

LUDZIE • WYDARZENIA • PRZEMIANY

# KULTURA WSI

KWARTALNIK POPULARNONAUKOWY  
NARODOWEGO INSTYTUTU KULTURY I DZIEDZICTWA WSI

**W numerze:** \_\_\_\_\_

Instrumenty w tradycji muzycznej polskiej kultury ludowej

„Kultura mi pozwala odkrywać siebie samego”. Rozmowa z Józefem Brodą

Dzwon na trwoję

Suka biłgorajska. Archaiczny instrument we współczesnym świecie

Wspomnienie o Aleksandrze Szurmiak-Boguckiej



## Seria „Muzyka Źródeł” Polskiego Radia jest nazywana „Oskarem Kolbergiem w dźwięku”.

Przygotowane przez **Radiowe Centrum Kultury Ludowej** płyty z tej serii prezentują prawdziwe **skarby muzycznego folkloru Polski**.

**Nagrania** – w wielu przypadkach dziś już historyczne – w wykonaniu **najwybitniejszych tradycyjnych kapel i śpiewaków ludowych**, ze wszystkich regionów Polski.

„Muzyka Źródeł” stanowi świadectwo kultury narodowej i jest równocześnie muzyczną mapą regionów Polski. Jej poznanie to droga do kulturowych korzeni.



Polecamy płyty z kolekcji „Muzyka źródeł” i wiele więcej...



dostępne na: [sklep.polskieradio.pl](http://sklep.polskieradio.pl)



# Spis treści

## ■ OD REDAKCJI

- 3 *Elżbieta Osińska-Kassa*

## ■ STUDIA I MATERIAŁY

- 4 **Polska muzyka ludowa w zbiorach Radiowego Centrum Kultury Ludowej**  
*Maria Baliszewska*
- 12 **Instrumentarium muzyczne w ludowej tradycji kulturowej Polski**  
*Zbigniew Przerembski*
- 21 **Dzwon na trwogę w audiosferze wsi**  
*Małgorzata Dziura*

## ■ LUDZIE

- 31 **„Kultura mi pozwala odkrywać siebie samego”. Rozmowa z Józefem Brodą**  
*Mamadou Diouf*
- 41 **„Nie masz nad nasze z krzywym rogiem dudy...”. Rozmowa z Romualdem Jędraszakiem**  
*Magdalena Trzaska*
- 46 **O fenomenie Kurpiowszczyzny. Rozmowa z Witoldem Kuczyńskim**  
*Janusz Pawlak*

## ■ TWÓRCZOŚĆ

- 54 **Strofy o muzyce**  
*Izabela Wolniak*

## ■ PRZEMIANY

- 57 **Festiwal w Kazimierzu Dolnym w misji ochrony, popularyzacji i przedłużania tradycji**  
*Andrzej Sar*
- 64 **Strażackie orkiestry dęte w Królestwie Polskim. Geneza i wczesne uwarunkowania rozwoju zjawiska**  
*Maciej Kierzkowski*
- 69 **Suka biłgorajska. Archaiczny instrument we współczesnym świecie**  
*Agata Kusto*
- 77 **„Babiczanki” a capella. Rozmowa z Anetą Oleszek**  
*Andrzej Kazimierski*
- 81 **Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu**  
*Marcin Szczechowiak*

## ■ RECENZJE

- 87 **Podlaskie pieśni i melodie w serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa”**  
*Beata Maksymiuk-Pacek*

## ■ KONKURS „KORZENIE I SKRZYDŁA”

- 92 **Tradycje muzyczne pogranicza nizin i Beskidu. Górale Kliszczacy**  
*Gabriela Gacek*
- 101 **Gala „Korzenie i skrzydła”. Rozstrzygnięcie drugiej edycji konkursu**  
*Joanna Szymańska-Radziejewicz*

## ■ Z DZIAŁALNOŚCI NARODOWEGO INSTYTUTU KULTURY I DZIEDZICTWA WSI

- 105 **Noc z kulturą Lubelszczyzny**  
*Rafał Karpiński*
- 107 **Program Stypendialny „Mistrz – Uczeń” – druga edycja**  
*Magdalena Trzaska*

## ■ NOWOŚCI WYDAWNICZE – NABYTKI CENTRALNEJ BIBLIOTEKI ROLNICZEJ ODDZIAŁU NIKIDW W PUŁAWACH

- 109 *Krzysztof Makijewski*

## ■ BADACZE KULTURY LUDOWEJ

- 110 **Wspomnienie o Aleksandrze Szurmiak-Boguckiej**  
*Inka Bogucka*

## ■ Z KART HISTORII

- 116 **Miejsca pamięci o powstaniu styczniowym w województwie świętokrzyskim**  
*Wiktor Węglewicz*

### Drogi Czytelniku!

Jeśli zainteresowało Cię nasze czasopismo, zapraszamy do podzielenia się opinią na jego temat.

Serdecznie zachęcamy do współpracy z redakcją, czekamy na sugestie dotyczące problematyki poruszanej na łamach kwartalnika, artykuły tematyczne związane z profilem czasopisma, opinie na temat zamieszczanych artykułów i polemiki z autorami: [redakcja@nikidw.edu.pl](mailto:redakcja@nikidw.edu.pl)

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo do adiustacji i skracania tekstów.

Prosimy także o rozpropagowanie czasopisma wśród osób oraz instytucji kultury w obrębie Twojej miejscowości.

# KULTURA WSI

NR 21 (2) 2023

#### Redaktor naczelna:

Elżbieta Osińska-Kassa

#### Redaguje zespół:

Agnieszka Brodowska, Mamadou Diouf,  
Krzysztof Makijewski, Grażyna Olszaniec,  
Joanna Szymańska-Radziejewicz,  
Magdalena Trzaska, Izabela Wolniak

#### Redaktor prowadząca:

Katarzyna Gańko

#### Korekta:

Beata Kozieł, Krystyna Kupiec

#### Adres redakcji i wydawcy:

Narodowy Instytut Kultury  
i Dziedzictwa Wsi  
ul. Krakowskie Przedmieście 66  
00-322 Warszawa  
[www.nikidw.edu.pl](http://www.nikidw.edu.pl)  
tel. +48 22 380 98 00  
[redakcja@nikidw.edu.pl](mailto:redakcja@nikidw.edu.pl)  
[kolportaz@nikidw.edu.pl](mailto:kolportaz@nikidw.edu.pl)

**Nakład:** 2500 egz.

#### Opracowanie graficzne:

Paweł Jaros

#### Projekty reklam:

Paula Zasada

#### Druk i oprawa:

KOLUMB Krzysztof Jański  
[www.drukarniakolumb.pl](http://www.drukarniakolumb.pl)

#### Zdjęcie na okładce:

Józef Broda  
fot. Rafał Soliński

## *Drodzy Czytelnicy,*

Oddajemy do Waszych rąk drugi w tym roku numer naszego kwartalnika. Jego tematem przewodnim jest tradycyjna kultura muzyczna polskiej wsi, z całym swoim bogactwem. Muzyka ludowa to jeden z najstarszych przejawów kultury duchowej każdej społeczności. Odzwierciedla ona codzienne życie mieszkańców wsi, obyczaje, obrzędy i ciężką codzienną pracę. Tworzona przez anonimowych twórców i przekazywana z pokolenia na pokolenie muzyka ludowa jest niewyczerpanym źródłem dostępnym dla każdego.

Wędrowkę po świecie kultury muzycznej polskiej wsi zaczynamy od artykułu „Instrumentarium muzyczne w ludowej tradycji kulturowej Polski” autorstwa wybitnego znawcy tematu prof. Zbigniewa Przerembskiego, który pisze: *Instrumenty muzyczne pełniły w kulturze ludowej naszego kraju różne funkcje: muzyczne i pozamuzyczne. Do tych pierwszych należało wtórowanie tańcom, akompaniowanie śpiewom, rzadziej samodzielna gra instrumentalna; w zakresie drugich mieściły się np. funkcje sygnalizacyjne, łowieckie czy apotropaiczne.*

W materiale Marcina Szczechowiaka o Stowarzyszeniu Muzyków Ludowych w Zbąszyniu przedstawiamy pogranicze lubusko-wielkopolskie, zwane Regionem Kozła. Tam, oprócz barwnych strojów ludowych, możemy spotkać kilka wyróżniających ten region instrumentów ludowych: kozła weselnego, kozła ślubnego, sierszenki oraz mazanki. W artykule opisane zostały te niepowtarzalne instrumenty i ich budownicowie, prawdziwi mistrzowie w swoim fachu.

Kulturę muzyczną Wielkopolski przybliżamy także w wywiadzie z wybitnym dudziarzem Romualdem Jędraszakiem, laureatem Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”, z którym rozmawiała Magdalena Trzaska.

Dzwony kościelne od stuleci były charakterystycznym symbolem lokalnej kultury i peł-

niły bardzo ważną rolę w życiu mieszkańców wsi. Głosy dzwonów rozlegały się i rozlegają w najważniejszych okolicznościach naszego życia. W artykule dr Małgorzaty Dziury „Dzwon na trwogę w audiosferze wsi” przybliżamy jedną z funkcji, którą spełniał dzwon w przestrzeni wsi – ostrzeganie przed niebezpieczeństwami.

W Dziale Ludzie przedstawiamy dwie postaci niezwykle ważne dla kultury muzycznej – zarówno dla regionów, w których działają, jak i dla całego kraju. Z Józefem Brodą, multiinstrumentalistą, budowniczym instrumentów ludowych, pedagogiem i folklorystą rodem z Ustroń, rozmawiał Mamadou Diouf. Z kolei Witold Kuczyński, Kierownik Kurpiowskiego Zespołu Folklorystycznego „Carniacy” w Czarni, odpowiadał na pytania Janusza Pawlaka.

W Dziale Badacze kultury ludowej zamieszczamy wspomnienie o Aleksandrze Szurmiak-Boguckiej, jednej z najwybitniejszych polskich etnomuzykologów, badaczce i znawczyni kultury muzycznej Karpat, napisane przez Inkę Bogucką, etnografa i dziennikarkę Telewizji Kraków.

*Zapraszamy do lektury*  
*Elżbieta Osińska-Kassa*  
*Redaktor naczelna*



**Elżbieta Osińska-Kassa** – pasjonatka i popularyzatorka kultury ludowej. Od lat zajmuje się organizacją wydarzeń kulturalnych dotyczących promocji dorobku dziedzictwa kulturowego wsi. Autorka i redaktorka artykułów i publikacji poświęconych tej tematyce. Długoletnia pracownica Centralnej Biblioteki Rolniczej. Kierowała Działem Programowym w Narodowym Instytucie Kultury i Dziedzictwa Wsi, obecnie jest Pełnomocnikiem Dyrektora Instytutu.

# Polska muzyka ludowa w zbiorach Radiowego Centrum Kultury Ludowej

Maria Baliszewska



Maria Baliszewska przy mikrofonie, fot. z archiwum M. Baliszewskiej

Dokumentacja polskiej muzyki ludowej oraz mniejszości narodowych i etnicznych jest jednym z zadań Radiowego Centrum Kultury Ludowej. Gromadzone tam od lat zbiory (łącznie ok. 40 tys. nagranych utworów) są wyjątkowym świadectwem talentu ludowych twórców. Muzyka tradycyjna z różnych regionów Polski żyje jednak nie tylko w zbiorach Polskiego Radia – jej rozwój możemy obserwować co roku podczas Festiwalu Kapel, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych w Kazimierzu.

## **Tytułem wstępu**

Polskie Radio – Radiowe Centrum Kultury Ludowej (od 1994 roku, przedtem Redakcja Muzyki Ludowej) w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat zgromadziło bogaty zbiór nagrań polskich artystów ludowych różnych dziedzin, zwłaszcza

muzyków-instrumentalistów i śpiewaków. Świadomość konieczności dokumentacji polskiej muzyki ludowej była wśród radiowców już przed wojną, kiedy to w programie 2 Polskiego Radia (powstał w 1937 roku) nadawano audycje z tą właśnie muzyką. Niestety audycje prezentowano

wówczas „na żywo” i nie zostały zachowane. Następny etap, już po II wojnie światowej, to Akcja Zbierania Folkloru inicjowana przez znanych badaczy muzyki tradycyjnej Jadwigę i Mariana Sobieskich. W akcji tej trwającej wiele lat uczestniczyło na początku Polskie Radio dysponujące doskonałym, jak na owe czasy, sprzętem do nagrań. Plon radiowy w postaci licznych nagrań ówczesnych artystów ludowych oraz nagrania Festiwalu Muzyki Ludowej z 1949 roku zostały oddane do Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych panował bowiem pogląd, że tradycyjna muzyka *in crudo* nie powinna być nadawana na antenie radiowej z racji swej skromności, by nie powieść braku artystycznych walorów. W jej miejsce weszły wtedy liczne nagrania radiowych orkiestr i opracowania muzyki ludowej dokonywane przez dyrygentów tych orkiestr. Nie rozwijam tego tematu, choć nagrania te wciąż znajdują się w Archiwum Polskiego Radia, a nie są nadawane z racji braku walorów artystycznych oraz braku charakteru czy żywiołowości muzyki ludowej.

Sporą część nagrań muzyki ludowej z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowią rejestracje ówczesnych ludowych zespołów radiowych – Kapeli Feliksa Dzierżanowskiego, Kapeli Klarncistów Maciejewskiego i Akordeonistów Tadeusza Wesołowskiego. A także Orkiestry Włociańskiej Namysłowskiego z Zamościa, Orkiestr radiowych rozgłośni w Bydgoszczy (pod dyr. Jerzego Billaerta), Katowicach (dyr. Stanisław Byszewski), Olsztynie (dyr. Włodzimierz Jarmolowicz), które były nadawane na antenie programu 2 w każdy piątek w godz. 15.40–16.00 aż do roku 1981. Ten archaiczny, odległy od ludowego oryginału, jego brzmienia, jakości, idei muzyczny wariant nie przetrwał próby czasu i stanowi tylko świadectwo tamtych lat i negatywnego podejścia do tradycyjnej muzyki. Przypominam te zespoły nie bez powodu, bo to one najczęściej pojawiały

się na antenie radiowej jako reprezentacja polskiej muzyki ludowej. Ta doktryna wyrażająca się w niedopuszczaniu do anteny radiowej autentycznej ludowej, tradycyjnej muzyki trwała przez wiele lat i zakończyła się we wczesnych latach siedemdziesiątych wraz z objęciem kierownictwa ówczesnej Redakcji Muzyki Ludowej przez Barbarę Krasieńską i zaproszeniem do współpracy Mariana Domańskiego, Anny Szotkowskiej, a także mnie. Właśnie na lata siedemdziesiąte datuje się początek planowej dokumentacji kultury ludowej w Polskim Radiu, dokonywanej przez czteroosobowy zespół, a kontynuowanej obecnie bez przerwy przez profesjonalny już siedmioosobowy zespół Radiowego Centrum Kultury Ludowej, powołanego w roku 1994. Z nagrań z lat czterdziestych i pięćdziesiątych muzyki *in crudo* pozostało w Archiwum PR tylko kilka czy kilkanaście nazwisk, a wśród nich tak ważne jak koźlarz Tomasz Śliwa, wielkopolska śpiewaczka weselna Franciszka Ciesiółkowa czy skrzypek kujawski Jan Wiatrowski. Nagrania tradycyjnej muzyki były więc nieobecne w radiowym archiwum i należało uruchomić specjalny program rejestracji muzyki ludowej, by to archiwum powstało. Praca Redakcji Muzyki Ludowej, przekształconej w roku 1994 w Radiowe Centrum Kultury Ludowej, dała podwaliny do stworzenia wielkiego, niepowtarzalnego archiwum muzycznego, i nie tylko.

### **Nagrania terenowe i studyjne jako podstawa dokumentacji radiowej polskiej muzyki ludowej i mniejszości narodowych i etnicznych**

Dokumentacja polskiej muzyki ludowej – bo do niej ograniczę się w tym artykule – powstawała w wielu ośrodkach i z różnych przyczyn, wśród których oczywiście najważniejsza była i jest świadomość konieczności pozostawienia trwałego śladu tej kultury. Dla Radiowego Centrum Kultury Ludowej pierwszym celem było promowanie jej

na antenie, w konkretnych audycjach. To podporządkowanie nagrań potrzebom antenowym wpłynęło na charakter zbiorów. Dla anteny radiowej ważny był nie tylko sam fakt dokumentacji muzyki ludowej, ale także jej walory merytoryczne, wykonawcze i techniczne. Nagrania zgromadzone w Polskim Radiu są nienagannej jakości technicznej, mają walory akustyczne, ważne w przekazie radiowym, mają także walor trwałości. Szukamy artystów-śpiewaków obdarzonych dobrym głosem, sprawnych technicznie instrumentalistów, którzy zachowali tradycyjny styl gry, zespołów z ciekawym i właściwym dla danego regionu repertuarem, ale także po prostu czysto śpiewających, co pozwala na komponowanie ciekawych i dobrze brzmiących audycji. Wymóg stosowania wszystkich kryteriów razem – merytorycznego, wykonawczego i akustycznego – sprawia, że nie jest możliwe dokonywanie nagrań szybko i w wielkich ilościach. Dodam jeszcze, że ich koszt jest wysoki.

Przez ostatnie blisko pięćdziesiąt lat mojej pracy w Polskim Radiu, a trzydzieści lat blisko Radiowego Centrum Kultury Ludowej, udało się jednak zarejestrować około 250 tysięcy minut nagrań muzycznych – to ok. 40 tysięcy utworów. Wiele z nich to nagrania tzw. ostatniej chwili, bo przecież kultura ludowa, a zwłaszcza muzyka ludowa, zmieniała się w bardzo szybkim tempie w ostatnich latach. O ile w latach siedemdziesiątych XX wieku żyło jeszcze wielu skrzypków pamiętających muzykę rodem z wieku XIX, to dzisiaj już tylko nieliczni umieją na tych skrzypkach naprawdę dobrze grać. Wśród tych nagrań zarejestrowanych jest kilka tysięcy muzyków-instrumentalistów, w tym wielu już nieżyjących, kilkaset kapel – wiele już nieistniejących, kilkaset zespołów regionalnych, kilka tysięcy solistów śpiewaków. Nie sposób wymienić ich nazwisk, choć zasługują na to. Najwybitniejsi doczekali się nagrań monograficznych. Wspomnę kilko-

ro wybranych: skrzypek mazowiecki **Stanisław Klejnas** i jego kapela z Raducza (skrzypce, basy i bębnek) pozostawili w Polskim Radiu ponad dwieście minut muzyki; legendarna **kapela braci Bździuchów** (skrzypce i bębnek) z Aleksandra Biłgorajskiego jeszcze więcej, ponad 100 utworów, głównie tańców i melodii weselnych; **rodzinna kapela Sowów z Piątkowej (Pogórze Dynowskie) z prymistą Wojciechem Sową**, zmarłym w końcu lat siedemdziesiątych, to rekordzistka – ponad 400 minut nagrań wspaniałej tradycyjnej muzyki Pogorza Dynowskiego; **kapela braci Bednarzy z Nowej Wsi** (skrzypce i bębnek) z Zamojskiego pozostawiła ponad 100 utworów; **Anna Malec z Jędrzejówki** z regionu biłgorajskiego była prawdziwą encyklopedią informacji o regionie, obrzędach i wykonawczynią niezliczonych pieśni śpiewanych przy wszystkich okazjach związanych z życiem ludzi na wsi. Ideą pracowników Radiowego Centrum Kultury Ludowej (a przedtem Redakcji) było dokonanie nagrań muzyki ludowej we wszystkich regionach Polski. Niektóre z nich są lepiej udokumentowane, inne gorzej, w zależności od żywotności kultury ludowej w danym regionie, a także w zależności od tego, czy i jak na danym terenie pracowała rozgłośnia lokalna. Bo często musieliśmy i chcieliśmy liczyć na pomoc kolegów z rozgłośni. W zbiorach radiowych znajduje się kilka tysięcy nagrań z **Mazowsza**. Są to pieśni weselne z Mazowsza Rawskiego, Płockiego, Łowickiego, Skierniewickiego, Południowego, ballady, kołysanki, formy przyspiewkowe z tekstami starszymi i nowszymi, tak popularne w tym regionie. Rejestr liczy kilkudziesięciu wykonawców. W latach siedemdziesiątych na terenie Mazowsza działało jeszcze kilkadziesiąt kapel o tradycyjnym repertuarze i skrzypkowie soliści, z których znaczną część zdążyliśmy nagrać.

**Kurpie**, administracyjnie część Mazowsza, to region, z którego głównie pochodzą nagra-



nia tradycyjnych pieśni. Rejestr obejmuje nagrania kilkudziesięciu wykonawców, przede wszystkim śpiewaków, wśród których ozdobą jest monograficzne nagranie **Walerii Żarnochowej** z Dąbrów, śpiewaczki „czepsiarki”, a także poetki. Podczas dwóch kilkudniowych spotkań we wsi Dąbrowy (rok 1976) nagrała ona wszystkie pieśni związane z obrzędem wesela, kołysanki, a także kilkanaście pieśni leśnych. Nagrania wielkopolskich skrzypków i dudziarzy liczą kilka tysięcy minut i znalazło się tu kilkudziesięciu wybitnych wykonawców, a wśród nich **Tomasz Śliwa, Antoni Krzyżoszczak, Szczepan Sadowski, Stanisław Skrzypalik, Józef Kabała, Franciszek Muńko, Franciszek Hirt** i inni. W ostatnich latach do tego grona dołączyli młodszy dudziarze, koźlarze i skrzypkowie wielkopolscy: Jan Prządka, Tomasz Kiciński, Michał Umlawski. W mniejszym stopniu reprezentowana jest muzyka wokalna Wielkopolski, choć w archiwum znajdują się wszystkie reprezentatywne dla tego regionu gatunki pieśniowe: weselne, żniwne, balladowe, przyspiewkowe, niektóre w świetnych wykonaniach, np. **Marii Majchrzakowej**.

**Podhale** to region może najlepiej udokumentowany przez Polskie Radio. Nagrania liczą kilkanaście tysięcy minut, zwłaszcza muzyki instrumentalnej – kapel i skrzypków, dudziarzy, a także śpiewu na głosy. Wśród nagranych artystów znajdują się zarówno przedstawiciele najstarszej generacji, np. Władysław Obrochta, Władysław Zarycki, Stanisław Jarząbek-Chrapek, jak i muzycy młodzi, których na Podhalu jest kilkuset. Wymienię bardziej znanych: rodzina Trebuniów-Tutków, rodzina Karpieli z Janem i Sebastianem jako prymistami, kapela Szymona Tylki, Adama Karpiela, rodzina Majerczyków i Lassaków.

**Ziemia Rzeszowska** – w Archiwum Radiowego Centrum Kultury Ludowej istnieje kilka tysięcy nagrań z tego regionu, kapel i solistów



Maria Baliszewska podczas audycji na żywo w programie 2 Polskiego Radio, fot. z archiwum M. Baliszewskiej

śpiewaków, zwłaszcza z repertuarem pieśni weselnych, kolęd i ballad. Dość wymienić tak sławne jak kapela rodziny Sowów z Piątkowej, mająca swoją kontynuację w postaci kapeli Młoda Harta, w której potomkowie rodziny Sowów grają nie gorzej od dziadków. Istnieje też kapela rodziny Pudełków z Siedleczy czy Kurasiów z Lubziny.

**Lubelskie** i jego podregiony: Biłgorajskie, Chełmskie, Zamojskie, mają bogatą reprezentację w zbiorach radiowych. Liczą one kilkanaście tysięcy minut. Na uwagę zasługują wszystkie, a zwłaszcza wiele nagrań monograficznych śpiewaczek weselnych, np. Anny Malcowej, Heleny Golišek, Krystyny Plachowej, Anieli Gmoch, Marii Gumieci, Marii Podgórskiej, Joanny Rachańskiej. Są to najstarsze śpiewaczki, o wyjątkowym repertuarze opartym na skalach wąskiego zakresu i modalnych, co sugeruje ich nawet średniowieczny czas powstania! Nagrania kapel

tę makroregionu również są liczne, w tym kapeli Józefa Sulowskiego, braci Bździuchów, Bednarzów – skrzypków dziś już nieżyjących – oraz kapel dętych, typowych dla tego regionu. Każda z nich posiada w radiowym archiwum po kilkadziesiąt nagranych utworów. Duży zbiór nagrań z tych regionów Polskie Radio zawdzięcza wieloletniej współpracy z organizatorami Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, do czego dojdę później.

Podobnie bogato reprezentowane są regiony **Podlasia i Suwalszczyzny** z nagraniami pieśni obrzędowych rodzinnych i dorocznych, kołysanek, pieśni rodzinnych, pogrzebowych oraz nielicznymi kapelami i instrumentalistami. Regiony słabiej udokumentowane w zbiorach Polskiego Radia to Kaszuby, Kujawy, Śląsk, Krakowskie – głównie ze względu na świadomość, że kultura ludowa tych regionów znajdowała się w centrum uwagi i była dokumentowana przez rozgłośnie regionalne na tych terenach.

Poza nagraniami i dokumentacją polskich wykonawców od wielu lat w centrum uwagi dawnej Redakcji Muzyki Ludowej, a od blisko trzydziestu lat Centrum Kultury Ludowej, znajduje się kultura mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących w Polsce. Zbiory te nie są może imponujące, ale są stale uzupełniane, liczą kilkaset nagrań pieśni i muzyki instrumentalnej Łemków, Bojków, Romów, polskich Litwinów i Białorusinów. Nie mamy nagrań mniejszości żydowskiej ani mniejszości niemieckiej. Uzupełnienie tych braków jest trudne, ponieważ nie ma wykonawców tej muzyki. Ratujemy się nagraniami powstających jak grzyby po deszczu kapel klezmerskich, w tym tak wybitnych jak The Cracow Klezmer Band czy Kroke. Jednak to nie jest żydowska muzyka tradycyjna.

Szczególną wagę w ostatnich latach – już jako Centrum Kultury Ludowej – przywiązywaliśmy do dokonania dokumentacji muzyki ludowej

Polaków zamieszkałych poza Polską: na Litwie, Białorusi, Ukrainie, w Rumunii i w Kazachstanie, na Zaolziu oraz w Brazylii i Argentynie. W latach 1992–1996 redaktorzy RCKL odbyli kilka wypraw nagraniowych do tych krajów. Dały one w efekcie około 1000 nagrań (ponad 4 tysiące minut), głównie repertuaru pieśniowego, bo taki pozostał w pamięci wykonawców. Na Wileńszczyźnie zostało nagranych 32 wykonawców-śpiewaków, trzy zespoły śpiewacze oraz kilkoro instrumentalistów. Są to mieszkańcy okolic Wilna, Solecznik, Turgieli, Troków, Niemenczyzna i Kowna – w sumie 18 miejscowości. Repertuar pieśniowy to przede wszystkim pieśni balladowe, wielkanocne, weselne, historyczne, rodzinne. Trzytygodniowa wyprawa na Grodzieńszczyznę przyniosła 1000 minut nagrań pieśni z 15 miejscowości, na Żytomierszczyźnie plon był nieco skromniejszy, ponieważ nie znaleziono tam zbyt wielu wykonawców. Jest to około 800 minut pieśni, mniej obrzędowych, bardziej popularnych, patriotycznych czy historycznych. Kontynuacją poszukiwań folkloru Polaków mieszkających na Żytomierszczyźnie była wyprawa do Kazachstanu, ponieważ mieszkańców Żytomierszczyzny wywożono właśnie tam. Redaktorzy RCKL zarejestrowali 260 pieśni podobnych gatunków oraz nowszych z wątkami dotyczącymi współczesnej historii, opisujących przeżycia wywożonych. Polacy na Zaolziu i ich twórczość są reprezentowani 300 pieśniami, których nagrania stworzono w 1993 roku. Wyprawa na Bukowinę Ukrainską i Rumuńską w roku 1996 przyniosła nagrania 200 pieśni górali czadeckich. Są wśród nich pieśni weselne i pasterskie, a także rodzinne. Do nagrań w terenie zawsze podchodzimy kompleksowo. Wszystkie wyprawy i nagrania muzyczne uzupełniane są nagraniami słownymi, z opisami obrzędów, sylwetkami wykonawców w postaci wywiadów z nimi na temat sposobu gry, życiorysów muzycznych, opisów instrumentów, składów

kapel, magii, stroju itp. Po utworzeniu Radiowego Centrum Kultury Ludowej zbiory muzyczne są nadal uzupełniane przez jego młodych pracowników. Nagrania odbywają się w różnych warunkach – w terenie u wykonawcy, w studiu i na wybranych festiwalach. Celem przygotowywanych przez RCKL nagrań jest ich prezentacja na antenie, a także promocja kultury ludowej.

