości jak my krowy paśli.

Zofia natomiast wspomina, że:

Wiencej przy pasaniu piscołki brali, a dudy moze na weselach, ostatkach, takie schodziły sie ci ludzie i chcieli mieć wieksom muzyke, ale tak nie, to pasterskie to tylko mogły być piscołki. Wzioł se tam do pieśni piscołke i groł (...). Zwierzęta się pasły, a pasterz se siedzoł na miedzy i groł, śpiywoł i gwiyzdoł. Nie tylko jeden, bo przeciez co kawałek byli inni, którzy paśli, bo w każdym gospodarstwie były krowy, owce i wszystko to sie pasło na polu (...), aby umilić sobie cas. Tak nie było wolno, zebyś tylko wygnał do gronia i wrócił z powrotem, bo by cie wykrzyceli.

Z powyższego opisu wynika, że instrumentami pasterskimi w Korbielowie były piszczalki, a dudy nie spełniały funkcji pasterskiej. Na instrumencie tym grywano na większych uroczystościach tanecznych.⁶ Wolny czas, w ciepłe wieczory na polanie, wypełniały zabawy taneczne z przyśpiewkami do tańców. Zofia ten czas wspomina następująco:

A ze my tu strasnie radzi byli, no, to wom powiom tak: byli my młodzi, chłopcyśka przychodzili, grali, tajcowalimy – kazdo soboto my musieli tańcowaj, to tak już, no wiecie, było przyjote. A u nas tu, na tej polanie, my mieli najwiokso chałpo, to sie do nas wszyscy zganiali, no i tajcowali my wiecór, chłopcyśka przychodzili, harmonio przynieśli, skrzypki, no i "okropnio my to młodzi, jako młodzi, wieśpiewowali my jedon drugiomu, a tańce to były "okropne.

Równie miłe wspomnienie towarzyszy Józefie:

⁶ Przekaz ten zgodny jest z tezą Stoińskiego, że dudy nie są dla tego rejonu instrumentem pasterskim. Według tego badacza instrumentem pasterskim są wyłącznie piszczalki, fujarki i trąby (trombity). Najstarsze melodie pasterskie, według badacza, nie znają ciężaru harmonii tonicznej, która w dudach – dzięki basowi w burdonie – zmusza do kadencji na tonice (Stoiński 1938: 27).

To było takie ładne, przyśli z dudami, ze skrzypkami, z heligonkom, bo u nas takie tylko były muzyki, w naszym regionie. Jak zaconi grać, to śpiewały my, tończyły boso, ani nas nioży nie bolały, ani nic, a pionty to my takie grube mieli "od tego tańcowania (...). To by był wstyd, jakbyś nie wiedział zaśpiywoj chłopcysku, albo chłopcysko tobie, żeby ci nie wiedziało zaśpiywoj do "obyrtasa, to by był naprawdę wstyd, jakbyś stanął tak jak cep, jak wół. Jak Ci zaśpiywoł tak: „Na, lepiej dźwigaj w lesie kołom, jako tojcyć z takim wołom”. Dziywcoła zaraz śpiwały tak: „Zebyś tys tak nie wymyślał, tacałabyś jako byś chciał. A za twoje wymyślanie, bydo tojcyć jako sanie”. I nie gniewał się nikt z nikim, na fajnie zaś jedon drugiomy wyśpiwoł, takie piosenki były dowcipne, to były takie do humoru, to się zaros śmiali wszyscy, śmiało wszyscy hujkali tak, klokoli na rokach, bo jak wiedział ktoś komu odśpiewaj, to była uciecha.

Z przekazu rozmówczyń wynika, że tańcami charakterystycznymi dla omawianego regionu są: koń, obertas i polka. Koło zaś było elementem większego tańca konia. Natomiast na ostatki tańczono „na bon”. Do instrumentalistów z Korbielowa, z którymi dawniej muzykowały siostry, należeli: dudziarz Franciszek Mrowiec, heligonista Władysław Drug oraz skrzypek Bronisław Jeziok. Jego brat, Władysław Jeziok, grywa nadal na heligonce. Na spotkaniach Koła Gospodyń Wiejskich przygrywa Tadeusz Pastor na heligonce i Henryk Majewski na skrzypkach. Współpraca siostr z instrumentalistami w ramach KGW dotyczy w głównej mierze przygotowań do występów, do których artyści są zapraszani przez organizatorów różnych imprez folklorystycznych i kościelnych.

Zawołania i pieśni polan górskich

Zawołania i pieśni, wykonywane przez siostry Sordyl na polanach w Beskidzie Krzyżowskim, to niewątpliwie muzyczne piękno górskich polan. Pieśni te wykonawczynie dzielą na „gronickie”, które dotyczą bytowania na groniu i „holskie”, związane z tematyką hał, owiec i bacy. Sytuację wykonawczą pieśni gronickich Zofia zobrazowała tymi słowami:

Tak się w groniu śpiewowało i tak się musi śpiewać, co nie ze som lepsze, czy gorsze. W groniu musis śpiewać tak jak się w groniu śpiewa, tak jak mama nauczyła, chodziło się do gronia i z gronia, stało się i śpiewało się, mama śła i śpiewała, jedna za drugą my hujkały, śpiewały. My się cieszyli, że idziemy z pracy do domu. Takie było życie, to było proste życie. Każda pieśń, jeśli się śpiewało, dawała coś, żeś ty wiedział o czym człowiek śpiewa. My śpiewamy, co mamy jeszcze w swoich żyłach (...). W każdym groniu jak się

„odezwwały dziywcoła, cy nawet starse panie, co cły „od siana, to naprowde, aze sie chciało słuchaj.

Pieśniom tym towarzyszą zawołania pasterskie. W rejonie Korbielowa „hujkanie”, czy „helikanie”, było domeną kobiet, natomiast mężczyźni się „odzywali”, jak wspomina Józefa: „Oni sie „odzywali, a my jako dziywcoła hujkały”. Zawołania miały charakter komunikacyjny, integracyjny, zaczepny oraz estetyczny. Służyły też do odstraszenia zwierząt. Przykład zawołania – komunikatu, na podstawie którego dziewczęta przekazywały sobie informacje, że udają się zbierać kwiaty w przeddzień św. Jana, Zofia opisuje tymi słowy: „Jak się sło, to wszystkie gronie – Krzyżowa, Krzyżówki, ze wszystkich stron dookoła było „odzywanie, hujkanie i „one wszystkie wiedziały, ze majom zbieraj takie kwiotki”.

Zawołaniom o charakterze zaczepnym mogły towarzyszyć podobnie zaczepne przyspiewki, na które należało umiejętnie odpowiedzieć. Jak wspomina Józefa:

Jak roz baca se śpiewoł i „owce paś, no, i śpiewoł se mi: „Nie śpiewoj, nie śpiewoj, nie „oździeroj garła, bydom ludzie myślęj żeś se nie pozarła”. No, jo potom wartko, co by mu to zaśpiewaj, bo on mi tak zaśpiewoł brzydko, zebym nie otwierała garła, to jo ci tu zaśpiewom: „Bacosku, bacosku z „oźłamanym zadkiom, jakoz bydzies ch„oździł za tom drobnom stadkiom”. Ja tam wiedziała jak „oźśpiewaj, coś to mnie chciał „oźśpiewaj, a jo tobie nic, tez muso „oźśpiewaj.

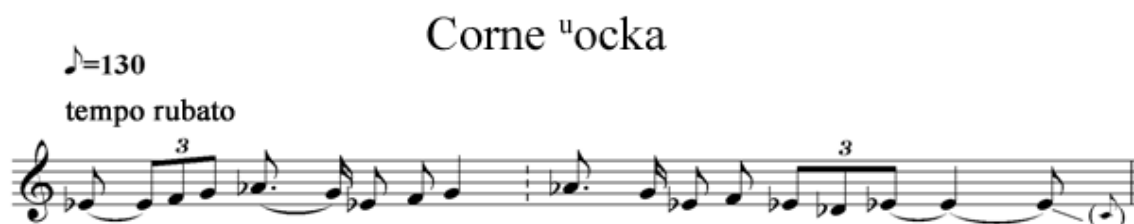
Zawołania pełnią obecnie głównie funkcje estetyczne. Są miejsca na groniu, w których głos ładniej się niesie i odbija. Ta forma ekspresji niejako najbardziej „pasuje” do tego terenu, gdyż głos wtedy najładniej unosi się po polanach, odbija od drzew. W każdym miejscu brzmi inaczej, w zależności od otoczenia i gęstości powietrza. Zofia opisuje to w następujący sposób: „Musi być takie miejsce, ze sie staje w tym miejscu i ładnie odbija sie głos. Tam trzy, cztery razy jesse leci ten głos.” Ponadto, w zależności od potrzeby ekspresji wykonawczej, zawołanie rozpoczyna, kończy lub jest elementem ozdobnym pieśni, umieszczonym pomiędzy poszczególnymi zwrotkami. Pieśni, wykonywane przez siostry wspólnie, śpiewane są jednogłosowo⁷, natomiast zawołanie wykonywane jest zawsze solo. Wykonanie zawołań polega na przejściu w wysoki, ostro brzmiący falset⁸, wydobywany zgodnie z fizjologią

⁷ Śpiew jednogłosowy jest charakterystyczny dla śpiewów ludowych ogólnopolskich, a odróżnia sposób śpiewania pieśni w Beskidzie Żywieckim od pieśni Podhala i Pienin.

⁸ Bielawski pisze, że „zawołania stanowią grupę form stojących na pograniczu muzyki. Są to wytwory kultury, których tradycje sięgają daleko w przeszłość – dawniej spełniały znacznie większą rolę. Kotoński opisywał je na Podhalu jako wyskanie, które zawsze przez dziewczęta wykonywane jest solowo, w wysokiej pozycji głosowej,

wydechu, o zmiennej intonacji – wyżej intonowane są zawołania w górach na polanie. Mają kształt opadającej linii melodycznej opartej na pentachordzie lidyjskim. Ich melodyka i rytmika ukazuje wyraźny związek zawołań z pieśniami pasterskimi.

Pieśni śpiewane na polanach kształtuje maniera wykonawcza, bliska dawnym archaicznym śpiewom żniwarskim i pasterskim, która wynika ze stosowania melizmatów i glissand, archaicznych elementów starych skal muzycznych oraz z wysubtelnionego poczucia rytmu wykonawczyń, co przejawia się w stosowaniu *rubato*. Poniżej znajdują się przykłady trzech pieśni o tym charakterze.



Hej, na, corne ^uocka u mnie,
przydźże Jasiu ku mnie.
Na, corne jako torki,
nie noś mi g^uorzołki.

Na, dy jo se tej nocy
syroko pospała,
ej, nie przysył mój Jasiu,
samak sie wyspała.

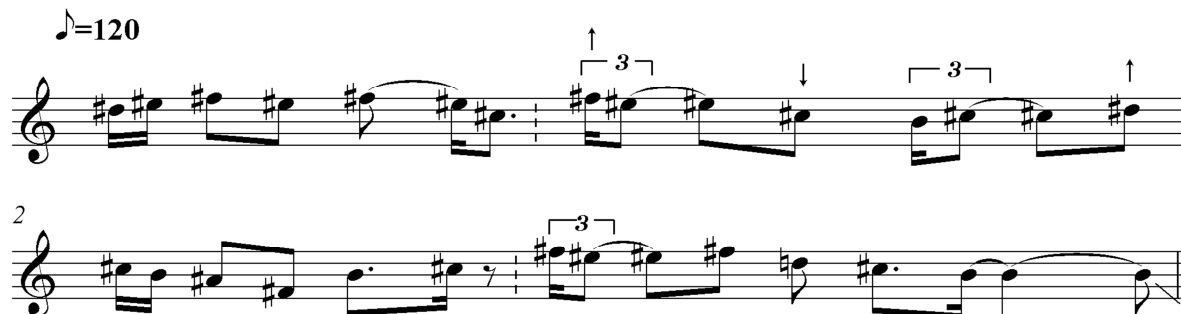
Na, nie przysył, nie musioł,
jo sie za^uobejdo,
bo nocka nie rocek,
to jo ^uoto wyjdo.⁹

Corne ^uocka to przykład pięknej pieśni opartej na pentachordzie lidyjskim.

z dużym natężeniem głosu. Oparcie rytmiczne, jak i melodyczne stanowią dźwięki skrajne, między którymi przechodzą dźwięki pośrednie, tonalnie nieustabilizowane i nie zhierarchizowane rytmicznie. O archaiczności takich zawołań świadczy występowanie podobnych „pokrzyków” w odległych częściach Europy (Bielawski 1970: 166; Kotoński 1953: 23).

⁹ Śpiewała Józefa Sordyl, Korbielów, nagr. L. Sikora (11.09.2011).

Gronicku beskidzie



Gronicku Beskidzie,
kto po tobie idzie?
Dziewcōna z krowami,
siuhoj z ^uowieckami.

Jak jo se zaśpiywom,
pójdzie głos dolinom,
usłysys mnie Jasiu,
nie pójdzies za innom.¹⁰

Gronicku Beskidzie jest przykładem kolejnej pięknej pieśni opartej na połączeniu skali lidyjskiej z pentatoniką półtonową.

Jo se polaniorka



¹⁰ Śpiewała Józefa Sordyl, Korbielów, nagr. L. Sikora (11.09.2011).

Jo se polaniorka polaniorka
nad poloniorkami,
kwitnie mi lelijo
miodzy ^uokionkami.

Jo se polaniorka,
polaniorka pewnie,
nie wyśpio sie w nocy,
to sie wyśpio we dnie.¹¹

Jo se polaniorka jest przykładem równie interesującej pieśni opartej na pentachordzie durowym.

Osobowość wykonawczyń, barwa głosu oraz sposób jego emisji wpływa na manierę i specyfikę wykonawczą pieśni pasterskich. Wynikające z kontekstu kulturowego elementy gwary, skala muzyczna, ozdobniki, swoboda metryczna, poetyka i forma pieśni – nadają im pełny, niepowtarzalny blask. Barwy głosów śpiewaczek różnią się nieco od siebie – głos Zofii jest bardziej „jasny”, „ostry”, „spłaszczony”, natomiast Józefy jest „ciemniejszy”, „łagodniejszy”. Zawołania i pieśni pasterskie są głośno i wysoko intonowane, głosem pełnym, tzw. „otwartym” – zwłaszcza jeśli są wykonywane na wolnym powietrzu.

Kobiece śpiewy pasterskie, funkcjonujące dawniej jako naturalny element życia, wykonywane były w czasie, gdy wychodziło się do pracy na polanę, w przerwach między poszczególnymi pracami w polu oraz po skończonej pracy. Obecnie zawołania i śpiewy towarzyszą siostrom jeszcze w pracach wykonywanych na wyżej położonych polanach, natomiast przy pracy wykonywanej na niwkach, które są niżej położone ta forma ekspresji już nie towarzyszy śpiewaczkom, nie pasuje do obecnego charakteru wsi. Śpiewaczki w Korbielowie spotykają się w ramach Koła Gospodyń Wiejskich, któremu towarzyszy odrębny repertuar muzyczny. Dawniej wieczory na polanie po pracy – jak już wspomniano – spędzało się na „posiadkach”, obecnie wieczory siostry spędzają na układaniu gawęd. Po tygodniu ciężkiej pracy był czas na zabawę z tańcami, do których podgrywali okoliczni muzykanci na heligonce, dudach, skrzypcach – obecnie tańce nie towarzyszą już życiu polaniorek.¹² Jak twierdzi Zofia:

¹¹ Śpiewały: Zofia i Józefa Sordyl, Korbielów, nagr. L. Sikora (25.09.2011).

¹² Od 2016 roku, z inicjatywy Przemysława Ficka i Rafała Bałasia, odbywają się w Jeleśni zabawy taneczne – „Potańcówki przy dudach” (przyp. red.).

Downiej w kazdej chałpie śpiewali, "opowiadali, a dziś ka ino teraz co po tych konkursach idomy. No, a tak to juz bardzo mało, bo to tak telewizor, radio, gazeta, a i te komputery, ludzie juz całkowicie "odchodzą "od prawdziwego zycia, takiego normalnego. Bo tu mamy jeszcze takie normalne zycie, takie jakie to downiej bywało, a teraz to juz ludzie majo, wiecie, inne zycie, jeszcze jakieś tu ktoś prowadzi, no ale trzeba to młodym ludziom przekazywać, zeby wiedzieli jak sie śpiewało, jak sie godało, jak sie grało. No i tez, i trzeba ćwiczyć, zeby to nie zaginęło, no bo to szkoda, no szkoda.

Bibliografia

Bielawski Ludwik

1970 *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Dobrowolski Kazimierz

1970 *Studia podhalańskie*. W: *Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala*. T. VIII. Red. Włodzimierz Antoniewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Dorywalska, Ewa

1974 *Badanie nad pasterstwem i gospodarką polaniarską na Żywiecczyźnie*. „Karta Groni” : wydawnictwo społeczno-kulturalne poświęcone sprawom Żywiecczyzny i Beskidów nr 5.

Kotoński Włodzimierz

1953 *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*. „Muzyka” nr 1–2.

Majewski Andrzej

2004 *Dzieje Korbielowa*. Żywiec: Gazeta Żywiecka.

Stoiński Stefan Marian

1938 *Dudy żywieckie*. „Gronie” nr 1.

Między świadomością narodową a lokalną. Polacy Wileńszczyzny

Irena Rokicka

Według językoznawców litewskich mieszkańcy Wileńszczyzny, jak sami mówią, „nigdy znikąd nie przyjechali, mieszkają tu od dziada, pradziada” – czyli po prostu utracili język i tożsamość litewską. Na początku przejęli język słowiański (białoruski), a potem polską tożsamość narodową (Zinkevičius 1993: 5-6). Jednak odpowiedź na pytanie: „Kim są Polacy Litwy?” nie jest jednoznaczna, ponieważ tożsamość narodowa nie jest zagadnieniem formalnym, lecz zarazem filozoficznym, jak i bardzo indywidualnym. Niewątpliwe jest zjawisko polonizacji, które znacznie zwiększyło odsetek mieszkańców Litwy mówiących po polsku.

Świadomość narodowa rozwija się na podłożu wspólnoty języka, terytorium, historii, tradycji. W wymiarze jednostkowym jest to poczucie przynależności do określonego narodu, a w wymiarze zbiorowym jest to poczucie więzi kulturowo-etnicznej ze świadomością ciągłości historycznej. „Naród w przeciwieństwie do państwa jest zbiorowością społeczną o charakterze kulturowej wspólnoty” (Kłoskowska 1996: 29). Podobnym terminem jest tożsamość narodowa, inaczej mówiąc – poczucie odrębności wobec innych narodów. Ona też jest kształtowana przez takie czynniki, jak: język, symbole narodowe, historia, świadomość narodowa, kultura, terytorium, charakter narodowy (Wojtkowiak 2005: 30-35).

Tożsamość narodowa to pojęcie znacznie szersze niż świadomość narodowa. Obejmuje ona główne role w życiu danej osoby. Świadomość etniczna lub narodowa należy więc do jednej z wielu wartości. Jej miejsce w hierarchii wartości jest kwestią indywidualną i specyficzną dla określonej grupy. Poczucie etniczności rodzi się z kontaktu kulturowego, na początku w relacji z grupą własną (rodzice, opiekunowie, środowisko), a następnie w porównaniu z grupą obcą (Demski 2003: 139). Taka identyfikacja wzmacnia jedność grupy od wewnątrz i podkreśla jej specyfikę: „Jesteśmy tacy, jacy jesteśmy, jesteśmy inni, a to że jesteśmy inni, ma stanowić powód do dumy, a nie do zawstydzenia” (Szczepański, Śliz 2010). Według Zygmunta Baumana „idea *tożsamości* zrodziła się z kryzysu przynależności, chęci zbudowania pomostu między tym, co «należy», a tym, co «jest», podniesienia i przetworzenia rzeczywistości do standardów i na podobieństwo owej idei” (Bauman 2007: 22).

Ostatnio Wileńszczyzna doczekała się znacznego zainteresowania w dyskursie publicznym na Litwie. Badania wykazały, iż narodowość, szczególnie gdy mówimy o słowiańskości: Polak, Białorusin, czy też Rosjanin, nie jest dla tamtejszych mieszkańców kluczowa. Takie zjawisko może być pozostałością mentalności radzieckiej (Kalnius 1993: 325). W dużym stopniu wpływają na to małżeństwa mieszane, migracja. Mieszkańcy regionu cenią wartości rodzinne, religię, mniej zaś – spełnienie się w pracy. Kariera dla nich jest raczej negatywnym zjawiskiem i duża ilość mieszkańców wsi poprzestaje na wykształceniu średnim (Kasparavičienė 1993: 348-349).

Często spotykamy wypowiedzi polityków, w których region Wileńszczyzny naświetlany jest jako zagrożenie litewskości, oraz którego mieszkańcy są nielojalni wobec własnego państwa. Wizerunek ten jest jednak stereotypem, co potwierdzają najnowsze badania socjologiczne z lat 2013-2014, przeprowadzone w Solecznikach, Święcianach oraz Ejszyszkach. Na podstawie stu dwudziestu pięciu wywiadów analizowana była świadomość własnej przynależności narodowej. Jak wynika ze wspomnianych badań, etniczność w wielonarodowym regionie Litwy południowo-wschodniej nie odgrywa dużej roli w życiu codziennym. Autorzy twierdzą ponadto, iż przynależność etniczna nie jest wrodzona, jest zmienna i zależna od kontekstu.

Istnieją jednak sytuacje i okazje publiczne, kiedy przynależność etniczna bywa uaktywniona. Aby pielęgnować swą etniczność, mniejszości narodowe Wileńszczyzny zrzeszają się w przeróżne stowarzyszenia, uczęszczają do zespołów muzycznych. Polskie organizacje są najaktywniejsze w regionie. Współpracują z organizacjami z zagranicy, politykami, placówkami edukacyjnymi, są wspierane przez fundusze z Polski. Badania pokazują, że Polacy Wileńszczyzny zakładają organizacje obywatelskie i kulturalne, w których uczestniczą także inne narodowości. Kwestia wyboru szkoły zaś zależy bardziej od tego, jaką przyszłość dla dziecka widzą rodzice, a w mniejszym stopniu od kwestii związanych z polityką.

Wizerunek mieszkańca Wileńszczyzny jest formowany przez prasę, a w niej ponad połowa artykułów dotyczy partii AWPL-ZChR. Lojalność mieszkańców dla tego ugrupowania uzasadniona jest tym, że w zasadzie tylko ona zajmuje się danym regionem. Chociaż z deklaracją partii mieszkańcy nie zawsze się zgadzają, to ma ona wieloletnie poparcie. Inne ugrupowania polityczne nie poświęcają dostatecznej uwagi problematyce regionu, władze państwa wciąż zwlekają z przyjęciem ustawy o mniejszościach narodowych, więc nie budzą zaufania u mieszkańców Wileńszczyzny. Sami mieszkańcy szczycą się swoim regionem, jego historią, wielojęzycznością, wielowyznaniowością. Widzą w tych właściwościach charakter

i swoistość regionu. Wileńszczyzna w ich opinii jest regionem innym niż reszta kraju, lecz jednak jest częścią Litwy: „Litwę można kochać i po polsku, szkoda że nie każdy w państwie to rozumie” (Adam Błaszkwicz)¹. Zbyt długo trwająca dyskusja na temat: kim są mieszkańcy regionu – Polakami czy spolonizowanymi Litwinami? – nie jest produktywna, tylko stwarza dodatkowe napięcie Frėjutė-Rakauskienė i in. 2016). Wciąż podejmowana przez media problematyka „my i oni” (Boldane, Demski 2005: 57-86), obfituje w stereotypy (Bubnys 1993: 23-24) i „obrazy sąsiada” (Starczuk 1996: 193-197) przekazywane z pokolenia na pokolenie, i nie prowadzi do pojednania i zgody. Obecnie coraz mniejsza ilość osób boryka się z problematyką przynależności narodowej. Powiązane jest to z wszechobecnym wykształceniem oraz edukacją polityczno-kulturalną w szkołach i mediach (Kazėnas, red. 2014). Niemniej, identyfikacja etniczna nie jest zagadnieniem przeszłym, wraz ze wzrostem migracji była i jest aktualna (Kucharska 1986: 163-180). Według ostatnich danych Departamentu Statystyki Litwy z 2011 roku w kraju zamieszkuje: 84,2% Litwinów, 6,6% Polaków (około 200 000 osób), 5,8% Rosjan, 1,2% Białorusinów, 0,8% Tatarów, 0,7% Romów, 0,01% Karaimów. Przed tragedią II wojny światowej zamieszkiwały tu liczne diaspory Żydów, dzisiaj stanowią tylko 0,1%. Z 200 000 Polaków zamieszkujących Litwę 154 000 wskazało język polski jako swój język ojczysty. 20 000 Polaków za ojczysty uważa język rosyjski, 17 000 – język litewski, zaledwie 302 osoby – białoruski. 6 000 Polaków wskazało dwa języki ojczyste, czyli oprócz polskiego – rosyjski albo litewski. Polski, jako język ojczysty wskazało 3 500 Białorusinów i około 1 800 Litwinów. W okręgu Wileńskim, który najbardziej terytorialnie odpowiada badanemu regionowi, zamieszkuje 59,4% Litwinów. Resztę stanowią mniejszości narodowe: 23% Polaków, 10,3% Rosjan, 3,2% Białorusinów (*Narodowy Spis Ludności...* 2011). Na terenie okręgu Wileńskiego zamieszkuje obecnie 71% katolików, 7,5% prawosławnych, 1,1% staroobrzędowców, 0,4% protestantów, 0,16% muzułmanów, 0,1% wyznania mojżeszowego, 0,03% karaimów (*Narodowy Spis Ludności...* 2011).