### **Rola Festiwalu Kapel, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych w Kazimierzu i nagrań tam dokonywanych dla Radiowego Centrum Kultury Ludowej**

Inicjatorką tego festiwalu i wyboru miejsca – czyli Kazimierza, jako idealnego otoczenia dla subtelnej, kameralnej ludowej twórczości i jej wykonawców – była Jadwiga Sobieska (wraz z mężem Marianem Sobieskim), muzykolog, badacz i autorka narodowej Akcji Zbierania Folkloru (po utraceniu w czasie II wojny i Powstania Warszawskiego w 1944 roku całości zbiorów zgromadzonych w latach poprzedzających). Rozumiała bowiem, że w miejsce naturalnych okoliczności tej muzyki – obrzędów dnia codziennego i świątecznego, rodzinnych i dorocznych jarmarków, odpustów – muszą powstać nowe sytuacje, w których ta muzyka, pieśni, tańce, instrumenty oraz wykonawcy (soliści, zespoły muzyczne) będą, nawet jeśli tylko raz do roku, mieć okazję grać, spotykać się, konkurować.

Przypomnę, że muzyka ludowa w przeciwieństwie do artystycznej – posługującej się pismem nutowym, strukturą formalną, podziałem na twórców i wykonawców oraz słuchaczy – była przekazywana z pokolenia na pokolenie drogą tradycji ustnej i była bezimienna, anonimowa. Była częścią wiedzy, w której zawierało się około dwudziestu zjawisk kultury ludowej – zwyczaje i obrzędy, wierzenia i przesady, poezja obrzędowa, obrzędy i pieśni weselne, pieśni żołnierskie, wróżby i zaklęcia, przysłowia, zagadki, pieśni

epickie, wiersze religijne, bajki, widowiska ludowe, pieśni liryczne, śpiewanki, śpiewniki i pieśni powszechne. W tej definicji mieści się także instrumentalna oprawa obrzędów, czyli muzyka kapel, w których wiodącym instrumentem były skrzypce. Najważniejszą jednak cechą tamtej, XIX-wiecznej muzyki, była jej użytkowa rola, przypisanie do obrzędu, nierozzerwalny związek niektórych gatunków pieśniowych z określonymi zwyczajami, o często symbolicznych, nawet magicznych funkcjach. Była także rozrywką i spoiwem wspólnoty małych społeczności. Do naszych czasów przetrwało w pamięci ludzi na wsi mnóstwo pieśni czy melodii instrumentalnych pochodzących z tamtej epoki. Twórcom Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu chodziło o to, by w tym miejscu mogły brzmieć właśnie te melodie i pieśni, żeby tu mogli zaistnieć ich wykonawcy, skromni śpiewacy, których już na współczesne wesela nie zaproszą, czy instrumentalności, których pamięć melodii i tańców sięga czasem i do trzech pokoleń wstecz (przez naukę u dziadka i ojca, a często i pradziadka).

Rozwój cywilizacyjny, tak potrzebny wsi, tak oczekiwany i konieczny, zniszczył dawną wspólnotę obrzędu, śpiewu, przeżycia, zabawy. Z drugiej strony to właśnie lata 50. miały negatywny wpływ na autentyczną muzykę ludową oraz jej odbiór w społeczeństwie. Komunistyczna władza, choć na pozór przywiązywała wielką wagę do kultury ludowej, wykorzystywała ją bezpardonowo do własnych propagandowych celów, tworząc rzesze folklorystycznych zespołów na kształt „Mazowsza” i „Śląska”, zespołów niwelujących niuanse i odmienności autentyku, traktowanych instrumentalnie i niebędących formą wypowiedzi ludowego artysty. Lud wraz z jego kulturą był narzędziem propagandy totalitarnej władzy, stanowił dla niej tylko kolorystyczny ornament.

W tym kontekście powstanie w roku 1967 Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Ka-

zimierzu, pomyślanego przez organizatorów jako odtrutka na tamten wzór folkloru, wzór komunistyczny, było zjawiskiem przełomowym, a Festiwal stał się na całe lata najważniejszym miejscem dla tradycyjnej muzyki ludowej. Miejscem spotkań ludowych artystów, miejscem edukacji słuchaczy i licznych widzów, środkiem przekazu, podtrzymania ginącej kultury ludowej w jej autentycznym kształcie muzycznym.

Polskie Radio, najpierw w postaci Redakcji Muzyki Ludowej, a potem Radiowego Centrum Kultury Ludowej, towarzyszy Festiwalowi od samego początku! Dokonywane tam co roku nagrania to prawdziwe perły naszego Archiwum. Pokazują bowiem nie tylko tamtych najstarszych wykonawców z pierwszych lat, ale także kolejne pokolenia, które pojawiały się i pojawiają na tym wyjątkowym festiwalu aż do dziś.

To najważniejsze miejsce, gdzie raz w roku można usłyszeć nieskażoną muzykę tradycyjną z wielu regionów Polski, to po prostu wzorzec tej kultury, tu można się nią cieszyć, poznać ją i jej się uczyć. Wprost od wykonawców. I to oni są w Kazimierzu najważniejsi. Z jednej strony są dumni ze swojej obecności, z tego, że reprezentują swoją lokalną tradycję, z drugiej, czasem nieświadomie, przenoszą nas – widzów, słuchaczy – w nie tak przecież odległe czasy, kiedy ta muzyka była wszechobecna na polskiej wsi. Lubię je, te festiwale z muzyką ludową w tytule, niezależnie od tego, w jakim są stylu. Wychowałam się zawodowo między badaniami terenowymi a estradami festiwalowymi. Jako kończący studia etnomuzykolog chciałam jak najczęściej jeździć w teren i tam rejestrować pieśni, rozmowy, zostawiać ten trwały ślad. Jako początkujący radiowiec zaczęłam doceniać rolę festiwali, czyli miejsca, gdzie co prawda wykonawca występuje w innym kontekście i roli, ale za to w jednym miejscu gromadzi się ich wielu. Co ułatwia dotarcie, pracę, daje w szybkim czasie więcej na-

grań, a tych nigdy za dużo w Polskim Radiu! Oczywiście przez lata zmieniła się rola festiwali. Dziś, kiedy muzyka tradycyjna na wsi pojawia się rzadko i tylko w niektórych regionach, tam gdzie jest większe poczucie więzi i tożsamości lokalnej, festiwal stał się miejscem, gdzie można ją usłyszeć w dobrym wykonaniu, nauczyć się tańczyć czy poznać nowy kontekst, już nie obrzędowy. Starzy mistrzowie odeszli, w ich miejsce pojawili się nowi, młodszy i całkiem młodzi, co cieszy, bo właśnie chodzi o to, by byli następcy tej muzyki. Im sprzyja forma festiwalowa, my rejestrujący festiwal czy oceniający go cieszymy się właśnie z napływu młodych utalentowanych wykonawców, pasjonatów tej muzyki i tradycji. I właśnie to słuchacze mogą znaleźć w naszych audycjach, w których ich prezentujemy!

My, autorzy tych audycji, chcemy, by młodzi ludzie opuszczający wieś nie zapominali o swoich korzeniach, by zobaczyli w nich dobro i siłę.

Nagrania dokonywane przez lata (łączę tu lata Redakcji Muzyki Ludowej i późniejszego Radiowego Centrum Kultury Ludowej) są dostępne nie tylko w audycjach na antenach Polskiego Radia (obecnie cykl „Źródła”, „Kiermasz” i inne), ale także w długiej, bo liczącej już 34 pozycje serii płytowej „Muzyka Źródła” wydawanej od 1996 roku do dzisiaj. Na płytach zostały zamieszczone najciekawsze wykonania pieśni i przykłady muzyki instrumentalnej stworzone w różnych latach przez wybitnych wykonawców muzyki ludowej. Są tam reprezentowane najciekawsze gatunki pieśni i muzyki instrumentalnej, typowe dla danego regionu. Jest to pierwsza edycja z polską muzyką tradycyjną, mająca w zamierzeniu pokazać na płytach kompaktowych cały polski folklor, całą naszą spuściznę narodową. Seria „Muzyka Źródła” powstaje przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Polskie Radio – Radiowe Centrum Kultury Ludowej jest prekursorem i głównym promotorem

rem nowego gatunku muzyki, **muzyki folkowej**, inspirowanej muzyką tradycyjną.

Muzyka folkowa budzi sporo kontrowersji. Jedni jej nie uznają, bo nie jest autentyczna, inni w ogóle nie rozumieją terminu, jeszcze inni lekceważą, traktują jako nie zawsze profesjonalną. No i są tacy, którzy kochają ją i tworzą, jeżdżą do starych muzykantów i budowniczych instrumentów, by u nich, u źródła, czerpać inspirację. Pierwsze zespoły folkowe w Polsce powstały na przełomie lat 70. i 80.; Syrbacy – grupa Antoniego Kani oraz kwartet Jorgi braci Macieja i Waldemara Rychłych. Oba dziś legendarne i kultowe, od pierwszej chwili były rejestrowane przez Polskie Radio i naszą Redakcję jako nowe i ciekawe zjawisko. To klasyka folku, nasza polska skała.

Na tej skale po roku 1989 powstał cały ogromny nurt muzyki folkowej o artystycznym obliczu, poszukujący nowych brzmień, nowych barw, nowych inspiracji, do tego bardzo różnorodny. Do prekursorów tego nurtu należą także Osjan, Atman, Open Folk, Varsovia manta, Raga Sangit (Maria i Jerzy Pomianowscy). Końcówka lat 80. przyniosła zachłyśnięcie się młodych poszukiwaczy egzotyki muzyką otwierającego się świata – Indiami (Raga Sangit, Osjan), Ameryką Południową i muzyką Indian (Varsovia manta), muzyką celtycką (Open Folk) i Ukrainą (Orkiestra św. Mikołaja). Wszystkie te zespoły mają swoje rejestracje radiowe (patrz Archiwum Polskie-

go Radia) i płytowe. To była eksplozja talentów, twórczych poszukiwań, rozbudzanie ciekawości świata przez muzykę, i dzisiaj myślę, że był to rodzaj kulturowego cudu. Efektem tego rozbłyśnięcia nowych zjawisk muzyki ludowej/folkowej było powołanie przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej nowego festiwalu: Festiwalu Folkowego Polskiego Radia „Nowa Tradycja” (1998). Jego celem była promocja nowej muzyki i nowych muzycznych zjawisk, czemu sprzyjała i sprzyja nadal forma konkursu. Przez festiwal przewinęły się setki zespołów z różnych stron Polski, różnych gatunków i stylów, zwykle o wysokim artystycznym poziomie (udział poprzedzony jest eliminacjami). Nagrania wszystkich tych zespołów (a samych laureatów jest kilkuset) stanowią cenne źródło dla kolejnych pokoleń, źródło wiedzy i inspiracji. Zwłaszcza że wśród nagrodzonych są tak świetne formacje jak Kapela ze Wsi Warszawa, Muzykanci z Krakowa, The Cracow Klezmer Band, Tołhaje, Stilo, Swoją Drogą, Janusz Prusinowski Trio i wiele innych.

Muzyka ludowa w ostatnich latach zyskała wielu znakomitych wykonawców i rozwija się mimo zmiany kontekstu z obrzędowego na estradowy. Radiowe Centrum Kultury Ludowej uczestniczy w tych zmianach, starając się nagrywać i organizować koncerty co ciekawszym zespołom i solistom. Mamy nadzieję, że będzie to dalej możliwe!



**Maria Baliszewska** – etnomuzykolog, dziennikarz; ur. 1947 w Sandomierzu. Po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Warszawskim w 1973 roku rozpoczęła współpracę z Polskim Radiem w Redakcji Muzyki Ludowej. Autorka wielu audycji o tematyce ludowej i nagrań polskiego folkloru muzycznego oraz nagrań studyjnych i festiwalowych. Założycielka i kierownik Radiowego Centrum Kultury Ludowej (1994–2007), koordynator Europejskiej Unii Radiowej ds. muzyki tradycyjnej i folkowej (1998–2009), juror festiwalu i przeglądów muzyki tradycyjnej. Obecnie współpracowniczką Radiowego Centrum Kultury Ludowej, autorką magazynu „Źródła”.

# Instrumentarium muzyczne w ludowej tradycji kulturowej Polski

Zbigniew Jerzy Przerembski



Dudy – ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, fot. M. Skrzecz

Instrumenty wykorzystywane w muzyce ludowej towarzyszyły obrzędom i zwyczajom, nierzadko były też mistrzowskimi dziełami ludowego rzemiosła charakterystycznymi dla danych regionów Polski. Wtórowały tańcom, akompaniowały śpiewom, trudno było wyobrazić sobie bez nich codzienne życie. Poniższy przegląd wybranych instrumentów przybliży ich historię, wygląd, funkcje i związane z nimi tradycje.

Instrumenty muzyczne, według klasyfikacji stworzonej przez Curta Sachsa i Ericha Moritza von Horbostela (ogłoszonej w 1914 r.), dzielą się na idiofony, membranofony, chordofony i aerofony. Grupy te różni źródło dźwięku. W pierwszej

jest nim drganie całego instrumentu, w drugiej – drgająca membrana, w trzeciej – drgająca struna i w czwartej – drgające powietrze. W stosunkowo najnowszej, piątej grupie instrumentów – elektrofonach – źródłem dźwięków są drgania elek-

tryczne. Instrumenty ze wszystkich pięciu grup są używane w kulturze ludowej, chociaż w różnym stopniu (najrzadziej elektrofony, będące w instrumentarium ludowym efektem innowacji konstrukcyjnych).

Instrumenty muzyczne pełniły w kulturze ludowej naszego kraju różne funkcje: muzyczne i pozamuzyczne. Do tych pierwszych należało wtórowanie tańcom, akompaniowanie śpiewom, rzadziej samodzielna gra instrumentalna; w zakresie drugich mieściły się np. funkcje sygnalizacyjne, łowieckie czy apotropaiczne.

W muzycznej tradycji kulturowej Polski można wyodrębnić dwa główne nurty: niepisany i pisany. W pierwszym z nich, starszym, przekaz anonimowego repertuaru muzycznego i stylu wykonawczego zachodził w drodze bezpośredniej, na ogół w międzypokoleniowej relacji typu mistrz–uczeń. W drugim – repertuar był tworzony przez kompozytorów i zapisywany pismem nutowym, styl wykonawczy częściowo opisywano w traktatach teoretycznych, zatem ich poznawanie miało miejsce za pomocą pisma. W średniowieczu i czasach nowożytnych niepisana tradycja obejmowała wszystkie stany, środowiska społeczne Polski, od XIX wieku ograniczyła się głównie do stanu chłopskiego i środowiska wiejskiego, jako tzw. muzyka ludowa.

Instrumenty muzyczne mogły być wspólne dla obydwu nurtów tradycji lub w obrębie każdego z nich zróżnicowane. Ta pierwsza sytuacja odnosi się do dud, najstarszego instrumentu o złożonej budowie na naszym kontynencie, obecnego w europejskiej muzyce od co najmniej 2000 lat.

W Polsce dudy były znane od późnego średniowiecza (najstarsze poświadczenie źródłowe: polichromia z XIV w. w kościele w Mieronicach pod świętokrzyskim Jędrzejowem. Do połowy XVII w. dudy powszechnie występowały w niepisanej nurcie tradycji muzycznej. Jednak kataklizmy, które dotknęły Rzeczpospolitą w drugiej

połowie tamtego stulecia (wojny kozackie, zaraza morowa w latach 1652–1653, najazd szwedzki), spowodowały zubożenie i zmniejszenie się liczby ludności oraz ruinę ekonomiczną miast. Muzyczne usługi dudziarzy (którzy w czasach staropolskich sporo zarabiali) stały się za drogie, zwłaszcza dla chłopów. Dudziarze więc, wobec znacznie zmniejszonego na nich popytu, wyjeżdżali do zachodniej Europy (głównie do krajów niemieckojęzycznych), gdzie znajdowali zatrudnienie na możnowładczych dworach i w miastach. W Polsce dudy zachowały się do czasów współczesnych już tylko w nielicznych regionach – przede wszystkim w Wielkopolsce (głównie środkowej, zachodniej i południowej) oraz w Małopolsce (południowej) i Śląsku (południowym).

Dudy są instrumentem dętym (aerofonem) stroikowym. Ich główne części to drewniane piszczałki dwójakiego rodzaju: melodyczne, z otworami palcowymi (służące grze melodycznej) i burdonowe (brzące jednym, niskim dźwiękiem), oraz skórzany zbiornik powietrza (worek). Gra na dudach polega na napelnianiu zbiornika powietrzem (wdmuchiwanym przez dudziarza za pomocą ustnika lub wpompowywanym mechanicznym mieszkem) oraz sprężaniu powietrza ramieniem, dzięki czemu dostaje się ono do piszczałek, gdzie wprawia w drganie znajdujące się w nich stroiki, które z kolei pobudzają do drgań słup powietrza w kanale piszczałki, będący w instrumentach dętych źródłem dźwięku.

W Polsce używanych jest współcześnie 15 rodzajów i odmian dud, z czego 12 w Wielkopolsce i 3 w regionach górskich – po jednym rodzaju w Beskidzie Śląskim, w Beskidzie Żywieckim i na Podhalu. Wszystkie polskie dudy mają pojedyncze stroiki. Większość z nich jest dwugłosowa, czyli ma dwie piszczałki: jedną krótszą, melodyczną i jedną dłuższą, burdonową. W Wielkopolsce występują dudy jednogłosowe, mające tylko pisz-



Dudy wielkopolskie – ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, fot. M. Skrzecz

czątkę melodyczną i zbiornik powietrza z pęcherza zwierzęcego – nazywane są m.in. siesieńkami. Na Podhalu gra się na dudach czterogłosowych, z których trzy krótsze, melodyczno-burdonowe mają postać równoległych kanałów wydrążonych w jednym klocku drewna (potrójna piszczałka), czwarta – dłuższa, burdonowa – jest oddzielna. Dwugłosowe dudy z Wielkopolski i Beskidu Śląskiego są nadymane mieszkciem, jednogłosowe wielkopolskie siesieńki, dwugłosowe z Beskidu Żywieckiego i czterogłosowe z Podhala – ustami. Największe rozmiary mają dudy z zachodniej Wielkopolski i wschodniej ziemi lubuskiej nazywane kozłami – są ich dwa rodzaje: tzw. czarny (ślubny) i biały (weselny).

W czasach staropolskich, w niepisanej nurcie tradycji, na dudach często grano solowo – ten

wielogłosowy instrument stanowił namiastkę kapeli, a wynajęcie pojedynczego muzyka kosztowało mniej niż całego zespołu instrumentalnego, co miało istotne znaczenie w praktyce ludowej. Co najmniej od XIX wieku w Wielkopolsce, Beskidzie Śląskim i Żywieckim w muzyce ludowej dudziarz gra wspólnie z skrzypkiem. W zachodniej Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku do tradycyjnej kapeli złożonej z dud (kozła) i skrzypiec zaczęto dołączać klarnet w stroju Es, skład ten ustabilizował się zasadniczo w drugiej dekadzie XX stulecia. Solowo gra się do naszych czasów w Wielkopolsce na siesienkach i na podhalańskich czterogłosowych dudach.

O ile zasięg regionalny dud zmniejszał się w Polsce od drugiej połowy XVII wieku, o tyle w tym samym czasie rozpowszechniały się instrumenty strunowe (chordofony) z grupy skrzypcowych. Do czasów współczesnych w praktyce ludowej zachowały się przede wszystkim skrzypce, które są podstawowym instrumentem w składach tradycyjnych kapel we wszystkich regionach Polski. Początkowo ludowe skrzypce miały korpus (z szyjką i komorą kołkową zakończoną główką oraz boczki) żłobiony w jednym kawałku drewna i tylko wierzchnią płytę korpusu wykonywano oddzielnie. Później wykształcił się typ ludowy wzorowany na modelu skrzypiec używanych w muzyce klasycznej – klejony z części, o mniej więcej standardowym kształcie, proporcjach i rozmiarach. Początkowo skrzypce robili sobie sami muzykanci lub wiejscy rzemieślnicy. Od drugiej połowy XIX wieku w praktyce ludowej zaczęły się bardziej rozpowszechniać skrzypce wyrabiane w manufakturach, nawet w fabrykach instrumentów. W Wielkopolsce środkowej i południowej, w kapeli z mniejszymi rodzajami dud, gra się na tzw. skrzypcach przewiązanych (z wstawionym na podstrunnicy progiem podwyższającym strój).

Z innych instrumentów z rodziny skrzypcowych trzeba wymienić niewielkich rozmiarów



mazanki, zachowane do naszych czasów w zachodniej Wielkopolsce. Mazanki mają korpus, szyjkę, komorę kołkową, główkę, boczek i nawet guziki żłobione w jednym kawałku drewna. Charakteryzuje je podstawek o nóżkach nierównej długości – krótsza wspiera się na górnej płycie pudła rezonansowego, dłuższa przechodzi przez otwór w tej płycie i sięga spodu korpusu instrumentu. Mają trzy struny. Mazanki to instrument obrzędowy, o dawnych, średniowiecznych korzeniach. W zachodniej Wielkopolsce grano na nich, razem z kozłem czarnym, w rytualnej części wesela, przed obiadem weselnym. Współcześnie mazanki wykorzystywane są w ruchu folklorystycznym.

Skrzypcowym instrumentem żłobionym w monolicie są także złóbcoki (o czym świadczy sama ich nazwa). Mają również niewielkie rozmiary, ale podłużny kształt korpusu, dający się sprowadzić do dwóch rodzajów: wrzecionowatego lub owalnego w różnych wariantowych odmianach. Dawniej miały trzy struny, później dodano czwartą. Na złóbcokach grano głównie na Podhalu, solowo – kojarzone są z góralskim gawędziarzem i muzykantem Sabałą. Instrument ten ma średniowieczną genezę. W naszych czasach używane w ruchu folklorystycznym.

Podobną budowę (żłobiony korpus) i cztery struny ma niewiele większa od złóbcoków oktawa, na której grywali, także solowo, górale pienińscy, a zapewne też podhalańscy. To również instrument o średniowiecznych korzeniach. Obecnie oktawa widywana jest w praktyce folklorystycznej, jednak rzadziej niż złóbcoki.

Do historycznych rekonstrukcji muzyki ludowej czy dawnej wykorzystywane są inne chordofony, posiadające żłobiony korpus i podstawek o zróżnicowanej długości nówek, lecz odznaczające się odmiennością kształtu korpusu i jego poszczególnych elementów. Należy do nich fidel płocka. Jej oryginał, prawdopodobnie z XVI wieku,

znaleziono podczas wykopalisk archeologicznych w Płocku w 1985 roku. Miała prawdopodobnie 6 strun (lub tylko 3). Nie tak dawne źródła poświadczają używanie w Polsce tzw. suki biłgorajskiej, niezachowanej do naszych czasów, ale udokumentowanej w XIX wieku, a współcześnie według tych przekazów odtwarzanej. Na obydwóch tych historycznych instrumentach grano w pozycji wertykalnej (np. wspierając instrument na kolanach), struny skracano dawną techniką paznokciową, polegającą na skracaniu strun przez naciskanie ich z boku paznokciem (nie zaś naciskanie od góry opuszką palca, jak zazwyczaj w instrumentach strunowych).

Do dawnych chordofonów smyczkowych należy też lira korbowa – funkcję smyczka mechanicznego pełni w niej obracane korbą koło pocierające struny melodyczne i burdonowe. Melodie grano, skracając strunę melodyczną za pomocą mechanizmu klawiszowo-tangentowego, umieszczonego na korpusie, mającym kształt gitarowy lub skrzypcowy. Jest to instrument dawnej proveniencji, liczący co najmniej tysiąc



Chordofony pocierane szarpane – rekonstrukcje i kopie, ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, fot. M. Skrzecz

lat, występujący w swych dziejach w całej Europie, używany w różnych stanach społecznych, z dworami królewskimi włącznie. U nas niegdyś był znany zapewne w różnych regionach kraju. Najwięcej o nim przekazów zachowało się z XIX i pierwszych dekad XX wieku, gdy grali na nim z towarzyszeniem śpiewu wędrowni (czasem też osiadli) lirnicy, należący do najwyższej warstwy złożonego środowiska tzw. dziadów. Ich repertuar był w dużej mierze religijny, obejmował też pieśni narracyjne (historyczne, ballady) czy taneczne. Do drugiej wojny światowej lirnicy pojawiali się jeszcze na południowo-wschodnich krańcach ówczesnej Rzeczypospolitej. Po wojnie pojedynczy tylko przetrwali na Podkarpaciu, gdzie jednak stopniowo odrodziło się wytwarzanie liry korbowej i gra na tym instrumencie, a z czasem objęło zasięgiem inne regiony Polski. Obecnie lira wykorzystywana jest w rekonstrukcjach muzyki dawnej i w folklu.

Na wspomnianych wyżej instrumentach smyczkowych grano głównie melodycznie (wyjątkiem były skrzypce realizujące partie tzw. sekundu, czyli drugich skrzypiec w rozbudowanych kapelach ludowych). Akompaniującą funkcję miały tzw. basy. Niegdyś mniejszych rozmiarów (wielkości wiolonczeli), także żłobione w jednym kłocu drewna, z podstawkiem o nóżkach nierównej długości – tego typu instrumenty, tzw. basy kaliskie, przetrwały do naszych czasów w zachodniej Wielkopolsce, ale też w Wieluńskim czy Kieleckim. Później weszły w użycie basy większe (rozmiarów kontrabas), już klejone z części. W Polsce basy mogły mieć różną liczbę strun (od jednej do czterech) i różnie strojonych (najczęściej w odległości kwinty). Grano początkowo na pustych strunach, nieskracanych, realizując współbrzmienia burdonowe, rytmizowane. Basy uzupełniały przestrzeń dźwiękową ludowej kapeli o niskie dźwięki, jakimi dawniej brzmiały piszczałki burdonowe dud. Stąd też wchodziły

głównie w skład kapel tych regionów, w których dudy zanikły.

Instrumenty smyczkowe prawie całkowicie wypełniały ludową praktykę muzyczną spośród grupy chordofonów. Lubiano bowiem brzmienia ciągłe, melodyjne. Stąd też nie rozpowszechniły się szerzej chordofony szarpane, o krótkim dźwięku. Do wyjątków należą cymbały, na których tradycyjnie grali muzykanci żydowscy i cygańscy. Przed drugą wojną światową grano na cymbałach, jak również na gitarach w zaściankach szlacheckich na Wileńszczyźnie. Stosunkowo późno, gdyż głównie w drugiej połowie XX wieku, szerzej zainteresowali się cymbałami polscy wytwórcy instrumentów i muzykanci na Rzeszowszczyźnie i Podkarpaciu, włączając je do kapel regionalnych, co nadało tym zespołom charakterystyczny tembr. Instrument ten bowiem cechuje długie wybrzmiewanie dźwięków, wydobywanych drewnianymi pałeczkami, uderzającymi w struny rozpięte na trapezoidalnym korpusie w pasmach (zazwyczaj do 24 pasm, w każdym po 6–7 strun, nastrojonych unisono). Cymbały mniejszych rozmiarów (zwykle 18 pasm, po 4 struny) przywieźli ze sobą po drugiej wojnie światowej przesiedleńcy z Wileńszczyzny. Instrument ten rozpowszechnił się na Warmii i Mazurach, gra się na nim też na Pomorzu Zachodnim i Suwalszczyźnie.

Rytmikę gry kapel ludowych wspierały membranofony, do których należą bębny. Początkowo małe, obręczowe, jednomembranowe, występowały w różnych rodzajach zespołów: ze skrzypcami, basami, nawet z dudami. Obecnie są charakterystyczne zwłaszcza dla południowego Mazowsza, północnej Małopolski czy Kurpiów, gdzie wtórują skrzypcom i harmoniom. Duże bębny, dwumembranowe, rozpowszechniły się później, zapewne pod wpływem orkiestr wojskowych. Z czasem wzbogacono je o dodatkowe małe, jednomembranowe bębny, talerze, triangle, wręcz zestawy perkusyjne (które określano

mianem: dżaz). Używane na ogół w większych zespołach instrumentalnych – głównie w Kaliskiem, Opoczyńskiem, Łódzkim, na Mazowszu, w Sandomierskiem, Lubelskiem.

Zasadniczo od połowy XIX wieku rozpowszechniały się w różnych regionach Polski instrumenty dęte fabrycznej produkcji, charakterystyczne przede wszystkim dla muzyki klasycznej rozrywkowej, takie jak flety (poprzeczne), klarnety (w stroju A, B, C, Es), trąbki, kornety, sakshorny w różnych rozmiarach (głównie tenorowe). Muzykanci przywozili je z orkiestr wojskowych, w których grali podczas służby w armiach państw zaborczych (Austro-Węgier, Prus, Rosji). Zespoły złożone z tego rodzaju aerofonów powstawały, a nawet stały się modne i pożądane, w miastach i na wsiach. Dotyczyło to zarówno bardziej uprzemysłowionych i zurbanizowanych regionów, jak np. Górny Śląsk (gdzie rozwinęły się zwłaszcza orkiestry górnicze), jak też bardziej tradycyjnych kulturowo, jak np. Kielecczyzna, Lubelszczyzna czy Beskid Śląski.

Pod koniec XIX wieku zaczęły się upowszechniać w naszym kraju harmonie. Po stronie melodycznej miały jeden, dwa, później trzy rzędy klawiszy. Liczba klawiszy basowych była różna (np. 24, ale i 120). Budowano je w dwóch podstawowych odmianach: ręcznej (tzw. rozciąganej) oraz nożnej (tzw. pedałowej). W tej drugiej tłoczono powietrze do korpusu instrumentu, naciskając stopami połączone z nim przewodem miechy mechaniczne. Praktyka gry na harmonii ręcznej rozpowszechniła się zwłaszcza na Mazowszu po lewej stronie Wisły (Łowickie, Rawskie) i Kielecczyźnie, na harmonii pedałowej na Mazowszu po prawej stronie Wisły (Kurpie, Garwolińskie) i w części Podlasia. Powstawały liczne manufaktury wytwarzające te instrumenty w różnych odmianach (zwłaszcza w Warszawie). Współcześnie typowe dla południowego Mazowsza i północnej Małopolski są kapele złożone ze skrzypiec, har-



Harmonia pedałowa – ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, fot. M. Skrzecz

monii i bębna jednomembranowego (o czym już wspominałem). Na południu Małopolski i Śląska popularne stały się małe, diatoniczne harmonie zwane heligonkami (budowane w Czechach i Słowacji), na Kaszubach, Mazurach i w Wielkopolsce również niewielkie bandonie (bandoneony). Po drugiej wojnie światowej w kulturze ludowej zaczęła się rozpowszechniać rozbudowana odmiana harmonii, chromatyczny akordeon, który jednak jest uważany za instrument nieludowy, chociaż wchodził w skład ludowych kapel.

Poza głównym nurtem ludowego życia muzycznego funkcjonowały piszczałki, robione przez pasterzy-chłopców, w różnych postaciach, co odnosiło się przede wszystkim do ich rozmiarów i liczby otworów palcowych (3–9). W czasie Wielkiego Postu, gdy milkły instrumenty, można

było grać jedynie na piszczałkach bez bocznych otworów palcowych, stąd zwano je postnymi (grano na nich, wydobywając szeregi alikwotów). Były rozpowszechnione wśród pasterzy, zwłaszcza w Beskidzie Śląskim i Żywieckim. W regionach karpackich grano na piszczałkach podwójnych, zwykle w postaci dwóch kanałów wywierconych w kawałku drewna (melodyczny ma zazwyczaj 6 otworów palcowych, burdonowy – bez otworów). Ponadto używano, głównie w południowej Małopolsce (np. w Beskidzie Żywieckim), fletów naczyniowych, czyli okaryn – ceramicznych (zwanych sulkami) i drewnianych, z korzenia (okarian, nazywany też bulkotem). Ograniczony zasięg miała w Polsce drumla, występująca głównie na Śląsku Cieszyńskim (pod nazwą bromble), grali na niej także Cyganie. W naszym kraju ten idiofon języczkowy wykonywano z metalu, tworzy go ramka z sprężynującym języczkiem wprawianym w drgania palcem, rezonatorem jest jama ustna grającego.

Instrumenty używane w podstawowej ludowej praktyce muzycznej mogły być też wykorzystywane w celach pozamuzycznych, podobnie jak tzw. narzędzia dźwiękowe. W odległej przeszłości wabiono zwierzęta w celach łowieckich przez imitowanie wydawanych przez nie dźwięków. Do naśladowania głosów ptaków służyły wabiki – górale żywieccy nazywali je: kusoc lub kuwiek. Ważne były sygnalizacyjne funkcje instrumentów. Pasterze, pozostający ze zwierzętami w sezonie letnim na pastwiskach, zwłaszcza górskich, posługiwali się długimi, drewnianymi prostymi trąbami lub zakrzywionymi rogami, wykonywanymi z wydrążonych w środku pni drzew lub gałęzi. Nosiły one zróżnicowane regionalnie nazwy: np. trombity (na terenach górskich), ligawki (na Mazowszu, w tym Kurpiach, Podlasiu, Lubelszczyźnie), bazuny (na Kaszubach). Trąby i rogi służyły do kontaktów dźwiękowych w relacjach człowiek – człowiek (komunikaty z pastwiska do

wioski) i człowiek – zwierzę (kierowanie stadem). Na Kaszubach dźwięki bazun ostrzegały rybaków na łodziach podczas mgły przed zderzeniem, zimą pomagały zlokalizować wędrowcom miejsce, w którym się znajdowali. Niekiedy służyły też alarmom pożarowym czy zwoływaniu ludności przez władze gminne (do tych celów mogły też służyć terkotki czy kołatki, zwłaszcza duże, głośne – skrzynkowe, taczkowe, stolikowe, zwane tarapatami). Niegdyś nocny stróż we wsiach czy miasteczkach, niezbędny ze względów przeciwpożarowych, sygnalizował dźwiękiem rogu swą czujność. Sygnałowe zastosowanie do naszych czasów mają rogi w myślistwie. Niektóre instrumenty czy narzędzia dźwiękowe mogły być atrybutem jakiegoś zawodu lub funkcji w nim sprawowanej. W Beskidzie Śląskim oznaką starszego pasterza, tzw. szafaśnika, miała być fujara szafaśnikowa – duża piszczałka bez otworów palcowych.

Istotna w dawnej kulturze ludowej była apotropaiczna funkcja instrumentów i narzędzi dźwiękowych, czyli ochronna przed niekorzystnym działaniem sił demonicznych. Trzeba tu wymienić przede wszystkim tzw. diabelskie skrzypce używane przez kołędników na Kaszubach, Kurpiach, Warmii i Mazurach czy Żywiecczyźnie (pod nazwą wakat). Były to narzędzia dźwiękowe o korpusie wykonanym z drewnianego kija, z przymocowanym drewnianym lub blaszanym pudłem czy puszką, na którym wsparte są druciane, niestrojone struny, rozpięte wzdłuż kija, zwieńczone podobizną diabelskiej zwykle głowy, w kapeluszu z brzękadłami. Na diabelskich skrzypcach grano, potrząsając je, stukając nimi w podłogę, uderzając drewnianym prętem („smyczkiem”) w korpus i struny. Odmiana kurpiowska miała tylko jedną strunę, na której grano melodycznie (zmieniając jej napięcie i tym samym wysokość dźwięku). Innym tego rodzaju narzędziem dźwiękowym był burczybas, zrobiony z dużej puszkii lub beczułki, z przymocowaną



Cymbały – ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, fot. M. Skrzecz

skórzaną membraną u góry, mającą przewleczoną przez otwór w środku wiązkę końskiego włosia. Pocieranie włosia wilgotną dłońią lub dłońią w rękawicy natartej kalafonią wywoływało niskie, głuche brzmienie. Prawie do naszych czasów burczybas używany był przede wszystkim na Kaszubach, Kociewiu, ziemi chełmińskiej czy w Malborskiem. Dawniej zapewne też gdzie indziej i pod innymi nazwami, np. na Podkarpaciu, gdzie nazywano go: masiura.

Obydwu tych narzędzi dźwiękowych, jak również kłekotek, kołatek czy terkotek, używali kołędnicy w okresie Bożego Narodzenia, a nawet już w Adwencie (np. na Pomorzu), docierając ze śpiewanymi lub recytowanymi kołędami życzeniowymi do wiejskich i małomiasteczkowych domostw. Służyły one do czynienia tzw. obrzędowej wrzawy, przepłaszającej złe moce, mogące

przeszkodzić spełnieniu się życzeń składanych przez kołędników (jak wierzą). Współcześnie diabelskie skrzypce i burczybasy, starannie, nawet ozdobnie wykonywane, są regionalnym akcentem kaszubskich kapel.

Niektóre narzędzia dźwiękowe łączyły funkcję sygnalizacyjną z apotropaiczną. Przykładem mogą być dzwony kościelne, których dźwięk ogłaszał nabożeństwa, ale też przepłaszal demony, zwłaszcza te przynoszące niszczące plony burze i gradobicie. W Wielki Czwartek, gdy dzwony milkły, zastępowały je (w funkcji sygnalizacyjnej i apotropaicznej) kołatki i terkotki. Atrybutem kaszubskich pasterzy, ale też narzędziem apotropaicznym, było swego rodzaju berło, zwane parłaczką (lub ryńczykiem), w formie kija, zwykle rozgałęzionego, z brzękadłami. Podobne, z dzwoneczkami i kolorowymi pomponami lub piórami, było berło marszałka weselnego, zwane na Lubelszczyźnie marszelnikiem.

Kończąc ten przegląd wybranych instrumentów (i narzędzi dźwiękowych), trzeba podkreślić, iż podlegają one typowemu dla kultury ludowej zjawisku wariantowości. Dotyczy to ich budowy: cech konstrukcyjnych, materiałów, zdobnictwa, jak też nazewnictwa. Nie było pod tym względem ustabilizowanych norm, lecz zmienność regionalna, indywidualna.

Współcześnie do wytwarzania ludowych instrumentów muzycznych mobilizują konkursy. Wymiar ogólnopolski mają te organizowane przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, lokalny – przez Muzeum w Żywcu (obecnie: Muzeum Miejskie w Żywcu – Stary Zamek), Towarzystwo Miłośników Ziemi Żywieckiej i Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej. Duże znaczenie ma też Targowisko Instrumentów odbywające się w Warszawie w ramach Festiwalu Wszystkie Mazurki Świata. Dzięki tego rodzaju inicjatywom tradycja w tej dziedzinie jest podtrzymywana, ożywiana, nawet inicjowana.

## Bibliografia (wybór):

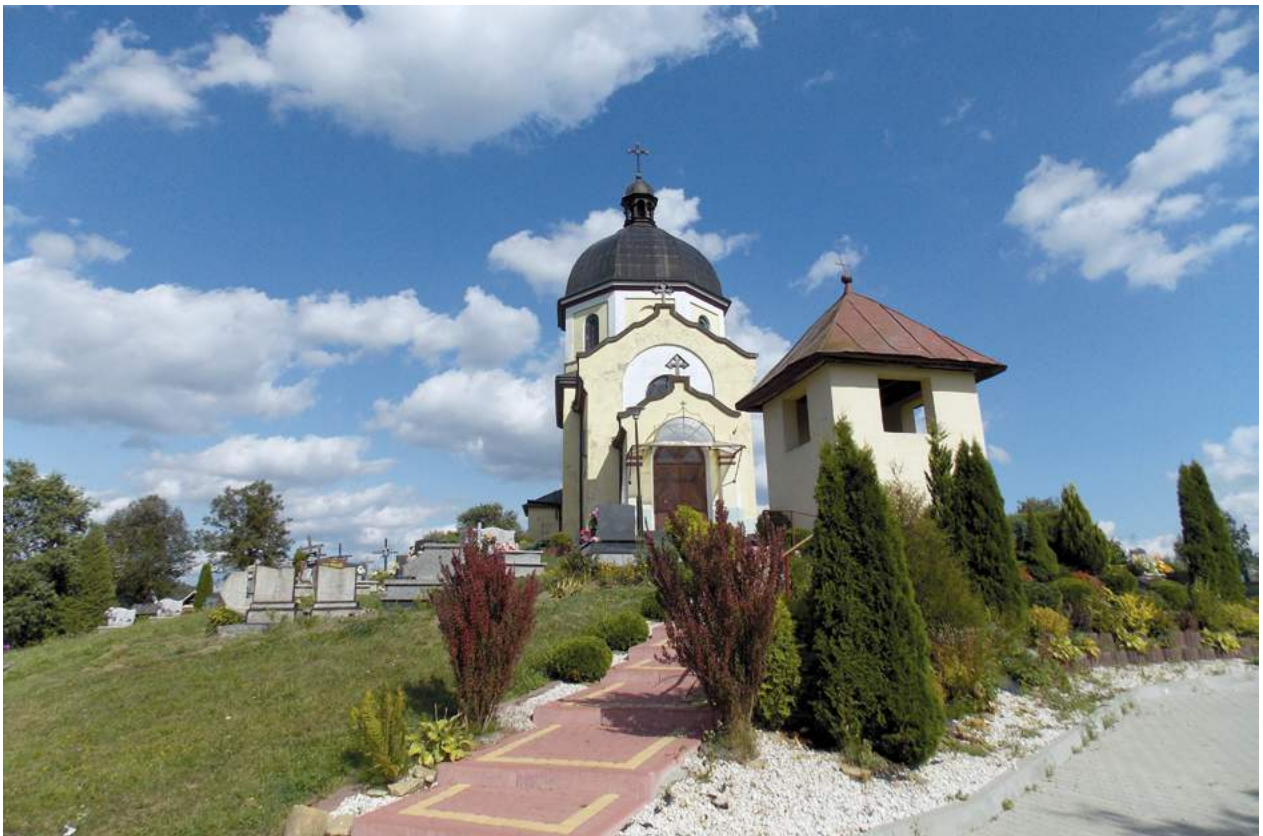
- Chętnik Adam, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, opracował Stanisław Olędzki, Olsztyn 1983.
- Chybiński Adolf, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, „Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, 1924, t. 3, cz. 3, s. 3–153, i odbitka (1961).
- Dahlig Ewa, *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Kraków 1990.
- Dahlig Ewa, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, Warszawa 2001.
- Dahlig-Turek Ewa, Pomianowska Maria, *Polskie fidele kołanowe*, Warszawa–Lublin–Kraków 2014.
- Dahlig Piotr, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga*, „Muzyka” 1988, nr 3, s. 71–98.
- Dahlig Piotr, *Muzyka Adwentu: mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*, Warszawa 2003.
- Dahlig Piotr, *Cymbaliści w kulturze polskiej*, Warszawa 2013.
- Janiszewski Antoni, *Wielkopolskie dudy, kozioł weselny, kozioł ślubny i sierszeńki. Podręcznik nauki gry na wielkopolskich instrumentach ludowych z ilustracjami*, Poznań 1970.
- Jeszka-Blechert Bożena, *Gajdy beskidzkie (charakterystyka ogólna)* w: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*, s. 75–86, Katowice 1977.
- Kamiński Włodzimierz, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*, Kraków 1971.
- Kopoczek Alojzy, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*, Bielsko-Biała 1984.
- Kopoczek Alojzy, *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*, Rzeszów 1996.
- Kopoczek Alojzy, *Ludowe narzędzia muzyczne z ceramiki na ziemiach polskich*, Katowice 1989.
- Lisakowski Jarosław, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne. Basy kaliskie*, „Muzyka” 1965, nr 3, s. 3–19.
- Mikó Józef, *Instrumenty i muzyka Żywiecczyzny*, „Karta Groni” 1974, nr 5-6, s. 65–74.
- Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian t. 2, Kultura duchowa*, cz. 2, Kraków 1939.
- Oborny Aneta I., *Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, 1975–2010*, Szydłowiec–Kielce 2010.
- Oborny Aneta I., *Polskie instrumenty ludowe*, Warszawa 2015.
- Olędzki Stanisław; Kamykowski Zbigniew, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978.
- Pawlakowie Aleksander i Danuta, *Instrumenty muzyczne w: Kultura ludowa Wielkopolski*, t. 3, red. Józef Burszta, s. 269–297, Poznań 1967.
- Pilecki Czesław, „Gajdy”. *Ludowy instrument muzyczny w Beskidzie Śląskim*, „Roczniki Etnografii Śląskiej” 1972, t. 4, s. 91–146.
- Przerembski Zbigniew J., *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006.
- Przerembski Zbigniew J., *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007.
- Przerembski Zbigniew J., *Dudy: metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce – od tradycji do folkloryzmu*, Wrocław 2020.
- Przerembski Zbigniew J., *Wariantywność nazewnictwa ludowych instrumentów muzycznych w Polsce*, „Studia Musicologica Calisiensia”, 2020, t. 2, s. 161–182.
- Przerembski Zbigniew J., *Antymuzyka i antyinstrumenty w tradycji kulturowej Polski*, „Muzyka” 2021, nr 2, s. 121–140.
- Przerembski Zbigniew J., *Lira korbowa w tradycji kulturowej Rzeczypospolitej*, Lublin 2022.
- Siejna-Bernady Olga, *Polskie harmonie: budowa – produkcja – funkcja w kulturze do roku 1939*, Toruń 2012.
- Sobieska (Pietruszyńska) Jadwiga, *Dudy wielkopolskie*, Poznań 1936.
- Sobieska (Pietruszyńska) Jadwiga, *Wielkopolskie siesieńki*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 1, s. 30–33 (1973).
- Sobieski Marian, *Z zagadnień polskiego ludowego instrumentarium muzycznego (mazanki, serby, skrzypce)*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, s. 24–36, Warszawa–Kraków 1967 (1973).
- Stoiński Stefan M., *Dudy żywieckie*, „Gronie” 1938, nr 1, s. 25–34, nr 2, s. 58–66, nr 3, s. 144–153, i odbitka (1964).
- Szefka Paweł, *Narzędzia i instrumenty muzyczne z Kaszub i Kociewia*, Wejherowo 1982.



**prof. dr hab. Zbigniew Jerzy Przerembski** – kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem licznych książek oraz tekstów naukowych i popularnonaukowych, zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych (polskich i zagranicznych) czy witrynach internetowych.

# Dzwon na trwogę w audiosferze wsi

Małgorzata Dziura



Dzwonnica w Brylińcach, gm. Krasieczyn, fot. M. Dziura

Wieś, tak jak każda inna przestrzeń, rozbrzmiewa charakterystycznymi dla siebie dźwiękami. Dawniej były to głównie odgłosy zwierząt i gospodarskich czynności. Tę spokojną, codzienną muzykę przerywało czasem bicie kościelnych dzwonów: znak, że dzieje się coś złego, ostrzeżenie przed zbliżającą się nawałnicą, wreszcie zachęta do wspólnego działania. Dzwony przez wieki były na trwogę, odganiały złe moce i na dobre zakorzeniły się w pejzażu dźwiękowym – nie tylko wsi.

## Wprowadzenie

Świat dawnej wsi to łąny zbóż, chaty z bielonymi ścianami, zagrody, wieże kościelne, kapliczki i krzyże przydrożne, ale również dźwięki – pianie kogutów, porykiwanie krów, rżenie koni, odgłos

klepanych kos, stukot jadących furmanek, bicie kościelnych dzwonów. Głosy charakterystyczne dla danej przestrzeni bardzo często nie stanowiły przedmiotu zainteresowań naukowych. Etnografowie, folklorysty, ludoznawcy rejestrowali tylko

wiejską, regionalną muzykę oraz pieśni związane z różnymi obrzędami. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku przyniosły ogromne zainteresowanie rolą dźwięku w życiu człowieka. Refleksja nad audialnością stała się dopełnieniem wizualnego postrzegania świata i nawiązaniem do „ducha miejsca”. Zauważono wówczas, że każda przestrzeń ma swoje specyficzne zjawiska dźwiękowe. Inne odgłosy można usłyszeć w głębokiej puszczy, a inne w ogromnej metropolii czy na wsi. Wśród licznych wiejskich dźwięków na uwagę zasługują dzwony – wytwory ludwisarskie, specyficzne instrumenty muzyczne należące do grupy instrumentów samodźwięcznych, tak zwanych idiofonów, które posiadają zdolność przenoszenia dźwięku na duże odległości<sup>1</sup>. Bicie dzwonów w kulturze chrześcijańskiej stało się „świętym hałasem” zakorzenionym w przestrzeni fonicznej polskich miast i wsi. Ten dźwięk zyskał wiele funkcji i symbolicznych znaczeń.

Istnieją różne możliwości opisywania i interpretowania dzwonu. Ten artykuł ma przypomnieć jedną z funkcji, którą spełniał dzwon w przestrzeni lokalnej – dzwon na trwogę. Pokazuje jego rolę w sytuacjach zagrażających życiu i dobytkowi mieszkańców wsi. Uwzględni odbiór muzyki dzwonów w nietypowych okolicznościach oraz przeżycia i wspomnienia interlokutorów z ziemi przemyskiej<sup>2</sup>. Zwraca uwagę na pejzaż dźwiękowy z dzwonem w tle. Podstawę źródłową rozważań nad zagadnieniem dzwonu na trwogę stanowią wywiady pochodzące z badań przeprowadzonych w 2017 roku na terenie ziemi przemyskiej, pozyskane w ramach projektu *Dzwony w pejzażu pogranicza nadszańskiego*.

## Audiosfera wsi

Antropologiczno-socjologiczny namysł nad znaczeniem dźwięku w życiu społecznym uwzględnia wiele pojęć i określeń. Warto przybliżyć choćby użyty w tytule termin „audiosfera” i pokrewny

mu znaczeniowo „pejzaż dźwiękowy” (*soundscape*). Audiosfera, czyli otoczenie dźwiękowe, oznacza wszystkie dźwięki, jakie są obecne w określonej przestrzeni (krajobraz dźwiękowy). Świat dźwięku danego terenu jest nie tylko zjawiskiem naturalnym, ale też kulturowym i społecznym. Tworzy klimat akustyczny, który jest przyswajany przez słuchaczy.

Koncepcję „pejzażu dźwiękowego” zapoczątkował kanadyjski muzykolog Raymond Murray Schafer<sup>3</sup>. Autor ten o pejzażu dźwiękowym pisze: „Brakowało mi słowa opisującego ów wir przyjemności i bólu, który odczuwałem w uszach od rana po noc. Przyszło mi na myśl wyrażenie «pejzaż dźwiękowy» [...] Używałem je ogólnie w odniesieniu do środowiska dźwiękowego, jak i do konkretnych jego przykładów”<sup>4</sup>. Schafer postrzega środowisko akustyczne obiektywnie, ale również kładzie nacisk na społeczny odbiór dźwięków. Różne przestrzenie charakteryzują się swoistymi dźwiękami i sekwencyjnością ich występowania (hałas przestrzeni zurbanizowanych, gwar deptaków w ciągu dnia, gwizd pociągów o określonej porze, dźwięk dzwonów, odgłosy przyrody – szum drzew, morza, śpiew ptaków itp.). Krajobraz foniczny można zatem rozumieć obiektywnie jako wszystkie dźwięki, które otaczają człowieka, zarówno te naturalne, jak i te, które wytworzyła cywilizacja i kultura ludzka. Sebastian Bernat podkreśla: „Krajobraz dźwiękowy jest jednym z elementów systemu informacyjnego środowiska geograficznego, odzwierciedla zjawiska społeczno-ekonomiczne, kulturowe i przyrodnicze; jest indywidualny dla każdego regionu, jest częścią «ducha miejsca». Stanowi zatem sens, istotę, wizerunek («image») geograficznego regionu, zarówno wiejskiego, jak i miejskiego”<sup>5</sup>. Dźwięki są nieodłączną częścią przestrzeni, podobnie jak elementy wizualne, a człowiek, w mniejszym lub większym stopniu, je postrzega.

Pejzaż dźwiękowy jest zjawiskiem obiektywnym, ale również społecznym, więc musi być





Dzwony w Tarnawce, gm. Dubiecko, fot. M. Dziura

łączony ze społeczną naturą słuchania oraz subiektywnym odbiorem przez ludzi. Owe zróżnicowania foniczne przestrzeni podlegają procesowi wartościowania, oceniania i opiniowania przez użytkowników. Te same zjawiska akustyczne mogą być odmiennie traktowane w zależności od kontekstu, kategorii wiekowej, zawodowej czy stylu życia, na przykład muzyka i śpiew w przestrzeni publicznej mogą być atutem, a w przestrzeni prywatnej torturą, mogą przeszkadzać pracującym, a dostarczać radości odpoczywającym; odgłosy gry w piłkę na boisku osiedlowym potrafią być zmartwieniem dla starszych osób, a normalnością dla młodych. O dużym znaczeniu zjawisk akustycznych dla ludzi świadczy fakt, że brak spodziewanych sygnałów dźwiękowych w przestrzeni wywołuje dyskomfort i zagubienie. Następuje wówczas zakłócenie przyzwyczajień i dobowego

rytmu dnia. Pewne dźwięki są trwale obecne w przestrzeni i współtworzą specyfikę danego miejsca, inne pojawiają się w nieoczekiwanych momentach i wzbudzają zdziwienie lub przestraszanie, na przykład bicie w dzwony o nietypowych porach czy sygnał syreny alarmowej.