Pogranicza na Wileńszczyźnie są nie tylko językowe (Straczuk 1999), lecz także religijne (Cichocki 1996). Współcześnie sprowadzają się do wyboru Mszy Świętej według języka, ponieważ ludność polska, białoruska i litewska w większości jest katolicka. Do II wojny światowej sąsiadem pograniczy religijnych była dla nich liczna ludność żydowska, ale po II wojnie światowej Izraelici istnieją wyłącznie w pamięci informatorów. Dzisiaj katolicy

¹ Z wywiadu przeprowadzonego przez Dovilė Jablonskaitė z dyrektorem gimnazjum im. Adama Mickiewicza w Wilnie – Adamem Błaszkwiczem (2014.06.01).

Wileńszczyzny współlistnieją z rosyjskimi staroobrzędowcami i prawosławnymi, z ludnością tatarską, karaimską i cygańską.

Postacie Cygana i Żyda spotykane są w wileńskich piosenkach ludowych, w obrzędach i karnawałach, często humorystycznych. Obawiano się ich, dlatego w przedstawieniach są najczęściej niezrozumiani i wyszydzani. Prawosławni oraz staroobrzędowcy, jako bliżsi językowo i religijnie, wzbudzali mniej antypatii. Ponadto, od wieków dawni Słowianie i Bałowie mieli wiele wspólnego w starych obrzędach i wierzeniach pogańskich. Szczątki tych wierzeń do dnia dzisiejszego odnajdujemy w ważnych rytuałach dorocznych i rodzinnych, które są znane i wciąż zrozumiałe. Relacje religijności chrześcijańskiej i magii ludowej związanej z etosem rolniczym do dziś odkrywamy prowadząc badania w terenie. Są to modlitwy, zamawiania, kolędy itp. (Zowczak 2000).

Wyjaśniani tożsamości na pograniczu służyć mogą nie tylko badania etnomuzykologiczne oraz lingwistyczne, ale także etnologiczne studia kulinarne (Straczuk 2004). Pożywanie się – ta codzienna zwykła czynność jest niesłychanie trafnym narzędziem badawczym, ukazującym relacje, status społeczny, granice i podziały religijne. Jest to sposób postrzegania innych („makaroniarze”, „żabojady”), a także narodowy kod rozpoznawczy. Co więcej, kulinaria są jedną z pierwszych płaszczyzn integracyjnych dla spotkań międzyetnicznych (Straczuk 2004: 2-3). Wymiana tradycji kulinarnych świadczy o nawiązaniu więzi; to pierwszy zwiastun próby zrozumienia i akceptacji innej kultury.

Dzisiejsza Wileńszczyzna jest dosyć dużym regionem (oczywiście biorąc pod uwagę fakt, że Litwa terytorialnie nie jest dużym państwem), z głównym centrum w Wilnie. Wileńszczyzna jako region pojmowana jest tylko przez część mieszkańców. Zazwyczaj są to polsko-białoruskojęzyczni mieszkańcy omawianego terytorium. Dla reszty, szczególnie dla nowoprzybyłych osób, są to rejony: Wileński, Solecznicki, oraz osobne, konkretne miasta, miasteczka, wsie. Oczywiście nazwa ta jest powszechnie znana, chodzi o to, iż jedni ją głęboko przeżywają, nazywając siebie „Wilniukami”, inni traktują to określenie jako przeżytek historyczny. Uogólniając, można powiedzieć, że Wileńszczyzna jako wizja omawianego terytorium, najmocniej funkcjonuje w sercach i umysłach członków diaspory polskiej na Litwie, miłośników kultury polskiej oraz migrantów mieszkających teraz poza granicami kraju. Mieszkańcy Wileńszczyzny, określający siebie Polakami, deklarację tę potwierdzają dosyć aktywnym życiem kulturalnym. W stolicy mieści się placówka kulturalna Dom Polski, w której odbywają się imprezy, wystawy, koncerty oraz spektakle po polsku. Na „starówce” Wilna już długie lata mieści się Galeria „Znad Wilii”, m.in. prezentująca prace Polaków Litwy. Jest w Wilnie polskie Radio „Znad Wilii”, są też polskie księgarnie. Działa tu

Instytut Polski krzewiący polską kulturę, organizujący kursy języka polskiego. Niemniej bogate w element polski jest życie kulturalne w poszczególnych mikroregionach. W miasteczkach oraz wsiach Wileńszczyzny działają centra i domy kultury, organizowane są święta.

Wobec nacisku globalizacji wzrasta przywiązanie do lokalności, do „małych ojczyzn” (Wosińska 2014: 201-202). Muzyka w naturalny sposób staje się wyznacznikiem tego, kim jesteśmy, co nas łączy – wspólne zabawy z dzieciństwa, kolędowanie w rodzinie, tradycje weselne, które obserwowaliśmy. Wszystko to układa się w oryginalny dla małej społeczności rytm, intonacje oraz barwy, które rozpozna każdy z jej członków (Wosińska 2014: 208). Przywiązanie do lokalności wydaje się być dzisiaj antyglobalistyczną tendencją światową. Theresa Jill Buckland (2001) referuje historie lokalnych tańców, ich powiązanie z miejscem i tożsamością socjalną: wsi Abbots Bromley *Horn dance* i małego miasteczka Bacup *Coco-Nut dance*. Egil Bakka (2002) w swojej pracy podejmuje pytanie: „Czyj taniec?”, na który odpowiadają lokalni tancerze norwescy: „Ten taniec jest z naszego regionu i tylko my tańczymy go prawidłowo”. Nieraz spuścizna tradycji muzycznej staje się konglomeratem turystyczno-muzealnym (Kirshenblatt-Gimblett 1995), albo też boryka się z problemem inwazji (Grau 2003: 173-178). Niewątpliwy jest wpływ sytuacji politycznej na sztukę etniczną/narodową oraz jej znaczenie polityczno-symboliczne (Loutzaki 2001, Öztürkmen 2001, Giurchescu 2001). Lokalne tradycje wiejskie stają się przemijającą wartością samą w sobie. W ostatnich latach podejmowane są ważne kwestie dotyczące etniczno-etyczno-duchowego dziedzictwa, a także aktów prawnych, nadających prawa autorskie lub status (np. śpiewaka tradycyjnego). Są to konwencje UNESCO, tj. akty prawne, w których rozpatrywane jest doświadczenie zachowywania tradycyjnych i lokalnych wartości duchowych i kulturalnych (Van Zile 2001).

Kultura muzyczna jest jednym z najważniejszych elementów samookreślenia i tożsamości. Na pierwszy rzut oka, życie muzyczne miast i miasteczek Wileńszczyzny organizowane jest w regionie ogólnie, planowo. Istnieje jednak wiele inicjatyw odśrodkowych, oddolnych, np.: śpiewające razem rodziny, wspólne kolędowanie, samoorganizujące się zespoły śpiewaków pogrzebowych. Dla mieszkańców wsi wszystko, co w niej się dzieje, jest niezmiernie ważne – została wybudowana nowa szkoła, odnowiono kościół, drogę. Ale nie tylko rzeczy materialne – wyróżniają też pielęgnowane obyczaje: „U nas tu od dziadów pradziadów chodzili

z *Allelujem*. Jakie to lata, ludzie przestali chodzić, ale patrzę – w tym roku znowu zaczęli. I dzieci chodzą, śpiewają, modlą się”.²

„Sama to zapomniałam, jak to mówi się tych żaczków. A tu, patrz, dzieci po jajka przyszły, umieją, mówią: babcia nauczyła!”³

Zdarza się dotąd, iż członkowie Zespołu Pieśni i Tańca „Wileńszczyzna” rzadko mają świadomość niezbędności poznania tradycji swojej wsi. Za pośrednictwem pracowników wydziału kultury, instruktorów z Polski, poznają i przyswajają kulturę standardowego obiegu narodowego: stroje krakowskie, oberki, tańce góralskie. Na pytanie o lokalne tradycje wiejskie odpowiadają: „Uoj, gdzie tam, u nas to nic nie ma, ani śpiewają, ani nic...”⁴. Wydawałoby się, iż repertuar przynoszony jeszcze bardziej komplikuje kwestię świadomości narodowej w badanym regionie, gdyż nie odpowiada kategorii tożsamości terytorialno-narodowej. Świadomość narodowa wykonawcy miejskiego jest jednak stosunkowo stabilna i oczywista dla niego samego. Rodzaj muzyki tradycyjnej, w tej czy innej formie, wybiera on świadomie, chcąc podkreślić swą przynależność do danej grupy narodowej. Świadomość narodowa wykonawcy wiejskiego jest mniej oczywista i niekiedy zmienia się z pokolenia na pokolenie, a także w zależności od oczekiwań pytającego. Zdarza się też, że wykonawca wiejski starszego pokolenia nie poszukuje swojej tożsamości narodowej: „Jest tak jak jest. Mówim i po polsku, i po litewsku, i po białorusku. Wszystko tu pomieszało się. Już sama nie wiem czemu tak”⁵.

O takiej niekonieczności jednoznacznego samookreślenia wypowiada się Zygmunt Bauman:

Przypisanie narodowe jest nadto tylko jedną z wielu tożsamości ponowoczesnego człowieka – i niekoniecznie najważniejszą z nich, i nie taką, jakiej się najwięcej uwagi poświęca. Zjawisko terytorialnej unii narodu i państwa jest zjawiskiem historycznym, produktem procesu zainicjowanego przez układ westfalski i jego formułę suwerenności, które zamknęło się w sentencji „*Cuius regio, eius religio*”, czyli „Czyj kraj, tego religia”.⁶

W perspektywie XXI w. można przypuścić, że w demokratycznym układzie społecznym małe społeczności lokalne będą prezentować szeroki wachlarz wariantów pojmowania tożsamości.

² Wywiad z zespołem „Sużananka”, wieś Sużany, rej. wileński, nagr. Irena Wiszniewska (2013).

³ Bronisława Lisowska, wieś Niweryszki, rej. wileński, nagr. Irena Wiszniewska (2010).

⁴ Wywiad z zespołem „Znad Mereczanki”, wieś Jaszuny, rej. solecznicki, nagr. Irena Wiszniewska (2011).

⁵ Weronika Wolejszo, wieś Jawniuny, rej. szyrwincki, nagr. Irena Wiszniewska.

⁶ Z wywiadu Agatona Kozińskiego z Zygmuntem Baumanem w polskatimes.pl (2012.12.30).

Bibliografia

Bakka Egil

- 2002 *Whose Dances, Whose Authenticity? W: Authenticity. Whose Tradition?* Red. László Felföldi, Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, s. 60-69.

Bauman Zygmunt

- 2007 *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Tłum. J. Łaszczyk, GWP, Gdańsk.

Boldane Ilze, Demski Dagnosław

- 2005 *Wzajemna percepcja Łotyszy i Polaków z Łotwy*. „Etnografia Polska” t. 49, s. 57-86.

Bubnys Arunas

- 1993 *Etnopolityczne stereotypy litewsko-polskie w prasie podziemnej obu krajów 1942-1944*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 47 (3-4), s. 23-24.

Buckland Theresa Jill

- 2001 *Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment*. „Yearbook for Traditional Music” 33, s. 1-16.

Cichocki Jacek

- 1996 *Ksiądz i batiuszka jako autorytety społeczności lokalnej*. „Polska Sztuka Ludowa, Konteksty” nr 50 (3-4), s. 211-220.

Demski Dagnosław

- 2003 *Pogranicze jako patchwork. Refleksje z Białorusi*. „Etnografia Polska” t. 47 (1-2).

Frėjutė-Rakauskienė Monika i in.

- 2016 *Etniškumas ir identitetai pietryčių lietuvoje: raiška, veiksniai ir kontekstai*. [Etniczność i tożsamość na Wileńszczyźnie: Przejawy, czynniki i konteksty.] Vilnius: Lietuvos socialinių tyrimų centras.

Giurchescu Anca

- 2001 *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*. „Yearbook for Traditional Music” 33, s. 109-121.

Grau Andree

- 2003 *Tiwi Dance Aesthetics*. „Yearbook for Traditional Music” 35, s. 173-178.

Kalnius Petras:

- 1993 *Tautiškai mišrių šeimų vaidmuo dabartiniam Vilniaus krašto gyventojų civilizacijos procese*. [Rola rodzin mieszanych narodowościowo we współczesnym procesie cywilizacyjnym Wileńszczyzny.] „Lietuvos Rytai”, s. 321-328.

Kasparavičienė Vida

1993 *Pietryčių Lietuvos gyventojų vertybės*. [Wartości mieszkańców Litwy południowo-wschodniej]. „Lietuvos Rytai”, s. 339-350.

Kazėnas Gediminas (red.)

2014 *Badania dotyczące tożsamości polskiej mniejszości narodowej na Litwie*. Wilno: Uniwersytet im. Michała Romera.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara

1995 *Theorizing Heritage*. „Ethnomusicology” vol. 39 (3), s. 367-380.

Kłoskowska Antonina

1996 *Kultury narodowe u korzeni*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kucharska Jadwiga

1986 *Kaszubi w Kanadzie. Mechanizmy identyfikacji etnicznej*. „Etnografia Polska” t. 30 (1), s. 163-180.

Kukier Ryszard

1962 *Pochodzenie etniczne i specyfika etnograficzna ludności powiatu Miastko w latach 1945-1960*. LUD t. 48, s. 399-444.

Loutzaki Irene

2001 *Folk Dance in Political Rhythms*. „Yearbook for Traditional Music” 33, s. 127-137.

Nawracka Monika J.

2003 *Świadomość historyczna mieszkańców Puszczy Nalibockiej*. „Etnografia Polska” t. 47, s. 285-304.

Öztürkmen Arzu

2001 *Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal*. „Yearbook for Traditional Music” 33, s. 139-143.

Peshkov Ivan

2008 *Zakładnicy „wyobrażonej przeszłości”. Problemy tożsamości etnicznej i kulturowej Guranów zabajkalskich w Syberii Wschodniej*. „LUD” t. 92, s. 27-41.

Starczuk Justyna

1996 *Któż to jest – Litwin? Sprawozdanie z rozmów z mieszkańcami parafii Pielaskiej rejonu Woronowskiego na Białorusi*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 50 (3-4), s. 193-197.

1999 *Język a tożsamość człowieka w warunkach społecznej wielojęzyczności: pogranicze polsko-litewsko-białoruskie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- 2004 *Wspólnotowe funkcje pożywienia, czyli pogranicze wyznaniowe od kuchni.*
„Kultura Współczesna” nr 4/42, s. 187-210.

Van Zile Judy

- 2001 *Dance and Korea's National Treasure System.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Seeger Anthony

- 1996 *Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property.* „Yearbook for Traditional Music” 28, s. 87-105.

Wojtkowiak Stefan

- 2005 *Tendencje globalistyczne a sprawa zachowania polskiej integralności i tożsamości narodowej.* „Res Humana” nr 2-3.

Wosińska Małgorzata

- 2014 *Formowanie tożsamości społecznej a muzyka tradycyjna w Polsce XX i XXI wieku.*
W: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej.* Red. Weronika Grozdew-Kołacińska. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 201-209.

Zinkevičius Zigmąs

- 1993 *Pietryčių Lietuva nuo seniausią laikų iki mūsų dienų.* [Litwa południowo-wschodnia od czasów dawnych do dnia dzisiejszego.] „Lietuvos Rytai” 5-6.

Zowczak Magdalena

- 2000 *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej.* Wrocław: Wydawnictwo FUNNA.

Dovilė Jablonskaitė

- 2014.06.01 *Dauguma šioje valstybėje net negali prisileisti minties, kad Lietuvą galima mylėti ir lenkiškai.* [Litwę można kochać i po polsku, szkoda że nie każdy w państwie to rozumie.] Wywiad z Adamem Błaszkiem – dyrektorem gimnazjum im. Jana Pawła II. „15min”: https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/interviu/jono-pauliaus-ii-gimnazijos-direktorius-adamas-blaskevicius-dauguma-sioje-valstybeje-net-negali-prisileisti-minties-kad-lietuva-galima-myleti-ir-lenkiskai-599-430441?fb_action_ids=312206462268210&fb_action_types=og.likes

Koziński Agaton

- 2012.12.30 *Terminy państwo i naród mają coraz mniej wspólnego.* Wywiad z Zygmuntem Baumanem. „Polska The Times”:
<http://www.polskatimes.pl/artukul/729431,bauman-terminy-panstwo-i-narod-maja-coraz-mniej-wspolnego-mamy-wiele-tozsamosci,id,t.html?cookie=1>

Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań (2011).

https://osp.stat.gov.lt/documents/10180/217110/Gyv_kalba_tikyba.pdf/1d9dac9a-3d45-4798-93f5-941fed00503f

Szczepański Marek, Śliz Maria

2010 *Dylematy regionalnej tożsamości. Przypadek Górnego Śląska.*

<http://www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/kon2.html> [dostęp: 31.10.2016]

„Pierwszy wieczór Wielkiej Nocy z Konopielką pójdą chłopcy”¹ – o wiosennych pieśniach życzących z okolic Knyszyna

Julita Monika Charytoniuk

Podstawą wielu religii i systemów światopoglądowych jest mit o powstaniu świata – tzw. mit kosmogoniczny opowiadający kto i w jakich okolicznościach stworzył świat. Wprawdzie u Słowian nie zachował się tego typu mit przedchrześcijański, ale jeszcze na początku XX w. w Polsce powszechnie znana była opowieść o stworzeniu świata. Jej różne warianty odnaleźć można m.in. na Białorusi, Ukrainie i w Bułgarii.

Zanim powstał świat, istniało tylko niebo i morze. Bóg płynął łódką po morzu, gdy jego oczom ukazała się gęsta piana. Mieszkał w niej diabeł. Bóg zaprosił diabła do łódki i dalej płynęli już razem. Po pewnym czasie, zmęczeni długą podróżą postanowili stworzyć ląd i na nim odpocząć. Bóg polecił diabłu zaczerpnąć garść ziemi z dna morza. Stworzył z niej kawałek lądu. Obaj położyli się – diabeł ku zachodowi, Bóg – ku wschodowi. Diabeł zaczął spychać Boga do wody. Ziemi pod Bogiem przybywało, rozszerzała się ku wschodowi. Wtedy czart pobiegł ku zachodowi, południu oraz północy, a ziemi zaczęło przybywać z każdej strony. Tymczasem Bóg spał. Po przebudzeniu udał się do nieba. Diabeł ruszył za nim, ale Bóg uderzeniami piorunów i błyskawic, strącił go w przepaść (Tomiccy 1975: 24-25). W dalszej części mitu diabeł zostaje przykuty łańcuchem do słupa (drzewa kosmicznego) we wnętrzu ziemi. Przez cały rok usiłuje wyzwolić się z tych więzów, rozrywając kolejne ogniwa, a kiedy zostaje mu tylko jedno, łańcuch się zrasta.

Przytoczony mit kosmogoniczny znany jest w wielu wersjach, zawsze jednak obecne są w nim dwie siły: przedstawiciel sfery niebiańskiej – Bóg, Perun oraz sfery chthonicznej, akwaticznej – diabeł, Weles. Mit ten pokazuje, że Bóg nie mógł sam stworzyć świata, ale udało mu się to z pomocą czarta. Scalenie ogniw postrzegano jako warunek istnienia życia na ziemi. Istniało przekonanie, że gdy diabeł się uwolni, rozpocznie się konflikt między nim a Bogiem, co z kolei niechybnie doprowadzi do końca świata. Wierzono, że scalenie ogniw

¹ Cytat zaczerpnięty z pierwszej strofy wiersza M. Burzyńskiej (za: Szymańska 1985).

łańcucha następuje na wiosnę i właśnie wtedy słychać pierwsze uderzenia pioruna.² Mawiano wówczas, że „św. Jerzy kluczem odmyka ziemię” – a więc budzi do życia przyrodę. Żeby jednak doszło do połączenia łańcucha, niezbędna jest pomoc człowieka. W takich przełomowych momentach roku jak początek wiosny (dla Słowian początek roku w ogóle) świat był niczym *tabula rasa*, którą trzeba w odpowiedni sposób zapisać, zadbać o jego trwanie, urodzaj i dobre plony. Moment graniczny zawsze związany był ze szczególnymi rytuałami, obrzędami, zwyczajami, które miały zadania ochronne, oczyszczające, bądź magiczne (zaklinające). „Inicjowanie nowych czynności jest zawsze związane z wykonywaniem gestów, które znaczą przekraczanie granicy między różnymi stanami rzeczywistości czy sferami Wszechświata” (Brzozowska-Krajka 1994: 144). Moc kreowania rzeczywistości miało słowo mówione oraz śpiewane. Doskonale uwidaczniają to archaiczne teksty pieśni życzących. Wszystkie składane życzenia traktowano jako mające moc sprawczą. Niezwykle ważnym elementem owego kreowania był obrzęd kolędowania. Kolędnicy, odwiedzając kolejne domostwa, nieśli dobrą nowinę, winszowali zdrowia, dobrych plonów, czy zamążpójścia dla panien, w zamian otrzymując pożywienie i gorzałkę.



Fot. 1. Zapłata za kolędę, Kruszyn, Niedziela Palmowa (2009), fot. A. Sierko-Szymańska.

² Mīt ten został przejęty przez chrześcijan i na ich użytek zmieniony. Postać Peruna zastąpił św. Jerzy lub św. Jura/Jurij, lecz znaczenie tej postaci nadal jest takie samo. Podobnie Welesa zastąpił diabeł.

Przyjrzyjmy się definicji słowa *kolęda*. Sama nazwa jest zapożyczeniem łacińskim – łac. *calendae* w kalendarzu juliańskim znaczyło „pierwszy dzień miesiąca”. W Polsce wyraz kolęda posiada kilka znaczeń: „podarunek noworoczny lub bożonarodzeniowy”, „dar, podarunek, wiano”. Kolęda to również odwiedzanie parafian przez księdza w czasie Bożego Narodzenia, danina dla księdza pobierana w okresie Bożego Narodzenia, na niektórych obszarach Wigilia i okres Bożego Narodzenia, kolędowanie – obrzędowe składanie życzeń, czyli chodzenie z kolędą. W XVI wieku była to również „pieśń o tematyce świeckiej z prośbą o dary”. Pojęcie kolędy, jako pieśni religijnej z okazji Bożego Narodzenia, utrwaliło się późno, bo dopiero w XVIII i XIX w. Typologicznie najstarszą formą kolędy ludowej jest pieśń życząca, związana z wymianą darów – obrzędem kolędowania (Adamowski 2005). Słowo przywołane w sytuacji obrzędowej nabiera charakteru sakralnego (np. błogosławieństwo rodziców na weselu, zamawianie znachorskie, kolędowanie), staje się siłą sprawczą. Sama obecność kolędników, traktowanych jako wysłanników z „innego świata” jest darem. Aby życzenia mogły się spełnić, niezbędna jest wzajemność – aktywne uczestniczenie w obrzędzie osób przyjmujących grupę kolędniczą. Spełnienie życzeń gwarantuje konieczna wymiana darów. Może ona mieć charakter materialny – gospodarze obdarowują przybyłych gości kiełbasą, jajkami, alkoholem, a nawet papierosami. Dary w czasach przedchrześcijańskich miały funkcję apotropeiczną. Zabezpieczały granice – tu granicę czasową – przed niebezpieczeństwami z „innego świata” (Kowalski 1998: 154).

Kolędowanie pełniło kilka funkcji: magiczną, religijną, matrymonialną, gospodarczą. Przyjęcie kolędników zapewniało ludziom dobre plony, życie w zdrowiu i szczęściu, zaś nieprzyjęcie – wróżyło nieszczęście, nieurodzaj, staropanieństwo córki gospodarzy.

Obrzęd kolędowania wywodzi się z czasów przedchrześcijańskich. Dawne kolędy ludowe chłonęły motywy chrześcijańskie. Dla przykładu: w pieśni dla gospodarza *W domu, w domu pan gospodarz* lub *Oj, cy w domu pan gospodarz* pojawiają się postacie świętych, którzy pomagają uprawiać pole: św. Jerzy mierzy pole, św. Anna uczestniczy w żniwach, św. Jakub stawia kopy. Postać św. Jerzego występująca w podlaskich pieśniach włóczębnych nawiązuje do mitu kosmogonicznego.

Koresponduje także z chrześcijańską wykładnią dogmatu o śmierci Jezusa jako odkupieniu, co wyraża jedno z powinszowań: piekło zwojował, niebo zbudował, a nam, ludziom wieczność darował. Tłumaczy także powiązania obrzędu ze świętem Wielkiej Nocy, wspólnym mianownikiem jest mit o ciągle odradzającym się życiu (Szymańska 1998: 154).

Pieśni życzące śpiewane na Podlasiu w okresie Wielkanocy powszechnie określa się mianem konopielek. Inne nazwy, występujące wymiennie to: pieśni włóczebne, włochebne, wołóchebne, włochozonne, wołóchozewne. Symbolika nazwy włóczebne odwołuje się do bronowania pola – spulchniania i wyrównywania powierzchni gleby przez ścinanie jej górnej warstwy za pomocą włóki (brony). O takim pochodzeniu nazwy pieśni mówi Piotr Caraman (Szymańska 1998: 284). Włóczebne to także nazwa datku, poczęstunku dla kolędników. Czynność kolędowania, podczas którego wykonuje się pieśni włóczebne nazywa się: *chodzeniem z Allelują, chodzeniem z konopielką, chodzeniem po włóczebnem/wołóchebnem*. Konopielki traktuje się jako obrzędowe pieśni wiosenne, pieśni życzące. Zalicza się je do kolęd świeckich, podobnie jak suwalskie *allelujki*, siedleckie *racyjki*, pieśni *gaikowe*. Wszystkie były wykonywane w okresie zimowo-wiosennego przesilenia słonecznego, czyli na początku roku agrarnego. Oprócz podlaskich konopielek, białoruskich pieśni wołóchebnych,

(...) także pieśni "śmigusowe" czy „dyngusowe”, a nawet gaikowe, można traktować jako odmiany kolędowania noworocznego, i to nawet odmiany bardziej pierwotne, starsze, skoro dla rolniczych Słowian nowy rok zaczynał się po gospodarstwu właśnie z nadejściem wiosny, czyli „nowego lata” (Bartmiński 2010).

Konopielki występują przede wszystkim na Białorusi i Litwie (zwłaszcza na Wileńszczyźnie), ale także na Łotwie, Smoleńszczyźnie, Pskowszczyźnie, zaś w Polsce – na Podlasiu między rzeką Biebrzą a Narwią. Śpiewa się je po polsku, białorusku oraz w lokalnych gwarach, zarówno we wsiach katolickich, jak i prawosławnych. Kolędowanie wielkanocne było żywe do 1939 roku. Po II wojnie światowej utrzymało się w nielicznych wsiach do początku lat sześćdziesiątych XX w. Zanikało wraz z migracją ludności do miast. Zmiany systemowe w Polsce komunistycznej przyczyniły się do przeformułowania prezentacji pieśni w owym czasie. Jan Szklarzewski ze wsi Guzy k/Knyszyna wspomina, że w czasach komunizmu panował zakaz śpiewania konopielek. Jednak niektórzy, wbrew zakazom, nadal je śpiewali – nie pod oknem, ale w domu krewnych, czy sąsiadów.³

Kolędników wielkanocnych nazywano włóchebnikami, wołóchebnikami, wołókachami, wołókalnikami, chodzącymi z konopielką lub Allelują. *Kompanię wołóchebną* tworzyło kilku lub kilkunastu młodych mężczyzn, z zasady nieżonatych. Jan Szklarzewski wspomina, że

³ Wywiad przeprowadzony z Janem Szklarzewskim ze wsi Guzy, pow. moniecki (19.04.2012); autor wywiadu (jeśli nie zaznaczono inaczej) J. Charytoniuk.

z konopielką chodzili chłopcy od 12 roku życia „do momentu, kiedy im się chciało chodzić”⁴. Potem obserwowali obrzęd z okien swoich domów i sami stawali się tymi, którzy płacą za kolędę.

Do śpiewania kolęd trzeba się było przygotować. W okresie Wielkiego Postu urządzano spotkania, podczas których przypominano słowa i melodie pieśni, uczono początkujących wołokaczy. Najbardziej odpowiedzialną rolę w takiej grupie pełnił tzw. *zapiewajło*, *prowordyr*, *poczynalnik*. Na nim, bardziej niż na reszcie kompanii, spoczywał obowiązek pamiętania słów oracji i kolejnych pieśni. Był to przewodnik, dyrygent całego zajścia. Musiał być muzykalny, posiadać zmysł organizatorski, ale i zdolność szybkiego, czasem spontanicznego reagowania na to, co się wydarzy. Najlepiej żeby „umiał pić” albo w ogóle nie pił alkoholu, gdyż jego zadaniem było doprowadzić grupę kolędniczą do każdego domu we wsi i zadbać o prawidłowy przebieg obrzędu. Najmłodszy z kompanii nosił koszyk, do którego zbierał jajka – podarunki z odwiedzanych domów.



Fot. 2. Kompania wołoczebna, Kalinówka Królewska, Niedziela Palmowa (2012), fot. J. Charytoniuk.

Chodzenie z konopielką mogło się odbywać od zachodu słońca w Niedzielę Wielkanocną do rana w Poniedziałek Wielkanocny. Grupa wołokaczy chodziła od domu do domu (omijając

⁴ Wywiad przeprowadzony z J. Szklarzewskim (19.04.2012).

domostwa, w których panowała żałoba) głośno śpiewała, komunikując wszystkim przybycie gości. Podczas wędrówki przez wieś i przy furtkach kolejno odwiedzanych gospodarstw, jako sygnał nadejścia kolędników, najczęściej intonowano pieśń religijną, np.:

Chrystus zmartwychwstan jest,
nam na przykład dan jest,
iż my mamy zmartwychwstać,
z Panem Bogiem królować. Alleluja!⁵

lub fragment innej pieśni. Śpiewano do momentu, aż któryś z domowników zauważy kolędujących. Wówczas, zazwyczaj pod oknem, bardzo rzadko we wnętrzu domu, recytowano orację:

Winszuję dnia wielkanocnego,
że Pan Jezus powstał z grobu kamiennego.
Powstał, nam nowinę posłał,
my nowinę głosim, o wołoczebne prosim.
Proszę dać, nie żałować,
żeby było za co podziękować.
Gospodarzu, gospodyni,
może Wam dwór rozweselić?⁶

lub

Na pierwszy dzień Wielkanocy
wstał Pan Chrystus o północy.
Wszystkie ptaszęta, zwierzęta
pod okienkiem stoją,
rączki do góry wznoszą,
o wołoczebne proszą.
Proszę dać, nie żałować,
żeby było za co podziękować.
Śpiewać?⁷

⁵ Wywiad przeprowadzony z J. Szklarzewskim (19.04.2012).

⁶ Wywiad z Janem Konopko ze wsi Kruszyn, pow. moniecki (24.04.2012).

⁷ Wywiad przeprowadzony z J. Szklarzewskim (21.10.2012).

Tak o rozpoczęciu obrzędu pisze Jan Kawecki:

(...) grupa kawalerów, często przy akompaniamencie harmonii, skrzypiec, czy ustnej harmonijki podchodzi pod okno wybranej chaty i pozdrowiwszy gospodarzy, składa im świąteczne życzenia i prosi o zezwolenie na rozweselenie domu (Kawecki 1960: 65).



Fot. 3. Kompania wołoczebna, Kalinówka Królewska, Niedziela Palmowa (2012), fot. J. Charytoniuk.

Nieprzyjęcie kołédników mogło ściągnąć nieszczęście na domostwo, zaś córce gospodarzy wróżyło staropanieństwo. Ponadto takie zachowanie wystawiało na pośmiewisko skąpych gospodarzy, których „obdarowywano” złośliwymi przyśpiewkami:

A w tej chałupce same gołodupce,
same nic nie mają i innym nie dają!
(Szymańska 1998: 143)

lub

Żeby wam się chowali te pticy,
które chodzą po policy,
chwosty jak łopaty,
żeby wam powyciągali wszystko z chaty!
(Kawecki 1960: 65)

Obawiano się takiej obrazy, dlatego większość gospodarzy pozwalała kolędnikom śpiewać. Po śpiewie wołokacze dostawali zapłatę w naturze. Były to najczęściej gotowane albo surowe jaja, rzadko pisanki, chleb, kiełbasa, wódka. Surowe jajka można było sprzedać. Pozostałe dary spożywano podczas spotkania czy potańcówki, organizowanej w Poniedziałek Wielkanocny. Po otrzymaniu włóczębnego kolędnicy wygłaszali formuły: „Niechaj będzie na cześć i chwałę!” lub „Daj, Boże, za rok doczekali!”.

Zazwyczaj kolędnicy śpiewali dwa typy pieśni – tzw. Gospodarza lub konopielkę (w zamożniejszych domach śpiewano obie pieśni). Jeśli w domu mieszkały dziewczęta w wieku, w którym mogły wychodzić za mąż, śpiewano im, najlepiej każdej z osobna, w odpowiednie miejsce wstawiając imię, konopielki (albo *zieziuleńki*, *pawońki*). „Nieośpiewanie”, czyli pominięcie młodej dziewczyny odczytywano jako złą wróżbę. Wyjątek stanowiły niezamężne panny z dzieckiem, którym nie śpiewano w ogóle.



Fot. 4. Kompania wołoczebna podczas śpiewania konopielki, Kruszyn, Niedziela Palmowa (2009),
fot. A. Sierko-Szymańska.

Cienka, niewielka w polu konopielka,
w *gaju na dunaju*, w polu konopielka!
Ale jeszcze cieńsza u mamy córeńka,
w *gaju na dunaju*, u mamy córeńka!
Kasieńka krasna paweńki pasła.⁸
Paweńki chodziły, pióreńka gubiły,
Kasieńka zbierała, w fartuszki składała.
A z fartuszka brała, wianeczki wijała.
Pierwszy uwiła, na głowę włożyła.
Drugi uwiła, Jasia obdarzyła.
A na tym dunaju trzech braciszkowie.
Trzej braciszkowie, to są rybaczekowie.
Rybeńki łowili, wianeczek złowili.
A co to nam będzie, jaka to nagroda?
Którą ona za wianeczek poda?
Pierwszemu oddam ten z rzeki wianeczek.
Drugiemu oddam złoty pierścioneczek.
Trzeciemu będę ja sama, młoda.
Ja sama, młoda, piękna jak jagoda,
żebyś ty, Kasieńku, zawsze zdrowa była
i huczne wesele w tym roku zrobiła. (Konopko 2003: 30)

W powyższej pieśni występuje typowy schemat pieśni życzącej dla dziewczyny. W pierwszych wersach następuje porównanie wysokiej, pełnej rośliny do matczynej córki – dziewczyny na wydaniu. Konopielka bowiem to zdrobnienie od gwarowych słów: *kanopli*, *konopli*, *kanople* występujących na Podlasiu. Jest to też poetycka wersja nazwy włóknistej rośliny (gwar. maciorka, głowacz). Środkowa część to opowieść o wiciu, zgubieniu wianka przez dziewczynę, spotkaniu trzech młodych rybaków. Pieśń kończy się życzeniami zamążpójścia.

Drugim rodzajem pieśni był wspomniany Gospodarz. Pieśni te podejmowały tematykę agrarną, wegetacyjną, hodowlaną. Intencją pieśni było zabezpieczenie plonów, zapewnienie urodzaju, płodności, zdrowia całej rodzinie, jak i hodowanym zwierzętom. Caraman podaje:

⁸ Po każdej zwrotce następuje refren oraz powtórzenie ostatnich słów danej zwrotki.

Prawie wszystkie gospodarskie pieśni wołoczebników wyglądają jak rodzaj żywego kalendarza rolniczego, gdzie mamy chronologiczne wyliczenie najważniejszych świąt roku, a każde z nich stoi w związku z jakąś określoną pracą rolniczą (za: Bartnik 2005).

W kolędzie dla pana domu gospodarz siedzi za stołem, ma na sobie drogą odzież (jest to konwencja tzw. „ubieranki”), sprawiedliwie obdarowuje synów ziemią. Św. Jerzy, św. Anna, św. Jakub uprawiają pole gospodarza. Gospodarzowi przypisuje się tutaj bogactwo, mądrość, szacunek. Uwidacznia się tu wiara w magiczną moc słowa – wypowiedziane staje się rzeczywistym. Poniżej krótszy wariant kolędy:

W domu, w domu pan gospodarz,
hej, łołom, w domu, w domu pan gospodarz!

Siedzi sobie na rostołach.⁹

Pisze listy, rozpisuje,
swoim synom ziemię daje.

Sam na pole wyjeżdżaje,
a tam ...¹⁰ stawia kopy.

I nastawił we trzy rzędy:
pierwszy rządzik – na ofiarę,
drugi rządzik – na chleb biały,
trzeci rządzik – na rozchody.

Jeśli gospodarza łaska,
niech nam będzie wódki flaszką.

Wódki flaszką i kiełbaską,
i kiełbaską usmażoną,
tam na stole postawioną.¹¹

Śpiewanie o wspaniałym urodzaju miało zapewnić dostatek oraz dobrobyt. „Jest to najbardziej archaiczny element pieśni dla Gospodarza, chociaż już schrystianizowany przez postaci występujących świętych” (Szymańska 2016: 343).

Oto inny przykład, fragment kolędy agrarnej, w której pojawia się postać św. Jerzego:

Święty Jerzy po polu chodzi,
Jezus Chrystus, nowy świat!

⁹ Po każdej zwrotce następuje refren oraz powtórzenie całego wersu.

¹⁰ W tym miejscu wstawia się imię odwiedzanego gospodarza.

¹¹ Nagranie ze wsi Kruszyn, Niedziela Wielkanocna, nagr. J. Charytoniuk (2009).

Po polu chodzi, żytko rodzi.

Żytko rodzi i pszenica.¹²

Św. Jerzy jest także bohaterem legendy o smoku (pieśń *U jeziora, u białego*), która w XIX-wiecznym folklorze polskim znana była jako utwór dziadowski, pod nazwą *Pieśń o Zuzannie i świętym Jerzym*. Według niektórych folklorystów, m.in. Z. Ciesielskiego, jest to zlepek pieśni religijnej z kolędą życzeniową dla gospodarza (Śródkowski 2003: 14). Tytułowa Zuzanna (lub królewna) klęczy nad jeziorem czekając na smoka, który ma ją pożreć. Gdy ten się pojawia, wielu śmiałków próbuje z nim walczyć, ale dopiero św. Jerzemu udaje się pokonać bestię: „Sto par armat wystrzelili, tego smoka nie zabili! *Alleluja, Alleluja!* (...) Święty Jerzy jego zaklął, ostrą piką gardło przekuł, *Alleluja, Alleluja!* (...)”.¹³

Trzecim typem pieśni, mniej popularnym od wyżej wspomnianych, wykonywanej podczas wielkanocnego kolędowania, jest tzw. panicz (paniczyk) – śpiewany dla chłopca, kawalera, również z życzeniami ożenku. Najczęściej zaczyna się od słów „Zieleń, zieleń, bujny owies” (Konopko 2003: 17). Przy czym, zarówno „bujny owies” i „cienka niewielka konopielka” interpretowane są jako odpowiedniki drzewa kosmicznego.

We wszystkim, co kiełkuje, kwitnie i rośnie możemy dostrzec przejaw życia. Wyrastając z ciemnej ziemi i otwierając się całkowicie na światło nieba, kwiat wznosi się w wymiar kosmiczny i sam staje się obrazem wszechświata (Szymańska 2016: 317).

Jednym z motywów występujących w tym typie pieśni jest żmija, którą chce zabić przejeżdżający obok młody Jasio. Żmija prosi o darowanie życia, w zamian zaś obiecuje przynieść Jasiowi żonę z daleka, „zza wód”:

Wezmę żonę za wodami,
tam na dunaju, masz konieczynkę masz!
Za bystrymi dunajami.¹⁴
A ja tobie ją przeniosę.
I trzewiczka nie umoczę.
I sukienki nie uroszę.
(Konopko 2003: 17)

¹² Nagranie ze wsi Gliniszczce, pow. sokólski, nagr. Marcin Lićwinko (2011).

¹³ Nagranie ze wsi Kruszyn, Niedziela Wielkanocna (2009).

¹⁴ Po każdym wersie powtarza się refren.

Żmija jest stworzeniem związanym ze sferą akwaticzną, jak diabeł czy smok. Woda to „miejsce”, w którym powstaje świat; jest również symbolem oczyszczenia, odnowienia, płodności. W pieśniach konopielkowych często występuje jako „dunaj” – w znaczeniu rzeki, wody, a nie nazwy własnej (Dunaj).

Typowe dla kolęd panieńskich i kawalerskich są życzenia matrymonialne. Osoba płci przeciwnej przedstawiana jest jako dar, najlepsza nagroda, prezent dla adresata pieśni. Przy czym konopielki, ze względu na charakter obrzędu, śpiewane były częściej dla panien (to mężczyźni śpiewali pieśni, rzadko więc śpiewano kawalerom).

Wołoczebników nie słyhać było na ulicach podlaskich wsi przez kilkadziesiąt lat. W 2007 roku za sprawą dyrektorki Knyszyńskiego Ośrodka Kultury – Jadwigi Konopko oraz Stowarzyszenia „Tratwa” z Olsztyna, konopielki odżyły. J. Konopko zebrała i spisała wiadomości dotyczące tej tradycji już wcześniej w opracowaniu *Z Konopielką. Kolędowanie wiosenne*. Następnie podjęto działania mające na celu rekonstrukcję pieśni wołoczebnych. Odnaleziono śpiewaków, którzy opowiadali o obrzędzie chodzenia z wołoczebnym, uczyli „ochotniczą kompanię wołoczebną” (m.in. złożoną z członków i sympatyków Stowarzyszenia „Tratwa”) poszczególnych pieśni i oracji. W kolejnych latach do grona adeptów dołączali chętni rekrutowani z okolicznych liceów, jak i oddalonych o kilkaset kilometrów miast.

Dzięki warsztatom pieśni wołoczebnych, powstaniu Konsorcjum Konopielkowego, w kilku podknyszyńskich miejscowościach znów słyhać Gospodarza, konopielkę i legendę o św. Jerzym w wykonaniu mistrzów tej tradycji i ich uczniów. „Daj Boże drugiego roku doczekali!”



Fot. 5. Kompania wołoczebna – mistrzowie z uczniami, Kruszyn, Niedziela Palmowa (2009),
fot. A. Sierko-Szymańska.

Bibliografia

Adamowski Jan

- 2002 *O typach i odmianach gatunkowych kolęd polskich*. „Twórczość Ludowa” nr 4, przedruk: „Gadki z Chatki” 2005 nr 60/61:
http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=924 (12.01.2013).

Bartmiński Jerzy

- 2010 *Nowe zapisy polskich kolęd wiosennych*. „Literatura Ludowa” nr 6.

Bartnik Magdalena

- 2005 *Alilujnicy i Konopielki*. „Gadki z Chatki” nr 56:
<http://pismofoolkowe.pl/artukul/alilujnicy-i-konopielki-2809> (04.01.2013).

Brzozowska-Krajka A

- 1994 *Symbolika dobrego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*. Lublin.

Kawecki Jan

- 1960 *Ludowy obchód wielkanocny „konopielka” na Podlasiu*. „Literatura Ludowa” nr 2-3.

Konopko Jadwiga (red.)

- 2003 *„Z Konopielką”. Kolędowanie wiosenne*. Białystok – Knyszyn.

Kowalski Piotr

- 1998 *Leksykon Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa – Wrocław.

Szymańska Janina

- 1985 *Stara pieśń podlaska konopielką zwana*. W: Rok glogerowski. Materiały z sesji popularnonaukowej. Białystok.

Szymańska Janina

- 2012 *Polska pieśń i muzyka ludowa : źródła i materiały. Podlasie. Tom 5. Cz. 1. Teksty pieśni obrzędowych*. Red. L. Bielawski. Warszawa.

Szymańska Janina

- 2016 *Polska pieśń i muzyka ludowa : źródła i materiały. Podlasie. Tom 5. Cz. 1. Pieśni o obrzędach dorocznych*. Red. L. Bielawski. Wyd. II rozszerzone. Warszawa.

Śródkowski Jerzy

- 2003 *Słowo o kolędowaniu wiosennym*. W: „Z Konopielką”. Kolędowanie wiosenne. Red. Jadwiga Konopko. Białystok – Knyszyn.

Tomiccy Joanna i Ryszard

- 1975 *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa.

Archiwalne nagrania audio Muzeum Śląska Opolskiego – materiał do badań naukowych oraz działań edukacyjnych

Iwona Wylęgała

Zbiór nagrań, będących przedmiotem niniejszego referatu, składa się z zapisów dokonanych na różnych nośnikach, jednak większość z nich to taśmy szpulowe. Na tych, które uzyskały wersję cyfrową (31 taśm), zarejestrowano w sumie około 30 godzin nagrań. Mniej więcej połowa z nich to pieśni ludowe. Na nagraniach możemy usłyszeć także gadki, zagadki, przysłowia, opowieści, wywiady etnograficzne na temat obrzędowości rodzinnej oraz dorocznej.¹ Poza wyżej wymienionymi nośnikami w posiadaniu Muzeum Śląska Opolskiego znajdują się jeszcze późniejsze, niezdigitalizowane dotychczas, nagrania na kasetach magnetofonowych, których treść nie jest znana autorce artykułu.

Nagrania powstawały w latach 1963-1969 i były prowadzone przez różnych pracowników Muzeum. Do każdego nagrania przypisane zostały podstawowe informacje: autor, wykonawca oraz rok nagrania. Niestety opis na kartach nie zawsze pokrywa się z zawartością taśm, a niektórych danych brakuje. Podejście poszczególnych osób do oznaczania nagrań różni się zasadniczo. Widać, że nie ustalono jednej metody postępowania, nie były to bowiem kompleksowo przeprowadzone nagrania na konkretny temat czy na określonym obszarze.

Oprócz podstawowych informacji o pieśni i jej wykonawcy, pomiędzy nagraniami z omawianego zbioru znajdują się również inne istotne dane, jak choćby stwierdzenia o tym, u kogo wykonawca uczył się śpiewać lub od kogo zna tę konkretną pieśń, która z nich jest jego autorstwa, a która z przekazu. Informatorzy opisują także kolejność pieśni w obrzędzie, najczęściej weselnym. Nie tylko tłumaczą, po co były śpiewane, ale także wyjaśniają, jakie mogły być konsekwencje pomylenia ich kolejności. Takie „dodatki” bywają niezwykle cenne, gdyż przybliżają kontekst wykonawczy pieśni oraz drogę jej transmisji. Nie zawsze jest to typowy przekaz międzypokoleniowy, często opiera się bowiem na spotkaniu odpowiedniej osobowości, która wywiera wpływ na śpiew ucznia w zakresie praktyki wykonawczej czy repertuaru. Szerokie spektrum tematów poruszanych podczas nagrań pozwala przypuszczać, że utrwalano wypowiedzi osób, które mogły przekazać wiele informacji powszechnie nie

¹ Więcej o pozamuzycznym materiale w archiwum fonograficznym Muzeum Śląska Opolskiego przeczytać można w tekście Małgorzaty Goc, zamieszczonym w 22. tomie „Opolskiego Rocznika Muzealnego” (Goc 2016: 81-102).

znanych. Okoliczności dokonywania rejestracji bywały różne: wiele zapisów fonograficznych zrealizowano w domach śpiewaków, podczas wywiadów etnograficznych. Rejestrowano również fragmenty prób zespołów folklorystycznych, spotkań towarzyskich, imprez w karczmie. Okazją do sporządzania nagrań stawały się także konkursy oraz przeglądy twórczości ludowej, licznie odbywające się w czasach PRL-u. Wreszcie – sytuacja nagraniowa bywała aranżowana – „Łucyki”, darcie pierza, „doszkubki”, których przebieg bogaty był w pieśni.

W nagraniach archiwalnych muzeum znajdują się przede wszystkim pieśni śląskie, które obecnie w tradycyjnym wydaniu można usłyszeć w województwie opolskim niesłychanie rzadko. Powodem jest wszechobecna na tym obszarze stylizowana muzyka ludowa, przedstawiana i lansowana w mediach oraz przestrzeni publicznej jako tradycyjna. Wobec braku możliwości kontaktu z tradycyjnym, dawnym obliczem muzyki wiejskiej oraz ze względu na trudności w dostępie do archiwalnych nagrań, osoby nią zainteresowane nie mają punktu odniesienia. Dlatego tak ważne dla regionu jest udostępnienie zbiorów fonograficznych szerszemu gronu odbiorców, ale przede wszystkim do badań naukowych oraz działań edukacyjnych. Wreszcie pojawił się materiał, który posłużyć może do zbadania nie tylko tekstów i melodii z zapisów nutowych opublikowanych zbiorów pieśni, tak jak to było dotychczas. Odsłuchiwanie tych nagrań daje obraz wykonawstwa pieśni śląskich z opolskiego oraz pozwala rozpatrywać je w kontekście zmian. Mamy tu bowiem do czynienia z nagraniami trzech pokoleń śpiewaków wykonujących te same pieśni lub ich warianty. Przykładem niech będą przyśpiewki do zbierania na czepiec lub kolebkę oraz pieśni o niedobrej teściowej i inne.