Obiektywny i subiektywny wymiar zjawisk dźwiękowych można zastosować do pokazania muzyki dzwonów. W kręgu kultury chrześcijańskiej te instrumenty idiofoniczne pojawiły się na początku VII wieku i przez następne stulecia zyskały symboliczne znaczenie i wiele funkcji. Obok znaczenia liturgicznego, dzwony porządkowały życie mieszkańców danego terenu i towarzyszyły doniosłym chwilom. Na głos dzwonów ludzie spieszyli do kościołów, odmawiali Anioł Pański i inne modlitwy. Te odlane ze spiżu lub brązu instrumenty swym biciem wyznaczały pory



Dzwon w Brylińcach, gm. Krasiczyn, fot. M. Dziura

dnia i czas podejmowania różnych działań, na przykład zamykania bram miejskich. Dzwony odstraszały złe duchy i burze oraz chroniły przed wszelkiego rodzaju kataklizmami.

Muzyka dzwonów stanowiła element przestrzeni związanej z kościołem, ale również wytworzyła się swoista więź między wiernymi tworzącymi parafie a ich dzwonami kościelnymi, czego wyrazem była walka o ich ocalenie podczas wrogich najazdów. Ludzie z narażeniem własnego życia zdejmowali dzwony z wież kościelnych, aby je ukryć przed zarekwirowaniem i przetopieniem na armaty. Cisza i niemożność wsłuchiwania się w bicie dzwonów potęgowały smutek i przygnębienie w czasach niewoli. Wydobyć dzwony z ukrycia i ich pierwsze głosy rozbrzmiewające z wież kościelnych lub przykościelnych wyrażały radość i powrót do normalności. Muzyka dzwonów była codzien-

nym doświadczeniem dla pokoleń mieszkańców miast i wsi.

Do dziś bicie dzwonów jest specyficznym i wyróżniającym się dźwiękiem, zwłaszcza w przestrzeni wsi, ponieważ góruje nad otoczeniem, rozprzestrzenia się na wszystkie strony świata i jest obecne w określonych porach dnia. Dźwięk ten jest nie tylko obecny w audiosferze wsi, ale stanowi dla ludzi ważny element ich życia, który jest również głęboko zakorzeniony w świadomości społecznej, co potwierdzają badania etnograficzne z terenów nadsańskich. Ludzie nie wyobrażają sobie mszy rezurekcyjnej czy pogrzebu bez bicia kościelnych dzwonów. Ich znaczenie potwierdza także wypowiedź jednej z informaterek: *Słysząc ich bicie i ten dźwięk jest taki naturalny, że nie zwraca się na niego uwagi. Codziennie dzwony dzwonią. Jak coś trwa od lat, to jest się na to obojętnym [...]* Niedawno była renowacja dzwonów

*i ich nie było, to dopiero wtedy można było odczuć ciszę, zwłaszcza w niedzielę* [K, ur. 1950, Tarnawka, gm. Dubiecko]. Dźwięk dzwonów stanowi foniczne otoczenie miejsca, wyznacza swoisty „słuchokrąg”, który określa miejsce bezpieczne i oswojone<sup>6</sup>. Otoczenie dźwiękowe pozwala na poczucie swojskości i zadomowienia<sup>7</sup>.

## Dzwony alarmowe

Dźwięk dzwonu to słyszalny znak sfery *sacrum* w świeckiej codzienności. Kościół nadał spżozowym instrumentom, znanym od ponad pięciu tysięcy lat<sup>8</sup>, chrześcijańskie znaczenie, ale też zaakceptował i uświęcił ich magiczne właściwości i praktyczne zastosowanie. Dla społeczności wiejskiej dzwon obwieszczał ważne wydarzenia, miał symbolicznie chronić przed różnymi niebezpieczeństwami, był sygnałem alarmowym, gdy zbliżało się jakieś zagrożenie. Dzwon był narzędziem społecznej komunikacji, głosił radość i trwogę. Gdy jego głos pojawiał się nagle, o innej porze niż zwykle, to wzbudzał zaniepokojenie i obawę wśród mieszkańców. Kataklizmy i nadzwyczajne sytuacje pozwalały użyć dźwięku dzwonów jako ostrzeżenia oraz siły ochronnej. Ks. Janusz Nowiński pisze: „Do mocy spżozowego dzwonu odwoływano się zawsze wtedy, gdy wiedziano, że moc człowieka na pewno nic nie pomoże. Stąd zwyczaj bicia w dzwony w czas nawałnicy, burzy (tzw. «dzwonek loretański»), zarazy lub pożogi»<sup>9</sup>.

Dzwon jako potężne, majestatyczne, donośne źródło dźwięku był sygnałem niebezpieczeństwa, trwogi i zwoływał ludność do wspólnego działania. Dzwonienie ostrzegawcze Mieczysław Rokosz nazywa „dzwonem na gwałt” i wlicza sytuacje, w których dzwon stawał się środkiem wołania o pomoc lub zwoływania ludzi. Były to: napad rabunkowy, awantura, pożar, bezczeszczenie kościoła lub cmentarza<sup>10</sup>. Dzwoniono na alarm również wówczas, gdy wróg był u bram lub zbliżała się ogromna nawałnica niosąca spustoszenie i pożogę.

Pożar był żywiołem, którego na wsi najbardziej się obawiano. Często traktowano go jako karę, dopust Boży oraz egzekutora sprawiedliwości. W kulturze ludowej wyjaśniano pożar również zemstą istot demonicznych za złe traktowanie. Zawsze jednak niszczycielska siła ognia z łatwością się rozprzestrzeniała i zagrażała nieraz wszystkim domostwom. Drewniane zabudowania kryte strzechą lub gontem płonęły jak zapalki, gdy pojawił się ogień.

Przyczynami pożarów były najczęściej uderzenia pioruna, zaproszenie ognia i oczywiście celowe podpalenia. Pożar jawił się jako totalny destrukcyjny żywioł, który pokonać mogły religijne lub magiczne zabiegi połączone z praktycznymi działaniami. Przed pożarem miały chronić kapliczki i wizerunki św. Floriana, a gdy już ogień się rozniecił, wykorzystywano wizerunek i sól św. Agaty oraz kościelne dzwony. Wierzono, że sól poświęcona w dzień tej sycylijskiej męczennicy (5 lutego), wrzucona w ogień, ugasi go lub odwróci płomień. Obnoszenie wizerunku dookoła ognia było gestem zamknięcia złego w środku. Wytyczano w ten sposób krąg oddzielający niebezpieczny żywioł od reszty przestrzeni. Przed rozprzestrzenianiem się ognia miało również chronić brzmienie dzwonu symbolizujące głos Boga. Dźwięk dzwonu nie tylko ostrzegał przed pożarem, ale także wzywał do gaszenia ognia. Osoba, która jako pierwsza zauważyła pożar, biegła do dzwonnicy i wszczyniała alarm, uderzając w dzwony. Świadectwa traktowania dzwonów jako sygnalizatorów niebezpieczeństwa pożarowego można odnaleźć w wypowiedziach wielu informatorów z terenu pogranicza nadsańskiego: *W razie pożaru to były używane do tego dzwony kościelne. Jak się gdzieś paliło, a tu jeszcze straży nie było, syreny nie było, tylko były używane dzwony, by powiadamiać ludzi. Pożary dawni to dla ludzi były straszno tragedio, to trza było powiadamiać, żeby ratować. Nie było tak jak*

teraz telefonów, to dzwony dzwoniły i zwłaszcza w nocy ludzi budziły, i ostrzegały, i zwoływały na ratunek [M, ur. 1929, Siedliska, gm. Nozdrzec]; Ojciec coś takiego opowiadał, że był we wiosce jakiś wartownik i on pilnował wsi i jak było jakieś niebezpieczeństwo, np. pożar, to on dzwonił dzwonem [M, ur. 1950, Brylińce, gm. Krasieczyn]; Ja nie pamiętam, ale opowiadali starzy ludzie, że jak się we wsi paliło, to ktoś leciał do kościoła, krzyczał przez wieś „alarm” i dzwonił. Potem to już była straż pożarna. Jak raz byliśmy w polu przy żniwach, to wyszła taka niewielka chmura, ale piorun uderzył w dom naszych sąsiadek, taka starsza kobięcina z córką. Pamiętam, że wtedy ludzie wszystko wynosili z tego domu, dzwony biły i wyla syrena strażacka. Byłam dzieckiem, ale to, to pamiętam [K, ur. 1946, Nozdrzec]; Dawniej był zwyczaj dzwonięcia przed burzą i jak był wielki pożar też. Pamiętam taki moment, że chyba w 1937 roku paliło się, my, chłopczyśka, słuchamy – dzwonią, o patrzmy dym, pali się, lecimy. Dzwony były takim sygnałem o zagrożeniu i dla ludzi znakiem, że pożar, bo nie było syreny strażackiej, tylko trąbka, a ona nie dawała takiego głosu jak dzwony [M, ur. 1929, Bachórzec, gm. Dubiecko]. Dzwony informowały o pożarze i wzywały jednocześnie do jego gaszenia. Współcześnie dźwięk dzwonowy zwołujący „pospolite ruszenie mieszkańców” w celu ratowania dobytku pogorzelca to już rzadkość. Gdy nawet pojawi się pożar, to syreny straży pożarnej, zarówno zawodowej, jak i ochotniczej, są sygnałem alarmowym. W pamięci starszego pokolenia mocno zakorzenione są praktyki wykorzystywania dzwonów do oznajmiania o pożarze. Ten dzwonowy sygnał alarmowy został wyparty przez syreny strażackie i współcześnie nie jest praktykowany, ale ta funkcja dzwonu nie została zapomniana. Żywe jest nadal wspomnienie, że dzwon był ważnym sygnałem dla wspólnoty lokalnej, kiedy dobytek ludzki trawił ogień.

Dzwonienie na trwogę było związane z trudną sytuacją człowieka lub całej społeczności. Pojawiało się w sytuacjach krytycznych. O wykorzystaniu dzwonu podczas powodzi wspomina jeden z informatorów: *Ten dzwon dzwonił raz na alarm za moich czasów. W 1980 roku była u nas wielka powódź, to myśmy dzwoniли tym kościelnym dzwonem. Ta rzeczka, co płynie przez wieś, to górską rzeczka, lato, lato i lato, woda zbierała i zbierała, i wylała [...] Myśmy uciekli do sąsiadów, ale wcześniej dzwoniło się, sam dzwoniłem, by ostrzec ludzi, by każdy mógł trochę zabezpieczyć swój dobytek. Powynosić różne rzeczy, by nie zostały zalane* [M, ur. 1950, Brylińce, gm. Krasieczyn]. Oprócz pożaru i powodzi, kolejną sytuacją kryzysową dla ludności były zarazy, czyli choroby epidemiczne.

W przeszłości epidemie były nieszczęściami, wobec których człowiek był całkowicie bezradny. Szukano magiczno-religijnych form i sposobów oswojenia się z zagrożeniem. Jako środek do rozpędzania morowego powietrza były także wykorzystywane dzwony, gdyż próbowano na różne sposoby zarazę poruszyć i przegnać z określonego obszaru. Dzwony wzywały wiernych do modlitwy o ustanie epidemii. Wierzone również, że samym dźwiękiem przegonią zarazę. Bezustannie dzwoniono, hałasowano na wszystkie możliwe sposoby, by zakażone powietrze opuściło ludzkie przestrzenie. Mimo ogromnego postępu medycyny choroby zakaźne są nadal bardzo groźne i trudne do ujarznienia, co pokazała pandemia COVID-19. Ta kryzysowa sytuacja sprawiła, że 25 marca 2020 roku w całej Polsce w samo południe zabrzmiały dzwony wzywające do modlitwy o ustanie pandemii koronawirusa. Ten sygnał religijny w tym trudnym czasie stał się elementem jednoczącym, podtrzymującym na duchu i dającym nadzieję na normalność.

Mądrość ludowa przez wieki przekazywała informacje o sile ochronnej dzwonów i ich zastosowaniu. Głos dzwonów był dźwiękiem świę-



Cerkiew w Uluczu (obecnie bez dzwonnicy i dzwonu), fot. P. Karnas

tym, ale też trwożnym, gdyż obwieszczał różnego rodzaju sytuacje tragiczne: pożary, powódzie, napady wroga, epidemie, burze i gradobicia. Do bicia na trwogę dzwony znakomicie się nadawały ze względu na ich głośność i dużą donośność. Dzwony w czasach zagrożeń odzwierciedlały stan ducha mieszkańców i wzywały swym dźwiękiem do działania.

### **Dzwonienie przeciw burzom**

Dzwony i wydobywany z nich dźwięk były sposobem ochrony i wpływania na rzeczywistość, ponieważ były głosem Boga, ale też wierzone w ich magiczne wibracje i opiekuńczość. Znaczenie apotropaiczne dzwonów wyrażała modlitwa odmawiana w czasie ceremonii ich poświęcania: „Gdziekolwiek rozlegać się będzie dźwięk tego dzwonu, niech od tego miejsca z dała się trzymać moc nieprzyjaciół, cienie duchów, gwałtowne wichury, uderzenia piorunów i grzmoty, klęska

niepogody i wszelkie ataki burz”<sup>11</sup>. Bardzo starym zwyczajem było dzwonienie „przeciw burzy”. Dźwięk dzwonu alarmował o zbliżającej się nawałnicy, rozganiał chmury, odpędzał burze i gradobicia.

Ogromnym zagrożeniem dla ludności wiejskiej były burze i nawałnice. W wierzeniach przedchrześcijańskich uważano, że ogień wywołany piorunem jest jednym z najbardziej świętych płomieni, i to nakładało na ludzi określone sposoby postępowania. Piotr Kowalski podkreśla: „Za grzech uważano ratowanie ludzi czy budynków rażonych piorunem, bo równałoby się to sprzeciwianiu bóstwu burzy”<sup>12</sup>. Jeśli już podejmowano próby gaszenia takiego ognia, to stosowano przedmioty o sakralnych właściwościach. W ogień wrzucano jajo związane z siłami rozrodczymi i żeńskimi lub mleko również związane z żeńskimi bóstwami wegetacji. Do dziś stara mądrość ludowa mówi, że podczas burzy

mleko kwaśniej, co można wyjaśnić pradawnym wierzeniem, że mleko i piorun są atrybutami przeciwstawnych i zwalczających się bóstw.

Chrześcijaństwo wprowadziło swoje sposoby ochrony przed burzami, piorunami i pożarami. Była to przede wszystkim żarliwa modlitwa w czasie nawałnic, ale także zostały zaakceptowane inne apotropeiony. Prerażeni mieszkańcy wsi uciekali się pod opiekę świętych patronów, modląc się do św. Antoniego z Padwy, św. Michała, św. Floriana, św. Agaty. Różnymi sposobami starali się zapobiec uderzeniom piorunów. Dom kropili wodą święconą, w oknach wystawiali gromnice poświęcone 2 lutego w dzień Matki Boskiej Gromnicznej, okadzali zabudowania dymem z wianków święconych w oktawę Bożego Ciała. Alarm burzowy obwieszcział kościelny dzwon.

Według ludowych wierzeń dźwięk kościelnego dzwonu oddalał burze, pioruny i wichury od zabudowań. Dawniej w świątyniach jeden z dzwonów, zwykle najmniejszy, przeznaczano na dzwon burzowy, często umieszczając na nim napis: *Fulgura frango* – „przełamuję pioruny”. Intensywny, potężny głos tego idiofonu wzbudzał w powietrzu falę akustyczną i drganie cząsteczek pary wodnej w chmurze, a tym samym osłabiał jej niszczycielską siłę. Wierzono, że dźwięk dzwonów wyznacza „święty krąg”, przez który nie mogą się wdrzeć planetnicy ciągnący burzowe chmury i inne żywioły. Planetnik (chmurnik) w demonologii ludowej był istotą mającą władzę nad chmurami, zwłaszcza burzowymi. O zmaganiach dzwonnika z planetnikiem Czesław Witkowski przed laty pisał: „planetnik napiera ze swoją chmurą na okrąg objęty dźwiękiem dzwonu, a dzwonnik ciągnący bez przerwy sznur dzwonu wyteża wszystkie siły, by nie dopuścić do powstania luki w barierze dźwięku”<sup>13</sup>.

Za wszczęcie alarmu burzowego był odpowiedzialny zwykle dzwonnik, który miał wypatrywać nadciągających granatowych chmur zwi-

stujących burzę oraz w razie zagrożenia biec do dzwonnicy i bić w dzwon. O odpowiedzialnej pracy dzwonnika mówi informator z ziemi przemyskiej: *Nie wiem, czy to prawda, czy to fałsz, ale tak mówili, że tam w Uluczu<sup>14</sup> mieli taki dzwon do odgania burz. Nie było wolno nikomu dzwonić, tylko był jeden do tego dzwonienia przeznaczony. Ten chłop do tego dzwonienia, to mówili, że musi być stary kawaler. Było tak, że chmara szła i poszedł inny chłop zadzwonić, bo tamten był gdzieś daleko, to taka burza się zrobiła, że budynki rozwalato, był straszny grad* [M, ur. 1939, Witryłów, gm. Dydnia]. Alarm burzowy zmuszał do uruchomienia środków apotropeicznych, na przykład zapalenia gromnicy lub rozpoczęcia modlitwy, oraz zachowania szczególnej ostrożności i przygotowania sprzętu gaśniczego (wiader z wodą).

W sytuacji zagrożenia burzowego stosowano dźwięk dzwonu, który pełnił funkcję zażegnania żywiołu. Rozmawiając z mieszkańcami pogranicza nadszańskiego, odnosi się wrażenie, że wiara w apotropeiczne właściwości dzwonów nadal żyje, choć już jako relik. Znajomość ochronnych właściwości dzwonów prezentują te wypowiedzi: *Dawni, dawni, jak taka burza była, szły chmury ogromne na grad czy deszcz, to dzwony dzwoniły. Ktoś szedł do dzwonnicy i dzwonił, ale teraz to już tego dawno ni ma, ale po wojnie to jeszcze było* [K, ur. 1928, Wara, gm. Nozdrzec]; *Była tu jedna taka starsza kobieta, która już dawno zmarła. To ja jeszcze jako młody chłopak ją znałem i ona mi raz mówiła: „Chłopcze, dzwoń, bo idzie chmura, bardzo taka potężna i trzeba, żeby to rozbiło, idź i dzwoń”. Ja poszedłem do dzwonnicy, bo tu niedaleko mieszkam, i dzwoniłem, a ona poszła ze mną. Dzwoniłem i dzwoniłem, ona przemodliła to wszystko na cztery strony świata. Nie tak, że w jednym kierunku się modliła. Modliła się na wschód, zachód, północ i południe. Kreśliła znaki krzyża i odmawiała jakieś pacierze. I faktycznie, muszę pani powiedzieć, że po tej modlitwie i dzwonieniu*



Dzwonek odpędzający burzowe chmury, Bachórzec,  
fot. M. Dziura

*chmura przeszła. Ja przestał dzwonić i zaraz te pioruny, grzmoty, to wszystko ucichło* [M, ur. 1947, Korytniki, gm. Krasieczyn].

Skutecznym sposobem przeciwburzowym miało być okrążanie domu z dzwoneczkiem zwanym loretańskim<sup>15</sup>. Powszechna była wiara, że nawałnice może zatrzymać Maryja, do której wznoszono modlitwy i dzwoniono dzwoneczkiem loretańskim, nazywanym też maryjnym, gdyż był on symbolem „powietrznej” Matki Boskiej ze względu na cudowne przenoszenie Świętego Domku<sup>16</sup>. Wierzono, że domek, w którym w Nazarecie mieszkała Matka Boska, został w cudowny sposób przeniesiony z Palestyny do Europy i znajduje się w Loreto.

Dzwonek loretański nie musiał pochodzić z Loreto, wystarczyło poświęcić mały dzwonek z intencją, by pełnił funkcję łamania gromów, ochrony przed gradem i ratowania od powodzi. Leonard J. Pełka uważa, że „samo posiadanie w domu dzwonka loretańskiego dawało jego mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa. Kiedy zaś nadciągały groźne chmury burzowe i gradowe nad wieś, gospodarze wychodzili na swoje pola i obróceni twarzami w kierunku zbliżającej się nawałnicy dzwonili tymi dzwoneczkami i odmawiali głośno modlitwy błagalne do Boga”<sup>17</sup>. Dzwonienie loretańskie związane było z burzowymi niebezpieczeństwami. Gdy przewidywano zniszczenie upraw lub domostw przez pioruny, grad i obfity deszcz, stosowano dzwonienie przeciw burzy. Gerard Guźlak pisze: „funkcją dzwonienia loretańskiego w chaosie wywołanym niepogodą było odnowienie harmonii świata wokół centrum, które wyznaczone było każdorazowo przez źródło dźwięku”<sup>18</sup>.

### Zakończenie

Mieszkańcy wsi, nie znając źródeł różnych nieszczęść, uciekali się do licznych zabezpieczeń: od modlitw, poprzez środki apotropaiczne, do działań praktycznych. Do informowania o kataklizmach i zagrożeniach wykorzystywane były także dzwony. Dzwony przez wieki były na trwałość. Miały one również funkcje obłaskawiania żywiołów i odganiania złych mocy.

Współcześnie ludzie otoczeni hałasem cywilizacji, czyli różnorodnością dźwięków, nie odczuwają tak wielkiej roli dzwonów. Słyszą je, ale nie wsłuchują się w ich głos. Przez wieki pojawiły się nowe sposoby alarmowania o niebezpieczeństwach i kataklizmach – syreny strażackie, powiadomienia alertowe, nadal jednak w świadomości, zwłaszcza starszych osób, bicie dzwonu o nietypowej porze zwiastuje coś złego.

**Przypisy:**

- 1 Zob. M. Dziura, *Dzwony w pejzażu pogranicza nadsańskiego*, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, Przemysł 2017, s. 8.
- 2 Badania pod tytułem *Dzwony w pejzażu pogranicza nadsańskiego* były realizowane w ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na 2017 rok: *Kultura ludowa i tradycyjna*. Celem projektu była przede wszystkim dokumentacja i archiwizacja materialnego i niematerialnego znaczenia dzwonów występujących na ziemi przemyskiej: w gminach Krasiczyn, Krzywca, Dubiecko, Dynów, Nozdrzec, Dydnia i Sanok (33 miejscowości tych gmin objęto badaniami etnograficznymi). Badania były przeprowadzone metodą wywiadu swobodnego z mieszkańcami i proboszczami lokalnych parafii. Przeprowadzono 65 wywiadów.
- 3 Zob. szerzej: R.M. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994.
- 4 R.M. Schafer, *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Bancroft, Ontario 1993, cyt. za: R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, [http://rcin.org.pl/Content/64974/WA248\\_81032\\_P-I-2524\\_losiak-malowniczo.pdf](http://rcin.org.pl/Content/64974/WA248_81032_P-I-2524_losiak-malowniczo.pdf) [dostęp: 4.04.2023].
- 5 S. Bernat, *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego nr 11, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin 2008, s. 105.
- 6 R. Losiak, *Recepcja dźwięków świątyni we współczesnym krajobrazie fonicznym miast*, [w:] *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych*, red. S. Bernat, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego nr 15, Sosnowiec 2011, s. 46.
- 7 Zob. M. Dziura, *Rola i znaczenie dźwięku dzwonów w kształtowaniu poczucia zadomowienia*, „Journal of Urban Ethnology” 2019, nr 17, s. 259–278.
- 8 Historia dzwonów sięga czasów starożytnych, a ich pochodzenie przypisuje się krajom azjatyckim. Szerzej na ten temat: W. Komorowski, *Historia dzwonów. Zabytkowe dzwony karpackie*, Wydawnictwo SKPB, Warszawa 1988; *Tajemnice starych dzwonów Torunia i Chełmna w 500. rocznicę ulania wielkiego Tuba Dei*, red. T. Jaworski, M. Nasieniewski, K. Przygiętka, Wydawnictwo TNOiK, Toruń 2001; *Dzwony starodawne*, red. T. Szydłowski, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1922; M. Rokosz, *Dzwony i wieże Wawelu*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2006; A. Borowski, *O ludwisarstwie i dzwonach w Polsce*, „Przemysł i Rzemiosło. Czasopismo poświęcone wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej oraz sztuce plastycznej, organ Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. dra Adryana Baranickiego w Krakowie” 1921, nr 1.
- 9 Ks. J. Nowiński, *Dzwon w tradycji i kulturze Europy*, „Seminare” 1995, nr 11, s. 202.
- 10 M. Rokosz, *Dzwony i wieże Wawelu*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2006, s. 110.
- 11 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Wydawnictwo PAX, Warszawa, s. 398.
- 12 P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 454.
- 13 C. Witkowski, *Sposoby zwalczania burz i gradów przez chłopów w woj. krakowskim*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1967, nr 2, s. 144.
- 14 Ulucz – osada w gm. Dydnia, woj. podkarpackie.
- 15 Dzwonek zwany loretańskim – pamiątka przyniesiona przez pielgrzymów z Loreto we Włoszech, gdzie według wierzeń miał się znajdować Domek Matki Bożej. Cudowna miejscowość udzielała tym dzwonom mocy. Ich dźwiękiem rozganiano burze. Zabezpieczały przed demonami, a od umierających odpędzały szatana. Por. M. Zych, „*To fał i wiara*”. *O dzwonach, złej pogodzie i etnografii* [w:] *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona profesorowi Czesławowi Rybotyckiemu*, red. J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, A. Niedźwiedz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 315–317.
- 16 Na ten temat m.in.: O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Lubelskie*, t. II, Kraków 1884, s. 82; G. Guźlak, *Dzwony, ich funkcje kulturowe w literaturze i obyczajach XIX–XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011, s. 191.
- 17 L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1987, s. 57.
- 18 G. Guźlak, *Dzwony...*, s. 189.



**Małgorzata Dziura** – doktor etnologii i socjolog. Kustosz dyplomowany Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemysłu. Interesuje się współczesnymi przejawami obrzędowości dorocznej i rodzinnej, twórczością ludową, krajobrazem kulturowym, tożsamością, antropologią codzienności oraz tematyką kampanologiczną.



# „Kultura mi pozwala odkrywać siebie samego”. Rozmowa z Józefem Brodą

Mamadou Diouf



fot. Grzegorz Rogiński

O zachwytach nad codziennością, filozofii, kulturze, folklorze i pracy z młodzieżą z Józefem Brodą rozmawiał Mamadou Diouf

**Kulturę ludową przekazują krewni, najbliższe otoczenie w wiosce lub regionie. Kto Pana wprowadził w świat muzyki ludowej?**

Wychowywałem się w zwykłej beskidzkiej rodzinie, gdzie się sporo śpiewało. Urodziłem się na gospodarstwie i pamiętam pierwszy najdoskonalszy instrument człowieczy. Była jeszcze granica

nocy i dnia, kiedy matka zaczynała swoje oracje, przygotowując karmę dla zwierząt. To zawsze był pierwszy sygnał dnia, pierwszy budzik, kiedy zaczynała śpiewać, *zaczynjcie, wargi nasze, chwalić Pannę Świętą*.

Wypasałem bydło, więc trzeba było umieć zagospodarować tyle czasu w samotności. Później

śpiew stał się normalną potrzebą i towarzyszył mi bardzo często, na świętach, szczególnie w okresie kolędowania.

**Opanował Pan grę na wszystkich ludowych instrumentach Beskidu, od listka lipowego po róg pasterski i gajdy. Czy znaczenie ma rodzaj instrumentu, od którego młody człowiek zaczyna przygodę z muzyką ludową?**

To kolejny rodzaj takiego naturalnego wchodzenia w przestrzeń. Jak się wyprowadzało bydło bardzo wcześnie rano, trzeba było zlokalizować oddalonych, niewidocznych kamratów. Takim wysokim długim *uuuuuu* nawoływało się innych pasterzy. Jak za chwilę ktoś tam odpowiadał, wiedziałem, że nie jestem sam. Ten rodzaj szkoły przyjąłem od młodszego o pół roku kamrata Edka Kuczera z Brennej, pasterza, sąsiada, który mnie nauczył gry nie na listku lipowym, tylko bżowym. To nie była dorosła osoba, a rówieśnik. Ja to zresztą później wykorzystywałem w pracy pedagogicznej. Fakt, że co zdolniejsi, po prostu, uczniowie wzajemnie się uczyli, bo to jest też bardzo stara, trochę zapomniana metoda, tzw. przekaz rówieśniczy.

**Poznał Pan szeroki repertuar pieśni i przyspiewek górali beskidzkich. Jakie jest ich miejsce i znaczenie w zwyczajach i obrzędach?**

Moja droga nie była zwykłą ścieżką nauczyciela elejskiej szkoły, ale bardziej *pajdagogos*, czyli pedagoga. Tak to wyszło w moim życiu, przypadkiem, bo chciałem być raczej bliżej kowalstwa, ślusarstwa niż tego typu działań, no ale wyszło, jak wyszło.

Po liceum pedagogicznym zrobiłem studium nauczycielskie i zacząłem pracować. Nadal chciałem jednak studiować psychologię. Poszedłem do wojska z własnego wyboru, bo chciałem trochę więcej dowiedzieć się o sobie. Ostatecznie zorientowałem się, że wołałbym kierunek wychowania

przez sztukę i zapisałem się do Katedry Teorii Wychowania w Gdańsku.

Przypominam o tym wszystkim, dlatego że fascynowałem się historią wychowania, szczególnie w obrębie kultury helleńskiej, gdzie trzej mężowie – Sokrates, Platon i Arystoteles – też zadawali mnóstwo pytań. Każdy z nich szedł w poszukiwania dobra, prawdy i piękna.

Pojawiło się proste pytanie: co ja jako człowiek pastwiska mogę znaleźć w tych przekazach, w tym opisie platońskiej wizji ducha, w sensie pożądlivosti od pępka w dół, potem szlachetności od pępka do rozumu. To są fascynujące momenty, także pytanie o podstawę egzystencjalną: skąd jestem, w jakim jestem miejscu i co mam ze sobą poczynić?

Przecież jako dziecko zaliczałem godziny samotności, czułem potęgę obserwacji tego, co się działo w nadchodzącej burzy, w polorze zmieniającego się nieba. To nie są byle jakie przeżycia.

Przy tej samotności, jeżeli nagle słyszę zaśpiew pieśni miłosnej, chodzi o dziewczynę, która czekała na swojego ukochanego, a on nie przyszedł. Ona zaczęła rozważać, że może ludzkie języki sprawiły, że odmówił, bo ją negatywnie opisały. To alegoria, piękny poetyczny zwrot, to przecież takie bardzo proste transformowanie. To nie jest przypisane tylko góralom. To jest przepiękne studium dotyczące analizy tego, co się w pierwocinach kulturowego społeczeństwa działo.

Czy będzie to poezja wielkich wieszczów, czy to strofa jakiegoś zaśpiewu pieśni ludowej, na pewno dotyczy mnie, dotyczy mojej nadziei. Coś mnie zachwyca albo nie, czy będzie to Nikifor, Wenus z Milo, Picasso, spadająca gwiazda czy budzenie się dnia. To są te momenty zmartwychwstawania, to jest ta cudowność.

**Zdobył Pan nagrodę Kolberga w 1995 r. za działalność naukową, animację i upowszechnianie kultury ludowej. To brzmi jak uhono-**



fot. Grzegorz Rogiński

**rowanie człowieka renesansu za wszechstronność. Która z tych dziedzin – sztuka, nauka, przyroda – najbardziej Pana zainspirowała, nauczała w życiu?**

Jako dziecko potrafiłem obserwować nadchodzącą burzę. Z jednej strony zachwyty, a z drugiej strony przerażenie. Gdy miałem 11 lat, przywieziono nas na wozach drabiniastych z Ustronia i Lipowca do pracowni Jana Wałacha, artysty z Istebnej po Akademii Krakowskiej. Byłem przerażony jego wizją sądu ostatecznego, tymi maskarami diabelskich postaci, tą sprawiedliwością bożą. Z drugiej strony, kiedy znalazłem się jako czterdziestolatek w Kaplicy Sykstyńskiej, to wszystko wróciło. Dlatego mówię i podkreślam, jakie to wielkie fałszywe określenie – tzw. kultura wysoka i kultura niska. Kultura dla tej masy ciemnej, bliżej nieokreślonej i dla tych wybrańców, tych arystokratów.

To cudowne dotknięcie Pana Boga, jakby pójście w transcendencję, otwartymi dłońmi idę do drugiego człowieka, nie pięścią. Dotykając, nie dotykam, a już go czuję. Jest ten wybór i cała cudowność zachwyty, bo drugi człowiek to kosmiczna nieskończoność. To jest ten obraz Boga, to jest to bycie w nim, bycie na wzór, jak gdyby Trójcy Świętej. Ja jestem częścią tego, tak jak ten liść, jak ta magnolia kwitnąca, jak ten kot, który chce do domu wejść, jak ten ptak śpiewający. Kultura mi pozwala odkrywać siebie samego.

**Prowadził Pan zespoły młodzieżowe, uczył gry na instrumentach i szacunku dla naszej kultury. Gdzie leży tajemnica pracy pedagogicznej, umiejętności nawiązania kontaktu z młodzieżą?** Tak bardzo chciałem uruchomić coś, co się nazywa motywacją, odkrywać dziecięcy potencjał,



fot. Grzegorz Rogiński

możliwości, tę jego nieporadność zamienić na wybuch, na zachwyty. Od czasu do czasu mi się to udawało, bo bardzo mi pomagała moja małżonka.

W dramacie polskiej literatury ktoś napisał słowa: „żeby oni chcieli chcieć” i sentencję bardzo tragiczną: „miałeś chamie złoty róg, ostał ci się ino sznur”. Gdzieś się to potraciło. Każde dziecko jest inne, ma różną aktywność. Przecież sokratejska metoda nakazywała proste działanie – pamiętaj, masz być tylko akuszerem, pomocnikiem do urodzenia, czy w sferze koloru, dźwięku, w sporcie, czy w matematyce.

Chodzi o szukanie tego sposobu, by być tylko potrzebnym, kiedy dziecko nagle otwiera buzię, oczy ma szeroko otwarte i jest zachwycone. Ja właśnie czekałem na te momenty. Mówiłem wówczas: „Opowiadaj! Co widzisz, co czujesz?”.

Co robi dziecko, które nagle było zaskoczone jakimś zjawiskiem? Chce to połknąć, tak atawistycznie. Bycie pod niebem, w cudzej ziemi, takie robiłem eskapady z młodzieżą, żeby przy ognisku to przeżyć, uruchomić opowieść jakiejś pieśni pasterskiej. Kiedy pasterz siedział przy ognisku, musiał pokonać przestrzeń nocy i swojego lęku. Nie robił tego przez *verbum*, ale przez namiastkę tego czegoś.

#### **A propos eskapad: jak dzieci reagowały na wycieczki po Polsce? Czy bywał Pan za granicą i jak teatr radził sobie z barierą językową?**

Pojechałem w 1985 r. do Burgundii na trzy tygodnie, bez tłumaczenia na język francuski, tylko przez bycie tam, bo alegoria – czy to Picasso, lajkonik, śmierć, czy Mikołaj – to są figury, które są nośnikami pewnych zachowań.

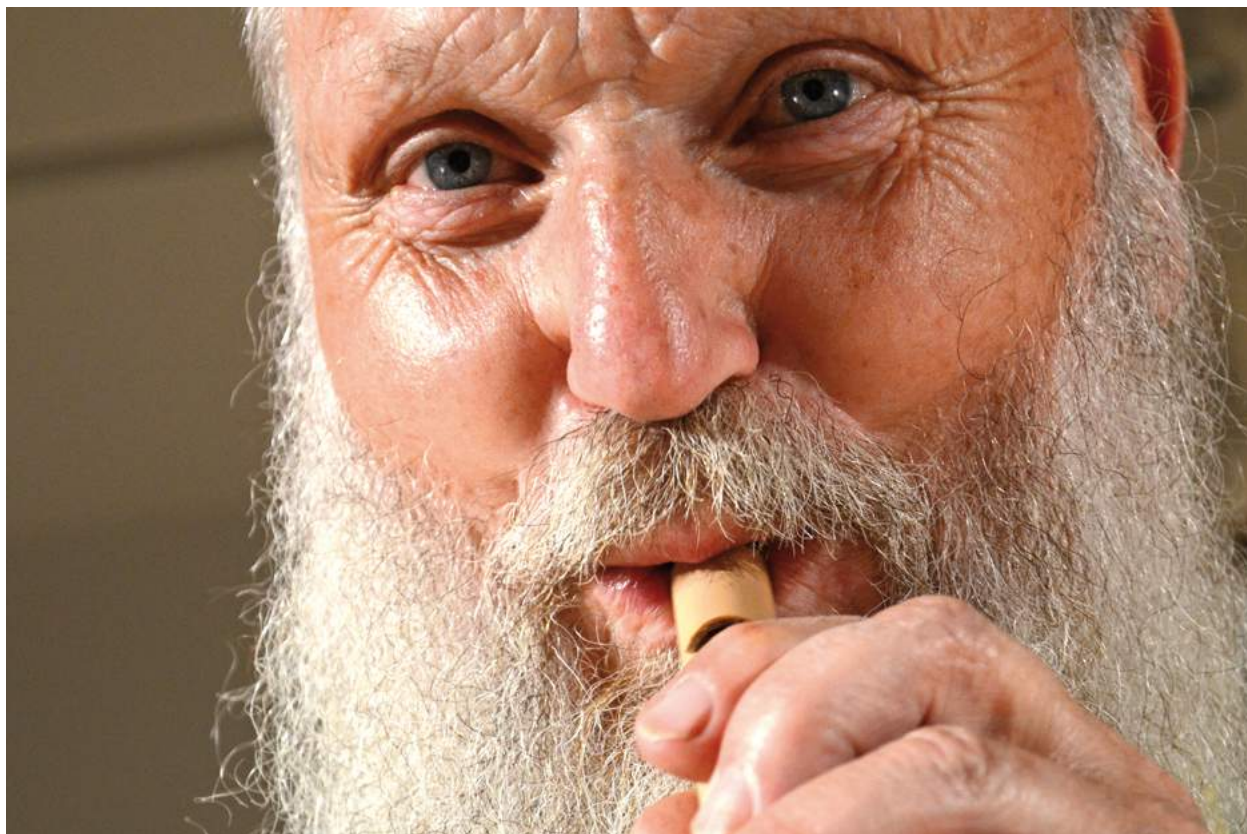
Przed wyjazdem jedna z dziewcząt, przyszła mistrzyni olimpijska, miała do wyboru: albo wyjazd z teatrem, albo obóz przygotowawczy. Powiedziała, że jedzie z nami. Ostrzegłem, że mogą jej nie zabrać na mistrzostwa Polski; odpowiedziała, że to nic. Przez te kilka tygodni pracowałem z nią mentalnie, a wieczorami musiała ileś tam kilometrów zrobić w biegu. Jak się Francuzi dowiedzieli, każdy chciał ją mieć w rodzinie. Cudowna rzecz! Po powrocie do kraju zabrali ją w końcu na mistrzostwa, nie na biegi indywidualne, ale do biegów sztafetowych, gdzie zrobiła najlepszy czas.

**Powiedział Pan kiedyś, że „folklor stał się środkiem wychowywania”. Jak się udało nakierować sztukę na grunt wychowawczy?**

Zastrzegłem sobie w protokole rady pedagogicznej, że ja będę decydował o programie nauczania. To wszystko było łączeniem. To nie było oddzielone. To jedno z drugiego wychodziło. Tłumaczy-

łem bardzo prosto: dziecko przychodzi do szkoły w wieku siedmiu lat. Spróbujcie łagodnie do tego dziecka podejść, nauczyciele – ucicie się języka gwary, bo wszyscy byli stąd. Bo to dziecko ma duży zasób wiedzy, ale swoimi słowami. Nie wymagajcie tak nagle od niego poprawnej polszczyzny, ale róbcie to łagodnie, z dobrocią i miłością.

Jadąc do Warszawy na spotkania w teatrze Buffo, spektakl stawał się środkiem po to, żeby dziecko, za darmo, zostało przerwane w to nowe środowisko. Dziecko z tego kręgu kulturowego mogło się pochwalić sobą. Ja ich uczyłem rozumienia dramy. Jeżeli zbliżała się np. adoracja, dzieci stają w gromadzie i śpiewają pieśń o Bożym Narodzeniu, a tam, za plecami tej grupy, już kilkoro przygotowuje złobek z kozuszków, z części garderoby; najmłodszy udawał Jezusa leżącego, Marię, ktoś inny udawał osiołka. Nagle się to wszystko miało rozstąpić, gotowy obraz. Mnie do tego przygotowywano w Gdańsku, żeby



fot. Grzegorz Rogiński

to wykorzystywać, żeby wszystko to było jak gdyby kolejnym narzędziem.

**Dzieci potrafią zaskakiwać. Na pewno nie obyło się bez anegdot – podczas wyjazdów czy warsztatów na łonie natury!**

W drodze do Sejn na spotkanie międzynarodowe z Litwinami, Słowakami, powstaje tekst w czasie jazdy. W tym tekście pojawiają się słowa „miłość taty, miłość mamy, kocham siebie i świat cały”. Nagle słyszę chłopca: „Panie nauczycielu i druhu, nie jestem ostatnim egoistą, żeby kochać siebie!”. Zamilkłem. Za jakiś czas wracam do tego chłopca: „Słuchaj, pożycz mi”. Wiedziałem, że nic nie ma. Przy trzecim czy czwartym „pożycz mi”, widziałem, jaki był zły. Chodziło mi o uruchomienie emocji. Nagle stanął przede mną, piąstki zacisnął i prawie krzycząc, mówi: „To każdy głupi wie, jak się czegoś ni ma, jak może się podzielić”. To każdy głupi wie! O to mi szło, stara sokratejska metoda. Kilometry minęły, mówię: „Posłuchaj, jak ty to powiedziałaś?”. A on: „Co, drugi raz muszę to powiedzieć?”. No bo zapomniał. „No, każdy głupi wie, jak się czegoś ni ma, to...”. Mówię: „Posłuchaj, a jak w przyszłości będziesz chciał rodzinę założyć, jakaś dziewczyna ci się będzie podobać, to jak ją będziesz chciał pokochać, jak nie będziesz miał swojej miłości w sobie? Co jej będziesz chciał podarować?”. To był chłopak z rodziny zastępczej. Założył rodzinę i ma kilkoro dzieci. To ciągle rodzenie, to ciągle poszukiwanie siebie samego.

**Kolejne zacytane słowa brzmią tak: „Instrument stał się moim narzędziem, które poprzez muzykę czy teatr daje wolność”. To są słowa Józefa Brody artysty, pedagoga czy filozofa?**

Jak mi ktoś chce dokuczyć, to mi mówi, że jestem artystą. Ja chcę być tylko tym sokratejskim akuszerem, posługując się pewną przestrzenią filozofii, niektórymi pedagogicznymi metodami

czy w zakresie poruszania się w *teatrum Dei*, to co się nazywa *artbyt*. Pierwszy raz wykombinowałem to słowo! Trzeba było przeżyć 81 lat, żeby po prostu coś takiego dotknąć. Panie Boże, dziękuję Ci [śmiech].

W dzieciństwie usłyszałem od sąsiadki, że każdy ma drugą mamę. Jak się pogniewamy na naszą mamę, to zawsze mamy kogoś w zastępstwie. Zawsze leciałem do niej, a ona mi opowiadała o tych grających pasterzach na trąbach. Nim ja usłyszałem trąbę, ona była w mojej wyobraźni.

Kiedy ja zacząłem grać z moim mistrzem Kawulokiem, podkuwaczem koni kawaleryjskich, myśmy chodzili i szukali miejsc odbicia trąby. To on mnie przygotowywał do tego, że ja daję dźwięk, a świat mi odpowiada. Kiedyś odwiedził mnie chrześniak z Warszawy z malutkim dzieckiem. Zagrałem. Nagle to dziecko krzyczy: „Tatus, mamus, czy słyszycie, jak świat opowiada?”. Zachwył dziecka, co może być piękniejszego! To dziecko było tym prawdziwym wyznacznikiem *sacrum*, bo ono to boskość. Bądźcie jak dzieci, mówił Chrystus!

**Chciałbym wrócić do czasów, kiedy Pan gościł Polskie Radio. Dzielił się Pan barwnymi opowieściami o świecie dźwięków wydobywanych z najprostszych instrumentów dętych. Mówił także Pan o porach roku, naturze, łąkach i muzyce. Skąd taka poezja?**

Jesteśmy nasączeni obrazami przez media i internet, ale pamiętajmy, że to jest zaledwie kilka procent przekazu. Powiedziałem, że oko jest zwierciadłem ducha. Idąc do człowieka, popatrz na jego twarz, nim dojdiesz do niego, obserwuj, bo on już mówi do ciebie. Kiedy Jakub szedł z otwartymi ramionami do Ezawa, bo mu ukradł pierworództwo i chciał go przeprosić, wyobrażam sobie, że było to tak: „miał dłonie otwarte, rozciągnięte, pochylone do przodu, mówiąc –



fot. Rafał Soliński

bracie, przepraszam cię, nie mam miecza, nie będę cię atakował i nie będę się bronił. Idę do ciebie, nie wiem, jak mnie przyjmiesz”. Co może być piękniejszego? Słowo, wolność i nadzieja na przebaczenie.

Robert Schuman, ojciec Wspólnoty Europejskiej, postawił przebaczenie u podstaw, żeby zasypać ten róg gniewu i nienawiści między Francuzem a Niemcem. Postawił na wartości chrześcijańskie. Jakie to ogromnie ważne, jaka to moc i siła, kiedy potrafimy zdobyć się na przebaczenia, nawet przez łyzy. Często mylimy to, co jest w pamięci, z tym, co jest w przebaczeniu. Nikt nie może wymagać ode mnie, że mam zapomnieć, ale mam prawo wybaczyć.

Kiedy mi spłonął dom, to ja wybaczyłem. To były ułamki sekundy, bo odczułem, że przekleństwo spalenia poszło od pępka w dół, a tekst od pępka w górę. Ja błogosławię ten moment, że

mogłem przez tego typu *katharsis* przejść. Dowiedziałem się, będąc w Rzeszowie, że mój dom spłonął. Przypomniało mi się wtedy, że kiedyś, w Niedzielę Palmową, ktoś przyszedł na hajdu i powiedział: „Broda, nie buduj tego, bo i tak to z dymem pójdzie”. Ja budując, oswajałem się z przekleństwem słowa. I kiedy to przekleństwo poszło od pępka w dół, ja to odczułem z tego platońskiego podziału duszy. Ja się wyżyłem tej pożądlivosti zemsty. Boże kochany, pierwszy raz to ujmuję tak. Właśnie pożądlivosc zemsty, ja z niej zrezygnowałem. To był ten dzień w stronę piękności, w stronę Twórcy, a swoją pomocą zbuduje dom nowy. To jest chyba dziecięćosc.

**Kultura intensywnie wpływa na nas, determinuje poglądy na świat, oferuje system wartości, kształtuje nawet gusta. Co sprawia, że człowiek może się oddalić od własnych tradycji**



fot. Grzegorz Rogiński



## **i przekonań, a nawet tracić szacunek dla rodzimej kultury?**

Kiedyś uczestniczyłem w spotkaniu w Zielonej Górze. Jeden z prominentnych opowiadał o kulturze w kategoriach socjalistycznego sztychu, gdzie do reprezentowania kultury ludowej były powołane dwa zespoły: Śląsk i Mazowsze. Pozostali, jak Ziemia Wielkopolska, Krakowska, mieli do dyspozycji domy kultury; a chłopcy mieli swoje klepiska, remizy i boiska.

Ja wówczas powiedziałem, że jestem synem chłopskim i nie zgodzę się z tym, że moją przestrzeń kulturową będą miały prawo do prezentowania tylko te dwa zespoły. Przecież chcę się dzielić swoimi odczuciami, tak jak moja mama piekła chleb, bez polepszaczy. Ja tym chlebem chcę się tak dzielić. Wybuchł niemalże skandal. Wystąpienia były 5-minutowe, ale jeden z profesorów uważał, że moje trzy minuty gadania były za długie. Wtedy wstał ktoś z Zakopanego i powiedział: „Józef, ja ci oddaję swój czas”. Zwróciłem uwagę, że po to się uczyłem, studiowałem, próbowałem zrozumieć siebie samego, żebym nie musiał być reprezentowany przez nikogo. Sam będę opowiadał, sam będę tłumaczył. Sam będę budował grupy i kształtował to, co do wydobycia najpiękniejszego w obrębie dobra, prawdy i piękna. To jak przypomnienie, skąd wyszliśmy!

Pamiętam taki moment, kiedy do grupy z Nowego Sącza podbiegła kobieta i mówi: „Jak mi zagracie sztajerka i zatańczycie, to wam beczkę kapusty podaruję!”. Chłopcy zagrali i ona jak poszła w tańce! Coś niesamowitego. Grupy nagle zobaczyły, że no właśnie, przecież stamtąd się to wszystko wywodziło.

**Nawiążę jeszcze do książki „Łapanie chwili” autorstwa Pana i Grzegorza Płonki, wydanej w 2008 r., w której zawarł Pan swoje myśli jako komentarz do wybranych polskich przysłów. Proszę zdradzić – jak się Panu udało zi-**

## **lustrować to doświadczenie, tę mądrość wieków obrazkami naszych czasów?**

Grzegorz wydzwaniał do mnie często, a ja w końcu mówiłem: jestem w dołku, nie dam rady. A on: „Ale Józek, chociaż dwa, trzy słowa”. Te trzy słowa się zamieniły na wypełnienie tej pustki, tego przerażenia dziecięctwa, próby odnajdywania siebie samego.

Kiedy dzisiaj o poranku popatrzyłem na niebo, to tyle wzorników już dawno nie widziałem. Góry pierzasto-strzępiaste i mogą zrobić zdjęcia. Nie będę robił zdjęcia, tylko patrzę. Patrzę, utrwalam i to jest we mnie. Teraz mogę to opisywać. Przed podróżą na Tajwan siedziałem na mojej łące, przy zachodzącym słońcu, i tak mówię: „Panie Boże, czuję”. Słowo „czuć” u Górali Śląskich to jest „rozumieć”. Za parę tygodni jechałem na Tajwan, a nie zrobiłem tam ani jednego zdjęcia. Celowo starałem się to przeżyć, tak jak mój dziadek, kiedy służył u Franza Józefa. Był ordynansem u ministerialnego oficera, znał kilka języków i odpowiadał o tym świecie, a nie pokazał ani jednej fotografii.

Ja chciałem coś takiego przeżyć i nie żałuję. To właśnie to doświadczenie, to łapanie chwili, to pogłębienie. Łapiemy i robimy zdjęcia. Inaczej reaguje człowiek, kiedy patrzy, nawet buzię otworzy i te obrazy same się ustawiają. To jest właśnie ta pierwotność, ta dziecięcość, to jest ten *art-byt*, ten atawizm, to są te nasze odłożone klisze.

## **Czy jako konferansjer na ważnych festiwalach folklorystycznych stresuje się Pan czasem? Czy opowiadane barwne piękne opowieści między występami pomagają „panować” nad publicznością?**

Obawiam się każdego spotkania. To nie jest tak, że ja nie mam stresu. Muszę pokonać za każdym razem ten lęk, ale wychodząc przed ludzi, często mówię: „Panie Boże, pomóż, proszę”. Dlatego rozmawiam z ludźmi, dlatego pytam o ich odczu-

cia, bo chcę nawiązać do tego nieznanego patrzącego na mnie, bo to są te błyski jak w przekazie burzy. Dziecko wie, że najpierw jest błysk, a potem grzmot. Ja chcę bazować na tym i próbuję tylko budować narrację między błyskiem tego oka człowieka siedzącego, nakierować go. Jeżeli to ma być pieśń, która mówi o tym, że za chwilę będzie pobłogosławienie dziecka i przekazanie go temu nieznanemu; czy to matka z ojcem ma błogosławić nowe małżeństwo, to przecież ogromne napięcie. *Matko, nakryj stoły, bo już jadą goście (...)* matka stoły nakrywała, żałośnie zaptakata.

**Na koniec odniosę się do tego, co się dzieje na naszym nadwiślańskim podwórku. Czy kultura ludowa ograniczy się do skansenów i będzie musiała w przyszłości przełknąć łyżę i uśmiechać się; czy raczej stanie się modna, atrakcyjna dla młodego pokolenia?**

Miałem kiedyś spotkanie w szkole społecznej na Ursynowie. Wówczas uczono dzieci wypieku chleba, ale ja nie wiedziałem o tym. Przed rozpoczęciem spotkania wchodzi dziewczynka, która niosła świeżo wypieczony chleb na tacy, na białym obrusie, i podeszła do mnie, bez słowa, jakby w obrębie *teatrum Dei*. Ja obejmuję swoimi dłońmi ręce dziecka, schylam się, całuję ten chleb. Robię znak krzyża, podnoszę chleb, oddzielam duży kawałek i daję dyrektorce, która dalej z tego kawałka daje wychowawcom. Nagle przybywa dzieci, kolejka się ustawia. Wszystko działo się bez słowa, nic nie było zaplanowane. Na koniec tego spotkania wyprowadziłem wszystkich na

zewnątrz. Chciałem im pokazać, jak trąba zagra między blokowiskami. I udało mi się takie dwa jakieś odbicia uzyskać.

Kiedyś jako kurator społeczny pędziłem do sądu coś załatwić. Jak się człowiek śpieszy, to tylko widzi uciekające pięty. Nagle widzę, jak toczy się bułka. Chwyciłem ją, kiedy już miała się znaleźć na jezdni. Wstaję, podnoszę się i przede mną stoi kobieta w czerni ubrana. Trzymała taką papierową torebkę bułek. Ja jej daję tę bułkę i ona bierze, całuję ją i kładzie do reszty bułek. Idąc do sądu, już wiedziałem, że mam opowieść o chlebie. Brzmiała tak: „Kiedy idziesz do sklepu, kiedy weźmiesz chlebek świeży, na ursynowskiej przestrzeni czy w wiejskim sklepiku; przyniesiesz go do domu, a może będziesz sam, to weź, pobłogosław go, ucałuj; a może weź, ukrój i podziel się z mamą, z tatą. Może spróbuj, bo widzisz, chlebem możesz się dzielić, tak jak się możesz dzielić życiem. Niekiedy jest chleb zatarciem; niekiedy trzeba umieć przełknąć łyżę i uśmiechnąć się, to też jest chleb. To jest zapach, a życie pachnie jak chleb”. Lata mijały, tekst jakiś powstał i była czytanka. Dlaczego nie możemy opowiadać o tym? Było przecież tak kiedyś, że ludzie siadali przy ogniu czy piecu i opowiadali, przekazywali, wspominali. Nie wyciągali komórek, nie pokazywali na ekranie, ale słowem, wspólnotą bycia, dotykiem, tuleniem, zapachem dymu. To zmartwychwstanie przez słowo, przez przebaczenie i przez wolność opowiadania, by człowiek z człowiekiem był bratem na wieki.