Tematyka wokalnego repertuaru Śląska pokrywa się z problematyką poruszaną w pieśniach z innych regionów Polski. Posłuchać więc można śląskich wariantów pieśni wędrujących, np.: o zabójstwie Magdalenki, zbójniku Henryku, dziewczynie mordującej brata by móc być z ukochanym. Nagrane są również śląskie warianty pieśni i przyśpiewek obrzędowych, np. weselnych – „wsiadanych”, do czepca itd. Pojawiają się także charakterystyczne dla tego regionu pieśni goikowe i marzankowe, a także związane ze zwyczajem wodzenia niedźwiedzia. Wśród pieśni weselnych znajdziemy ślady zmian dokonujących się w obrzędowości polskiej kultury ludowej, a co za tym idzie również w samych pieśniach, a mianowicie przechodzenie pieśni sobótkowych do repertuaru weselnego.

Jeśli chodzi o udział poszczególnych rodzajów pieśni w zbiorze nagrań, największy stanowią pieśni nieobrzędowe (powszechne, liryczne, miłosne, zalotne itp.). Nie jest to jednak

wyjątkowa sytuacja, ponieważ w innych archiwach muzycznych, czy sprawozdaniach z badań terenowych, udział zachowanych pieśni rozkłada się podobnie. Jest to zrozumiałe, biorąc pod uwagę zanik obrzędowości spowodowany zmianą sposobu życia na wsi oraz poza nią. Wykaz wykonywanych pieśni znajduje się w przywołanym już 22 tomie „Opolskiego Rocznika Muzealnego” (Goc 2016: 94-102).

Niektórych rodzajów repertuaru na próżno wypatrywać w nagrany zbiorze. Poza dwiema kolędami bożonarodzeniowymi oraz pieśniami wchodzącymi w skład wyprosów weselnych, nie odnajdziemy w nim pieśni nabożnych czy religijnych, nie ma pieśni o świętych. Nagrano tylko jedną pieśń pogrzebową. Prawie nieobecny jest też folklor dziecięcy. Nie usłyszymy ani jednej kołysanki, wyliczanki czy zabawy dla dzieci. To, czego nie rejestrowano w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku staje się zrozumiałe w świetle historii tamtych czasów oraz podejścia do zagadnienia kultury ludowej w tym regionie po II wojnie światowej. W pieśniach śląskich poszukiwano przede wszystkim związków z językiem polskim, potwierdzając tym samym bliskość tradycji regionu do polskich zwyczajów. Pokłosiem wojny będzie także pewnie fakt, że darmo poszukiwać w nagraniach archiwalnych ludowych pieśni w języku niemieckim. Występują jednak pieśni przeplatające oba języki, śpiewne są na zmianę polskie i niemieckie słowa, co powoduje niejednokrotnie efekt komiczny. Zestawianie języków również można znaleźć w nagranych tekstach folklorystycznych. Ciekawe jest to, w jaki sposób te języki są mieszane oraz na ile obecność takich tekstów stanowi specyfikę regionu. Jest to na pewno bardzo ciekawy temat do rozważań oraz badań naukowych.

Nie tylko same pieśni, ale także to, co zostało zarejestrowane wraz z nimi, rysuje perspektywy badawcze. Wiele wartościowego materiału nagrano z intensywnymi odgłosami w tle. Wiele można z nich wywnioskować na temat sytuacji nagraniowej, kontekstu. Chodzi tu nie tylko o miejsce (np. karczmę), ale o warunki akustyczne tam panujące. Słuchając nagrań, można wywnioskować w jaki sposób ludzie – chcąc się porozumieć – dostosowywali się do tych warunków (jak się do siebie odzywano, jak inicjowano pieśń, kto śpiewał i w jaki sposób muzykant dostosowywał akompaniament do konkretnej śpiewaczki).

Rozpatrywanie muzyki tradycyjnej w kontekście procesu jej przemian, w świetle nagrań archiwalnych Muzeum Śląska Opolskiego, to także zagadnienie akompaniamentu instrumentalnego towarzyszącego śpiewowi. W zbiorze znajdują się pieśni śpiewane przez tę samą śpiewaczkę *a cappella* oraz z akompaniamentem akordeonu, co nie pozostaje bez wpływu na sposób wykonywania pieśni. Najbardziej słyszalnym zmianom podlegają melodie. Występowanie starszych, bogatszych melodii oraz młodszych w wariantach tych samych pieśni pozwala na obserwację, w jaki sposób przemiany muzyki tradycyjnej odciskają swoje

piętno – z biegiem czasu melodie się upraszczają. W jaki sposób przebiega ten proces i co może mieć na niego wpływ? – to kolejne, interesujące dla badacza zagadnienie.

W literaturze etnomuzykologicznej, wzmiankującej o tradycyjnym śpiewie na Śląsku, pisano także o wielogłosowości i – co też ciekawe – mimo że jest ona do dziś bardzo popularna, w zbiorze omawianych nagrań śpiew na głosy reprezentowany jest w postaci zaledwie kilku przykładów. Nie jest to zjawisko wystarczająco dotychczas zbadane, ale naukowcy łączą je z wpływami muzyki klasycznej na muzykę ludową, a dokładniej z wykonawstwem chóralnych stowarzyszeń śpiewaczych na terenie ówczesnych Niemiec (Sobiescy 1973: 345). Istnienie wielogłosowości to jeden z wielu czynników wpływających na styl wykonawczy pieśni ludowych na Śląsku Opolskim. Oczywiście jednogłos nie został całkowicie wyparty przez wielogłos, nie zastąpił go. Jeżeli nazwiemy to zjawisko modą, to trwa ona już prawie 100 lat i wrosła w tradycję śpiewu, podobnie jak instrumentalny akompaniament.

Na nagraniach zgromadzonych w archiwum fonograficznym, oprócz śląskiego repertuaru, posłuchać można pieśni ludności przybyłej na Śląsk Opolski po II wojnie światowej, np. Górali Żywieckich czy mieszkańców Kresów Wschodnich, których styl śpiewaczy odbiega od miejscowego. W ten sposób poznać możemy Agnieszkę Bąk – śpiewaczkę z Żywiecczyny, osiadłą we wsi Radomierowice, wykonującą pieśni przywiezione ze stron rodzinnych, ale także własnego autorstwa. Śpiewaczki przyjezdne sięgają także po repertuar śląski, na przykład przygotowując się do konkursów twórczości ludowej. Ciekawych obserwacji można dokonać, porównując jak taka osoba wykonuje pieśni śląskie, zachowując swoje przyzwyczajenia śpiewacze rodem z regionu, z którego przybyła. Można posłuchać, w jaki sposób zmienia tę pieśń na swoje potrzeby lub odwrotnie, jak próbuje się do niej dopasować.

Ciekawe perspektywy badawcze rysują się w toku analiz porównawczych nagrań archiwum fonograficznego opolskiego muzeum z innymi zbiorami pieśni ze Śląska Opolskiego. Oprócz zbiorów dokonanych przez badaczy związanych z Uniwersytetem Opolskim funkcjonują jeszcze te, które nie były dotychczas eksplorowane przez specjalistów. Nagrania takie, prawdopodobnie z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX, wieku posiada Radio Opole. Ogromny zbiór fonograficzny ludowej muzyki śląskiej, także z regionu opolskiego, znajduje się w Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”. Są to szpule magnetofonowe, pochodzące z badań terenowych profesora Adolfa Dygacza, które – w miarę możliwości i środków – są digitalizowane przez pracowników skansenu.

Udostępnienie nagrań archiwum fonograficznego Muzeum Śląska Opolskiego do badań naukowych może przyczynić się do rozwoju wiedzy na temat pieśni śląskich w ogóle,

zwłaszcza, jeżeli materiał pieśniowy zestawia się z tym pochodzącym z innych archiwów oraz zapisów nutowych. Obecnie, aby posłuchać pieśni z Opolszczyzny, trzeba udać się do Warszawy. W Opolu żadna instytucja tego nie umożliwia. W Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie zgromadzone są m.in. nagrania pochodzące z Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego z lat pięćdziesiątych XX wieku. Zarówno wtedy jak i w kolejnych latach śląską muzykę ludową dokumentował wspomniany Adolf Dygacz, w wyniku czego powstała publikacja, do której najczęściej sięgają zainteresowane osoby (Dygacz, Ligęza 1954). W zbiorach Dygacza jak i w archiwum fonograficznym IS PAN natrafić można na te same nazwiska śpiewaczek (m.in.: siostry Sobota, Franciszka Famuła, Julia Goluzda). Jeżeli weźmiemy jeszcze pod uwagę archiwum Muzeum Śląska Opolskiego, to wszystkie te trzy zbiory nagrań łączy obecność śpiewaczki Zofii Czech. Z powodu specyficznego podejścia do rejestrowania folkloru podczas akcji dokumentacyjnych w latach pięćdziesiątych, polegającego na rejestrowaniu przeważnie jednej zwrotki pieśni, a wymuszonego oszczędnością bardzo drogiej wówczas taśm, w archiwum IS PAN mamy więcej melodii wariantowych, natomiast w muzeum opolskim odnajdziemy pieśni nagrane w całości, ale kosztem rejestracji kolejnych wariantów. Dokumentacja w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego musiała przebiegać według jej podstawowych założeń, a przy tym nie mogła nadwyżyć niskiego budżetu. Opolskie rejestracje nie miały zaś wytycznych związanych ze sposobem nagrywania.

Zestawienie dokumentacji fonograficznej z dwóch wymienionych wyżej archiwów fonograficznych – IS PAN oraz Muzeum Śląska Opolskiego pokazuje, że mamy do czynienia z nagraniami przynajmniej trzech pokoleń śpiewaków, głównie kobiet. Pierwsze dotyczą osób urodzonych pod koniec XIX wieku i wywierają na słuchacza wrażenie dawności melodii, większego bogactwa i odmienności skal muzycznych. Już wówczas, kiedy je nagrywano, sposób śpiewania znacznie różnił się od tego, co można było usłyszeć na śląskich wsiach. Melodie śpiewane przez osoby młodsze, stanowiące większość śpiewaków, które podczas nagrań miały 45-60 lat, są bliższe naszym przyzwyczajeniom słuchowym. Trzecie pokolenie, bardzo nieliczne to osoby około 35 roku życia. W nagraniach opolskich porównać możemy np. przyśpiewki do czepca śpiewane przez przedstawicieli dwóch pokoleń. Na podstawie zgromadzonego materiału audialnego można pokusić się o nakreślenie sylwetek śpiewaczek, jako twórczych indywidualności, bowiem wiele z nich, np. Krystyna Miętus, Anna Kampa czy Zofia Czech, na śpiewaniu nie poprzestaje. Niektóre śpiewaczki wykonują pieśni przekazane wyłącznie przez starsze pokolenie, inne również swojego autorstwa (jak Anna Kaniak), a jeszcze inne oprócz śpiewu pozostawiły opowieści, zagadki, dowcipy itp.

Od lat sześćdziesiątych minionego wieku, czasu powstania zbioru nagrań, przechowywane były one w Muzeum Śląska Opolskiego, ale dopiero digitalizacja umożliwiła ich wykorzystanie w działalności muzealnej. Po raz pierwszy zcyfryzowane nagrania opolskie towarzyszyły wystawie stałej pt. „Etnografia Opolszczyzny – tradycja i zmiana”. Kilka pieśni zostało umieszczonych do odsłuchu w kioskach multimedialnych, będących integralną częścią ekspozycji. Z kolei w 2016 roku nagrania archiwalne zostały udostępnione autorce artykułu w celu realizacji projektu stypendialnego pt. „Pieśni Bezscenne”. Projekt powstał pod patronatem Muzeum Śląska Opolskiego i zakładał wykorzystanie nagrań do działań edukacyjnych w postaci warsztatów śpiewaczych dla dzieci oraz dorosłych.²

Przydatność nagrań w dziedzinie edukacyjnej wydaje się najprostsza i najbardziej oczywista, gdyż poza nauką śpiewu można przekazywać ludziom podstawowe informacje o naturze pieśni ludowych oraz śpiewie – kawałku zapomnianej kultury tego regionu. W archiwum znajduje się zaledwie kilka piosenek nadających się dla dzieci, więc przy ich nauczaniu można posiłkować się innymi źródłami pieśniowymi, a dodatkowo promować zbiory muzealne. Warsztaty śpiewacze z powodzeniem można łączyć ze zwiedzaniem wystawy stałej w muzeum i w ten sposób rozszerzać ofertę edukacyjną tej instytucji. Dzięki wspomnianemu projektowi muzeum przekonało się o atrakcyjności tego typu działań i – jako pierwsza instytucja w Opolu – zdecydowało o sfinansowaniu z własnego budżetu kolejnych godzin zajęć edukacyjnych w 2017 roku. Warto więc działać!

Jak już wspomniano, nagrania zgromadzone w Muzeum Śląska Opolskiego to nie jedyna dokumentacja z muzyką ludową tego regionu. W przyszłości należy sobie życzyć skatalogowania oraz udostępnienia do badań naukowych wszystkich nagrań, biorąc pod uwagę pozostałe istniejące zbiory fonograficzne. Zanim to jednak nastąpi można już zrobić wiele ku pożytkowi etnologii oraz etnomuzykologii, zgodnie z tym co napisano powyżej. Starając się o środki na fachową digitalizację nagrań, umożliwiającą m.in. publikacje płytowe, warto kontynuować i poszerzać działania edukacyjne. Na rozważenie zasługuje też forma ewentualnego udostępniania nagrań opolskich szerszej grupie odbiorców, poprzez stworzenie specjalnie dedykowanej bazy na stronie internetowej, dostępnej *on line*. Wówczas z ogromnego potencjału nagrań zgromadzonych przez Muzeum Śląska Opolskiego mieliby szansę skorzystać osoby zainteresowane tematem, bez względu na miejsce zamieszkania.

² Więcej na temat projektu można przeczytać w tekście zamieszczonym we wspomnianym wyżej numerze „Opolskiego Rocznika Muzealnego” (Wylęgała 2016: 123-132) oraz na prowadzonym przez autorkę blogu <http://piesnibezscenne.blogspot.com>.

Bibliografia

Dygacz Adolf, Józef Ligęza

1954 *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Goc Małgorzata

2016 „Skąd wam się to bierze? Tam mają torbę z głupotami pod stołem” czyli archiwalne nagrania fonograficzne w zbiorach Działu Etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego. „Opolski Rocznik Muzealny” t. 22.

Sobiescy Jadwiga i Marian

1973 *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Wylęgała Iwona

2016 *Pieśni spoza sceny czyli tradycyjne pieśni ludowe na Śląsku Opolskim*. Podsumowanie projektu badawczo-edukacyjnego „Pieśni Bezscenne”. „Opolski Rocznik Muzealny” t. 22.

Internet

Blog Iwony Wylęgały, „Pieśni Bezscenne – tradycyjne pieśni ludowe ze Śląska Opolskiego:
<http://piesnibezscenne.blogspot.com>

Śląskie tradycje muzyczne Opolszczyzny na przykładzie gminy Ozimek

Ewa Retecka

Miasto i gmina Ozimek położone są w województwie opolskim, około 20 km na wschód od Opola. Jest to stosunkowo niewielka gmina, składająca się z miasta Ozimek i trzynastu wsi (Antoniów, Biestrzynnik, Chobie, Dylaki, Grodziec, Jedlice, Krasiejów, Krzyżowa Dolina, Mnichus, Nowa Schodnia, Pustków, Schodnia, Szczedrzyk), w których zamieszkuje łącznie niecałe 20 tysięcy mieszkańców.¹ Specyficzna dla tej gminy, jak i całej Opolszczyzny, wielokulturowość wynika z osiedlania tych terenów przez ludność różnego pochodzenia (Smolorz 2003). Największą grupę stanowią Ślązacy, z których część uważa się za Niemców. Miejscowość Grodziec w całości zamieszкана jest przez ludność wywodzącą się z położonej pod Lwowem Biłki Szlacheckiej, skąd została przesiedlona w 1945 roku. Swoją tożsamość mieszkańcy omawianej gminy podtrzymują m.in. poprzez pielęgnowanie tradycji muzycznych i kulturowych własnych przodków. Na tak niewielkim terenie od wielu lat działa prężnie siedem zespołów folklorystycznych prezentujących repertuar śląski (zespoły Dzióbki, Opolskie Dziołchy i Babie lato), kresowy (zespoły Grodziec i Jutrzeńka) oraz niemiecki (Heidi i śpiewaczo-taneczny Dialog). W poniższym tekście skupię się na zespołach śląskich. Pomimo tego, iż pieśni niemieckie, religijne i biesiadne mają w działalności omawianych grup śpiewaczych niebagatelne znaczenie, w centrum moich zainteresowań znajdzie się tylko śląski repertuar ludowy.²

W gminie Ozimek mieszka wiele starszych kobiet, w których życiu muzyka od dzieciństwa odgrywała ważną rolę. Chętnie śpiewały dla siebie podczas codziennych czynności melodie zasłyszane od swoich rodziców i dziadków. Kiedy już jako dojrzałe kobiety uświadomiły sobie, że te „stare piosenki” są piękne, a niestety coraz mniej znane, stworzyły zespoły śpiewacze kultywujące i rozpowszechniające tradycyjny repertuar. Jedną z tych osób jest Eryka Świerc, urodzona 29 grudnia 1933 roku w Biestrzynie, gdzie mieszka do dziś. Pochodzi z wielodzietnej rodziny (miała siedmioro rodzeństwa). Ojciec był młynarzem. Mieli duże gospodarstwo rolne. Marzeniem Eryki Świerc było zostać nauczycielką, jednakże ojciec pragnął by pracowała w gospodarstwie rolnym i zabronił jej kształcić się w szkole średniej.³

¹ Oficjalna strona internetowa gminy Ozimek: <http://www.ozimek.pl/>, [dostęp: 05.11.2013].

² Wybierając pieśni ludowe spośród szerokiego repertuaru zespołów Dzióbki, Opolskie Dziołchy oraz Babie Lato, kierowałam się kryterium językowym: analizowane pieśni są śpiewane w języku polskim lub gwara śląska.

³ Relacja Eryki Świerc, Biestrzynnik (22.11.2011), w zbiorach własnych.

Realizowała więc jego wolę, jednak pozwalala sobie na chwile wytchnienia. Jednym z takich momentów było darcia pierza zimą, które polegało na tym, że kobiety chodziły od domu do domu i wspólnie darły pierze, ponieważ każda dziewczyna wychodząca za mąż musiała mieć dwie pierzyny i *sztury zygowki* (4 poduszki). Wszystkie kobiety kultywujące ten zwyczaj należały do Koła Gospodyń Wiejskich. Dzięki tej wspólnej praktyce padła kolejna propozycja, by z okazji zbliżającego się Dnia Kobiet zaśpiewać coś publicznie. Każda z pań zaprezentowała znane sobie pieśni, dzięki czemu okazało się, że ich repertuar jest obszerny.

Kolejnym krokiem było zebranie przez Erykę Świerc tradycyjnych śląskich śpiewek od najstarszych mieszkanki wsi w celu wzbogacenia repertuaru świeżo utworzonego zespołu. Swoim występem z okazji Dnia Kobiet w 1975 roku zrobiły ogromną niespodziankę mieszkańcom wsi. Potem występowały także z okazji Dnia Matki i na *żniwioku* (tj. dożynkach). Ich potencjał twórczy zauważony został przez organizatorów Wojewódzkiego Przeglądu Amatorskich Zespołów Artystycznych zorganizowanego w Komprachcicach, którzy to zaprosili zespół do udziału w konkursie. Eryka Świerc wspomina, że miały wtedy na sobie krótkie czerwone spódniczki, białe bluzki, fartuszki i chustki.⁴ Krótco przed występem okazało się, że zespół nie ma nazwy, więc na miejscu wymyśliły, że zwać się będą Dzióbki, ponieważ śpiewały wówczas śląską pieśń zalotną „Dzióbka dej”.⁵ Wybrały też wtedy kierownika zespołu – Erykę Świerc, która prowadzi grupę do chwili obecnej. Mimo iż udział we wspomnianym przeglądzie był ich pierwszym konkursowym występem, zajęły pierwsze miejsce i zakwalifikowały się do udziału w Międzywojewódzkim Przeglądzie Zespołów Artystycznych w Częstochowie, gdzie również zajęły pierwsze miejsce, zdobywając wysoką nagrodę pieniężną, za którą kupiły materiał na stroje, w których występują do dziś.⁶ Wszystkie te wydarzenia miały miejsce w 1975 roku, tak więc ich początki były nader udane.

Potem jeździły na koncerty i przeglądy po całej Polsce, często zdobywając nagrody lub wyróżnienia. Ważniejsze występy to: udział w Świącie Ludowym w Kaliszu (1976), prezentacja kultury i sztuki ludowej Śląska Opolskiego w Nowym Sączu (1977), udział w I i II Ogólnopolskim Przeglądzie Aktywności Kulturalnej Wsi w Gorzowie Wielkopolskim (1978, 1979) – za drugim razem zostały laureatkami zbiorowej nagrody „Złoty Pług”, występ na Jarmarku Folkloru i Sztuki Ludowej w Piotrkowie Trybunalskim (1980), udział w XXII Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (1988) oraz wiele innych przeglądów i festiwali wojewódzkich. Zespół był wielokrotnie nagradzany

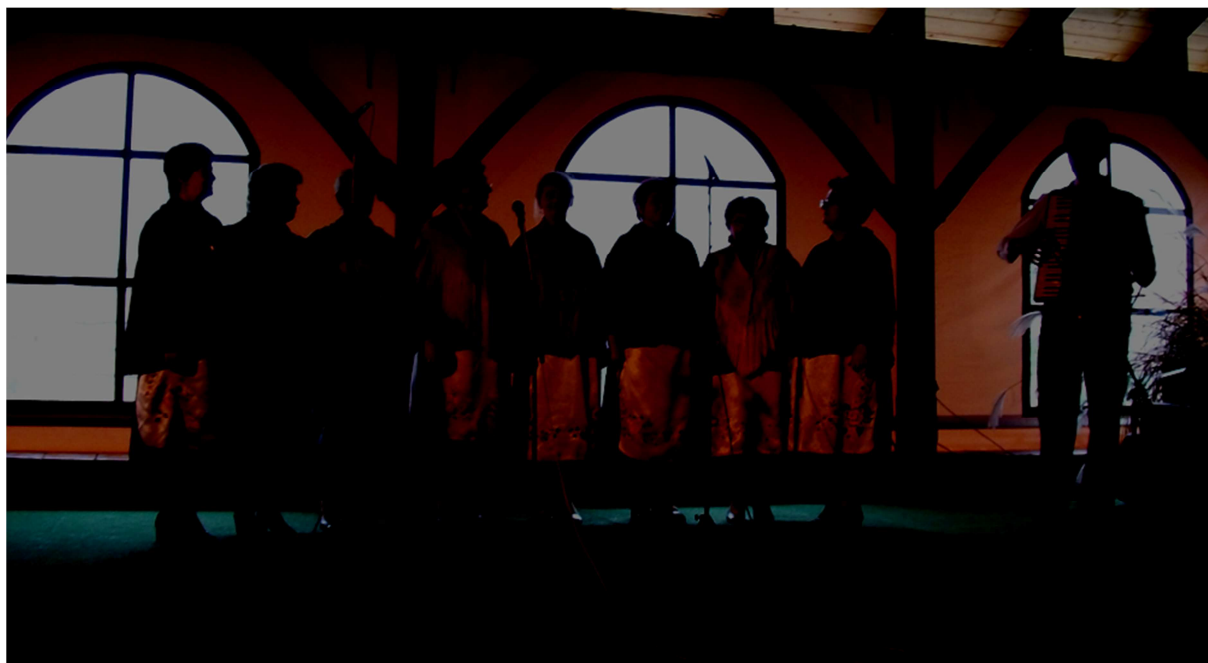
⁴ Tamże.

⁵ Relacja Eryki Świerc, Biestrzynnik (29.10.2010), w zbiorach własnych.

⁶ Relacja Eryki Świerc, Biestrzynnik (22.11.2011), w zbiorach własnych.

za wkład w krzewienie kultury ludowej, m.in. w 1988 roku otrzymał Honorowy Dyplom Ministra Kultury i Sztuki⁷. Repertuar Dzióbków jest bardzo bogaty. Oprócz śląskich pieśni ludowych, które zostaną omówione poniżej, Dzióbki mają w repertuarze także pieśni ludowe z innych regionów Polski, a także: kolędy, niemieckie pieśni ludowe oraz autorskie piosenki Eryki Świerc, komponowane w stylu ludowym (czasem autorskie są teksty, a melodia pochodzi ze znanych pieśni ludowych). Poza tym zespół od lat prezentuje na scenie spektakl przedstawiający zwyczaję kiszenia kapusty, a także darcie pierza. Szczególnie kiszenie kapusty spotyka się zawsze z wielką aprobatą widowni, ponieważ Eryka Świerc ma niesłychany talent do rozbawiania ludzi.

Zespół Dzióbki dorobił się kilku zestawów strojów. Kiedy występują z repertuarem niemieckim bądź śpiewają kolędy zakładają niebieskie błyszczące bluzki i czarne spódnice. Specjalne stroje mają też na *zniwioki* – kolorowe chusty i spódnice oraz białe bluzki. Najważniejsze są jednak te, które zakupiły w 1975 roku.



Fot. 1. Dzióbki podczas koncertu w Krasiejowie 26 września 2010 roku.