**Mamadou Diouf** – urodzony w Senegalu, mieszkający w Warszawie od czterech dekad doktor nauk weterynaryjnych, muzyk i były prezenter radiowy. Artysta zafascynowany polską kulturą i historią. Od wielu lat włącza się w szereg inicjatyw kulturalnych, integrujących cudzoziemców mieszkających w stolicy. Pracuje w Dziale Programowym Narodowego Instytutu Kultury i Dziedzictwa Wsi.

# „Nie masz nad nasze z krzywym rogiem dudy...”

Magdalena Trzaska



Dudy typu bukowsko-kościańskiego zbudowane przez Andrzeja Mendlewskiego (śp. mistrza budowania dud) i Pawła Zawadzkiego podczas realizacji Stypendium NIKiDW, fot. archiwum A. Mendlewskiego i P. Zawadzkiego

Ze względu na wygląd oraz wydawane dźwięki nazywano je instrumentem diabelskim. Dziś kojarzone są głównie ze Szkocją i kulturą pasterską. Dudy – bo o nich mowa – odgrywały ważną rolę i wyraźnie zaznaczyły swoją obecność w kulturze naszego kraju, nie tylko tej ludowej. O historii oraz aktualnej sytuacji dud i dudziarzy wielkopolskich z Romualdem Jędraszakiem rozmawiała Magdalena Trzaska.

**Na początku naszej rozmowy muszę przekazać, że właśnie mamy za sobą obrady Jury Programu Stypendialnego „Mistrz–Uczeń” i już wiem, że znalazł się Pan w gronie naszych tegorocznych stypendystów. Gratuluję.**

O, to mnie Pani zaskoczyła – co za miła niespodzianka. Bardzo się cieszę i dziękuję za zaufanie.

**Patrząc z perspektywy naszych stypendiów, nie da się nie zauważyć, że dudy cieszą się coraz większą popularnością. W tym roku mieliśmy kilka zgłoszeń od dudziarzy. W poprzedniej edycji naszymi stypendystami była para, która budowała dudy, w tym roku Pan będzie uczył ucznia grać. Jednak bardzo długo te dudy nie**

**były obecne w świadomości zwykłych ludzi. Mało się o nich mówiło, a przecież to bardzo stary instrument – wzmianki o nim pojawiały się chyba już w XVI wieku.**

Z tego, co pamiętam, to rzeczywiście był to XV–XVI wiek, przynajmniej w Wielkopolsce. Najstarszy wizerunek na portrecie to tryptyk w kościele w Połajewie, ok. 50 km na północ od Poznania. Tryptyk przedstawia pokłon pastery przy żłóbku i jest on datowany na 1572 rok. Namalowany został przez poznańskiego malarza Mateusza Kossiora. Widać na nim dwóch dudziarzy. Instrumenty co prawda nie wyglądają tak jak te współczesne, ale wyraźnie widać, że są to na pewno dudy. Z inicjatywy Janusza Jaskólskiego, kustosa Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, od roku 2000 dudziarze spotykają się pod tryptykiem. Początkowo była to impreza na dwie kapele – jedną z Wielkopolski i jedną z Regionu Kozła. Na trzecim spotkaniu działała już kapela miejscowa, a dziś jest to wydarzenie międzynarodowe, w którym biorą udział dudziarze z różnych państw, takich jak choćby Szkocja, Estonia czy Bułgaria.

### **Co Pana przyciągnęło do dud?**

Przypadek, a właściwie to wszystko przez to, że nie kupiłem ziemniaków [śmiech]. Mama raz na początku lat siedemdziesiątych wysłała mnie po ziemniaki. Oczywiście miałem wtedy wiele innych spraw na głowie, takich jak piłka, i tych ziemniaków nie kupiłem. Sklepy już były pozamykane i jakoś trzeba było zdobyć ziemniaki na niedzielny obiad. Pojechałem więc z mamą do znajomej. Mama piła kawę i załatwiała sprawę, a moją uwagę zwrócił przedmiot leżący za szafą. Bardzo mnie kusilo, żeby sprawdzić co to. W końcu przyszedł pan Stasio, właściciel owego przedmiotu, założył go na siebie i zaczął grać. Do dziś pamiętam ten moment. Los zrzucił, że owym panem Stasiem był Stanisław Grocholski,

dudziarz i budowniczy dud. Widząc moją reakcję, od razu mi zaproponował, że może mnie nauczyć grać. Moja mama, znając mój słomiany zapał, sceptycznie podchodziła do tego pomysłu, jednak – jak się okazało – w tym przypadku niesłusznie. Naukę zacząłem w czerwcu, a już we wrześniu pan Staś zrobił mi własne małe dudki i pojechaliliśmy na turniej dudziarzy do Starego Gołębina. Byłem tam jednym z najmłodszych uczestników. Na drugi dzień w poniedziałkowej „Gazecie Poznańskiej” pojawiło się zdjęcie, na którym byłem ja z niewiele starszym kolegą i dwóch najstarszych uczestników – bracia Ratajczakowie, którzy byli wtedy chyba po osiemdziesiątce. Ja mieszkałem wtedy w bloku – sześć pięter, cztery klatki schodowe, 124 mieszkania, dzieciaków na podwórku mnóstwo, a już wtedy w tym środowisku stałem się sławny [śmiech]. Nie miałem już wyjścia jak pójść za ciosem i grać dalej. Zwłaszcza że po dwóch latach grania pan Grocholski wciągnął mnie na tajemniczą wtedy dla mnie listę. Starsi dudziarze, którzy byli na tej liście, dostawali co miesiąc 144 złote na konserwację instrumentów. Wtedy można było sobie za to kupić mniej więcej  $\frac{3}{4}$  litra wódki, więc nie były to specjalnie duże pieniądze, a ja jako młodzik dostawałem mniej, bo 120 zł, ale i tak byłem najbogatszym chłopakiem na podwórku.

**Gdy przygotowując się do wywiadu, spytałam kilku totalnych laików, z czym kojarzą im się dudy, dla większości pierwszą odpowiedzią była Szkocja. Mało osób spoza środowiska w ogóle wiedziało, że w Polsce są kapele dudziarskie, a jeśli próbowali umiejscowić, gdzie ten instrument występuje, to celowali raczej na południe, tam gdzie mamy góry i kulturę pasterską, a nie w Wielkopolskę. Skąd zatem te dudy w Poznaniu?**

Dawniej dudziarze byli wszędzie i w pewnym okresie był to instrument łączący ludzi różnych

stanów. Z czasem zaczęto go kojarzyć głównie ze wsią i kulturą ludową. Sam wspomniany wyżej tryptyk pokazuje, że dudy w Wielkopolsce to nie jest nowe zjawisko. Przynajmniej na wsiach wielkopolskich, bo np. przed II wojną światową w samym Poznaniu dudziarzy raczej nie było. Mówię tu o mieście samym w sobie, ale trzeba pamiętać, że wiele miejsc, które dziś są dzielnicami miasta, jak Ławica czy Rataje, wtedy było wsiami. I stamtąd dudziarze przychodzili do miasta, grali na podwórkach, targowiskach, próbując zarobić pieniądze. Po wojnie sytuacja się zmieniła. Wiele osób przyjechało do Poznania za pracą i byli wśród nich także dudziarze. Jan Wawrzyniak z Dobieżyń postanowił skupić wokół siebie dudziarzy i skrzypków i stworzył Kapelę Dudziarzy Wielkopolskich do dziś działającą w poznańskim Centrum Kultury Zamek, której to kapeli sam jestem wychowankiem, a teraz także ją prowadzę.

### Jak długo istnieje Kapela?

Przeczyłem chyba to pytanie, bo dziś rano to sprawdzałem [śmiech]. To już ponad 77 lat. Jest to najstarsza nieprzerwanie działająca kapela dudziarska w Polsce. Wtedy podczas tych pierwszych spotkań dudziarskich zgromadzeni nie mieli jeszcze świadomości, że dudy bukowsko-kościańskie, na których ja gram, i kozły zbąszyńskie nie mogą grać razem. Jednak dudziarze grający na dudach bukowsko-kościańskich zostali w Poznaniu i założyli kapelę. Było to w sezonie artystycznym 1945/46. Jak wspomniałem, jej założycielem i pierwszym kierownikiem, ale też pierwszym nauczycielem i mistrzem był Jan Wawrzyniak. Najstarszy członek, którego ja miałem przyjemność poznać, to był pan Roman Wasilewski, urodzony w 1896 roku, czyli w wieku XIX. Ja urodzony w wieku XX uczyć osoby urodzone już w wieku XXI, czyli mamy piękną tradycję trzech wieków, wszystko się tu ładnie zazębia. Dziś, podobnie jak za czasów mojego najstarszego Mistrza, prze-



Romuald Jędraszak podczas wręczenia nagród w konkursie NIKiDW „Korzenie i skrzydła”

kaz wygląda podobnie, czyli bez znajomości nut. Uczniowie uczą się, obserwując Mistrzów, i grają ze słuchu, czyli tak jak to dawniej bywało.

### Wspomniał Pan o różnych rodzajach dud, które nie mogą grać razem. Ile jest tych rodzajów i dlaczego dudziarze grający na różnych rodzajach instrumentów nie zagrają razem?

W Polsce mamy osiem rodzajów dud, z czego aż pięć występuje w Wielkopolsce, i tak naprawdę tylko jedna odmiana byłaby w stanie grać z innymi – chodzi tu o sierszeńki, czyli instrument ćwiczebny zrobiony z pęcherza wieprzowego; ma ustnik do wdmuchiwania powietrza i rzadko w nim stosuje się dymkę (czyli mieszek), jak w pozostałych dudach. W zależności od tego, w jaką przebierkę ten instrument zaopatrzymy, mogą się spasać z innymi. Przebierka to pisz-

cząłką melodyczną z otworami, od niej zależy tonacja, w jakiej gra instrument. Na przykład jeśli będzie przebierka od kozła czarnego, wtedy sierszeńki będą miały prawo grać z mazankami. Ale np. oba kozły, czarny i biały weselny, razem nie zagrają, bo grają po prostu w innej tonacji. Kozioł czarny zagra więc z mazankami, a kozioł biały ze skrzypcami tradycyjnymi, czyli nieprzewiązanymi. Mamy jeszcze dudy bukowsko-kościańskie i rawicko-gostyńskie i one także nie stworzą duetu. Kiedyś każda kapela miała swoją tonację. W zasadzie dawniej, ponieważ budowniczy sami sobie budowali instrumenty, dziurki wypalali tak, żeby pasowały do ich palców, dlatego było niemożliwością, żeby dwóch różnych budowniczych zrobiło dwa takie same instrumenty. Kapela przedwojenna zatem to zawsze był jeden dudziarz i jeden skrzypek, i to skrzypce dostrajały się do dud. Pewnie stąd wziął się zwyczaj podwiązywania skrzypiec. To, że dziś gramy, powielając składy, to już znak czasów – pewne kwestie zostały ujednolicone, ale jesteśmy pod tym względem daleko np. od wspomnianej wyżej Szkocji czy Bułgarii, gdzie może grać razem i kilkuset muzyków. Nasi budowniczy nie są jeszcze tak wyspecjalizowani i nie jest ich wielu – po śmierci Andrzeja Mendlewskiego zostało trzech, może czterech budowniczych.

**Andrzej Mendlewski był naszym stypendystą w zeszłym roku. Generalnie, gdy patrzy się na nazwiska dudziarzy i budowniczych dud, widać między nimi powiązania – jak w wielkiej rodzinie.**

To prawda, to wszystko się ładnie przeplata. Nauczycielem Andrzeja Mendlewskiego był jego teść Stanisław Grocholski, który z kolei był moim nauczycielem i mnóstwo mu zawdzięczam. Nauczył mnie bardzo dużo i to on mnie wciągnął w świat tej kultury ludowej. Próbował także mnie uczyć budowania dud, ale granie było mi zdecydowa-

nie bliższe. Z kolei Bartek Mendlewski, syn Andrzeja, był moim uczniem. Teraz uczy się u mnie jego córka, czyli wnuczka Andrzeja. U nich to już będzie szóste pokolenie w rodzinie, które gra na dudach lub skrzypcach w kapeli dudziarskiej.

**Czyli kobiety także grają na dudach?**

Był taki moment, że w kapeli więcej było dziewcząt, ale trzeba pamiętać, że kapela to dudy i skrzypce. I większość dziewcząt grała właśnie na mazankach lub skrzypcach. Ale na dudach grała kiedyś na przykład żona Andrzeja Mendlewskiego, a córka Stanisława Grocholskiego, Maja. Jak widać, to mocno wciąga i uzależnia, bez względu na płeć.

**Czy wszystkie rodzaje dud występujących w Wielkopolsce są równo reprezentowane i na tyle, aby patrzeć w przyszłość bez lęku o ich przetrwanie?**

Zdecydowanie myślę, że w tej kwestii nie ma się czego obawiać. Wszystko jest dobrze udokumentowane. Z powodzeniem funkcjonują sierszeńki, oba kozły, czyli weselny i doślubny. Przy dudach rawicko-gostyńskich też widzę duży potencjał. Jeszcze do niedawna najsilniej reprezentowane były dudy bukowsko-kościańskie – one panowały od Leszna przez Stęszew, Bukowiec Górny, Poznań, aż do Połajewa. Jednak inne rodzaje też mają swoich zwolenników i mistrzów, nie ma powodów, żeby się obawiać, że te umiejętności zaginą.

**Dawniej, za Stefana Batorego, dudziarze byli na tyle bogatą grupą, że zostali opodatkowani. Profesor Zbigniew Przerembski pisał, że „podatek płacony przez dudziarzy był wyższy niż roczna pensja dworskiej kucharki”. Jak wyglądało dawniej życie dudziarzy, a jak wygląda dziś? Można „wyżyć” z dud?**

Dudziarz kiedyś to był taki człowiek, który mieszkał na wsi, nie uprawiał roli, a jednak zazwyczaj

dobrze sobie żył i potrafił utrzymać z grania swoją rodzinę – nie tylko za panowania Batorego. Podobno są dokumenty wskazujące na to, że na wsi podatek od dudziarza był taki jak od młyna. Dudy były instrumentem nie do słuchania, a do tańca – były obecne na weselach, wszelakich potańcówkach i zabawach. Było więc zapotrzebowanie na dudziarzy. W okresie międzywojennym dudziarze jeździli do Zoppot, czyli do dzisiejszego Sopotu, na rowerach. Rowery nie były wtedy tanie, więc samo to już świadczy o zamożności muzyków. Jeździli na rowerach do Sopotu na początku lata i wracali na dożynki z przysłówiowym workiem pieniędzy. Często wchodzili w komitywę z właścicielem karczmy. Dobra muzyka w karczmie sprawiała, że klientów było więcej, więc obu stronom się to opłacało. Dziś na pewno tak to nie wygląda. Myślę, że dla wielu dudziarzy jest to hobby, na którym można czasem dorobić.

**Wiele tradycyjnych instrumentów próbuje się wykorzystywać do grania muzyki folkowej lub współczesnej. Czy dudy mogą być tak zaadaptowane?**

Niektórzy próbują oczywiście, ale trzeba pamiętać, że dudy bukowsko-kościańskie mają jedynie osiem dźwięków. To znacznie obniża możliwości. Kiedyś w turnieju w Starym Gołębinie ktoś zagrał „Szła dziewczeczka do laseczka” na dudach, ale wtedy nie spotkało się to z uznaniem środowiska. Potraktowali ten wybryk, jakby muzyk poszedł w kierunku disco polo. Wiem, że na Biskupiznie jest zespół, w którym obok gitary basowej funkcjonują dudy. W Regionie Kozła z kolei spotkałem się ze składem: koziół, akordeon i kontrabas. Ja jednak myślę, że to jest zbyt trudny instrument, żeby laik przesiadł się nagle choćby z gitary na dudy. No i ta niewielka skala dźwięków też sprawia, że to chyba pozostanie instrument do grania tradycyjnej wiejskiej muzyki. Jest to o tyle dobre, że kto się uczy grać na dudach, od razu uczy się całego dawnego repertuaru, więc na kolejne pokolenia przenosi się nie tylko sama umiejętność, ale i znajomość folkloru muzycznego.

Wielkopolski poeta, szlachcic Kasper Miaskowski herbu Leliwa, na przełomie XVI i XVII wieku tak pisał o dudach:

*Ale nie masz nad nasze z krzywym rogiem dudy,  
Bo to może mieć zawsze y pacholek chudy,  
A też nie tak napelnia ciche strony ucha,  
Jako one, gdy puszczą ogromnego ducha.*



**Magdalena Trzaska** – absolwentka etnologii na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się sztuką ludową, zwyczajami i tradycjami oraz bogactwem kulturowym, przyrodniczym i turystycznym polskiej wsi. Autorka tekstów na temat twórczości i oddolnych inicjatyw rodzących się na terenach wiejskich. Udowadnia, że „być ze wsi” – to brzmi dumnie. Pracuje w Dziale Programowym NIKiDW.

# O fenomenie Kurpiowszczyzny

## Rozmowa z Witoldem Kuczyńskim

Janusz Pawlak



Witold Kuczyński w Rezerwacie Czarnia, fot. z archiwum Zespołu „Carniacy”

Z Witoldem Kuczyńskim – o jego różnorodnej działalności i planach na przyszłość – rozmawiał Janusz Pawlak.

Witold Kuczyński to człowiek, który kulturę kurpiowską ma w każdej części swojego DNA. Trudno streścić jego działalność w jednym zdaniu. Jest śpiewakiem ludowym, gawędziarzem, konferansjerem imprez folklorystycznych, instrumentalistą, dokumentalistą, scenarzystą, reżyserem, instruktorem folkloru i tańca ludowego, autorem licznych publikacji, kierownikiem Kurpiowskiego Zespołu Folklorystycznego „Carniacy”, założycielem i prezesem Towarzystwa Kurpiowskiego „Strzelec”, otrzymał wiele nagród oraz prestiżo-

wych odznaczeń państwowych i resortowych... Wymieniać można by jeszcze długo. Postanowił ocalić dorobek Kurpiów od zapomnienia, dbając o jego zgodność z tradycją, ale zarazem otwiera się na nowoczesne formy przekazu, o czym najlepiej świadczy jego współpraca z takimi zespołami jak Kapela ze Wsi Warszawa czy Enej. To bez wątpienia jedna z najbardziej zasłużonych osób dla Kurpiowszczyzny. Wcale nie na wyrost będzie więc stwierdzenie, że Witold Kuczyński to Oskar Kolberg naszych czasów.



### **Trudno wyliczyć wszystkie Twoje talenty i zainteresowania. Jak je odkryłeś?**

Wszystko zaczęło się w latach 70. ubiegłego wieku, jeszcze w szkole średniej. Zamiast się uczyć na przerwach, to pod salą muzyczną stałem, gdzie grali [śmiech]. Wreszcie profesor zaprosił mnie do środka. Patrząc, a tam mnóstwo instrumentów. Powiedział: „Bierz, co chcesz, i graj, na czym chcesz”. Wziąłem akordeon, jakaś melodia mi wychodziła. Potem zacząłem grać na perkusji. Zresztą już jako 7-letni chłopak grałem na bębnie ludowym ze swoim bratem, a z mamą śpiewałem popularne pieśni kurpiowskie.

### **Czyli kultura ludowa była silnie obecna w Twoim rodzinnym domu?**

Tak, mój brat grał na potańcówkach już od lat 60., na skrzypcach i na harmonii. Moja matka była starszą druhną i czepiarką na weselach. Ojciec był gawędziarzem, chodził po szkołach z opowieściami o starych kurpiowskich czasach, śpiewał i dawał popisy sztuczek magicznych. Już przed wojną ludzie mówili do nas – „do spiewaka” [śpiewaka]. Ojciec dużo czytał i wiedział dużo, pomagał ludziom w załatwianiu spraw w urzędach, dlatego u nas w domu zawsze było pełno ludzi.

### **Masz jakieś szczególne wspomnienie dotyczące czasów dzieciństwa?**

Najbardziej utkwiły mi w głowie wspólne rodzinne wieczory z sąsiadami i znajomymi, jak jeszcze nie było telewizorów we wsi. Pamiętam, jak się chłopcy zbierali z fajkami koło pieca. Słuchałem wtedy, jak opowiadali. Najbardziej interesowały mnie opowieści o miejscach, gdzie straszy, o cudach, o zjawiskach nadprzyrodzonych, o wiejskim leczeniu i o dawnych obrzędach ludowych. Z czasem zrozumiałem, że to są bardzo unikatowe i wartościowe tematy, które trzeba ocalić od zapomnienia. Gdybym nie zapamiętał tego i nie

spisał, co oni tam gadali podczas takich wieczorów zimowych, to moje dzieci już by tego nie widziały.

### **Czyli zacząłeś to utrwaląć...**

Tak, ojciec pozostawił mi mnóstwo rękopisów na różne tematy. Później, w 1970 r., kupił pierwszy we wsi magnetofon szpulowy i dzięki niemu mamy ocalone głosy i opowiadania ludzi już nieżyjących, śpiewaków i muzykantów, o których już dzisiaj nikt nie pamięta. Na początku lat 80. zacząłem prowadzić kroniki. Zapisywałem w nich to, co zasłyszałem, co udało mi się rozczytać w rękopisach ojca i w starych dokumentach, wklejałem wycinki prasowe, stare zdjęcia i kopie dokumentów. I tak powstały kroniki – księgi zdjęć, opowiadań i różnych informacji o dawnych czasach.

### **Sporo jest tych kronik?**

Do tej pory mam 32 wielkie księgi, każda ma po ok. 15 centymetrów grubości, ułożone jedna na drugiej mają cztery i pół metra wysokości. Połowę oddałem do miejscowej biblioteki, bo już nie miałem gdzie trzymać. Zwykle zapisuję jedną księgę na rok. Teraz już robię wersję elektroniczną i zamieszczam wiele materiałów na Facebooku. Mamy również w domu prowadzonych przez żonę 48 wielkich albumów zdjęć z życia codziennego i wydarzeń kulturalnych. Żona prowadzi też, już od parunastu lat, drzewo genealogiczne. Teraz mamy w drzewie udokumentowanych ponad 16 tys. ludzi.

### **Liczby robią wrażenie, to na pewno zbiory o nieocenionej wartości dla dziedzictwa Kurpiów...**

To jest chyba najważniejsze dla przyszłych pokoleń. Z chęci dokumentowania zacząłem poszukiwać, co jeszcze można utrwalić, a skoro to poznawałem, naturalnie zacząłem sprawdzać, czy

potrafię to powtórzyć, zaśpiewać, czy potrafię tym zainteresować innych. Zacząłem układać scenariusze dawnych rozmów w widowiska obrzędowe, które można pokazać na scenie, i tak napisałem ponad 25 scenariuszy obrzędów, zwyczajów na różne okazje, święta, pory roku i wydarzenia na Kurpiowszczyźnie z dawnych czasów. Zacząłem też pisać gawędy ludowe przedstawiające zabawne sytuacje z życia Kurpiów. Mam ich ponad 50. Tu pomyślałem, że trzeba się tym wszystkim podzielić z ludźmi, i tak powstał pomysł pisania książki.

**Zanim przejdziemy do książek i widowisk, chciałbym jeszcze na chwilę wrócić do muzyki. Jak dalej rozwijałeś swoje zdolności w tym kierunku?**

Jak już wspominałem, to mój nauczyciel – Henryk Ćwintal – odkrył te moje zdolności. Zachęcił mnie do instrumentów dętych, dał mi tubę basową. Za trzy miesiące już grałem w Kapeli Podwórkowej „Kolesie” w Ostrołęce. Pierwszy występ miałem w szkole. Zaczęliśmy jeździć na festiwalach kapel podwórkowych, raz zdobyliśmy nawet I miejsce na festiwalu ogólnopolskim w Przemyślu. Potem zacząłem tańczyć. Wiadomo, kto jest z Czarni, to musi przynajmniej jedną nogą wdepnąć do Zespołu „Carniacy”, a że tam była taka jedna Alunia, co mi się spodobała, to i dwoma wdepnąłem. Z czasem nauczyłem się tych wszystkich tańców. Poznawałem teksty pieśni, przyspiewek i choreografie różnych scen tanecznych, więc w końcu sam zacząłem szkolić dzieci i młodzież.

**To zaangażowanie w naukę młodych było u Ciebie naturalną potrzebą?**

Zrozumiałem, że to, czego się nauczyłem, co napisałem i co zgromadziłem, jest bezużyteczne, jak leży w szafie. Trzeba przekazywać to następnym pokoleniom, trzeba uczyć dzieci, dlatego najpierw, jako młody nauczyciel, zacząłem na

swoich zajęciach uczyć pieśni, tańców i gwary kurpiowskiej, później założyłem dziecięcy zespół folklorystyczny w szkole, stworzyłem też od podstaw autorską klasę folklorystyczną w szkole podstawowej w Czarni, wiejski teatr obrzędowy i kabaret wiejski. Założyłem również szkołę muzykantów ludowych. Od starszych dziadków pozbialiśmy dawne instrumenty, nareperowaliśmy je i młodzi chłopacy w szkole podstawowej uczyli się na nich grać. Teraz mamy ok. 150 ludzi, którzy potrafią grać na instrumentach ludowych i dętych, a szkołę tę objęto ogólnopolskim programem pracowni muzycznych „Grajmy w szkole”. Zresztą ponad 35 lat uczyłem nie tylko młodzież, ale i dorosłych. Miałem nawet osoby z „przedwójenną gwarancją” [śmiech]. Teraz, kiedy sam jestem seniorem – emerytem, to zajmuję się głównie seniorami i będę to robił, dopóki będę miał siły, bo jak mawiał Wiktor Czajewski – „Kurpie to lud, którego przeszłość nie może zaginać”. Ja staram się jego misję wypełniać. I choć są różne trudności, to nie można odpuścić i stanąć z boku, bo w życiu są sprawy dużo ważniejsze niż spokój.

**Młodzi chcą się uczyć?**

To zależy od lidera. Jak zachęci, pokaże taniec, zaśpiew, pokaże korzyść, niekoniecznie materialną, ale powie, że masz coś więcej, czego inni nie mają, nie umieją, coś szczególnego, to młodzież się tym zainteresuje. Trzeba umieć przekazać swoją pasję. Człowiek musi być aktywny, pełen energii, chętny do działania. Dzieci to wyczuwają. Jeżeli to, co robisz, sprawia ci przyjemność, to dziecko to naśladuje. Choć muszę powiedzieć, że z roku na rok trzeba wkładać coraz więcej wysiłku, żeby osiągnąć te same rezultaty. Trzeba więcej czasu poświęcać, żeby dzieci przyjęły do siebie ten rodzaj kultury.