Według Eryki Świerc fartuchy są właśnie z takiego materiału, jaki nosiły kiedyś „stare olmy” (babcie). Zespół posiada spódnice w trzech różnych kolorach: brązowym, wiśniowym i niebieskim. Kolory haftów na fartuchach odpowiadają kolorom spódnic. Stroje te zakładają na najważniejsze występy (Gorzów Wielkopolski, Kalisz, Kazimierz Dolny itd.). Na ramiona członkinie grupy zarzucają piękne, stare chusty, które Eryka Świerc pozbiierała od

⁷ Zbiory Eryki Świerc, Kronika zespołu Dzióbki, [b.n.s.].

najstarszych kobiet z Biestrzynnika, gdy zakładała swój zespół. Grupa śpiewacza Dzióbki składa się zawsze z 12 kobiet⁸, którym na każdym występie przygrywa akordeonista, bo jak ich kierowniczka powiedziała: „do folk musik musi być tylko akordion, to musi być tylko akordion, to inacej to być nie może”.⁹ Na początku ich akordeonistą był Herbert Staś, mężczyzna w podeszłym wieku, który potrafił podać im tylko pierwszy dźwięk, po czym one rozpoczynały śpiew bez akompaniamentu. Czasami tylko dołączał w trakcie trwania melodii. Jednak niedługo po założeniu zespołu Hebert Staś zmarł, a jego miejsce zajął Marian Szymczak, który wówczas był jeszcze uczniem szkoły muzycznej. Szymczak występuje z zespołem do dziś. Eryka Świerc z dumą stwierdza fakt, że do prawie każdej pieśni potrafi wymyślić drugi głos, dlatego też Dzióbki śpiewają zazwyczaj dwugłosowo, szczególnie refreny. Kierowniczka zespołu podkreśla też, że na występach konkursowych ona śpiewa solo, pozostałe kobiety dołączają się w śpiewie podczas refrenu, a dokładniej po powtórce refrenu.

Inny zespół z regionu Opolszczyzny to grupa Opolskie Dziołchy z Antoniowa. Jest jednym z najstarszych zespołów folklorystycznych w tej części kraju. Powstał w 1969 roku przy Kole Gospodyń Wiejskich, podobnie jak Dzióbki. Zespołem, w ciągu jego historii, kierowały różne osoby: przez ponad 20 lat grupę prowadziła (nieżyjąca już) Annyliza Wieczorek, po wyjeździe której do Niemiec kierownictwo przejęła Elfryda Jończyk, słynąca z organizowania, oprócz występów śpiewaczych, satyrycznych przedstawień. Po jej śmierci grupą zajęła się Adelajda Kokot, ale już po niecałym roku kierowniczką została Krystyna Buczek i piastuje to stanowisko od 2005 roku do dziś.¹⁰ Nie należała ona do zespołu od początku, więc o historii, rozwoju i repertuarze grupy rozmawiałam z najstarszą członkinią, Zofią Kokot (urodzoną w 1933 roku). Pierwszą pieśnią, jaka znalazła się w ich repertuarze, była *Te opolskie dzołchy*, stąd wzięły nazwę swojego zespołu. Pierwszy skład liczył 10 śpiewających kobiet oraz akordeonistę – był nim Edward Gola. Śpiewały wówczas takie pieśni jakie znały, czyli najstarsze śląskie pieśni ludowe. Nie miały żadnych śpiewników, więc cały repertuar odtwarzany był z pamięci.

W 1982 roku powstała w Antoniowie mniejszość niemiecka. Od tego momentu zaczęły śpiewać również pieśni w języku niemieckim. W repertuarze mają także pieśni polskie oraz tłumaczone z niemieckiego na polski.¹¹ W swoim dorobku mają m.in.: II nagrodę (2008)

⁸ Z przyczyn losowych nie na każdym występie Dzióbki śpiewają w pełnym składzie. Zdarzało się, że w dalsze trasy wyjeżdżały tylko 3-4 kobiety, np. do Nowego Sącza.

⁹ Relacja Eryki Świerc, Biestrzynnik (29.10.2010).

¹⁰ Relacja Krystyny Buczek, Antoniów (14.12.2011), w zbiorach własnych.

¹¹ Relacja Zofii Kokot, Antoniów (14.12.2011), w zbiorach własnych.

i dwa wyróżnienia¹² (2007) na Festiwalu Chórów i Zespołów Śpiewaczych Mniejszości Niemieckiej w Walcach oraz wyróżnienie i II miejsce w Wojewódzkim Przeglądzie Artystycznym „Wiatraki” (kolejno w 2008 i 2010 roku)¹³. Oprócz corocznych wyjazdów na dwa wspomniane festiwale zespół śpiewa w okolicznych miejscowościach z okazji dożynek, Dnia Matki, Dnia Kobiet i na innych lokalnych uroczystościach, a w okresie świątecznym kolędy. Swoje stroje kobiety z zespołu starały się dostosować do wzoru wspomnianego w pieśni, od której zespół wziął swoją nazwę: „czerwone spódnice, białe zapaśnice”. Zakładały krótkie czerwone spódniczki, białe fartuszki i białe bluzki – ściągnięte pod szyją czerwoną kokardką, białe pończochy z białą koronką i czerwoną kokardką, którą miały też przy rękawach, dla ozdoby wkładały czerwone korale, a na głowę materiałowe wianki. Na dożynki zakładały wianki ze zboża i kolorowe spódnice. Posiadały też różne przebrania na swoje przedstawienia, np. stroje strażackie, cygańskie. Potem nosiły długie czerwone spódnice i kamizelki w tym samym kolorze.



Fot. 2. Opolskie Dziołchy podczas koncertu w Krasiejowie 26 września 2010 roku.

W kościołach występują w specjalnych, fioletowych strojach. Wszystkie te ubrania finansuje Dom Kultury w Ozimku lub mniejszość niemiecka z Opola. Zespół nie ma swojego artystycznego mentora, jednak – podobnie jak w przypadku wszystkich pozostałych zespołów z gminy Ozimek – przed występami konkursowymi przyjeżdża do nich z Opola Alfred Wilim i daje wskazówki dotyczące wykonania, np. zwraca uwagę na akcentowanie słów.¹⁴

Kolejną grupą jest zespół Babie Lato z Ozimka. Cechą wyróżniającą go od pozostałych

¹² Brak danych dotyczących daty zdobycia drugiego wyróżnienia, ale najprawdopodobniej odbyło się to w 1995 roku. Z relacji Zofii Kokot wiadomo mi o dwóch wyróżnieniach i II nagrodzie otrzymanych w Walcach.

¹³ Za: <http://www.dk.ozimek.pl/folklor/opolskie,dziolchy.html>, [dostęp: 15.11.2013].

¹⁴ Relacja Zofii Kokot, Antoniów (14.12.2011), w zbiorach własnych.

zespołów jest fakt, że w jego repertuarze nie ma pieśni w języku niemieckim. Oprócz pieśni ludowych z różnych regionów Polski, w przeważającej części śląskich, wykonuje pieśni religijne (maryjne), a także kolędy i pastorałki. Jest to najmłodsza grupa śpiewacza prezentująca śląski repertuar w gminie Ozimek. Założyła ją (nieżyjąca już) Danuta Sotoła w 1986 roku przy Polskim Związku Emerytów, Rencistów i Inwalidów w Ozimku. Babie Lato występuje na dożynkach, festynach i innych lokalnych uroczystościach. Największym jego sukcesem było zdobycie II nagrody w Wojewódzkim Przeglądzie Twórczości Artystycznej „Wiatraki” w Osobowicach w 2010 roku. Co roku zespół uczestniczy w festynie organizowanym przez Polski Związek Emerytów, Rencistów i Inwalidów w Opolu z okazji Dnia Inwalidy. Podobnie jak pozostałe zespoły, grupa śpiewa na dwa głosy, jednak nie wszystkie pieśni. Aktualna kierowniczka – Elżbieta Konop tłumaczy, że to zależy od melodii i od tego, czy da się w prosty sposób do głównej melodii dołożyć drugi głos. Członkinie zespołu same pracują nad przygotowaniem repertuaru, nie mają żadnego instruktora i są samoukami. Drugi głos, dodawany przez nie do melodii głównej w niektórych pieśniach, jest wyższy od pierwszego (odwrotnie niż w zespole Dzióbki). Przed ważniejszymi występami przyjeżdża do zespołu wspomniany już Alfred Wilim z Opoli i pomaga w próbach. Zawsze śpiewają z akompaniamentem akordeonu, na którym gra Jan Białas. Stroje Babiego Lata nawiązują do tradycyjnych ludowych: ciemne spódnice w kolorze zielono-chabrowym z motywami liści, do tego wyszywany w kwiaty fartuch z delikatnego materiału. Mają też pomarańczowe jedwabne fartuchy, trójkątne chusty, czepek oraz wianki (których już nie używają, gdyż nie są pannami). Mają też nowszy strój: czerwone wzorzyste spódnice, białe bluzki, kamizelki, jedwabne białe fartuchy z szarą koronką (lub zamiennie kremowe fartuchy), czerwone korale, a do wzorzystej spódnicy szalik.¹⁵

W drugiej części swojego tekstu poddam ogólnej analizie repertuar pieśniowy wymienionych wyżej zespołów. Materiał przeznaczony do analizy składa się z 82, zarejestrowanych przeze mnie, śląskich pieśni ludowych.¹⁶ Wiele z nich znanych jest również w innych regionach Polski. Na Opolszczyźnie, podobnie zresztą jak w innych obszarach kraju, najczęściej śpiewa się pieśni miłosne i zalotne – łącznie jest ich 63,4% (52). W grupie miłosnych i zalotnych najliczniejsze są te, których treścią są zalecanki (12), mówiące o stracie wianka (11), miłosne o kochankach (10) oraz mniej liczne o rozstaniach i kłótniach (7), przeszkodach (5), zdradzie (3) i kpiące z kawalerów (3) oraz jedna pieśń poruszająca

¹⁵ Relacja Elżbiety Konop, Ozimek (21.11.2011), w zbiorach własnych.

¹⁶ Pieśni te nagrałam podczas wywiadów z Eryką Świerc, Krystyną Koźlik i Zofią Kokot, stąd też materiał do analizy stanowią pieśni śpiewane indywidualnie, jednogłosowo.

tematykę perspektywy ożenku. Drugą pod względem wielkości grupą są pieśni zawodowe, liczące 10 przykładów (12,2%). Wśród nich są: rolnicze (5), pasterskie (3) oraz murarska i myśliwska. Kolejną grupą są pieśni rodzinne – 7,3% (6). Cztery z nich przedstawiają rozmowę matki z córką, a dwie pozostałe to pieśń sieroca i pieśń mówiąca o małżeństwie będącym niefortunnym wyborem. W omawianym zbiorze śląskich pieśni ludowych 6,1% (5) stanowią pieśni komiczne, 3,7% (3) refleksyjne, po dwie pieśni żołnierskie i społeczne oraz jedna taneczna. Pieśni obrzędowe na Opolszczyźnie najprawdopodobniej odeszły już w zapomnienie. Na dożynkach śpiewana jest jedna pieśń żniwna – *Siece kośnik siece*, przez zespół Dzióbki. Poza tym Eryka Świerc sama układa przyśpiewki o rolnikach, w których wymienia z imienia i nazwiska znanych miejscowych gospodarzy, a nawet śpiewa o tym, co hoduje dany rolnik. Zawsze wspomni też, że „korona jest pięknie uplecioną i do kościoła zawieszoną, poświęconą...”. Kiedyś, na wojewódzkich dożynkach, Dzióbki śpiewały tradycyjne pieśni, ale już ich nie pamiętają.¹⁷ W przypadku Opolszczyzny potwierdza się formułowana przez badaczy teza o wypieraniu pieśni obrzędowych przez pieśni miłosne, rodzinne, czy też popularno-towarzyskie.

Folklor wokalny Śląska Opolskiego oparty jest w znacznej mierze na szerokokresowych skalach. Zdecydowanie najwięcej, bo ponad 34% (28), analizowanych przeze mnie melodii posiada ambitus oktawy. Przeszło 23% (19) pieśni ma ambitus nony (w tym tylko dwie pieśni o ambitusie nony małej), niespełna zaś 20% (16) – septymy, przy czym przeważa septyma mała (15). Rzadziej można spotkać melodie o ambitusie seksty (niecałe 10% (8), w tym 5 to seksta wielka) – są to np. pieśni *Widziołech Maryna rołz we młynie* i *Cyje to polecko niełorane* – obie na melodię pieśni legionowej *Przybyli ułani pod okienko*. Pięć pieśni (6%) ma ambitus decymy, z czego tylko jedna decymy małej. W zebranych materiale jest również pięć melodii o ambitusie undecymy, m.in. *Słonecko, słonecko nie zachodź mi jesce* oraz *Siedzi wróbel* (w tej melodii najwyższy dźwięk, g^2 , jest niejednoznaczny, gdyż został wypowiedziany/zawołany, nie zaśpiewany).

Najwyższy ambitus, bo kwinty czystej, posiada jedna pieśń – *Te opolskie dziolchy* (śpiewa Zofia Kokot):

¹⁷ Relacja Eryki Świerc, Biestrzynnik (29.10.2010), w zbiorach własnych.

1. Te o-pol-skiedziokhy, wielkie parad-ni ce, ka za-ły se poszyć czerwone spód-ni-ce.

Sza la la, sza la la, sza la la la la la, ka za-ły se po szyć czer wo ne spód - ni-ce.

W omawianym zbiorze znajduje się jedna melodia oparta na skali miksolidyjskiej. Jest to *Graj grajeczku*, w wykonaniu Eryki Świerc:

1. Graj gra - jeczku, byn-dziesz wnie-bie, a ba - sis - ta we - le cie - bie, ___

cym ba - lis-ta je szcze da lyj, bo w cym - ba-ły do-brze wa-li.

Dominuje tonalność dur-moll, a konkretnie skala durowa – prawie cały zebrany przeze mnie materiał (oprócz powyższego przykładu *Graj grajeczku*) jest durowy. Przeważa pełna, siedmiostopniowa skala durowa (71% – 58 melodii), ale zdarzają się także skale bez VII stopnia (10), bez VI (8), z pominięciem stopnia IV (3) oraz II (1), a także bez wykorzystania VI i VII równocześnie (1). Dominacja systemu dur-moll i wypieranie przez nią dawnych skal modalnych spowodowane jest, jak twierdzi Magdalena Szyndler, wprowadzaniem akompaniamentu akordeonowego lub fortepianowego podczas śpiewu zespołów folklorystycznych, co jest jednocześnie przyczyną zaburzenia tonalności dawnych pieśni (Szyndler 2012: 26-27).

Charakterystycznym zjawiskiem w praktyce wokalne krzewicieli śląskiego repertuaru jest glissandowe łączenie dźwięków, słyszalne w większości analizowanych melodii, w 26% (21). Dla przykładu *Na wójtowej roli* w wykonaniu Eryki Świerc:



Śląskie pieśni ludowe odznaczają się szybkim tempem: 82% (67) analizowanych melodii to wykonania w tempie powyżej 120 M.M., z których 27% (21) w tempie powyżej 200 M.M. Pozostałe zaśpiewane zostały w tempie umiarkowanym, jednak nie niższym niż 95 M.M. Warto jednak zaznaczyć, że większość melodii wykonywanych w szybkim tempie daje wrażenie tempa umiarkowanego, na co zdecydowany wpływ ma ich rytmika. W 21% (17) zbioru całe takty wypełniają pojedyncze długie nuty (tzn. zazwyczaj ćwierćnuty z kropką w takcie $\frac{3}{8}$) lub charakterystyczny dla śląskich pieśni układ rytmiczny w taktach: ćwierćnuta i ósemka, czyli rytmika walcerkowa – w 54% (44) zbioru. Zdecydowana większość śląskich pieśni z Opolszczyzny ma metrum trójdzielne (70%) i takt $\frac{3}{8}$ (65%). Przykładem może być *Płynie woda* w wykonaniu Krystyny Koźlik:



W pieśniach ludowych śpiewanych na Śląsku usłyszeć można również rytmy krakowiakowe – 11% (9) i mazurkowe – 7,3% (6). W zbiorze znalazł się także jeden polonez. Cechą potwierdzającą fakt, iż na muzykę ludową Śląska Opolskiego ma wpływ niemiecka tradycja muzyczna, jest występowanie przedtaktów – co prawda nielicznie, bo pojawia się tylko w czterech lub pięciu¹⁸ melodiach, jednakże w innych regionach Polski jest to prawie niespotykane.

¹⁸ Pieśń *W zielonym sadzie* w wykonaniu Eryki Świerc wykonywana jest z przedtakterem, natomiast Zofia Kokot rozpoczyna pieśń od pierwszej części taktu – wykonania te różnią się jedynie rytmem pierwszej części melodii.

Śląskie melodie ludowe mają przeważnie dwuczęściową lub czterowersową budowę – 88% (72), zazwyczaj część 1 to 12 taktowa zwrotka, a część 2 to refren o odpowiednio podobnej budowie, zaśpiewany dwa razy, czasami ze zmianą w kadencji. Pozostałe 12% (10) to formy trzyczęściowe, w czterech przypadkach o budowie ABA lub ABA¹. Ponad połowa, czyli 51% (42) badanych przeze mnie melodii kończona jest zwrotem kadencyjnym na I stopniu skali, 45% (37) na III stopniu oraz po jednej melodii kończącej się na V i VI stopniu skali. Większość – 85,4% (70) kadencji ma kierunek descedentalny. Właściwością śląskich melodii ludowych jest osiąganie kulminacji na początku drugiej połowy ich czasu trwania. W związku z tym największa grupa, bo 54% (44) badanych pieśni posiada styl łukowy i należy do grupy B, zgodnie z terminologią zastosowaną w pracy Zbigniewa Jerzego Przerembskiego *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (Przerembski 1994). Drugą pod względem ilości grupę stanowią 24 pieśni (29% wszystkich) posiadające melodykę w stylu descedentalnym, czyli osiągające kulminację w początkowej fazie ich trwania (grupa A). W stylu ascedentalnym (grupa C) znajduje się 16% (13) badanych melodii – dźwięk kulminacyjny pojawia się w końcowej fazie melodii. Warto także wspomnieć, iż w śląskiej muzyce ludowej rzadkie jest występowanie melizmatów. W omawianym zbiorze znajduje się zaledwie 6 pieśni, w których pojawiły się pojedyncze melizmaty, oparte na dwóch dźwiękach.

Tradycyjne śląskie melodie mają liczne walory, które niestety nie są dostrzegane przez większość społeczeństwa regionu. Zwracają na nie uwagę starsze kobiety – członkinie omawianych zespołów folklorystycznych, które – świadome wartości i istoty znajomego im folkloru wokalnego – starają się go rozpowszechniać i rozbudzać wobec niego pozytywne uczucia odbiorców. Niestety, coraz częściej wprowadzają zmiany na niekorzyść dawnych tradycji muzycznych, chcąc przypodobać się współczesnemu słuchaczowi. Wprowadzają akompaniament, dodają drugi głos, przekształcają charakter dawnych melodii w kierunku muzyki użytkowej, nadającej się do tańca podczas festynów i innych lokalnych uroczystości. Na występach mieszają tradycyjny repertuar z piosenkami biesiadnymi, co wprowadza słuchaczy w błąd i jest przyczyną nierozróżniania muzyki dawnej od dzisiejszych szlagierów. Pomimo tego młodzież (w tym wnuki członkiń zespołów) nie jest przekonana do kontynuowania tych tradycji. Kobiety, z którymi rozmawiałam, martwią się, że te pieśni będą istniały dopóty, dopóki one i ich zespoły będą istnieć. Są jednak nieliczne wyjątki wśród młodzieży, także w gminie Ozimek. W miejscowości Dylaki prężnie działa zespół wokально-taneczny Dialog, złożony z młodzieży i dzieci, który reprezentuje jednak folklor niemiecki, a nie śląski. W latach osiemdziesiątych działał przez pewien czas zespół Dzióbeczki, założony przy miejscowej szkole podstawowej przez Erykę Świerc – kierowniczkę Dzióbków.

Bibliografia

Przerembski Zbigniew Jerzy

- 1994 *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*. Instytut Sztuki Polska Akademia Nauk, Warszawa.

Smolorz Michał

- 2003 *Wielokulturowość na Górnym Śląsku po 1945 roku – stan i perspektywy*.
W: *Postanowienia i konsekwencje konferencji w Jałcie i Poczdamie: materiały z części historycznej VIII Seminarium Śląskiego: śladami śląskich losów wczoraj – dziś – jutro*. Red. M. Smolorz. Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, Gliwice – Opole.

Szyndler Magdalena

- 2012 *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*. Cieszyn:
<http://imit.org.pl/uploads/Magdalena%20Szyndler.pdf>.

Przebojowa tradycja. Rzecz o kreowaniu i promocji ludowych tradycji muzycznych na Dolnym Śląsku

Gabriela Gacek

Dolny Śląsk jest regionem, w którym można spotkać się z wieloma ludowymi tradycjami muzycznymi. Stosunkowo najlepiej przebadanymi, kojarzonymi współcześnie z Dolnym Śląskiem, tradycje Łemków, Górali Czadeckich oraz reemigrantów z Bośni. Oprócz tego istnieje jednak wiele kapel, zespołów wokalnych i grup wokально-instrumentalnych, wykonujących repertuar z różnych regionów Polski (także przedwojennej), jak również repertuar biesiadny. Podczas imprez folklorystycznych w regionie wszystkie te zespoły nazywa się najczęściej „dolnośląskimi” podkreślając, że Dolny Śląsk to „region regionów” o trudnym do ustalenia kanonie repertuaru muzycznego.

Praktykowanie muzyki jest zawsze powiązane z jakimś sposobem jej promocji. Może się ona przejawiać m.in. we współpracy zespołów z osobami, które animują kulturę w regionie. W niniejszym artykule przybliżę sylwetki oraz działalność najbardziej wpływowych dolnośląskich animatorów kultury w zakresie wspierania/kreowania amatorskiej działalności muzycznej mieszkańców regionu. Omówię również najważniejsze sposoby promocji tradycji muzycznych uznawanych za ludowe, występujących współcześnie na Dolnym Śląsku, próbując dokonać porównania i ogólnej ich oceny.

W tytule użyłam sformułowania „przebojowa tradycja”. Przebój to:

1. „piosenka lub melodia taneczna **bardzo modna w jakimś okresie**”,
 2. „rzecz **ciesząca się w jakimś czasie ogromną popularnością**”,
- zaś „przebojowy” to:

1. „będący przebojem muzycznym”,
2. „cieszący się ogromną popularnością”,
3. „**idący przebojem, odważny**”,
4. „**przełomowy, łamiący utarte kanony**”.¹

Nawiązując do tych określeń, warto zastanowić się, czy muzykowanie ludowe jest popularne na Dolnym Śląsku? Czy Dolnoślązacy mają swoje regionalne „przeboje” ludowe – muzykę powszechnie „znaną i lubianą”, kojarzącą się jednoznacznie z regionem? Czy

¹ Cytaty za: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/1=?od=13305> [dostęp: 30.09.2013].

muzyka ludowa istnieje w przestrzeni publicznej, czy jest przez kogoś (osoby, instytucje) wspierana? Jaka w ogóle jest i kto ma wpływ na jej kształt?

Próbując odpowiedzieć na powyższe pytania, trudno nie wspomnieć o jednym z najdłużej działających animatorów i badaczy tradycji kulturowych na Dolnym Śląsku – etnologu Henryku Duminie. Jest on pomysłodawcą i wykonawcą działań na rzecz ochrony dziedzictwa kultury ludowej w kręgu społeczności pochodzących zwłaszcza z Kresów Wschodnich, Bukowiny rumuńskiej i Bośni. Efektem jego projektów jest dokumentacja i popularyzacja niematerialnego dziedzictwa kultury regionalnej, jako wartości budującej tożsamość kulturową mieszkańców wsi zachodniej części Dolnego Śląska (obszaru byłego woj. jeleniogórskiego), reprezentujących różne generacje. Wśród wielu działań podejmowanych przez Henryka Dumina szczególnie interesujące są te związane z muzyką. Są to: konkursy kolędnicze, konkurs na tradycyjne potrawy wielkanocne „Mała Wielkanoc” (organizowany we wnętrzu pałacu w Łomnicy koło Jeleniej Góry), „Święto chleba” (m.in. prezentacja wypieków według dawnych receptur, śpiewanie pieśni dożynkowych, żniwnych, weselnych dotyczących korowaja), Przegląd Pieśni Małomiasteczkowych (prezentacje pieśni dziadowskich, strojów małomiasteczkowych), Spotkania z Folklorem (pieśni i widowiska, np. lwowskie wesele, muzyka u rekruta, powrót do Polski).

Od 1984 roku Henryk Dumin realizuje autorski Program Ochrony Tradycji Kultury Wsi, poświęcony kulturze ludowej zachodniej części Dolnego Śląska (byłe woj. jeleniogórskie). W okresie ponad ćwierćwiecza działalności udokumentował tradycyjny repertuar muzyczny. Ujawnił również wielu wybitnych wykonawców i wiejskie grupy obrzędowe, które wielokrotnie występowały na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, zdobywając nagrody. Bogate archiwum repertuaru muzycznego i pieśniowego, zebrane przez Henryka Dumina, zostało wykorzystane przy opracowywaniu płyty *Dolny Śląsk* z serii *Muzyka Źródeł* wydanej przez Polskiego Radio. Dumin był również konsultantem i autorem komentarza do tego wydawnictwa.

Nacisk na współpracę międzypokoleniową i sięganie do zasobów pamięci przesiedleńców starszego pokolenia widać w motcie organizowanych przez niego konkursów folkloru:

Napominam was, aby tradycji nie zaniedbać i przekazać ją następcom, co by pożytek z niej mieli ku własnej i gromady ozdobie. W niej to wartości wszelakie, przez pokolenia zebrane, piękna, harmonii i szacunku uczą dla ludzi innych, natury i Boga, a Ten w każdym choćby okruszkiem pozostaje, i słyszeć go możecie w muzyce i mowie Waszej, i ujrzeć w dziełach rąk ludzkich (Dumin 2009: 132).

Henryk Dumin współpracuje z artystami i ośrodkami kultury na terenie całego regionu, udziela konsultacji etnograficznych, a także typuje dolnośląską reprezentację uczestników na festiwalu kazimierski. W roku 2010 został uhonorowany Nagrodą im. Oskara Kolberga „Za Zasługi dla kultury ludowej”.

W południowo-zachodniej części Dolnego Śląska działa również Olga Chojak – etnolog, wokalistka, muzykantka, animatorka kultury. Od 1997 roku bada i praktykuje muzykę tradycyjną różnych kultur. Jej pasją jest zagadnienie tradycyjnego przekazu kultury. Zajmuje się muzyką tradycyjną różnych regionów Polski, ucząc się jej zarówno u źródła, czyli od artystów ludowych, jak i od specjalistów – znanych etnomuzykologów z Polski, Ukrainy, Litwy i Rosji. Współpracowała m.in. z Fundacją „Muzyka Kresów” z Lublina. Jest współzałożycielką stowarzyszenia Centrala Muzyki Tradycyjnej we Wrocławiu (www.cmt.art.pl) i koordynatorką wielu jego projektów, np. festiwalu „Remiza” (edycje w latach 2008 i 2009), poświęconego prezentacjom muzyki ludowej z Radomskiego i Sieradzkiego. Działała w zespołach: Kapela Wnuki (2010, III miejsce na Festiwalu Folkowym PR „Nowa Tradycja”), Kapela Rozydendol (2011, wyróżnienie w konkursie „Stara Tradycja” podczas Festiwalu Wszystkie Mazurki Świata), Yarmak, Tyater Trzy Dziewiątki, Zespół Międzynarodowej Szkoły Muzyki Tradycyjnej Fundacji „Muzyka Kresów” i in. Prowadzi warsztaty śpiewu i tańca tradycyjnego, bierze także udział w różnych inicjatywach muzycznych. Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. W 2012 roku Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznał Centrali Muzyki Tradycyjnej stypendium na realizację projektu „Pieśni Odzyskane”. Jego celem była penetracja południowo-zachodniej części Dolnego Śląska (okolice Bolesławca, Lwówka Śląskiego, Mirska) w celu dotarcia do repertuaru wykonawców znanych z płyty *Dolny Śląsk* z serii *Muzyka Źródeł*. Byli to przesiedleńcy z Kresów Wschodnich, Bukowiny rumuńskiej oraz Bośni i Chorwacji. Dalsze działania obejmowały:

1. rozmowę z wykonawcami ludowymi,
2. dokonanie nagrań audio i video,
3. naukę repertuaru pod okiem informatorów, następnie samemu i z zespołem (element opracowania, aranżacji pieśni do scenicznej prezentacji),
4. powrót po pewnym czasie do wykonawców ludowych, prezentacja nauczonego repertuaru oraz weryfikacja jego poprawności (melika, tekst słowny i jego wymowa, styl wykonania pieśni itp.),

5. zachowanie kontaktu ze śpiewakami/śpiewaczkami ludowymi oraz zaproszenie ich na koncert prezentujący „odzyskane” pieśni, który odbył się 12 grudnia 2012 roku we Wrocławiu. Olga Chojak wyjaśnia:

Staramy się uczyć ludzi słuchania i rozumienia muzyki ludowej, tradycyjnej, bo ona wciąż obciążona jest krzywdzącymi stereotypami – kojarzy się do tej pory tylko z zespołami pieśni i tańca Mazowsze i Śląsk, i może jeszcze z toporną polityką kulturalną PRL-u. Jednym z mitów towarzyszących muzyce ludowej jest przekonanie, że ona musi być przaśna, wesoła, zabawna. Tymczasem w ogromnej części pieśni tradycyjne mają smutny, refleksyjny charakter. W ogóle, paradoksalnie, pieśni weselne okazują się najsmutniejsze! Skąd się wziął stereotyp, że muzyka wiejska to zawsze przekaz radosny i beztroski? Z takiego zupełnie powierzchownego i bezrefleksyjnego traktowania funkcji i zadań tej muzyki.

Żyjemy w stresujących czasach, mamy dużo na głowie, zalewają nas fale informacji, dlatego tak bardzo chcemy sobie odpocząć. Wtedy najlepiej po prostu się wyluzować, pobawić się (...). I takie podejście utrwała niedobre stereotypy o kulturze ludowej. W naszej działalności staramy się przeciwstawiać tym mitom i uproszczeniom, próbujemy pokazać alternatywę, że muzyka ludowa to coś o wiele bardziej atrakcyjnego i prawdziwego niż monotonna rytmika i prostackie wrzaski.

Najważniejsze są dla nas spotkania z oryginalnymi muzykantami i śpiewakami, od których można się wiele nauczyć. Nie chodzi tylko o melodie i pieśni, bo te można zawsze znaleźć gdzieś w Internecie, ale o żywy kontakt z tymi ludźmi, o ciekawe historie, które nam opowiadają. Dopiero w połączeniu muzyki z opowieścią zawiera się pełny przekaz tradycji. Dla nas ważne są nie tyle same formy muzyczne lub taneczne, ile cały kulturowy kontekst, który im towarzyszy.²

Należy zwrócić uwagę, że projekt „Pieśni Odzyskane” zajmuje szczególne miejsce w działalności Centrali Muzyki Tradycyjnej; opiera się na muzyce zebranej na terenie Dolnego Śląska, a nie – jak w dotychczasowej działalności – centralnej Polski. Jest to również prekursorskie działanie w porównaniu do inicjatyw dolnośląskich zespołów folkowych. Ich środowisko nie było dotąd szerzej zainteresowane eksploracjami na własnym terenie – członkinie kapeli Zdrowie Pięknych Pań sięgały raczej do muzyki środkowej Polski, OVO do repertuaru Europy Środkowo-Wschodniej, a Mitlos – do muzyki łuku Karpat. Praca zespołu Olgi Chojak została doceniona w 2013 roku zarówno na festiwalu Stara Tradycja

² Cytat za: http://www.g-punkt.pl/Artykul/wiejskie_jest_piekne_drugie_zycie_kultury_ludowej/1 [dostęp: 30.09.2013].

(II nagroda), jak i na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, gdzie prezentacja „odzyskanych” pieśni została nagrodzona w kategorii „Folklor rekonstruowany”. Te fakty potwierdzają zasadność projektu oraz jego wysoki poziom realizacji.

Dalsze zamiary Olgi Chojak obejmują przede wszystkim promocję dotychczasowych działań Centrali Muzyki Tradycyjnej, szczególnie wyników projektu „Pieśni Odzyskane”. Składają się na to koncerty w instytucjach kultury i na lokalnych festynach, nagranie płyty z zebraniem repertuarem, a także promowanie zrealizowanego projektu poprzez audycje informacyjne w Polskim Radiu Wrocław. Olga Chojak ma w planach ponadto dalsze eksploracje Dolnego Śląska w celu poszukiwania tradycyjnego repertuaru pieśniowego (Ziemia Kłodzka) oraz animację kulturową wśród osób z regionu, zainteresowanych nauczeniem się zebranego repertuaru tradycyjnego (projekt Laboratorium Strażników Tradycji, www.straznicytradycji.pl).

Wśród dolnośląskich animatorów kultury ludowej szczególne miejsce zajmuje redaktor Małgorzata Majeran-Kokott z Polskiego Radia Wrocław. W coniedzielnej audycji – Liście Przebojów Ludowych, prezentuje słuchaczom muzykę w wykonaniu zespołów śpiewaczych, kapel czy zespołów pieśni i tańca, które nagrywa na dolnośląskich wsiach. Małgorzata Majeran-Kokott jest z wykształcenia historykiem sztuki. Zanim zaczęła w 1998 roku pracę w Polskim Radiu Wrocław, nie miała żadnego kontaktu z muzyką ludową. Początkowo prowadziła niedzielną audycję dla rolników, w której pojawiało się zawsze kilkanaście minut muzyki ludowej. Osobny program, poświęcony muzykowaniu ludowemu na Dolnym Śląsku, w formie listy przebojów, zrodził się 4 lipca 2004 roku. Dyrekcja rozgłośni szukała pomysłu na wakacyjną formułę audycji, o nieco luźniejszym charakterze niż zazwyczaj. Pojawił się konkurs zespołów ludowych z formułą głosowania słuchaczy za pośrednictwem telefonu, sms-ów i kartek pocztowych. Idea ta dobrze się przyjęła i postanowiono ją kontynuować. Program nadawany jest na żywo co niedzielę od godziny 7:00 do 10:00, z przerwą na wiadomości lokalne lub reklamy. Audycja cotygodniowo osiąga słuchalność na poziomie 100 000 osób i tym samym Lista Przebojów Ludowych ma największe grono słuchaczy spośród wszystkich programów Radia Wrocław.

Małgorzata Majeran-Kokott prezentuje słuchaczom pieśni ludowe w wykonaniu zespołów śpiewaczych, kapel czy zespołów pieśni i tańca, które nagrała w dolnośląskich wsiach oraz podaje ich notowanie. Słuchacze głosując, wybierają ulubiony zespół. Grupa, która w ciągu danej edycji listy (3 miesiące) dostanie najwięcej sms-ów i głosów telefonicznych, w nagrodę nagrywa w studiu Polskiego Radia Wrocław profesjonalną płytę. Wytłoczony w ok. 200

egzemplarzach album artyści mogą zabrać do domu, rozdać znajomym lub zatrzymać dla wnuków. Co ważne, nie rywalizują ze sobą jednocześnie wszystkie dolnośląskie zespoły, których liczbę redaktor Kokott ocenia na blisko 200 (wciąż powstają nowe i, co więcej, mają – według niej – potrzebę tworzenia własnego, autorskiego repertuaru). W danej edycji Listy Przebojów rywalizuje ze sobą około 10 wybranych przez nią zespołów. Zwycięski zespół zdobywa przeciętnie kilka tysięcy głosów. Co ciekawe, najczęściej wygrywają te zespoły, które po prostu potrafią zmobilizować otoczenie do głosowania. Repertuar czy poziom wykonawczy ma tu znacznie mniejsze znaczenie. Słuchacze lubią muzykę łatwą, zrozumiałą i radosną, a sam występ w radio jest dla zespołów nobilitacją – wszak zespoły ludowe (wiejskie) rzadko mają możliwości, aby wypromować się na taką skalę, jak w radiu.

Występy nie są oceniane na antenie. Redaktor Kokott twierdzi, że nie ma takiej potrzeby. Poza tym, trudno byłoby wyodrębnić kategorie, w których zespoły miałyby rywalizować. Jak sama twierdzi, to nie ocenianie, a docenianie zespołów jest rolą radia:

Naszym zadaniem jest prezentacja tego, co dziś dzieje się na polskiej wsi. Pokazujemy aktywność seniorów i ludzi młodych, którzy chcą działać na rzecz swoich małych ojczyzn. (...) Niezwykle ważne jest, aby utrwalić, ocalić od zapomnienia to dziedzictwo, które na zawsze pozostanie wartością i niezwykłym kolorytem Dolnego Śląska.³

Niektóre zespoły są wspomagane przez księży, którzy o głosowaniu przypominają „z ambony”. Inne zamieszczają na gminnych stronach internetowych informacje o audycji i apele o sms-y, drukują specjalne ulotki czy plakaty. Głosy ślą przeważnie członkowie zespołów, sąsiedzi, rodzina, znajomi. Zawijają się sojusze. Niektóre kapele wspierają się wzajemnie w kolejnych edycjach listy, przypominając sposób głosowania krajów bałkańskich na siebie nawzajem podczas Konkursu Piosenki „Eurowizja”. Głosowanie, czy raczej jego wyniki, odzwierciedlają aktywność i stopień integracji mieszkańców gminy, z której pochodzi zwycięzca.

Małgorzata Majeran-Kokott tworzy za pośrednictwem swojego programu wspólnotę grających i śpiewających „na ludowo”, a zarazem jakby swój fanklub. Podczas audycji wyczuwalna jest atmosfera sąsiedzkiej czy koleżeńskiej rozmowy, bliskości. Każdy podczas trwania programu może zadzwonić się na antenę, kogoś pozdrowić, złożyć życzenia, skomentować audycję, czy wreszcie – oddać swój głos na wybrany zespół. Redaktor Kokott przyznaje:

³ Cytat za: <http://www.ludowe.prw.pl> [dostęp 30.09.2013].

Ci ludzie zaspokajają swoją naturalną potrzebę spotkania się z drugim człowiekiem. Szczególnie na wsi, bo tam jest mniej możliwości niż w mieście. Dwa razy do roku spotkania w wiejskiej świetlicy to dla nich za mało. (...) Bo ja nie tylko gram tę muzykę, ale też jestem takim trochę pośrednikiem między zespołami: kontaktuję ze sobą różnych muzyków. Na przykład dzwonią do mnie słuchacze i mówią: „Potrzebujemy skrzypka”, „Szukam kogoś, kto mi akordeon naprawi”. Ja to ogłaszam na antenie i się skrzypek znajduje, i akordeon zostaje naprawiony... Zrobiła się ze mnie taka jednoosobowa instytucja.⁴

Ludzie sami decydują, co jest „ich muzyką”. Często zdarza się, że zespoły wymieniają się repertuarem – czerpią go z tego, co usłyszą w audycji i co się im spodoba. Same ustalają swoje „przeboje”. Małgorzata Majeran-Kokott zachęca zespoły, podobnie jak Henryk Dumin, do czerpania z przywiezionych na Dolny Śląsk tradycji regionalnych. Zespoły jednak lubią zazwyczaj prezentować popularne pieśni ludowe z różnych regionów Polski lub, najczęściej, pieśni biesiadne. Nie istnieje żaden kanon repertuarowy. Małgorzata Majeran-Kokott uważa, że w regionie panuje

wielka, przeogromna różnorodność, bo na Dolny Śląsk trafili ludzie z różnych stron i z różnych powodów: bo musieli, bo stracili domy na Kresach, bo chcieli – za pracę, mieszkaniem... To jest wyjątkowe: dzięki temu **mamy prawo śpiewać wszystko**. (...) **I możemy założyć każdy strój ludowy – taka jest u nas mieszanka kultur.**⁵

Co kilka miesięcy, w niedzielę, organizowany jest „Dzień Otwarty Radia Wrocław”, podczas którego każdy może zwiedzić budynek radia oraz odwiedzić redaktor Kokott w jej studiu, a nawet wziąć udział w programie (wypowiedzieć się, pozdrowić kogoś). Podczas takich dni otwartych hol radia wypełnia się wystawcami ze spożywczymi produktami regionalnymi, a w Dużym Studiu Polskiego Radia cały dzień występują zespoły ludowe, związane z Listą Przebojów Ludowych. Panuje atmosfera festynów czy innych tego typu imprez, na które Małgorzata Majeran-Kokott jest przez zespoły zapraszana i które niejednokrotnie prowadzi jako konferansjer.

⁴ Cytat za: <http://www.gazetawroclawska.pl/artukul/72359,lista-przebojow-ludowych-z-dolnego-slaska,id,t.html>, [dostęp: 1.10.2013].

⁵ Ibidem.

Istnienie radiowej Listy Przebojów Ludowych nie jest specyfiką wyłącznie wrocławskiej rozgłośni. Podobne programy są realizowane w Radiu Koszalin (w niedzielę – 9:00-10:00, propozycje do Listy Przebojów codziennie – 5:45-6:00), Radiu Zachód z Zielonej Góry (od poniedziałku do piątku „Donata swojskie klimaty” – 5:45-6:00 i 18:55 oraz w niedzielę – 11:45-12:00 „Na swojską nutę”, w niedzielę i święta „Ziemia i pieśń” – 6:30-7:00), Radiu Dla Ciebie z Warszawy (niedziela – 5:00-6:00, audycja Piotra Łosia) oraz Radiu Rzeszów (niedziela – 6:00-7:00, audycja ma 18-letnią tradycję).

Podobnie, jak większość powyższych programów, Lista Przebojów Ludowych Radia Wrocław ma własną stronę internetową: <http://www.ludowe.prw.pl>. Można tam znaleźć informacje na temat zespołów biorących udział w plebiscycie, posłuchać fragmentów nagrań czy skomentować zespół. Często wśród komentarzy pojawiają się podziękowania i pozdrowienia dla prowadzącej audycję. Zdarza się, że podczas różnych imprez ludowych w terenie społeczności obdarowują redaktor Kokott drobnymi prezentami czy nagrodami. Nie tylko z resztą oni. Małgorzata Majeran-Kokott została wielokrotnie nagrodzona przez władze wojewódzkie, m.in. uhonorowano ją Dolnośląską Nagrodą Kulturalną SILESIA, przyznawaną przez zarząd woj. dolnośląskiego.

Wśród wielu lokalnych imprez folklorystycznych na Dolnym Śląsku do niedawna brakowało takiej, na której spotykałyby się zespoły wyłącznie z tego regionu. Zmieniło się to w 2008 roku, kiedy po raz pierwszy Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego zorganizował I Festiwal Tradycji Dolnego Śląska. Dwudniowa impreza, odbywająca się corocznie w Operze Wrocławskiej, w wybrany jesienny weekend, gromadzi każdego dnia kilkanaście zespołów, śpiewaków i kapel ludowych z Dolnego Śląska, wytypowanych do występu zarówno przez Henryka Dumina, jak i Małgorzatę Majeran-Kokott. Ostatnim zespołem występującym danego dnia jest zawsze któryś z dolnośląskich Zespołów Pieśni i Tańca. W ciągu pięciu lat ustalił się zwyczaj, że na koniec każdej części festiwalu wykonawcy w niej występujący, wraz z publicznością, śpiewają wspólny „przebój”. Na ostatniej edycji festiwalu były to m.in. *Szła dziewczeczka do laseczka* i *Kareta złota* (sic!).

Festiwal prowadzi przeważnie Małgorzata Majeran-Kokott. Jest on słabo rozreklamowany, o *quasi* zamkniętym charakterze. Bilety są rozdawane przeważnie wśród zespołów związanych z Listą Przebojów Ludowych oraz osób zaangażowanych w organizację imprezy. Co prawda, TVP Wrocław corocznie nagrywa występy zespołów, po czym wydaje skrócony zapis imprezy na DVD, ale nie jest on prezentowany na antenie. Festiwal ma formułę spotkania, a nie konkursu. Trzykrotnie towarzyszyło mu wydanie publikacji

popularnonaukowych, dotyczących wybranego problemu związanego z kulturą ludową na Dolnym Śląsku, w tym muzyki ludowej.⁶

Nie sposób nie zauważyć, że występują wzajemne powiązania między działalnością, opisanych w artykule, animatorów kultury, a także pomiędzy inicjatywami na rzecz animacji i promocji muzyki ludowej na Dolnym Śląsku, np.:

1. wykonawcy zarejestrowani przez Olgę Chojak brali udział w projektach Henryka Dumina (nierzadko również w festiwalu w Kazimierzu), byli także nagrywani przez Małgorzatę Majeran-Kokott i prezentowani w jej programie radiowym,

2. zarówno Małgorzata Majeran-Kokott, jak i Henryk Dumin typują zespoły na Festiwal Tradycji Dolnego Śląska,

3. Olga Chojak gościła wielokrotnie na antenie Radia Wrocław w programie Małgorzaty Majeran-Kokott itd.

Wszyscy oni działają na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego na Dolnym Śląsku, w szczególności muzyki, jakkolwiek każdy z nich inaczej to dziedzictwo pojmuje i stara się je chronić różnymi sposobami. Wszyscy mają świadomość, że istnieje szereg problemów związanych z pracą w tym regionie. Moim zdaniem, największym problemem jest brak zorganizowanej, systemowej opieki nad tradycyjnym dziedzictwem kulturowym. Należy pamiętać, że poza działalnością Henryka Dumina, Olgi Chojak i Małgorzaty Majeran-Kokott, istnieje szereg inicjatyw związanych z praktykowaniem muzyki ludowej, podejmowanych np. przez Domy Kultury, ale także samoistnie przez mieszkańców różnych miejscowości, nie mających wiedzy o tradycji i przeszłości. W takim wypadku najczęściej nie są to inicjatywy wartościowe pod względem etnograficznym.

Występy publiczne różnych osób i grup muzycznych mają ogromne znaczenie dla kontynuacji praktykowania tradycji (lub tego, co za tradycję i dziedzictwo się uważa, nie zawsze słusznie). Ważne, kto je organizuje i na jakich zasadach. Konsultacje, jakich udziela na całym Dolnym Śląsku Henryk Dumin oraz działalność Małgorzaty Majeran-Kokott mają ogromny wpływ na repertuar zespołów, na kierunek poszukiwań repertuarowych. Niestety, każdy z nich ma inne zdanie na ten temat, nierzadko stojące ze sobą w sprzeczności. To jednak nie jest spór, w którym tylko jedna strona może mieć rację. Trzeba się głęboko zastanowić, czy lepiej standaryzować repertuar, ujednolicać go, konserwować stary repertuar, czy raczej wchodzić w dialog z tym, co aktualnie tworzą i chcą wykonywać członkowie

⁶ Seria wydawana przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu pt. *Mom jo skarb...* pod redakcją Elżbiety Berendt. Ukazały się dotąd trzy części: *Dolnośląskie tradycje w procesie przemian* (2009), *Rękodzieło ludowe na Dolnym Śląsku* (2010), *Smaki tradycji dolnośląskich* (2012).

zespołów ludowych? Problem można rozwiązać na wiele sposobów, co pokazuje i niedzielna audycja w Polskim Radiu Wrocław, i coroczny Festiwal Tradycji Dolnego Śląska.

Bibliografia

Dumin Henryk

2009 *Program Ochrony Tradycji kultury Wsi na Dolnym Śląsku*. W: *Mom jo skarb. Dolnośląskie tradycje w procesie przemian*. Red. Elżbieta Berendt, Henryk Dumin, Anna Borucka-Szotkowska. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.

Internet

<http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/72359,lista-przebojow-ludowych-z-dolnego-slaska,id,t.html>

http://www.g-punkt.pl/Artykul/wiejskie_jest_piekne_drugie_zycie_kultury_ludowej/1

<http://www.ludowe.prw.pl>

<http://sjp.pwn.pl/szukaj/1=?od=13305>

www.straznicytradycji.pl

Znaczenie kinetografii dla polskich badań nad tańcem ludowym

Aleksandra Kleinrok

W literaturze poświęconej zagadnieniom kinetografii nie zwraca się szczególnej uwagi na funkcje zapisu kinetograficznego, czyli zapisu ruchu metodą Labana-Knusta. Tego rodzaju wzmianki pojawiają się zwykle w odniesieniu do praktycznego zastosowania kinetografii, a więc podczas prelekcji połączonych z prezentacją metody. Być może wiedza ta jest oczywista, choć wydaje się domagać pewnego rodzaju sprecyzowania i usystematyzowania. Do tego rodzaju ogólnych zastosowań zapisu kinetograficznego zalicza się zwykle: badania naukowe, dydaktykę, ochronę praw autorskich, archiwizację oraz dokumentację (Raszewska 2013). Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie założeń metody analizy ruchu według Labana-Knusta oraz przyjrzenie się znaczeniu tej metody dla polskich badań etnochoreologicznych w świetle wyżej wymienionych funkcji.

Na początku warto poświęcić kilka zdań na przedstawienie działalności Rudolfa Labana (1879-1958) oraz stworzonej przez niego metody. Należy podkreślić, iż metoda analizy ruchu metodą Labana-Knusta jest jedynym, w pełni uniwersalnym systemem zapisu ruchu. Uniwersalność ta polega na uchwyceniu wieloaspektowości ruchu – trójwymiarowości, czasu trwania i ciągłości przepływu ruchu. Wobec tego stanu uniwersalność oznacza również możliwość zastosowania zapisu do różnych rodzajów ruchu, tj.: ruchu roboczego, tańca różnych stylów, epok i narodów, czy ruchu w sporcie. Podstawy teorii Laban opracował w latach dwudziestych XX wieku a punktem wyjścia stały się naturalne możliwości ruchowe człowieka, które w idealnym układzie wpisują się w bryłę dwudziestościanu (Lange 1995b: 27). Początkowo autor metody doskonalił jej użycie w tzw. ośrodkach labanowskich, gdzie aspekt widowiskowy odgrywał rolę drugoplanową. System został dopracowany przez Albrechta Knusta (1896-1978), skąd wywodzi się oczywiście nazwa metody zapisu kinetograficznego – metodą Labana-Knusta. Warto podkreślić, iż w nomenklaturze zachodniej stosuje się termin *Labanotation*, który odnosi się do myśli labanowskiej w sposób oczywisty, choć różni się od zapisu Labana-Knusta.