**Z czego Twoim zdaniem może to wynikać?**

Być może jest tak dlatego, że kultura ludowa jest rzadko pokazywana w środkach masowego

przekazu. Mamy w telewizji bogato wyreżyserowane, z pięknymi scenografiami, z dużą ilością techniki i obsługi oraz środków finansowych ogólnopolskie festiwale pieśni romskiej, country, żydowskiej, kresowej, disco polo itp., a nie mamy transmisji z koncertu galowego laureatów festiwalu polskiej pieśni i muzyki ludowej. Młodzi dostrzegają to i czują, że ten rodzaj muzykowania nie jest taki ważny jak inne, więc coraz mniej się nim interesują. Nam też jest trudniej do nich dotrzeć, skoro nasz rodzimy folklor nie jest promowany i popularyzowany. Brakuje systemowych rozwiązań – dofinansowania i dowartościowania.

**Pewnie w pracy z młodzieżą niezwykle ważne jest zwracanie uwagi na zgodność z tradycyjną techniką? To, co starszym wydaje się naturalne, dla młodych może nie być już przecież oczywiste.**

Zacząłem szkolić śpiewaków i muzykantów, których zabierałem do Kazimierza na Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych. Zauważyłem, że młodszy wykonawcy zaczęli porzucać pewne charakterystyczne maniere, np. w śpiewie tzw. szepcany przedtakt. Kiedy młodzi wyjechali w latach 70. od nas do wielkiego miasta za pracą, to jak przyjechali, zwracali uwagę starszym: *Babko, nie stękajcie, spiewajcie normalnie*. Ten szepcany przedtakt to charakterystyczne stęknienie, wydobyte z krtani takiego głosu, jak gdyby śpiewak sprawdzał, czy jego aparat głosowy da radę z tej tonacji zaśpiewać [Witold Kuczyński śpiewa dla przykładu]. Na starszych nagraniach jest to wszędzie obecne. Powinna być pewna kwalifikacja i weryfikacja, jeśli ktoś jest przedstawiany jako śpiewak ludowy czy zespół ludowy. To zobowiązuje i podlega kanonom. Zespołowi ludowemu nie wolno pokazywać czegoś, czego nie było. To powinna być ostoja archaicznych manier, stylu i techniki wykonawczej. W ostatnich latach wiadać w zespołach ludowych coraz więcej nowinek,



Witold Kuczyński jako jeden z prowadzących Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, fot. z archiwum Zespołu „Carniacy”

mieszania folkloru z innych regionów i nikt się tym nie przejmuje.

**Pewna restrykcyjność podejścia może dziwić, biorąc pod uwagę fakt współpracy z zespołem Enej czy Kapelą ze Wsi Warszawa, które przecież tworzą nowe aranżacje do pieśni ludowych.**

Trzeba mądrze do tego podejść. Śpiewak ludowy powinien mieć świadomość, co jest co. Niech się nie wstydzi starych manier i nie boi robić nowych rzeczy, ale na festiwalu folklorystycznym niech zaśpiewa zgodnie z wzorcami archaicznej profesji. Wieś to nie jest też jakaś zaściankowość, to nie skansen, my również podlegamy procesom cywilizacyjnym. Ważne, żeby na scenie ludowej zaśpiewać tak jak potrzeba, a kiedy indziej pokazać, że potrafimy coś nowego, że potrafimy zaśpiewać i zagrać z najlepszymi w innych rodzajach muzyki, z artystami z wielkich scen. My-



Zespół „Carniaci” w Teatrze Polskim w Warszawie przedstawia widowisko obrzędowe „Życie Puszczańskie Kurpiów”, 2011 r., fot. z archiwum Zespołu

śmy w Czarni założyli np. Folkową Kapelę Brata Zenona. Postawiliśmy sobie za cel, żeby kurpiowskie pieśni zaśpiewać w aranżacji orientalnej, ponieważ mamy ściśle związki z Japonią! Pomógł nam w tym zresztą Lolek z zespołu Enej. No i zaśpiewaliśmy najbardziej znane pieśni w takiej aranżacji japońskiej [śmiech]. Do tej pory mamy opracowanych w nowych aranżacjach na czterech płytach 78 pieśni kurpiowskich. Postanowiliśmy również tak docierać do młodzieży, aby np. przy ognisku z gitarą można było zaśpiewać piękne pieśni kurpiowskie. Przy czym trzeba podkreślić, że ta sama młodzież ma swoje kapele rockowe, weselne i śpiewa wzorcowo na przeglądach folklorystycznych. My też z chłopakami gramy i śpiewamy w kapeli folkowej, a wyśpiewaliśmy Basztę na festiwalu ogólnopolskim w Kazimierzu.

### **Ten sposób docierania do młodych okazał się skuteczny?**

Tak, zauważyliśmy, że młodzi, którzy dotąd wcale nie interesowali się piosenką ludową, bo ich to nie kręciło, te nasze pieśni, czyli pieśni Folkowej Kapeli Brata Zenona, mają na smartfonach i słuchają. Kapele weselne grają do tańca przearanżowane pieśni kurpiowskie. My zaś z zespołem folklorystycznym pokazujemy, jak ta sama pieśń brzmiała w oryginale, tak, aby młody człowiek miał świadomość, jak było, ale też żeby zostawić mu na tej bazie pole do twórczości we współczesnym świecie. Naszą ideą i wielkim zadaniem jest to, żeby pokazywać dzieciom nowinki, ale równolegle pokazywać, jak było kiedyś. Tylko wtedy to ma sens, inaczej będziemy to wszystko wypaczać.

**Chciałbym zapytać Cię o kolejny obszar działalności, o którym zresztą już nieco wspomniałeś, czyli o widowiska obrzędowe. Wiem, że występowałeś ze swoim zespołem na dużych scenach teatralnych.**

Nauczyłem się tańczyć, grać, potem zebrałem wszystkie pieśni, tańce, gadania, jakie były na weselu, przeanalizowałem opublikowane prace badawcze na ten temat na naszym terenie i opracowałem sam scenariusz wesela kurpiowskiego. Widowisko trwa trzy i pół godziny, nagraliśmy na podstawie tego scenariusza słuchowisko, wydaliśmy płytę, do której załączyliśmy broszurkę z rysunkami najważniejszych scen weselnych i broszurkę ze scenariuszem. Byliśmy w Teatrze Polskim, nie jako widzowie, ale jako aktorzy z inscenizacjami weselnymi. Byliśmy też z naszymi widowiskami w Teatrze Studio, w Teatrze Montownia i w Filharmonii Narodowej. Byliśmy także siedmiokrotnie laureatem na Centralnym Sejmiku Teatrów Wiejskich w Tarnogrodzie. Trzykrotnie zdobyliśmy I miejsce na Mazowieckim Przeglądzie Widowisk Obrzędowych im. Wojciecha Siemiona. Za widowisko weselne otrzymaliśmy główną nagrodę – Borynę – na Europejskiej Biesiadzie Weselnej w Węgrowie, która transmitowana była w TVP na antenie ogólnopolskiej.

**W Waszym zespole trwają prace nad kolejnym widowiskiem. Mógłbyś zdradzić nieco więcej na ten temat?**

Ostatnio rzeczywiście napisałem scenariusz nowego widowiska pt. „Wypyty” [ważne, czasami trudne pytania, w slangu młodzieżowym – *zasięgnięcie języka*]. Np. na „wypyty” chodził raj do rodziców panny młodej, aby wywiedzieć się, czy są przychylni pretendentowi do przyszłego zięcia]. Już zaczęliśmy próby stolikowe, żeby pokazać naszych wielkich regionalnych bohaterów: ks. Władysława Skierkowskiego, który spisał ok. 2500 pieśni na naszym terenie w okresie mię-

dzywojennym, brata Zenona, naszego ziomka, który w Polsce jest mało znany, a jest bohaterem narodowym Japonii, i Adama Chętnika, wielkiego dokumentalistę oraz popularyzatora Kurpiowszczyzny. W tym moim scenariuszu oni się w Czarni we trzech na potańcówce spotkali. Akurat w tych samych latach żyli, więc mogłoby tak być. Ks. Skierkowski bywał w naszym domu i mama mu śpiewała, a on to zawarł w swoim dziele „Puszcza Kurpiowska w Pieśni”, brat Zenon był kolegą mojego ojca.

**Rozumiem teraz, skąd nazwa kapeli, o której wcześniej wspomniałeś. Mógłbyś opowiedzieć nieco więcej o bracie Zenonie? Na pewno większość Czytelników nie słyszała o tej postaci.**

To był prosty chłop po czterech klasach. Zmarł w 1982 r. w Japonii. Jako brat zakonny franciszkanin był budowniczym klasztoru w Niepokalanowie. Św. o. Maksymilian Kolbe wysłał go na misje do Japonii. Dopiero po czterdziestu kilku latach, w 1971 r., przyjechał do Czarni odwiedzić swoje rodzinne strony. Ojciec mój mówił: *Jadziem, synu, do kościoła, bo będzie mój dawny kolega*. I spotkaliśmy się, miałem to szczęście, że podałem mu rękę.

Dla nas to jest postać wielka, nietuzinkowa, prosty chłop, a takie zasługi w świecie ma. Nasz papież, jak był w Japonii, to odwiedził go w szpitalu. Jest zdjęcie z tej wizyty, które obiegło cały świat. Za swoją działalność charytatywną po wybuchu bomby atomowej w Nagasaki otrzymał najwyższe odznaczenie od cesarza – Order Świętego Skarbu. Za żywota w Japonii stawiano mu pomniki, pisano o nim książki i nagrywano filmy. W Czarni też mamy jego pomnik w brązie z Kurpianką i Japończykiem oraz muzeum kultury kurpiowsko-japońskiej, mamy wreszcie wspomnianą kapelę jego imienia. Na Kurpiowszczyźnie są też trzy szkoły, których brat Zenon jest patronem.

### **Wspomniałeś o pisaniu książki. Z tego, co wiesz, stworzyłeś kilka publikacji.**

Tak, mamy wiele broszur, artykułów i książek. Ostatnio, w 2018 r., wydałem książkę pt. „Nasze dziedzictwo”. Dwa lata później kolejną – „Atrakcje turystyczne Gminy Czarnia”.

Teraz pracuję nad publikacją „Kurpiowskie tańce, gry i zabawy – instruktaż”. Zebrałem ok. dwustu gier i zabaw, do zabaw ze śpiewem zapisałem nuty i nagrałem melodie, jako załącznik CD do książki. Opisałem też metodycznie wszystkie tańce kurpiowskie, ale również mądrości i zgadywanki ludowe oraz dawne wyliczanki przedzabawowe. Najcenniejszy dział to 50 gier i zabaw spisanych przez Adama Chętnika w 1913 r. Założy mi, żeby ocalić to od zapomnienia i przekazać dla potomnych. Na razie mamy album, ale zamierzam wydać go w formie książkowej wraz z ilustracjami obrazującymi dane figury taneczne i sytuacje zabawowe.

### **Kurpie Zielone są fenomenem, jeśli chodzi o kultywowanie kultury ludowej. Dlaczego to właśnie w tym miejscu jest ona ciągle tak żywa?**

Ja tak zawsze w żartach mówię, że *w Carni ostała się ta kultura archaiczna stosunkowo do innych części nasej pusczy, bo u nas były słabe drogi, psiascyste i bagniste, to ta cywilizacja najpóźniej do nas doterła. Autobusów nie było to i ludzie nie wyjeżdżali, ponadto w regionie przykaz był taki, że „dobra gęś to nie wypuści gęsiora ze swojego podwórka”, to się we wsi zanili wszyscy ze sobą, tak też ta kultura się nie niansała, bo nie dawalim zeby tobcawesta. Dlatego ostała się właśnie w archaicznym wydaniu [śmiech]. Zresztą, muszę powiedzieć, że jesteśmy jedyną gminą w Polsce, taką malutką bez domu kultury, gdzie jest pięć Baszt, czyli najwyższych nagród przyznawanych na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. No inny by się chwalił, a ja mozia jek jest [śmiech].*

### **Chciałbym dopytać o współpracę z zespołem Enej i z zespołem Kapela ze Wsi Warszawa. Na czym ona polegała?**

Z Enejem mieliśmy kilka koncertów razem, żeby promować ich płytę „A Skiela wy?”, na której znalazły się również pieśni w moim i syna wykonaniu. Z kolei mój syn śpiewa z nimi w chórkach na koncertach bożonarodzeniowych, ostatnio nagrali wspólny klip. Z Kapelą ze Wsi Warszawa śpiewaliśmy na kilku wielkich festiwalach, mieliśmy też swój udział jako grupy śpiewacze z naszej gminy w nagraniu płyty „Re:akcja Mazowiecka”, która to zdobyła najwyższe uznanie polskiego przemysłu fonograficznego, mianowicie Fryderyka. Tak, tak, mamy na Kurpiach Fryderyka...

### **Czyli Twoje dzieci przejęły zainteresowania muzyczne?**

Tak, mój syn, były „Carniak”, śpiewał już w Kazimierzu i założył swój zespół – Czarek Kuczyński i Brylanty&Bazanty, dla którego również pisze teksty. Pracuje też w kilku przedszkolach i szkołach na Warmii i Mazurach, ucząc dzieci zabaw ludowych. Córka Patrycja była w zespole „Carniaczy”, skończyła etnologię, a teraz prowadzi potańcówki ludowe i warsztaty tańca ludowego po całej Polsce (również w Kazimierzu), ma kapelę ludową, gra na własnoręcznie zrobionej basetli i na bębenku obręczowym, pięknie śpiewa. Aktualnie bierze udział w projekcie „Kukaj kukawko dla dzieci” i jest na Dolnym Śląsku, ale jeździ po całej Polsce i umuzykalnia dzieci poprzez płąsy, śpiew i zabawę ludową. Żona też jest do tej pory w zespole „Carniaczy” i śpiewa w wiejskiej grupie śpiewaczej. U nas w rodzinie każdy ma swój zespół [śmiech].

### **Jakie są plany na najbliższe miesiące?**

Jak mówiłem, pracujemy nad nowym widowiskiem. Po stu latach chcemy też pokazać ludziom **kontro**, czyli nasz regionalny taniec, z pięcioma

melodiami, przeplecione polką galopką. To nasze zadanie na ten rok.

**Skąd wzięła się u Ciebie ta potrzeba propagowania kultury ludowej na tak wielu płaszczyznach?**

Widziałem w naszej gminie, że potrzeba kultury kurpiowskiej jest duża. Nie było u nas i nie ma domu kultury, więc trzeba było podjąć się jakiegoś zinstytucjonalizowanego działania. Mieliśmy twórców, mieliśmy tancerzy, śpiewaków, trzeba było tylko to wykorzystać. Dlatego działają tu: Kurpiowski Zespół Folklorystyczny „Carniacy” od 1935 r., teatr obrzędowy, kapele ludowe, kapela folkowa, grupy śpiewacze, działa też wielka wiejska orkiestra dęta, która gra m.in. wszystkie tańce kurpiowskie i wiele naszych melodii ludowych, i powstało stowarzyszenie społeczno-kulturalne, które działa już ponad 30 lat.

**Kiedy słucham Twoich wypowiedzi, nasuwa mi się jedno pytanie. Czy masz czas na odpowiedź przy takiej różnorodności zainteresowań i projektów?**

Odпочyiwam na imprezach i podczas takich rozmów jak nasza [śmiech].

**Witku, Ty nie propagujesz kultury kurpiowskiej, Ty nią po prostu zarażasz. Myślę, że wszyscy Czytelnicy będą chcieli odwiedzić Kurpie Zielone i zobaczyć na żywo to, o czym powiedziałeś. Bardzo dziękuję Ci za niezwykle interesującą rozmowę.**

Ooo, łatwo mnie znaleźć, mieszkam naprzeciw kościoła, w moim ogródku jest kapliczka z Chrystusem frasobliwym, a opodal, na środku szczytowej ściany naszego domu, stoi drewniany pomnik Brata Zenona; ludzie błędzą po naszym podwórku, myśląc, że to muzeum. Za chlewem mam drzwi do Puszczy Zielonej, gdzie stoją żywe barcie i dąb „Kmicic”, z którym wiążą się opowieści o potopie szwedzkim – chętnie Was oprowadzę, poopowiadam, zagram i zaśpiewam, a z zespołem potańczymy i pokażemy jakiś obrzęd, tak więc *przybywajta do Carni cam kto moze – cy psiechoto, cy konno, byle by to było Panu Bogu skłonno. A tam casam bywajta... i tostońta sia z Bogam.*



**Janusz Pawlak** – koordynator Biura Regionalnego NIKiDW w Pułtusk. Z wykształcenia pedagog, choreograf, instruktor tańca ludowego, założyciel i kierownik zespołów pieśni i tańca, regionalista. Pomysłodawca, organizator nagrania i wydania płyty „Muzyka Kurpiów Puszczy Białej” – pierwszej poświęconej w całości folklorowi muzycznemu Puszczy Białej. Aktywnie uczestniczy w ważnych inicjatywach kulturalnych i edukacyjnych regionu.

# Strofy o muzyce

Wybrała Izabela Wolniak

Emilia Michalska

## Pod Beskidym

*Pod Beskidym, pod Cieszynym  
idzie gorol na dolinę,  
rozprawio se z owieczkami  
gorol między dolinami.*

*Oj, owieczki, owce moje,  
jakże jo sie o was boje  
by was wilki nie napadły,  
by mi kierej z was nie zjadły.*

*Dzyń, dzyń, dzwónek na rzymyczku,  
nie starej sie nasz, Janiczku,  
zmaleje twoja ostuda,  
kiedy zagrosz se na dudach.*

*Dudu, dudu, dudulinku,  
to po hrubszku, to po cijnku,  
aż podskoczą owce szare  
na gorolską skoczną miarę!*

*Siod Jónek na łysym gróniu,  
podskakuje jak na kóniu,  
na owieczki pogwizduje,  
już sie więcej nie turbuje.*

*Drzewa wziny sie przez poły,  
tańczą taniec zwany „bioły”  
a Jónek siekierką śmigo,  
podskakuje zbójnickiego.*

Maria Zientara-Malewska

## Kurlantka\*

*Rozlega się pieśń  
Przez warmińską wieś,  
Co śpiewała moja miła,  
Gdy nosiła jeść.*

*Nosiła co dnia  
Ta najmiłsza ma,  
Kiedym kosił, kiedym orał,  
Kiedym żyto siał.*

*Srebrny miała głos,  
Jak ten w polu kos,  
A jam słuchał i z nią nucił,  
Szczęśliwy mój los.*

*Dziś ta piosnka brzmi  
I otwiera drzwi.  
Do serc polskich w całym kraju,  
I otwiera drzwi.*

\* Kurlantka – pieśń ludowa o pogodnym charakterze, wykonywana w gwarze warmińskiej.

Ernest Bryll

## Krzesany

*Tańczyliśmy w stodole – pod skrzypce, pod bębenek  
Harmonię pedałówkę i imię nocy nieme  
Tańczyliśmy do zdechu – oddech przy oddechu*

*I całe nam się ciało potem zalewało  
Koszule zakwitały żywą solą białą  
Tańczyliśmy na upór bijąc w dyle jak topór  
Może się co wykrzesa, wywinie jedna iskra  
Żeby ciemność nie była przy skórze taka bliska*

*Żeby chociaż na mgnienie blask nas owiał płomieniem  
Żeby się wyjaśniło po co było tańczenie*



Jan Pocek

**oberek**

hej tam u dziadka z fajką  
na ławie pod ścianą białą  
usiadło dwóch siwych grajków  
i oberka zagrało

szumią oj szumią kaliny  
ciskają liście do wody  
bawcie się chłopcy dziewczyny  
pókiście młodzi

nie bój się bioder dziewczęcych  
używaj pókiś młody  
i tak nie będziesz świętym  
nie wezmą cię anioły

nie bój się chłopskich portek  
niech nie przeraża cię broda  
wszystkie całusy są słodkie  
używaj pókiś młoda

umilkli nagle grajkowie  
ucichła dziarska melodia  
tylko podkówki stalowe  
ciągle krzesają ognia

Hanka Nowobielska

**Gęśle**

Hej, mom je mysel, co go nie zdradzem przed nikim,  
Wyštuderujem z jawora ślicne gęśliki.

Wim, trza sie bedzie przy tym serdecnie napocić,  
Ale mi za to świat wyńdzie – skrós nik – naprociw.

Godali, ze trza do kliju dodać krwie godnie.  
Nie pozatujem. Niek płynom nutki ślebodnie.

Som syćko zrobiem, wyzdajem równo, posklejom,  
A kie sie do mnie nopiersym tonem ośmiejojom.

Otworzy tęskność – zawarty w nuka – ik corek,  
Poleci letko ponad Scytami jak oreł.

Syćko sie we mnie doroz ozjaśni, wyprości,  
Wyplacem smutki, wyśpiewom moje radości.

Bo całe serce włożem w te nuty i słowa.  
Bedom sie ludzie moim gęślickom cudować.

**Bibliografia:**

Szczawiej J., *Antologia współczesnej poezji ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1967.

Poczek J., *Poezje*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa–Lublin 2017.

Bryll E., *Zapiski*, Instytut Literatury, Kraków 2021, Edycja św. Pawła, Częstochowa 2021.



**Izabela Wolniak** – etnograf i polonistka. Absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Przez wiele lat pracowała w muzealnictwie (Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie). Uczestniczyła w dialektologicznych i etnograficznych badaniach terenowych w różnych regionach Polski. Szczególnie interesuje się folklorem muzycznym i słownym. Członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Od 2019 roku związana z Narodowym Instytutem Kultury i Dziedzictwa Wsi.

# CUDA NAD ROŚPUDĄ

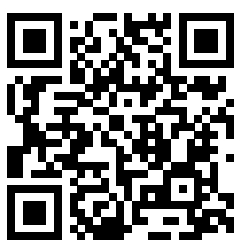
i inne bajki ludowe



Podlasie i Suwalszczyzna

## ZAPRASZAMY NA WYPRAWĘ

w świat ludowych bajek



[www.nikidw.edu.pl/sklep](http://www.nikidw.edu.pl/sklep)

Do kupienia na:  
[www.nikidw.edu.pl/sklep](http://www.nikidw.edu.pl/sklep)

opowiedziała  
Justya Bednarek

zilustrował  
Maciej Szymanowicz

Wydawca

 **NIKiDW**  
NARODOWY INSTYTUT KULTURY  
I DZIEDZICTWA WSI

Instytucja finansowana przez

 Ministerstwo Rolnictwa  
i Rozwoju Wsi

Patronat honorowy

 Rzecznik  
Praw Dziecka  
Mikołaj Pawlak

Patroni medialni

 TVP  
abc

 Polskie Radio  
dzieciom

 RADIOWE CENTRUM  
KULTURY LUDOWEJ  
POLSKIE RADIO

# Festiwal w Kazimierzu Dolnym w misji ochrony, popularyzacji i przedłużania tradycji

Andrzej Sar



Tańce podczas korowodu festiwalowego, fot. W. Nowiński

Na festiwal w Kazimierzu Dolnym nieprzerwanie od 1966 roku zjeżdżają śpiewacy i kapele ludowe z całego kraju. Ta wyjątkowa impreza nie tylko promuje kulturę ludową i folklor, ale też stoi na straży polskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego: podtrzymuje regionalne tradycje, przedłuża pamięć o korzeniach oraz popularyzuje autentyczne muzykowanie i śpiew ludowy.

Czas, kiedy kultura ludowa (a zwłaszcza folklor muzyczny) funkcjonowała w życiu codziennym w pełnej symbiozie i była w sposób naturalny obecna, bezpowrotnie minął. Jest to oczywiście współczesny punkt widzenia, który jednak – w takiej czy podobnej formie na miarę czasów – wielokrotnie kreowano na przestrzeni

minionych lat. Pisał o tym m.in. Witold Wroński na łamach „Życia Śpiewaczego” w 1949 roku: „stale słyszymy wypowiedzi, że twórczość ludowa już zanika, a istniejące jeszcze ośrodki folkloru ludowego mają już charakter rezerwatów”<sup>1</sup>. Jednakże biorąc pod uwagę skalę oraz dynamikę tych zmian, dziś bardziej niż kiedykolwiek przedtem



Korowód na otwarciu Festiwalu (1974), fot. z archiwum Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie

mamy uzasadnione prawo do postawienia takiej tezy. Podobnie też rzecz się miała z festiwalem, który, według różnych „proroków”, dawno już miał umrzeć – i to śmiercią naturalną. Na przekór im wszystkim oraz „ciekawym” czasom, trwa nieprzerwanie od 56 lat, pozostając jednym z nielicznych wydarzeń (a może nawet jedynym) dla depozytariuszy tradycyjnego folkloru muzycznego, reprezentujących niemal wszystkie regiony etniczne kraju.

Z czego wynika fenomen tak długiego, nieprzerwanego trwania festiwalu, którego ciągłości kolejnych edycji nie zakłócił nawet stan wojenny i pandemia koronawirusa? Tym bardziej, że jest to regulaminowo bardzo wymagające wydarzenie, którego celem jest przegląd tradycji autentycznego repertuaru, stylu muzykowania i śpiewu ludowego, a jury ocenia typowość repertuaru – jego zgodność z tradycją danego regionu, charakterystyczny sposób i styl wykonania,

cechy gwarowe pieśni i do tego jeszcze poziom artystyczny prezentacji. Przez te wszystkie lata organizatorzy, a potem również zaprzyjaźnieni instruktorzy przyjeżdżający z artystami z różnych zakątków kraju oraz sympatycy festiwalu, dokładali wszelkich starań, aby Kazimierz stał się miejscem przyjaznym folklorowi. To właśnie podczas festiwalu jest możliwość zaprezentowania repertuaru, który – tu wykonywany w formule *in crudo* – w żadnym innym miejscu nie jest tak życzliwie słuchany i oczekiwany. Zdecydowana większość współcześnie organizowanych wydarzeń kulturalnych, z muzyką ludową nawet w roli głównej, bazuje na stylizacjach, opracowaniach lub przynajmniej „wzbogaceniu” o akompaniament, wielogłos czy rozbudowany skład kapeli. Przez to festiwal z racji regulaminu, który nakazuje śpiew jednogłosowy, bez towarzyszenia instrumentalnego, a w przypadku kapel zachowanie składu zgodnego z wzorami regionu

(rzecz jasna bez akordeonu), jest często jedynym miejscem takich wykonań. Poza prezentacjami muzycznymi niemal od początku program festiwalowy wzbogacał się o kolejne dziedziny kultury ludowej obecne w dodatkowych konkursach lub koncertach. Wielokrotnie podczas festiwalu rozstrzygany był konkurs poezji ludowej imienia Jana Pocka, wieńczony refleksyjnymi wieczorami z poezją ludową. Prezentowane są także obrzędy i zwyczaje ludowe w opracowaniu scenicznym, odgrywane przez grupy teatralne uczestniczące m.in. w Ogólnopolskim Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie. Z końcem lat dwudziestych zaczął działać na stałe klub festiwalowy, którego program oferuje warsztaty z różnych dziedzin i dla różnych grup wiekowych, koncerty, spotkania tematyczne, wystawy, projekcje filmów i potańcówki. Bardzo ważną, integralną częścią festiwalu są Targi Sztuki Ludowej, organizowane od drugiej edycji festiwalu przez Stowarzyszenie

Twórców Ludowych. Jest to największy plenerowy kiermasz rękodzieła ludowego prezentujący niemal wszystkie jego dziedziny, w którym biorą udział jego członkowie zweryfikowani pod względem etnograficznym przez Radę Naukową Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

Doraźnie odbywają się także koncerty wykonawców zapraszanych z kraju i z zagranicy oraz występy grup tanecznych prezentujących tańce różnych regionów. Wszystko to sprawia, że obraz przywołanej tradycji staje się kompletny, a działania – zarówno te będące w programie festiwalu, jak i niezliczone uliczne koncertowania inicjowane przez samych uczestników – wypełniają niemal w całości to niewielkie renesansowe miasteczko. Dlatego artyści i miłośnicy kultury ludowej mogą mieć poczucie przeniesienia w czasie i przebywania w miejscu, gdzie wszelkie przejawy prezentacji ludowej tradycji, począwszy od noszenia stroju regionalnego, są oczekiwane,



Korowód spod kościoła, fot. B. Polakowska

doceniane oraz stanowią niekwestionowaną wartość i powód do dumy.