Informacje o polskim tańcu ludowym, a więc z dziedziny folklorystyki tanecznej czy etnochoreologii, pojawiły się już w średniowiecznych kronikach. Z oczywistych względów

jednak badania kinetograficzne były możliwe dopiero w latach trzydziestych XX wieku. Jeszcze przed II wojną światową pojawiły się pierwsze tego rodzaju próby, przy czym szczególną rolę odegrał tu Stanisław Głowacki (1875-1946). Niejako zwieńczeniem tego pierwszego okresu polskiej kinetografii była Międzynarodowa Wystawa Tańców Ludowych, która odbyła się w Paryżu w Archives de la Danse w 1937 roku. Polskie stoisko podczas wystawy przygotowywane było przez Cezarię Baudouin de Courtenay-Ehrenkereutz-Jędrzejewiczową. Roderyk Lange wydarzenie to opisuje w następujący sposób:

przygotowano na nią [wystawę] makiety szeregu grup figuralnych przedstawiających wybrane tańce. Makiety sporządzono pod kierunkiem Zofii Kwaśnicowej z udziałem ludowych tancerzy-konsultantów, sprowadzonych z terenu. Oprócz tego wystawiono tablice, wyobrażające po jednej figurze tańca (mazur, kujawiak, oberek, krakowiak, trojak i drobny) i zaopatrzone w zapis melodii, sporządzony przez Juliana Pulikowskiego oraz w kinetogramy tańców wykonane przez Stanisława Głowackiego [...]. Były to zarazem pierwsze kinetogramy eksponowane kiedykolwiek w skali światowej. (cyt. za: Lange 2012: 18)

Stworzenie tego stanowiska podczas paryskiej wystawy było wydarzeniem szczególnie ważnym dla polskiej choreologii i kinetografii i do dziś wymieniane jest jako jedno z najważniejszych, kluczowych dla formowania się polskiej myśli o tańcu tradycyjnym.

Kolejnym „rozdziałem” w historii polskiej kinetografii była działalność ośrodka toruńskiego w latach 1954-1965. Początkowo działalność ta była związana z Działem Etnograficznym Muzeum Okręgowego i osobą Marii Znamierowskiej-Prüfferowej (1898-1990). Następnie, tj. od roku 1959, badaniami zajął się Dział Tańca Muzeum Etnograficznego pod kierunkiem Roderyka Langego (1930-2017). Jednym z bardziej znaczących osiągnięć w pracach tego organu było stworzenie metodyki badań terenowych nad tańcem ludowym (Lange 1995a) i prowadzenie systematycznych eksploracji w myśl tych założeń. W czasie działalności ośrodka toruńskiego przeprowadzono badania m.in. na takich terenach jak Kujawy, Kaszuby, Ziemia Dobrzyńska, Podhale czy Wielkopolska (Raszewska 2013).

Według założeń metodologicznych badania nad tańcem ludowym prowadzone były w możliwie najszerszym zakresie, tj. w kontekście kultury lokalnej, wiążącej się z uwarunkowaniami historycznymi, ekonomicznymi, religijnymi itd. Dodatkowo prowadzono również analizę geograficzną, czyli mapowanie tańców z uwzględnieniem częstości występowania w repertuarze danego regionu. Lange, jako uczeń Knusta, kładł bardzo duży

nacisk na kinetografię. To właśnie w Toruniu powstały pierwsze zbiory tańców zaopatrzone w kinetogramy, choć pierwsza publikacja zawierająca tego rodzaju zapis ruchu autorstwa Langego pojawiła się dopiero w 1961 roku (Glapa, Kowalski 1961). Ponadto przy ośrodku Lange prowadził tzw. taneczną grupę demonstracyjną, która prezentowała rekonstrukcje tańców ludowych na scenie, choć bez stylizacji artystycznej (Lange 1995a). Rezultatem działalności ośrodka toruńskiego były m.in.: typologia tańca tradycyjnego, charakterystyka tańców o rytmach mazurkowych (kujawiak – mazurek – oberek), określenie zróżnicowania regionalnego kultury tanecznej, rekonstrukcja przemian tańca tradycyjnego i wyodrębnienie jego charakterystycznych cech (Raszewska 2013).

Podsumowując działalność toruńskiej instytucji w zakresie kinetografii należy wspomnieć, iż stała się ona ośrodkiem konsultacji badaczy w tej dziedzinie. Swoje miejsce znaleźli tu m.in.: Grażyna Dąbrowska, Janina Marcinkowa, Maria Sobolewska-Drabecka, czy Jacek Tomasik. Badacze ci, stosując zapis kinetograficzny, prowadzili studia regionalne. Dla przykładu można tu wymienić pracę Grażyny Dąbrowskiej *Tańce Kurpiów Puszczy Zielonej* (1967) – 23 kinetogramy, czy Janiny Marcinkowej *Folklor taneczny Beskidu śląskiego* (1969) – 27 kinetogramów.

Na podstawie przytoczonych faktów, można stwierdzić, że prace pierwszego w Polsce centrum kinetografii pełniły liczne funkcje. Spośród wcześniej wymienionych należy na pewno podkreślić działalność ośrodka, jako centrum badawczego z pełną metodologią stosowaną w sposób restrykcyjny i kompletny. Z funkcją tą wiąże się w sposób oczywisty dokumentacja, często nie istniejących już, zjawisk kultury tanecznej oraz ich archiwizacja. Już po powrocie do kraju, w 1989 roku Lange twierdził: „z żalem odnotować trzeba było fakt, iż oblicze kultury dawnej wsi uległo całkowitej zagładzie” (cyt. za: Lange 2012: 10).

Ośrodek toruński prowadził – jak już wspomniałam – także działalność praktyczną, z czego można wnioskować, że kinetografia pełniła także funkcję dydaktyczną. Niejako podkreśleniem tego zastosowania jest fakt, iż w latach 1958-1964 Lange, poza działalnością badawczą, prowadził także szkolenia w zakresie kinetografii.

Po zamknięciu ośrodka toruńskiego w połowie lat sześćdziesiątych badania nad tańcem ludowym, połączone z zastosowaniem kinetografii, uległy rozproszeniu. Oczywiście nadal pojawiały się opracowania regionalne charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, mające jednak na celu instruktaż zespołów folklorystycznych. Do tego rodzaju prac można zaliczyć *Pieśni, taniec i obrzędy Górnego Śląska* Janiny Marcinkowej i Krystyny Sobczyńskiej (1973) i wiele innych opracowań regionalnych, zawierających kinetogramy.

W kontekście studiów instruktażowych, poza funkcją dokumentacyjną, bez wątpienia należy podkreślić rolę dydaktyczną kinetogramów, choć umiejętność ich odczytu pozostaje nadal zadaniem niełatwym, nawet dla wykwalifikowanych tancerzy.

Drugim nurtem, w którym wykorzystywano kinetografię, jest bez wątpienia myśl muzykologiczna. Muzykolodzy zajmujący się tańcem już od jakiegoś czasu podkreślają „potrzebę znajomości strony choreotechnicznej, jako odpowiednika opracowywanej przez nich ludowej muzyki tanecznej, gdyż stanowią one nierozdzielalną całość i tylko w całym kontekście staje się zrozumiałe powstawanie niektórych cech wykonawczych” (cyt. za: Lange 1995a: 22).

Ostatnim, współczesnym etapem polskiej kinetografii w badaniach nad polskim tańcem ludowym jest działalność kontynuatorów ośrodka toruńskiego. Po pierwsze należy tu wymienić Grażynę Dąbrowską, która w swych licznych pracach sowała zapis kinetograficzny, czego przykładem może być leksykon *Taniec w polskiej tradycji* (Dąbrowska 2005/2006). Warto zaznaczyć, iż podczas nieobecności Langego w kraju przejęła ona rolę liderki i w 1989 roku zainicjowała działalność Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego – Biuletyn PTECH, gdzie publikowali nie tylko etnochoreolodzy, ale także etnolodzy, muzykolodzy i animatorzy kultury. Grażyna Dąbrowska także w publikacjach niezwiązanych z PTECH dość często zawierała kinetogramy, czego przykładem może być jej praca pt. *W kręgu polskich tańców ludowych* (1979).

Przedstawicielem młodszego pokolenia, używającym kinetografii do badań naukowych i celów dydaktycznych jest Tomasz Nowak. Należy w tym miejscu podkreślić fakt, iż wszyscy uczeni i badacze stosujący kinetografię w praktyce są związani z osobą Roderyka Langego, który ponownie od 1993 prowadził działalność dydaktyczną w zakresie kinetografii przy Instytucie Choreologii w Poznaniu. Był on założycielem i wieloletnim dyrektorem (aż do śmierci) tego jedyne w pełni profesjonalnego i prężnie działającego nadal ośrodka. Celem działalności Instytutu jest prowadzenie specjalistycznych szkoleń z zakresu analizy i notacji ruchu, dostęp do biblioteki i wsparcie badaczy tańca w ich zmaganiach z tą niełatwą materią. Dla celów rozwoju naukowego oraz możliwości rozwoju merytorycznej dyskusji nad tańcem, do życia powołano w styczniu 2009 roku Polskie Forum Choreologiczne. Forum to działa przy Instytucie Choreologii, a większość jego członków jest także absolwentami letnich kursów kinetografii. Wokół forum skupiają się jednak także badacze tańca innych specjalności:

doświadczenia wcześniejszych inicjatyw stowarzyszeniowych wskazują bowiem, iż polskie środowisko badaczy zajmujących się tańcem jest zbyt słabe, mało liczne i niewiele znaczące, by pozwolić sobie na działalność w odosobnionych grupach – historyków tańca, etnochoreologów, krytyków baletowych itp. Nie bez znaczenia pozostaje także wzajemne korzystanie wyniesione z wymiany wiedzy i doświadczeń różnych specjalności (za: Nowak 2011: 31).

Organem niezależnym od Instytutu Choreologii, propagującym jednak kinetografię jest Warszawska Pracownia Kinetograficzna, działająca jako program Fundacji „Myśl w Ciele”. Inicjatorką i liderką tego przedsięwzięcia jest Hanna Raszevska-Kursa. Pracownia początkowo działała jako nieformalna grupa warszawskich choreolożek i choreologów, a od końca 2015 roku stała się programem wspomnianej Fundacji. Działalność WPK opiera się na praktycznym użyciu kinetografii, poszerzaniu oraz popularyzacji wiedzy na jej temat. Zajęcia dotyczą także kinetogramów związanych z tańcem ludowym – zarówno w formie odtwarzania, jak i samego zapisu.

Podsumowując tę krótką refleksję nad znaczeniem kinetografii dla polskich badań nad tańcem ludowym i dla polskiej etnochoreologii, należy stwierdzić, iż zapis metodą Labana-Knusta jest bez wątpienia bardzo przydatny. Umożliwia, bowiem, obiektywizację ruchu jako elementu trudnego do uchwycenia oraz pozwala na dokonywanie analiz (w tym także analiz porównawczych) zebranego materiału. Kinetografia w badaniach nad tańcem ludowym jest również bardzo użyteczna ze względu na dokumentację i archiwizację badanego – i coraz rzadziej spotykanego – materiału tanecznego. Tym samym – w dobie powszechnej urbanizacji, dotyczącej także kultury tradycyjnej – zapisany materiał kinetograficzny stanowi bezcenne źródło dawniejszych form tanecznych. Źródła te mogą służyć nie tylko do badań naukowych, ale także do celów dydaktycznych. Dodatkowo istotnym aspektem jest tu możliwość utrwalania wersji papierowej zapisu, który – mimo postępu technologicznego – nadal pozostaje trwały. Możliwość zapisu na papierze nie przekreśla jednak w tym przypadku zapisu formy elektronicznej powstałego kinetogramu.

Na zakończenie warto jeszcze wspomnieć o kwestiach prawnych – kinetogram może być, bowiem, materiałem dokumentującym prawa autorskie. Notacja – jak już wspomniałam – jest zapisem uniwersalnym w odniesieniu do różnych rodzajów ruchu. Jest także uniwersalna – podobnie jak zapis nutowy – względem różnych grup językowych, co może być również podłożem badań międzynarodowych.

Bibliografia

Dąbrowska Grażyna

- 1967 *Tańce Kurpiów Puszczy Zielonej* Warszawa: CPARA.
1979 *W kręgu polskich tańców ludowych*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
2005/2006 *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*. Warszawa: Muza.

Głapa Adam, Kowalski Alfons

- 1961 *Tańce i zabawy wielkopolskie*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Lange Roderyk

- 1995a *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Metoda pracy i kwestionariusz*. Wyd. wznowione. Poznań: Instytut Choreologii.
1995b *Podręcznik kinetografii według metody Labana-Knusta*. Poznań: Ars Nova.
2012 *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*. Wyd. 2. Poznań: Rhythmos.

Marcinkowa Janina

- 1969 *Folklor taneczny Beskidu śląskiego*. Warszawa: CPARA.

Marcinkowa Janina, Sobczyńska Krystyna

- 1973 *Pieśni, taniec i obrzędy Górnego Śląska* Janiny Warszawa: COK.

Nowak Tomasz

- 2011 *Dorobek i perspektywy polskiej etnochoreologii*. W: *Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*. Red. Tomasz Nowak. Kielce: Wojewódzki Dom Kultury.

Raszewska Hanna

- 2013 *Zastosowanie kinetografii w badaniach nad tańcem ludowym. Polski rozdział*. <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/186> [dostęp: 16.03.2018].

Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego

Tomasz Nowak

Polska była jedynym krajem w Europie, w którym w okresie międzywojennym wyprodukowano najprawdopodobniej znacznie ponad pięćdziesiąt filmów w języku jidysz (choć dzisiaj znamy około czterdziestu tytułów), w tym kilkanaście pełnometrażowych. Pierwsze filmy¹ – w reżyserii Marka Arnstejna (1878-1943), Abrahama Izaaka Kamińskiego (1867-1918), czy też Nachuma Lipowskiego – powstały na ziemiach polskich jeszcze w latach 1911-1916, stanowiąc odnogę dynamicznie rozwijającego się teatru żydowskiego. Związek ze sceną teatralną podkreślały nie tylko osoby reżyserów, będących często również scenarzystami, ale także obecność na ekranie plejady aktorów teatrów żydowskich, na czele z klanem Kamińskich, oraz fakt ekranizowania wyłącznie utworów stanowiących żelazny repertuar teatralny autorstwa Jakuba Gordina (1853-1909), Szaloma Asza (1880-1957), Heimana Majzela, Zelmiana Libina, Jakuba Waksmana (+1942), czy też Mojżesza Richtera.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, warunki do wznowienia produkcji filmowej zaistniały dopiero w następstwie reformy ekonomicznej przeprowadzonej w 1924 roku. W powstałej wówczas wytwórni „Leo-Film” Leona Forberta kontynuowano wcześniejszy kierunek artystyczny, choć zrealizowane na podstawie scenariuszy Henryka Bojmy (ok. 1890-1944) filmy – szczególnie *Jeden z 36 (Lamedwownik)*² i *W lasach polskich (Pojlisze welder)*³ swą tematyką w sposób wyraźny czyniły ukłon w stronę także polskiej społeczności, dla której nawiązanie do walk o odzyskaną niepodległość stanowiło wówczas świeże wspomnienie, a udział w niej i ofiary żydowskich sąsiadów były mało znane i na pewno

¹ Dziś wiemy o następujących, niemal całkowicie nie zachowanych filmach: *Chasydka i odstępcza* (1911), *Macocha (Di sztifmutter)*, 1911), *Okrutny ojciec (Der wilder foter)*, 1911), *Zabójca z ńedzy/Idiota* (1911), *Bóg zemsty* (1911), *Dziki człowiek (Der wilder mensz)*, 1911), *Meir Ezofowicz* (1911), *Sąd boży* (1911), *Bóg, człowiek i szatan (Got, mensz un tajwl)*, 1912), *Mirele Efros* (1912), *Wydzieńdżiczeni (Di farsztojsene)*, 1912), *Sierota Chasia (Chasia di jesojme)*, 1912), *Potępiona* (1913), *Bigamistka (Zajn wajbs man)*, 1913), *Fatalna klątwa (Hercele mejjuches)*, 1913), *Córka kantora (Dem chazns tochter)*, 1913), *Kara boża/Przekleństwo losu (Gots sztrof)*, 1913), *Miłość i śmierć/Nieznajomy (Der umbakanter)*, 1913), *Ubój (Di szchite)*, 1913), *Macocha (Di sztifmutter)*, 1915), *Wyklęta córka (Di farsztojsene tochter)*, 1915), *Małżeństwo na rozdwoju (Zajn wjbs man)*, 1916), *Rodzina Cwi* (1916) (za: Gross 2002, Hoberman 2001).

² Reż. Henryk Szaro (1900-1942), premiera 3.12.1925 w Warszawie w kinie Nowy.

³ Reż. Jonas Turkow, na podstawie powieści Józefa Opatoszu, premiera 8.01.1929 w Warszawie w kinach Wodewil i Światowid.

niedoceniane (Stradomski 1985: 36). Nie zmienia to jednak faktu, iż głównym odbiorcą była społeczność żydowska, dla której powstałe obrazy umożliwiały nie tylko obcowanie z dorobkiem – ciągle jeszcze młodej – dramaturgii żydowskiej i nową formą sztuki – filmem, ale stawały się także niejednokrotnie przyczynkiem lub wręcz ważkim głosem w dyskusji społecznej nad światem wartości duchowych, moralnych, czy kulturowych.

Wydawać by się mogło, że w erze filmu niemego, muzyka w dyskusji tej nie brała udziału. Pamiętać jednak należy, że już od 1895 roku filmom towarzyszyła muzyka wykonywana na żywo, a od 1913 roku wykorzystywano także zbiory muzycznych kinotek, ilustrujących treści filmowe przy pomocy specjalnie przygotowanych płyt gramofonowych. Z nielicznych relacji wiemy, iż wśród taperów znajdowało się wielu przedstawicieli środowiska żydowskiego, w tym również klezmerów (Ber 1965: 357), którzy we właściwy sobie sposób interpretowali „na gorąco” oglądane ruchome obrazy. O ile dzielący nas od ery taperów dystans czasowy, jak również niemal całkowity brak przekazów, nie pozwala nam już na zadowalający opis żywych sytuacji muzycznych towarzyszących filmom jidysz, o tyle zagadnienie wykorzystania nagrań, jako ilustracji muzycznych, warte jest podjęcia w przyszłości. Równie interesującym tematem jest muzyka komponowana do filmów żydowskich, jak miało to miejsce w przypadku filmu *W lasach polskich (Pojlisze welder)*.⁴

Paradoksalnie, powstanie na przełomie 1926 i 1927 roku pierwszych filmów dźwiękowych, których pojawienie się na ziemiach polskich zbiegło się w czasie z początkami Wielkiego Kryzysu, spowodowało najpierw zanik polskiej twórczości filmowej w języku jidysz. Zadecydowały o tym problemy techniczne i finansowe krajowych wytwórni, liczne interwencje cenzury pod naciskiem warszawskiego środowiska rabinackiego (Turkow 1930: 136), jak również silna konkurencja ze strony filmów dźwiękowych kręconych w Stanach Zjednoczonych, które zaczęły do Polski docierać około 1931 roku (Hoberman 2001: 223). Nic więc dziwnego, że wielu polskich Żydów związanych ze sztuką filmową, na początku ery kina dźwiękowego, szukało swojej szansy za granicą.

Pierwszym i jednocześnie najciekawszym twórcą tego typu był specjalizujący się w dokumentach fabularyzowanych Aleksander Ford (właśc. Mosze Lifszyc, 1908-1980). W 1933 roku wyreżyserował on w Palestynie film zatytułowany *Sabra (Chalutzin)*, poświęcony żydowskim osadnikom z Polski. Pierwotna wersja filmu, lewicowo i antyrarybsko nastawionego reżysera, ukazywała współzycie Żydów i Palestyńczyków w najciemniejszych barwach. Podkreślać miała to muzyka przygotowywana przez Szymona Laksa (1901-1983).

⁴ Ilustracje muzyczne w wykonaniu powiększonej orkiestry symfonicznej pod batutą I. Goldmana zaprezentowano 5 maja 1924 roku (Gross 2002: 46).

Ostatecznie jednak producenci wymogli na reżyserze usunięcie z filmu wszystkich kontrowersyjnych scen i wprowadzenie optymistycznego zakończenia. Tym samym zamierzenie reżysera nie zostało zrealizowane.

Do formy dokumentu fabularyzowanego reżyser powrócił w Polsce. W języku jidysz zrealizowany został tu w roku 1935 film *Droga młodych* (*Mir kumen on*), który opowiada o działalności – znajdującego się pod patronatem żydowskiej partii robotniczej w Polsce (Bund) – Sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie pod Warszawą. Bohaterowie wyrwani z ubogich środowisk żydowskich mają na początku trudności z zaadaptowaniem się do wymagań sanatorium, gdzie stosuje się nietypowe metody wychowawcze, pozostające w rażącym kontraście z systemem funkcjonującym w chederach (Rokicki 2005) – nauka poprzez zajęcia praktyczne, artystyczne i sportowe, opieka nad zwierzętami, praca na rzecz placówki, samorząd dziecięcy, uświadamianie polityczne. Ośrodek opuszczają całkowicie odmienione dzieci, wierzące w możliwość poprawy sytuacji w środowiskach ich zamieszkania w przyszłości. Niezmiernie istotnym czynnikiem filmu jest muzyka, która towarzyszy widzowi niemal bez przerwy. Niektóre fragmenty mają walor dokumentacyjny, prezentując znane dzieciom z miejsca zamieszkania i szkoły pieśni żydowskie oraz – co jest wyjątkiem w filmach jidysz – polskie. Interesujący jest też fragment, prezentujący wystawienie przez dzieci, propagandowej w swej wymowie, sztuki o buncie lalek, której istotnym elementem budującym dramaturgię staje się muzyka wokalna. Jednakże muzyczną ilustracją większości scen są pieśni z dziecięcych śpiewników szkół żydowskich i Bundu, skomponowane przez pedagoga Sanatorium im. Włodzimierza Medema – Jankiela Trupiańskiego (1909-1944) (Fater 1997: 312), a opracowane przez doświadczonego podówczas twórcę muzyki teatralnej – Henocha Kona (1890-1970) (Kitai 1936a: 318, 1936b: 6; Fater 1997: 147-155). Fragmenty te posiadają istotne funkcje, które ówczesnej żydowskiej inteligencji artystycznej, a zwłaszcza jej części o poglądach lewicowych, były doskonale znane (Kitai 1936c: 305; Neuteich 1937: 65-68; Neuman 1938: 91).

Warto szczególnie odwołać się do klasycznych już prac również lewicowo usposobionej muzykolog Zofii Lissy, która w latach powstania *Drogi młodych* w polskiej prasie pisała o muzyce filmowej, w tym o jej funkcjach (Lissa 1933: 2, 1936: 457-459, 1937: 49-95, 1938: 64-67). Główne tezy jej prac odnoszą się zresztą bez wątpienia do radzieckiej literatury przedmiotu ówczesnej doby, na czele z manifestem Siergieja Eizensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Grigorija Aleksandrowa (Эйзенштейн... 1928) oraz książką Aleksandra Andrijewskiego (Андрієвський 1931). W omawianym filmie odnajdujemy niemal wszystkie z opisanych przez Lisę funkcji. Najczęściej spotykane pieśni szkolne i Bundu są środkiem

formalnie jednoczącym, a ich opracowania nie tylko pełnią funkcję ilustracyjną, podkreślającą ruchy postaci, ale reprezentują jednocześnie przestrzeń i czas przedstawiony w filmie, jako miejsce dziecięcego szczęścia i beztroski. Stanowią przez to swoisty komentarz odautorski, a często wręcz symbol – tak jak w końcowej scenie, w której zasmucone powrotem do szarych, robotniczych dzielnic Warszawy dzieci szukają podniesienia na duchu w pieśni. Rzadsze wstawki instrumentalne, niezwiązane muzycznie z pieśniami dziecięcymi, stylizują realne odgłosy brutalnego środowiska przemysłowego i są środkiem ujawniania przeżyć psychicznych bohaterów, a szczególnie emocji budzących się na wspomnienie środowiska zamieszkania. Przy tak ogromnym nasyceniu muzyką o charakterze propagandowym istotne miejsce zajmuje centralna i znacznie rozbudowana scena, w której została zaprezentowana, wykonywana przez dzieci, muzyka w swej naturalnej roli. Ta – jakże bliska każdemu z widzów – muzyka stanowi nie tylko istotne interludium w zapoznawaniu się ze światem nieznanym, ale również podłoże wczuwania się widza w treść filmu, którą niełatwo było przyjąć polskim Żydom, reprezentującym w większości poglądy konserwatywne.

Polska cenzura uznała *Drogę młodych* za film niebezpieczny i nakazała reżyserowi drastyczne zmiany. Doświadczony podobną sytuacją w Palestynie Ford odmówił jakiegokolwiek ingerencji, w związku z czym film nie trafił na polskie ekrany. Wyświetlano go jednak w Stanach Zjednoczonych oraz Europie Zachodniej, a pewne rozwiązania artystyczne wykorzystano w innych filmach nurtu kina wzorowanego na scenie teatralnej zrealizowanych w języku jidysz w Polsce⁵.

Na gruncie muzycznym doświadczenia te upowszechnił Henocho Kon, który skomponował muzykę do trzech innych filmów: *Za grzechy* (*Al Chet*, 1936)⁶, *Weseli biedacy* (*Frajleche kabcunim*, 1937)⁷ i do wybitnego *Dybuka* (*Der Dibuk*)⁸ z roku 1937. Istotne okazały się tu również doświadczenia zdobyte przez innych twórców tych filmów za granicą, szczególnie w Niemczech i Stanach Zjednoczonych.

Działający przez lata w Niemczech Aleksander Marten (1898-1942) – reżyser zrealizowanego przez wytwórnię Kinor filmu *Za grzechy*, zwrócił uwagę na fakt, iż w kontraście do społeczności Żydów amerykańskich lub naturalizowanych Żydów niemieckich walorem środowiska polskich Żydów, który może mieć znaczenie dla malowniczości realizowanych tu filmów, jest stosunkowo dobrze zachowany folklor

⁵ Film był wyświetlany w Polsce podczas seansów prywatnych (Kragen 1936: 7; Mitzner 1979: 71).

⁶ Reż. Aleksander Marten, premiera 14.04.1936 roku w Warszawie w kinie Fama.

⁷ Reż. Leon Jeannot, Zygmunt Turkow, premiera 24.03.1937 w Warszawie w kinie Fama.

⁸ Reż. Michał Waszyński, premiera 29.09.1937.

(Rachman 1936: 11-12; Neuman 1938: 91). Stąd też, licząc na zainteresowanie widzów poza granicami kraju, do realizowanych w Polsce obrazów filmowych starał się wprowadzić tego typu wątki. Tego samego oczekiwał również od kompozytora muzyki filmowej. W sposób szczególny wyraził to później w wywiadzie dla „Literarisze Bleter” (Marten 1938: 752).

Jeszcze bardziej kierunek ten rozwinął założyciel konkurencyjnej wobec wytwórni Kinor firmy Green-Film – Józef Green (właśc. Grinberg, 1900-1996). Przyjechał on do Polski po nieudanej próbie zrobienia kariery w Hollywood oraz w żydowskich teatrach Nowego Jorku. Polska jawiła mu się jako kraj taniej produkcji filmów, adresowanych do środowiska amerykańskich Żydów. Ci zaś w sposób szczególny, po drastycznym ograniczeniu w roku 1924 liczby przyjmowanych imigrantów, spragnieni byli wszelkich wiadomości z miejsc urodzenia lub pochodzenia, w co znakomicie wpisywały się nostalgiczne ruchome i udźwiękowione obrazy. Grinberg postawił więc na komedie muzyczne, w których – obok typowych dla kina hollywoodzkiego pieśni – istotne miejsce zajmować miały scenki o charakterze folklorystycznym (Green 1936: 91).

Pierwszą tego typu produkcją stał się film *Judeł gra na skrzypcach* (*Jidl mitn fidl* 1936)⁹, z udziałem amerykańskiej gwiazdy kina jidysz – Molly Picon (1898-1992) w roli tytułowej i z muzyką – pochodzącego ze wschodniej Europy, lecz urodzonego już w Ameryce – Abrahama (Abe, Avrom) Ellsteina (1907-1963). Folklorystyczno-muzyczny charakter ma już sam temat filmu – jest to historia ulicznej skrzypaczki Itke, która – przebrana za chłopca Jidla – razem z ojcem i dwoma współnikami tworzy wędrowną kapelę, grającą dla małomiasteczkowej gawiedzi. Zbiegiem okoliczności Itke trafia do teatru, gdzie zdobywa aplauz widowni, szansę na karierę w Stanach Zjednoczonych i miłość członka zespołu, w którym od początku skrycie się kochała.

Film wyróżnia się bogatą warstwą muzyczną, na którą składają się liczne piosenki (wykonywane głównie przez Molly Picon), sceny muzyczne obrazujące życie wędrownych grajków, a także – niezmiernie barwna i dynamiczna – scena weselna (ceremonialna melorecytacja *badchena*¹⁰, weselne melodie klezmerskie, *mycwe tenc*¹¹ starej babki, zabawa taneczna). Sam Ellstein przybył do Polski na kilka miesięcy przed realizacją filmu, aby zapoznać się z tutejszą muzyką klezmerską. Wiele z zanotowanych przez niego tematów stało się kanwą dla opracowania warstwy muzycznej filmu (Hoberman 2001: 238), utrzymanej w stylistyce orkiestry jazzowej.

⁹ Reż. J. Green i J. Nowina-Przybylski, premiera 30.09.1936 w Warszawie w kinie Sfinks.

¹⁰ Centralna postać wesela żydowskiego o funkcji wodzireja, żartownisia (hebr. *badkhn* – błazen, wesołek).

¹¹ Obrzędowy taniec weselny z panną młodą (hebr. *micwa* – przykazanie, obowiązek, dobry uczynek).

Niezależnie od dużego nasycenia filmu muzyką, nieco inaczej należy postrzegać jej funkcje niż w przypadku *Drogi młodych*. Najistotniejsze znaczenie ma tu bliższa preferencjom odbiorców, bo stylizowana na klezmerską, muzyka w swej naturalnej roli, stanowiąca środek formalnie jednoczący film oraz reprezentująca ściśle określoną przestrzeń i czas przedstawiony w filmie, a przez to stanowiąca podłoże dla wczuwania się widza w treść filmu. Ważną rolę grają skomponowane do filmu pieśni – ujawniające emocje czy też będące znakiem aktów woli bohaterów. Z rzadka autorzy filmu pozwalają sobie na traktowanie muzyki w kategoriach komentarza odautorskiego, ilustracji treści, czy podkreślenia ruchów postaci.

Film cieszył się ogromnym powodzeniem, zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Polsce, dlatego też sposób konstruowania obrazów i wykorzystywania w nich muzyki kontynuowany był w innych filmach w języku jidysz w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku¹² – okresu nazwanego później „złotą erą kina jidysz w Polsce” (Goldman 1983: 93). Zapewniała to przede wszystkim działalność Abrahama Ellsteina i Henocha Kona, ale również naśladowanie wzorców – choć w nieco mniejszym zakresie – przez Nikołasa Brodskyego¹³ (1905-1958) i Iso (Izraela) Szajewicza (1910-1941).

Do głównych cech wyróżniających filmy tego nurtu należał silny muzyczno-taneczny charakter, podkreślony obecnością na ekranie osób czynnie zajmujących się muzyką (muzyków i pieśniarzy). Stała, choć słabnąca w miarę upływu czasu, obecność wątków etnograficznych (wesele, szabat, Puryń, Pesach, Sukkot, Hoszana Raba i inne) i – co odróżniało polskie kino jidysz od amerykańskiego, jak też od krajowych produkcji polskojęzycznych – absolutna dominacja ukazywania muzyki, jako środka reprezentującego ściśle określoną przestrzeń i czas przedstawiony w filmie (por. Green 1936: 91; Wiśniewski 1939: 8).

Zdaniem Marca Slobina efektem tego typu działań miało być wykreowanie na potrzeby widowni wizji fantastycznej krainy, zachowującej wartości „Starego Świata” i przeciwstawiającej się asymilacji (Slobin 2008: 71). Warto jednak zauważyć, iż w filmach

¹² *Weseli biedacy (Frajleche kabcunim)*, *Błazen purymowy (Purimszpiler)*, reż. Jan Nowina-Przybylski, Józef Green, muz. Nicholas Brodsky, premiera 18.09.1937 w Warszawie w kinie Fama; *Ślubowanie (Tkijes kaf)*, reż. Henryk Szaro, Zygmunt Turkow, muz. Iso Szajewicz, premiera 20.08.1937 w Warszawie w kinie Sfinks; *Dybuk (Der Dibuk)*; *List do matki (A briwele de mamen)*, reż. Leon Trystan (Chaim Lejb Wagman), Józef Green, muz. Abraham Ellstein, premiera 24.09.1938 w Warszawie; *Mateczka (Mamele)*, reż. Konrad Tom, Józef Green, muz. Abraham Ellstein, premiera 24.09.1938 w Warszawie; *Bezdomni (On a hejm)*, reż. Aleksander Marten, muz. Iso Szajewicz, premiera 29.02.1939 w Warszawie w kinie Fama.

¹³ W literaturze znajdujemy różne zapisy tego nazwiska: Nikolaus Brodsky, Nicholas Brodsky, Brodsky, Brodsky, Brodsky, Brodsky, Bronsky, N. Brodsky, N. Brodsky, N. Brodsky, N. Brodsky, N. Brodsky, Nicholas Brodsky, Nicolas Brodsky, Nicolaus Brodsky, Nicolaus Brodsky, Nikolaus Brodsky, S. Brodsky.

produkowanych specjalnie pod kątem rynku amerykańskiego występuje więcej pieśni komponowanych, których udział stopniowo wzrasta, w filmach zaś związanych z nurtem teatralnym (np. *Ślubowanie*, *Weseli biedacy* i *Dybuk*), muzyka w wątkach etnograficznych stanowi coraz częściej środek komentarza autorskiego twórców, którzy najczęściej opowiadali się za asymilacją i z rezerwą podchodzili do – nazbyt przywiązanych do „chałatowej” tradycji i konserwatywnie nastawionych – społeczności żydowskich, a szczególnie chasydów. Stąd też na przykład w filmie *Dybuk* przepięknie ukazany został śpiew synagogalny, związanego z reformowanym judaizmem, Gerszona Siroty (1874-1943), w kontraście do groteskowej sceny śpiewu *nigunu* na dworze cadyka Szmuela z Miropola.

Z perspektywy etnomuzykologa niezmiernie ciekawym jest fakt tak powszechnego wykorzystywania w polskich filmach jidysz muzyki tradycyjnej (w tym obrzędowej) – choć najczęściej stylizowanej lub opracowanej. Filmy te są dla nas w pewnym, choć ograniczonym stopniu dokumentem audiowizualnym, ale przede wszystkim – dowodem na przywiązanie do muzyki tradycyjnej społeczności zarówno polskich Żydów, jak i emigrantów. Sposób jej wykorzystania w filmie ujawnia także stosunek do tych tradycji środowiska artystycznego. Obserwacja obecności w filmach jidysz muzyki jako takiej, wręcz nasycenie ich czynnikiem muzycznym, pozwala na potwierdzenie wielokrotnie stawianej hipotezy o szczególnej kompetencji kulturowej społeczności żydowskiej w tym względzie.

Z kolei przegląd wątków poza folklorystycznych określa stopień asymilacji, czy wręcz akulturacji społeczności żydowskiej okresu międzywojennego. Nade wszystko jednak ciekawym jest fakt, iż żaden z filmów nie został osadzony w ściśle określonych realiach regionalnych, będąc adresowanym do szerokiego grona odbiorców, nie tylko z ówczesnej Polski, obejmującej však ziemie będące częścią czterech dzisiejszych państw, ale również do emigrantów żydowskich. To zaś, jak również zaobserwowane coraz szersze użycie pieśni komponowanych specjalnie do filmu, uświadamia nam dynamikę opisanego przez Kristera Malma procesu transkulturacji (Malm 1993: 339-353), jakiemu poddana była ówczesnie społeczność żydowska. Jak pokazuje przykład polskiego kina jidysz – kino dźwiękowe mogło mieć w tym procesie, niewątpliwie wewnętrznie bardzo złożonym, o wiele większe znaczenie niż nam się dziś wydaje.

Bibliografia

Ber Beyle

- 1965 *Shloymele the Magid and His Beautiful Melodies*. In: *Smorgon Mehoz Vilno; Sefer Edut Ve-zikaron* [Smorgonie, District Vilna; Memorial Book and Testimony]. Tel Aviv: Association of Former Residents of Smorgonie In Israel and USA.

Fater Isachar

- 1997 *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Rytm”.

Goldman Eric Arthur

- 1983 *Visions, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present*. Ann Arbor.

Green Józef

- 1936 [Tekst bez tytułu]. „Literarisze Bleter” nr 39.

Gross Natan

- 2002 *Film żydowski w Polsce* Kraków: Rabid.

Hoberman James

- 2001 *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*. New York: Museum of Modern Art and Schocken Books.

Kitai Mojsze

- 1936a *Wegn klangsfilm „Mir kumen on”*. „Literarisze Bleter” nr 20.
1936b *O film „Droga młodych”*. „Wiadomości Literackie” nr 28.
1936c *Al Chet*. „Literarisze Bleter” nr 19.

Kragen Wanda

- 1936 *Zakazany film*. „Oblicze dnia” nr 6.

Lissa Zofia

- 1933 *Psychologiczne podstawy muzyki filmowej*. „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” nr 78.
1936 *Funkcje muzyki w utworze filmowym*. „Przegląd Filozoficzny” nr 4.
1937 *Muzyka i film – studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwów [napisane 1934, zob. s. 3].
1938 *O komizmie muzycznym*. „Kwartalnik Filozoficzny” t. 15 z. 1.

Malm Krister

- 1993 *Music on the move: traditions and mass media*. „Ethnomusicology” Vol. 37, No. 3.

Marten Aleksander

1938 *A najer jidyszer film*. „Literarisze Bleter” nr 46-47.

Mitzner Zbigniew

1979 *Spotkania*. Kraków.

Neuman Jecheskel Mosze

1938 *Plan-wirtschaft in der jidyszer film-produkcje*. „Literarisze Bleter” nr 6.

Neuteich Marian

1937 *Muzyka w filmie dźwiękowym (La musique dans le film sonore)*. „Film Artystyczny” nr 2.

Rachman H.

1936 *Pierwszy film żydowski w Polsce*. „Nowy Dziennik” nr 105.

Rokicki Jarosław

2005 *Żydowski ruch sportowy i turystyczny w Polsce w pierwszej połowie XX wieku*.
[Praca doktorska napisana pod kier. Jerzego Tomaszewskiego w Instytucie
Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego].

Slobin Marc

2008 *Subcultural Filmways*. In: *Global Soundtracks: Worlds of Film Music*. Ed. Marc
Slobin. Middletown: Wesleyan University Press.

Stradomski Wiesław

1985 *Film żydowski w międzywojennej Polsce*. „Iluzjon” nr 3.

Turkow Jonas

1930 *Opatoszu in film*. „Literarisze Bleter” nr 7.

Wiśniewski Henryk

1939 *Recenzje filmów godnych obejrzenia [Bezdomni]*. „Film” nr 9/10.

Андрієвський Александр

1931 *Построение тонфильма*. Москва.

Эйзенштейн Сергей, Всеволод Пудовкин, Григорий Александров

1928 *Будущее звукового фильма: Заявка*. „Жизнь искусства” No. 32; także „Советский экран”.

Noty o autorach

Julita Charytoniuk

Absolwentka pedagogiki kulturoznawczej na Uniwersytecie w Białymstoku (praca magisterska pt. „Demonologia w tradycji ludowej współczesnego Podlasia”), a także Małopolskiego Uniwersytetu Ludowego we Wzdowie oraz Podyplomowych Studiów Etnomuzykologicznych na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorantka muzykologii Instytutu Sztuki PAN. W ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy” z Tetianą Zachykievich (Sopiłką) realizowała projekty badawcze: „Ludowe pieśni religijne na Podlasiu” oraz „Ludowe formy kanonicznego śpiewu liturgicznego na Podlasiu”. Współpracuje ze Zbiorami Fonograficznymi IS PAN. Prowadzi badania naukowe, dokumentuje pieśni i uczy się ich od wiejskich wykonawców. Nagrywa, opracowuje i wydaje płyty z podlaskim repertuarem (m.in.: *Pieśni z Kożyna*, *Ludowe pieśni religijne z Podlasia*). Organizuje i prowadzi warsztaty śpiewu tradycyjnego. Na zajęcia praktyczne śpiewu zaprasza także wykonawców wiejskich, pełniąc przy tym rolę animatora i koordynatora. Liderka zespołu Południce oraz bębniarka w Kapeli Batareja. Śpiewa także w zespołach: Pieśni Piękne, Z lasu. Współtworzy program muzycznej edukacji tradycyjnej „Mały Kolberg”. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Prezydenta Miasta Białegostoku.

Gabriela Gacek

Doktorantka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie w zakresie muzykologii, nauczycielka fortepianu w Szkole Muzycznej I st. im. G. Bacewicz we Wrocławiu. Absolwentka Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej we Wrocławiu (fortepian) oraz muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim, dwukrotna stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Interesuje się historycznym obliczem polskiej muzyki ludowej (zwłaszcza na Dolnym Śląsku, w Beskidach i na Podhalu) oraz jego współczesnymi przemianami. Publikowała w „Muzyce”, „Odrze”, „De Musica/Krytyka Muzyczna”, „Twórczości Ludowej” i „Gadkach z Chatki”. W 2009 r. brała udział w badaniach nad stanem zachowania folkloru muzycznego brazylijskiej Polonii, zorganizowanych przez Katedrę Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Katedrę Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. W latach 2013/2014 otrzymała grant badawczy w programie Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne Białe Plamy” (projekt Tradycje muzyczne górali kliszczackich,

będący jednocześnie tematem przygotowywanej dysertacji doktorskiej). Pracowała jako członkini zespołu merytorycznego opracowującego tom Podlasie w serii Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały wydawanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie. Obecnie uczestniczy jako badacz w Nowej Akcji Zbierania Folkloru, będącej częścią projektu badawczo-dokumentacyjnego pt. MAŁOPOLSKA ŹRÓDŁEM TRADYCJI realizowanego przez Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu.

Aleksandra Kleinrok

Doktor nauk humanistycznych w zakresie historii – muzykologii. Tytuł doktorski uzyskała na podstawie rozprawy napisanej w Instytucie Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II (2017). Wcześniej ukończyła muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim (2009) i Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (2011). W 2013 roku brała udział w warsztatach choreologicznych prowadzonych w Instytucie Choreologii w Poznaniu przez prof. dr. hab. R. Langego i mgr U. Loba-Wilgocką. Jej artykuły można znaleźć w czasopiśmie „Studia Choreologica” i wydawnictwach pokonferencyjnych, dotyczących kultury Śląska, teorii tańca, pogranicza kulturowego, zagadnień czasu i rytmu w polskiej twórczości ludowej. Jest członkinią Polskiego Forum Choreologicznego, Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego i Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej.

Tomasz Kozłowski

Absolwent Wydziału Biologii UW oraz – podyplomowo – Instytutu Muzykologii UW. Studia podyplomowe w zakresie etnomuzykologii ukończył pracą zatytułowaną *Muzyka na Lesbos. Przeobrażenia tradycji od końca XIX wieku po czasy współczesne*, wykonanej pod kierunkiem dr Weroniki Grozdew-Kołacińskiej. Członek Stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne oraz Światowej Rady Tańca CID UNESCO. Od 15 lat członek zarządu Towarzystwa Przyjaciół Grecji oraz zespołu tańca greckiego „Ilios”, działającego przy TPG. W ramach działalności zespołu „Ilios” współprowadzi warsztaty tańca greckiego w Warszawie i okolicach. Popularyzator kultury taneczno-muzycznej Grecji, m.in. na Mikołajkach Folkowych, Mokotów Folk Festival, Z Wiejskiego Podwórza w Czeremsze, a także we współpracy z wybranymi mediami, m.in. Pismem Folkowym, Polskim Radiem czy Jazz Radiem. Taniec grecki poznawał podczas regularnych podróży do Grecji od 1997 roku (m.in. we współpracy z nauczycielami z Teatru Tańca „Dora Stratou” w Atenach, Stowarzyszenia Choronos w Atenach oraz z Stowarzyszenia FEX z trackiego miasta Ksanthi).

Przemierza Grecję od Rodopów na pograniczu grecko-bułgarskim po południowe wybrzeża Krety oraz od Epiru na zachodzie po wyspy Lesbos, Chios czy Rodos. Współpracował z mediami greckimi: z egejską rozgłośnią Radia Grecji, z radiem „Sto kokino” w Atenach, w zakresie audycji muzycznych oraz popularyzacji wiedzy o filhellenizmie w Polsce. Autor rozdziału poświęconego związkom muzyki Cypru i Grecji w monografii *Cypr, dzieje, literatura, kultura* (Warszawa, wyd. Sub Lupa, 2015). Posługuje się biegle językiem nowogreckim. Prywatnie zaprzyjaźniony z szeregiem muzyków greckich.

Tomasz Nowak

Absolwent studiów muzykologicznych (UW 1997), doktoranckich (UW 2003), podyplomowych studiów teorii tańca (AMFC 2005) i menedżerskich (UW 2006). Od 1997 roku wykłada w Instytucie Muzykologii UW (obecnie na stanowisku adiunkta i zastępcy dyrektora ds. studenckich). Gościnnie wykłada także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Autor i redaktor książek oraz ponad pięćdziesięciu artykułów naukowych z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca (m.in.: *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014; *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Warszawa 2005). Laureat Nagrody „CLIO” (III st. 2006, wyróżnienie 2017), Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007), Nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (2016), odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi i Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

Lilianna Sikora

Absolwentka psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Edukacji Muzyczno-Plastycznej w Krakowskim Instytucie Rozwoju i Edukacji. Pracuje jako nauczyciel muzyki w Szkole Podstawowej w Sieniawie. Od 2015 roku prowadzi chór *Omnia Domini* przy Parafii św. Katarzyny w Nowym Targu. Miłośniczka muzyki sakralnej od chorału gregoriańskiego po formy wielogłosowe i styl chóralny *a cappella*. Ukończyła Szkołę Kantorów w Dominikańskim Ośrodku Liturgicznym w Krakowie. W ramach dodatkowych zainteresowań polską muzyką ludową ukończyła Podyplomowe Studia Etnomuzykologiczne i napisała pracę dyplomową pt. *Pieśni polan górskich w pamięci Zofii i Józefy Sordyl – ostatnich polanierek z Korbielowa*.

Irena Rokicka

Ukończyła w 2010 roku studia magisterskie Etnomuzykologii w Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru. Jej praca magisterska dotyczyła stylu wykonawczego wiejskiej pieśni żniwnej w wielojęzycznej Litwie południowo-wschodniej (*Rugiapjūtės dainos stilistika daugiakalbėje pietryčių Lietuvoje*). Po studiach była uczestniczką projektu naukowo-badawczego pod kierunkiem prof. Rytisa Ambrazevičiausa przy Kowieńskim Uniwersytecie Technologicznym. Projekt uwieńczyła monografia *Scales in Lithuanian traditional music: Acoustics, cognition, and contexts*, odznaczona przez Związek kompozytorów Litwy, jako „Najlepsza książka w zakresie muzykologii 2015 roku”. Pracowała w Szkole Tradycyjnej Muzyki Słowiańskiej, była członkinią komitetu organizacyjnego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Tradycyjnej w Wilnie „Pokrowskie Kołokoła”. Obecnie jest doktorantką Instytutu Sztuki PAN w Warszawie w zakresie muzykologii oraz prowadzi warsztaty wiejskiego śpiewu tradycyjnego Wileńszczyzny.

Iwona Wylęgała

Etnolożka oraz animatorka kultury zajmująca się tradycyjnym śpiewem wiejskim ze Śląska Opolskiego. Słuchaczka Podyplomowego Studium Etnomuzykologicznego w Instytucie Muzykologii UW. Od ponad 9 lat prowadzi warsztaty wokalne oraz Zespół Śpiewu Tradycyjnego „Niezłe Ziółka”, który w 2016 roku reprezentował woj. opolskie na OFKiSL w Kazimierzu Dolnym. Rok później, jako solistka została laureatką tego festiwalu, zajmując 3 miejsce w kategorii „folklor – kontynuacja”. We współpracy z opolskimi instytucjami kultury i edukacji realizuje przedsięwzięcia podejmujące temat tradycyjnych pieśni ludowych z woj. opolskiego. W Roku Kolberga (2014) wraz z Opolskim Stowarzyszeniem Animacji Kulturalnych OPAK zrealizowała dofinansowany przez MKiDN projekt edukacyjny dla dzieci i dorosłych „Śpiewki i piosenki. Pieśni ludowe w tradycji i inspiracji”. W 2016 roku otrzymała stypendium z budżetu MKiDN dla projektu „Pieśni Bezscenne”. Projekt ten w partnerstwie z Muzeum Śląska Opolskiego połączył wykorzystanie zbiorów fonograficznych tej placówki do badań naukowych i działań edukacyjnych oraz dokumentowanie tradycyjnej muzyki ludowej na Opolszczyźnie. Owocem działań projektowych stały się również publikacje w „Opolskim Roczniku Muzealnym” oraz „Piśmie Folkowym”. Nagrania repertuaru solistów śpiewaków oraz zespołów folklorystycznych Śląska Opolskiego są obecnie kontynuowane w kolejnym przedsięwzięciu dotowanym przez IMiT w ramach programu „Muzyczne Białe Plamy”.