Najważniejszym osiągnięciem przeszło półwiecznego festiwalu jest podtrzymywanie i przedłużanie żywotności ludowej tradycji. Składa się na to kilka czynników. Niemal od początku regulaminowe ograniczenia liczby zgłoszeń uczestników spowodowały konieczność przeprowadzania eliminacji w poszczególnych regionach, dzięki czemu wytworzył się specjalny mechanizm oparty na oddanych ludziach i instytucjach, czuwających nad wyłonieniem – zgodnie z ograniczeniami ilościowymi wynikającymi z regulaminu – reprezentacji swojego województwa. W protokole z 1996 roku jury podkreśliło, że „XXX lat istnienia Festiwalu przyczyniło się do wytworzenia ruchu społecznego wokół Festiwalu i jego idei”. Można zatem stwierdzić, że festiwal uzyskał dobry i trwały kontakt z „terenem”, przez co mógł wpływać mobilizująco na ludzi pełniących rolę in-



Danuta Kaczmarek i Andrzej Sar, z arch. Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie

struktorów w macierzystych instytucjach i bezpośrednio na artystów ludowych, w odnajdywaniu i przywracaniu repertuaru z zachowaniem języka gwar i autentycznego, charakterystycznego dla danego regionu stylu wykonawczego. „Priorytet dla przekazu autentycznego, źródłowego i dla repertuaru tradycyjnego na festiwalu w Kazimierzu warunkuje także postawę wykonawców. Zauważalna jest wśród nich, jak i w patronujących im występom ośrodkach kultury, typowo społeczna skłonność, by wystąpić z czymś nowym, tzn. rzadkim przykładem tradycji”<sup>2</sup>. Wartością dodaną tych regionalnych działań służących wyszukaniu artystów, doboru repertuaru, a następnie przygotowaniu całej logistyki związanej z wyjazdem do Kazimierza jest budzenie świadomości ważności tradycji oraz odpowiedzialności za jej wspieranie wśród przedstawicieli władz samorządowych różnych szczebli.

Niezwykle ważnym oddziaływaniem festiwalu w kontekście zachowania i kontynuacji tradycji jest kategoria konkursowa „Duży–Mały”, przemianowana ostatnimi laty na „poważniej” brzmiącą „Mistrz i uczeń”, która polega na prezentowaniu przez dzieci i młodzież tradycji instrumentalnych i śpiewaczych przejętych od mistrzów. Z początku nieśmiało sobie poczynający przyszli depozytariusze tradycji z czasem nabrali takiego poziomu wiedzy i umiejętności, że niegdysiejsi uczniowie przyjeżdżają od wielu lat w roli mistrzów. Komisja artystyczna zawarła takie spostrzeżenie już w protokole z 35. festiwalu: „Wielokrotnie organizowany konkurs „Duży–Mały” spowodował pojawienie się laureatów poprzednich konkursów w roli mistrzów-nauczycieli oraz bardzo wielu młodych uczniów (...). Budzi to nadzieję, że jedna z idei Festiwalu – kontynuacja tradycyjnej muzyki, pieśni i gry instrumentalnej – będzie owocować w przyszłości”.

Współcześnie młodzi ludzie z innych pobudek sięgają do kontynuacji tradycji. Wynika to



Zbigniew Butryn z uczniami, fot. W. Nowiński

być może z potrzeby poszukiwania własnej tożsamości, niemniej jednak ostatnie lata zaowocowały liczną obecnością młodych wykonawców. Festiwal otaczał opieką także grupę wykonawców, którzy przyswoili repertuar lokalny w bezpośrednim przekazie lub inną drogą, odmienną niż tradycyjna. W odpowiedzi na tę potrzebę w 2011 roku została utworzona kolejna kategoria konkursowa, zwana kategorią rekonstrukcji, zmieniona po kilku latach – jako nieoddająca w pełni formuły tej kategorii – na folklor-kontynuacja. Dało to możliwość udziału młodym wykonawcom (solistom i grupom), którzy zafascynowani kulturą ludową przyswoili repertuar m.in. z nagrań archiwalnych i transkrypcji, często z innego regionu niż ich miejsce zamieszkania. Jednak już w 2019 roku Rada Artystyczna po przeanalizowaniu funkcjonowania tej nowej kategorii, zauważając wysoki poziom prezentacji i wiarygodności regionalnego stylu wykonawczego jej uczestników, postanowiła zrezygnować z tej formuły, a wykonawcy mogą rywalizować w obowiązujących dotychczas kategoriach konkursowych.

Pomimo tego, że festiwal bardzo roztropnie wprowadzał zmiany, dzięki czemu niejako stał na straży tradycji, to Rada Artystyczna, bazując na spostrzeżeniach wyniesionych z poszczególnych edycji i na własnych doświadczeniach, reagowała na potrzeby czasu i oczekiwania środowiska. Festiwal jest do tego doskonałym miejscem obserwacji. „Stało się już bowiem w świecie rzeczą znaną, że w Kazimierzu można uzyskać doraźnie najbardziej reprezentatywny, syntetyczny pogląd na muzykę ludową i folklor (instrumenty, stroje) podstawowych regionów Polski”<sup>3</sup>. Ogląd taki dodatkowo daje corocznie odbywające się podczas festiwalu Ogólnopolskie Seminarium Folklorystyczne, na którym poza tematami wynikającymi z oczekiwań uczestników dokonywana jest diagnoza stanu folkloru i jego problemów, realizowana nie tylko przez badaczy, ale także przez samych depozytariuszy i ich opiekunów.

W kontekście wprowadzania zmian warto przywołać sytuację związaną z akordeonem. Wielokrotnie zgłaszana oddolnie potrzeba dopuszczenia tego instrumentu, motywowana głównie

brakiem harmonistów, którzy „przesiedli się” na akordeony, systematycznie wracała podczas spotkań Rady Artystycznej. Jednak Rada nieugięta trwała na stanowisku, że dopuszczenie akordeonu, który nie należy do instrumentarium polskiej tradycji ludowej, może spowodować wygaszenie lub wręcz zupełne wyparcie harmonii. Z perspektywy wielu już lat można stwierdzić, że była to decyzja ze wszech miar słuszna, ponieważ kolejne festiwale pokazywały zauważalne odrodzenie tego instrumentu. Wielu „wygaszonych” akordeonem harmonistów powróciło do harmonii, a także pojawili się nowi adepci, upatrując w nauce gry na tym instrumencie głębszy sens kulturowy.

Nie sposób w tym krótkim tekście wymienić całego wkładu, jaki wniósł festiwal w zachowanie, przedłużenie i popularyzację tradycji. Wszystkie te długoletnie coroczne działania, rozpoczynające się wyłonieniem reprezentacji wykonaw-

ców w poszczególnych regionach i finalizowane podczas spotkania w Kazimierzu, od początku mają na celu ochronę tradycji ludowego śpiewu i muzykowania, jako ważnej i niestety ulotnej części polskiego, niematerialnego dziedzictwa kulturowego. I właśnie w uznaniu i docenieniu tej działalności w 2020 roku Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu wraz z Targami Sztuki Ludowej został wpisany do Krajowego rejestru dobrych praktyk w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Na to uznanie pracowało kilka pokoleń. Z należnym szacunkiem chciałbym wspomnieć tu wspianych ludzi ze świata nauki, którzy tworzyli idee festiwalu, animatorów realizujących te idee we własnych regionach i organizatorów, za ich nieocenione zaangażowanie i oddanie. Pragnę im wszystkim wyrazić głęboką wdzięczność. Słowa ogromnych podziękowań kieruję także pod adresem wszystkich partnerów instytucjonalnych,



Zespół „Pogranicze” z Szypliszki, fot. z archiwum Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie



którzy wspierali finansowo i organizacyjnie Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie – głównego organizatora festiwalu – przy realizacji kolejnych edycji. Bez ich udziału festiwal nie mógłby odbywać się z takim rozmachem, a niektóre działania pewnie w ogóle nie miałyby szansy być zrealizowane.

A jak jawią się perspektywy? Konia z rzędem temu, kto potrafi przewidzieć przyszłość ludowej tradycji. Sądzę jednak, że dopóki będą ludzie – pasjonaci, którzy z oddaniem dla idei (nie z pobudek merkantylnych) będą zabiegać o trwałość tradycji i wykazywać troskę o jej depozytariuszy, otrzymując konieczne, ale „rozumne” wsparcie

instytucjonalne – dopóty kazimierski festiwal będzie mógł przyjmować miano corocznego święta folkloru, a następnemu pokoleniu dane będzie doświadczyć bogactwa tradycyjnej (ludowej, nie tylko tej muzycznej) kultury. Niech na koniec jako apel wybrzmi przesłanie zamieszczane parokrotnie przez komisję konkursową festiwalu w podsumowaniu protokołu: „Tradycja ludowego śpiewu i muzykowania jest cenną i istotną częścią polskiego, niematerialnego dziedzictwa kulturowego, która to część nie może zostać zaprzepaszczona w nowych warunkach cywilizacyjnych. Stanowi ona bowiem o tożsamości lokalnej, regionalnej i ogólnonarodowej”.

#### Przypisy:

- 1 W. Wroński, *Rozważania Festiwalowe* [w:] „Życie Śpiewacze”, czerwiec 1949, nr 6, s. 4.
- 2 P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa, WSiP, 1987, s. 66.
- 3 B. Linette, *20 lat muzyki ludowej w Kazimierzu* [w:] *XX Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych*, Lublin, 1986, s. 5.



**Andrzej Sar** – muzyk, etnomuzykolog, folklorysta, wieloletni komisarz Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, współorganizator i juror wielu wydarzeń z zakresu kultury ludowej. Autor artykułów i transkrypcji zamieszczanych w specjalistycznych periodykach, monografiach zespołów i pracach zbiorowych. Członek sekcji folkloru Rady Naukowej przy Zarządzie Głównym Stowarzyszenia Twórców Ludowych i Towarzystwa Kultury Teatralnej Ziemi Lubelskiej.



[www.nikidw.edu.pl](http://www.nikidw.edu.pl) ■■■

ul. Krakowskie Przedmieście 66  
00-322 Warszawa  
tel. 22 380 98 00

■■■ Obserwuj nas na:



@FOLKODNOWA | 
 @NARODOWYI | 
 NARODOWY INSTYTUT KULTURY I DZIEDZICTWA WSI | 
 [WWW.NIKIDW.EDU.PL](http://WWW.NIKIDW.EDU.PL)

# Strażackie orkiestry dęte w Królestwie Polskim

## Geneza i wczesne uwarunkowania rozwoju zjawiska

Maciej Kierzkowski



Ochotnicza Straż Pożarna w Łęczycy wraz z własną orkiestrą dętą założoną w 1887 roku. Zdjęcie wykonane w Łęczycy w 1917 roku, pochodzi ze zbiorów Muzeum w Łęczycy, autor nieznany.

Orkiestry dęte działające obecnie przy jednostkach Ochotniczej Straży Pożarnej (OSP) mają swoje własne historie. Skrupulatnie prowadzone kroniki upamiętniają strażackich kapelmistrzów, orkiestrantów i działaczy, ale także dokumentują wydarzenia z życia muzycznego wielu polskich miast i wsi. Dzieje tych amatorskich zespołów muzycznych tworzą ponad 140-letnią historię ogólnokrajowego ruchu strażackich orkiestr dętych, sięgającą korzeniami czasu zaborów.

Ochotnicze formacje strażackie zaczęto tworzyć na terenie dawnej Rzeczypospolitej od połowy XIX wieku. Równoległe z gaszeniem pożarów prowadziły one działalność kulturalno-oświato-

wą, a od wczesnych lat 80. XIX wieku organizowały orkiestry dęte. Miało to miejsce szczególnie na terenach Królestwa Polskiego, będącego od 1815 roku do I wojny światowej państwem

uzależnionym politycznie i militarnie od Rosji. Adresując problem genezy zjawiska amatorskiego muzykowania przy OSP, postanowiłem przejrzeć polską prasę pożarniczą i codzienną ostatnich dekad XIX wieku wydawaną w zaborze rosyjskim. Wyniki tej kwerendy stanowią treść niniejszego eseju.

## Kultura i oświata

Początki aktywności OSP na polu muzyki należy wiązać z nasilającymi się wrogimi postawami państw zaborczych wobec kultury polskiej. Miało to miejsce szczególnie w zaborach pruskim i rosyjskim, gdzie stowarzyszenia strażackie były nielicznymi legalnymi organizacjami współtworzonymi przez Polaków. Skupiały wielu rodzimych aktywistów społecznych oraz miejscowych artystów amatorów. Zastępowały nieistniejące od dekad polskie instytucje kultury, stając się miejscami edukacji obywatelskiej i patriotycznej. Pielęgnowały polskość między innymi dzięki zakładanym w swych strukturach zespołom muzycznym (jak chóry czy orkiestry dęte) oraz teatrom wykonującym polski repertuar. Tworzyły także biblioteki gromadzące i udostępniające polonika. Straże pożarne organizowały jednocześnie rozmaite wydarzenia kulturalne, jak koncerty, zabawy taneczne czy spektakle teatralne, które przyciągały polskojęzyczną publiczność.

W Królestwie Polskim, będącym na przełomie wieków XIX i XX najbardziej wysuniętą na zachód częścią Imperium Rosyjskiego, potrzeby edukacji społeczeństwa i promowania wartościowej rozrywki stały się jednymi z kluczowych przesłanek dla tworzenia orkiestr dętych przy strażach pożarnych. Idea upowszechniania kultury i oświaty poprzez kontakt z amatorskim muzykowaniem znalazła wyraz w oficjalnej – bo dopuszczonej przez carską cenzurę – prasie pożarniczej. W 1881 roku *Rocznik Strażak* przekonywał, że założenie orkiestry „przy każdej Straży

Ogniowej” może wiązać się z „prawdziwą moralną korzyścią” zarówno dla lokalnej społeczności, jak i dla całego kraju. Głównym pożytkiem miało być „uobyczajenie ludności miejskiej za pomocą zbawiennego wpływu muzyki”. Ważne były także benefity „więcej bezpośrednie”, które wiązano z dwoma innymi motywami: uświetnieniem nabożeństw religijnych „przez grywanie utworów odpowiedniej treści w kościołach” oraz uprzyjemnianiem wypoczynku w dni wolne od pracy poprzez wykonywanie i/lub słuchanie muzyki „w ogrodach publicznych”. Orkiestry dęte promowano także jako formę „nader miłej rozrywki” przeznaczonej dla członków organizacji strażackich.

Jedną z najwcześniejszych inicjatyw na polu umuzykalnienia realizowaną przez polskie środowiska strażackie była działalność orkiestry powstałej przy OSP w Suwałkach w 1881 roku. Wśród projektowanych zadań tego zespołu znalazło się dostarczanie godziwej rozrywki lokalnemu audytorium, ale także rozwój tego ostatniego. Obydwa wymienione cele miały być realizowane poprzez „zapewnienie publiczności przyjemnego i niedrogiego sposobu przepędzania czasu, krzewiąc wśród ogółu zamiłowanie do muzyki”. Z drugiej strony, orkiestra strażacka z Suwałk miała za zadanie umożliwić miejscowym młodym ludziom bezpłatną edukację muzyczną. Jak donosił *Rocznik Strażak*, „cel uorganizowania Orkiestry był, ażeby młodzieży otworzyć pole szlachetnej działalności i doskonalenia się, bez żadnych kosztów, w sztuce uzacniającej umysł, ochronić ją od rozrywek innego rodzaju, zgubnie wpływających na dalsze losy młodych pokoleń, a zatem i całych społeczeństw”.

## Dochody

Obok przesłanek natury duchowej dodatkową motywacją do prowadzenia przez OSP działalności kulturalno-oświatowej były względy eko-

nomiczne. Przedstawienia teatralne, koncerty i zabawy taneczne organizowano bowiem także w celu zbierania funduszy na rzecz organizacji strażackich. Pomimo faktu, że wydarzenia te stanowiły zwykle incydentalne dochody poszczególnych jednostek straży, w wielu miejscach Królestwa Polskiego stanowiły istotne źródło przychodów towarzystw pożarniczych. Środki finansowe pozyskane w ten sposób można było dowolnie wykorzystać w ramach wszelkich działań i potrzeb OSP. Naturalne było zatem, że to właśnie możliwość uzyskania dochodu z działalności kulturalnej skłaniała stowarzyszenia strażackie do zakładania własnych formacji artystycznych, w tym orkiestr dętych.

Nie inaczej było w przypadku wspomnianej wcześniej orkiestry z Suwałk, której powołanie do życia było także umotywowane ekonomicznie. Jak informował *Rocznik Strażak*, „Straż Suwałska uorganizowała u siebie orkiestrę, składającą się z 40 osób, a to w celu urządzenia wieczorów muzycznych na dochód Straży i w ogóle w celu przyjmowania udziału w takich okolicznościach, gdzie cel dobroczynny i korzyść materialna Towarzystwa będą uwzględnione”. Ponieważ zespół ten był jednym z pierwszych działających przy ochotniczych jednostkach strażackich w Królestwie Polskim, stawiany był za „przykład godzien naśladowania, który wszystkim Strażom gorąco zaleconym być może”. Sposób działania tej orkiestry miał ilustrować, jak skutecznie czerpać korzyści ekonomiczne z zaangażowania OSP w działalność muzyczną. Jak bowiem sugerowano, „urządzenie orkiestry amatorskiej otwiera źródło dochodu dla Straży, a tam, gdzie ze środkami liczyć się należy, wszelkie zwiększenie się dochodu jest ważnem niezmiernie”.

Trudno oszacować bezpośredni wpływ przytoczonych powyżej zaleceń na rozwój strażackiego ruchu muzycznego w Królestwie Polskim. Niemniej jednak stopniowe zwiększanie się ilości

miejsowości, w których orkiestry dęte zaczęły generować dochody dla swych macierzystych organizacji, stawało się faktem. Jednym z przykładów takiej aktywności muzyczno-biznesowej były Pabianice, gdzie, jak donosił *Rocznik Strażak*, „własna orkiestra Straży od czasu do czasu zasila kasę organizacji miernymi datkami z urządzanych kilka razy do roku wieczorów muzycznych”. Podobnie było w Suwałkach, gdzie część raportowanego przychodu miejscowej OSP pochodziła również z zysków osiąganych z rzeczonych „wieczorów muzycznych” organizowanych dwa razy w tygodniu, ale także z koncertów.

## Legislacja

Od schyłku XIX wieku istnienie orkiestr dętych przy OSP zaczęło być regulowane prawnie. Było to konieczne, ponieważ rola straży pożarnych w Królestwie Polskim nie ograniczała się już tylko do gaszenia pożarów. Organizacje te pełniły również funkcję edukacyjną i kulturalną. Wprowadzane instrumenty prawne miały na celu zapewnienie właściwego wykorzystania zebranych środków finansowych, ale też kontrolę nad wydatkami. Dzięki implementowanym regulacjom OSP mogły w pełni legalnie pozyskiwać fundusze na swoją działalność poprzez tworzenie zespołów muzycznych (w tym orkiestr dętych) oraz organizację rozmaitych wydarzeń kulturalno-oświatowych.

Początkowo – to jest w latach 60. i 70. XIX wieku – straże pożarne działały w Królestwie Polskim na podstawie odrębnych regulaminów, zatwierdzanych każdorazowo przez rosyjskie władze wojskowe o szczeblu lokalnym. Sytuacja ta jednak uległa zmianie w 1877 roku, kiedy wprowadzono ujednolicone ustawodawstwo dotyczące OSP w formie tak zwanego „statutu normalnego”.

Jednakże dopiero dokument pod nazwą *Ustawa normalna Straży Ogniwych w Królestwie Polskim*, datowany na 1898 rok, dał ostatecznie



Strona tytułowa czasopisma *Rocznik Strażak*, wydanego w 1881 roku nakładem J. Kańskiego i F. Jędrzejewicza w Petrokowie (Piotrkowie Trybunalskim).  
Źródło: domena publiczna

podstawę prawną dla funkcjonowania strażackich orkiestr dętych w zaborze rosyjskim. Ustawa została stworzona na podstawie *Statutu Generalnego Straży Pożarnych Cesarstwa Rosyjskiego* obowiązującego od 1896 roku w Rosji, który jednak nie dotyczył terenu Królestwa Polskiego. Nowo utworzony dokument został zatwierdzony przez specjalną komisję pod nadzorem ówczesnego wicegubernatora warszawskiego hrabiego von der Pahlen i stanowił pierwszy normatywny akt dotyczący strażackich orkiestr dętych na terenie byłej Rzeczypospolitej. Jakkolwiek ustawa w swojej treści odzwierciedlała pogłębiające się tendencje rusyfikacyjne wobec organizacji zrzeszających polskich strażaków ochotników (na przykład poprzez eliminację języka polskiego z oficjalnego obiegu dokumentów), to jednocześnie sank-

cjonowała zarówno działalność orkiestr strażackich, jak i organizację wydarzeń kulturalnych przy jednostkach OSP. Jak głosił jeden z jej artykułów, „towarzystwo pożarnicze ma prawo, po uzyskaniu oddzielnego pozwolenia gubernatora, utrzymywać orkiestrę” oraz „urządzać, według zatwierdzonych przez gubernatora programów i przy ścisłym zachowaniu obowiązujących w kraju rozporządzeń policyjnych i administracyjnych, zabawy, bale, koncerty, przedstawienia”. Nowa legislacja wprowadzała zatem kontrolę państwa nad aktywnościami OSP w zakresie działalności kulturalnej, ale także zapewniała podstawę prawną dla ich dalszego rozwoju.

Ponieważ aktywność w zakresie kultury i edukacji (w tym dotycząca orkiestr dętych) była ważnym źródłem dochodów organizacji strażackich, stała się ona przedmiotem osobnych regulacji prawnych. W istocie uregulowano rodzaj modelu biznesowego realizowanego częściowo na rzecz dobra powszechnego, który wymagał wdrożenia pewnej formy kontroli. W tym celu prawo wprowadzone w Królestwie Polskim w końcowych latach XIX wieku usankcjonowało dochody generowane przez orkiestry, ujmując je w przepisach dotyczących OSP. Jeden z artykułów cytowanej wyżej ustawy dopuszczał – wśród możliwych rozmaitych źródeł finansowania działalności stowarzyszeń pożarniczych – także zyski pochodzące „z zabaw publicznych urządanych na korzyść Towarzystwa” oraz „z opłat za grę orkiestry”. Straże były ponadto upoważnione do wydawania zgromadzonych środków finansowych na cele związane z potrzebami orkiestr. W ten sposób „kupno instrumentów muzycznych” zostało uznane za dopuszczalny (kwalifikowany) wydatek OSP.

### Czynniki i okoliczności

Historia orkiestr dętych działających przy Ochotniczych Strażach Pożarnych w Polsce

rozpoczęła się w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku. Zespoły te powstawały początkowo głównie na terenie Królestwa Polskiego – państwa funkcjonującego do I wojny światowej jako część Imperium Rosyjskiego. Geneza i wczesny rozwój strażackiego ruchu orkiestrowego były tam motywowane trzema podstawowymi czynnikami zachodzącymi jednocześnie. Jednym z nich był polski patriotyzm kultywowany przez organizacje strażackie, które, pomimo nasilającego się procesu rusyfikacji, dawały możliwość kontaktu z polską książką, wspólnym śpiewaniem rodzimych pieśni czy wykonaniami muzyki instrumentalnej podczas tradycyjnych uroczystości religijnych i świeckich. Drugim czynnikiem były generalne tendencje związane

z promocją rozwoju duchowych potrzeb rozrastających się w wyniku postępującej industrializacji społeczności miejskich. Promowano w tych środowiskach nie tylko powszechną edukację artystyczną, ale też otwarty dostęp do wartościowej rozrywki. Trzecim istotnym elementem, jaki wpłynął na rozwój życia muzycznego w OSP, były względy ekonomiczne. Posiadanie własnej orkiestry dawało bowiem strażom możliwość uzyskiwania dochodów, które można było spożytkować na dowolne potrzeby organizacji. Strażackie orkiestry dęte stały się popularne, bo realizowały wszystkie te cele. Ale oferowały też coś więcej – potężne brzmienie muzyki zarezerwowane dotychczas jedynie dla profesjonalistów.



**Maciej Kierzkowski** (ur. 1974) – doktorant w departamencie muzyki na Open University w Wielkiej Brytanii. Ukończył muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim i studiował etnomuzykologię na Uniwersytecie w Tampere w Finlandii. Jego badania koncentrują się na historii orkiestr dętych w Polsce, w tym na dziejach strażackiego ruchu orkiestrowego. Pracuje również jako niezależny muzyk i producent muzyczny organizując koncerty, festiwale muzyczne, warsztaty edukacyjne oraz produkcje fonograficzne. Komponuje muzykę do filmów i spektakli teatralnych, a także koordynuje międzynarodowe projekty poświęcone europejskiemu dziedzictwu kulturowemu.

LUDZIE • WYDARZENIA • PRZEMIANY

# KULTURA WSI

KWARTALNIK POPULARNONAUKOWY  
NARODOWEGO INSTYTUTU KULTURY I DZIEDZICTWA WSI

**ZAMÓW PRENUMERATĘ**

www.nikidw.edu.pl/czasopismo-kultura-wsi

**NIKIDW**  
NARODOWY INSTYTUT KULTURY  
I DZIEDZICTWA WSI

# Suka biłgorajska. Archaiczny instrument we współczesnym świecie

Agata Kusto



Suka biłgorajska, wyk. Zbigniew Butryn, 2010, fot. A. Kusto

Instrument muzyczny z grupy chordofonów kolanowych pod najbardziej rozpowszechnioną nazwą nawiązuje do regionu biłgorajskiego, choć precyzyjniej należy go umiejscowić we wsi Kocudza. Dziś jest on utożsamiany z archaicznymi technikami muzykowania, co świetnie wpisuje się w oczekiwania współczesnych wykonawców i odbiorców kultury. Jego forma i kształt są niepowtarzalne, a pionowe trzymanie podczas gry roztacza dodatkową aurę wyjątkowości.

Suka biłgorajska zawdzięcza swój spektakularny sukces zarówno badaczom-etnomuzykologom i budowniczym instrumentów muzycznych, jak i muzykom tradycyjnym i środowisku folko-

wemu. Taki mariaż zainteresowań jest dla zjawisk kultury ludowej dość nietypowy, co w pewnym stopniu może wyjaśnić niezwykła historia suki biłgorajskiej.

## Pierwsze wzmianki o instrumencie

Pierwsze wzmianki o instrumencie pojawiły się w 1888 roku za sprawą Jana Karłowicza. Historyk, językoznawca był także redaktorem czasopisma „Wisła”, miesięcznika geograficzno-etnograficznego, który odegrał znaczącą rolę w rozwoju polskiej etnografii i folklorystyki. W jednym z zeszytów ze wspomnianego roku Karłowicz zamieścił relację z odbywającej się w tym czasie w Warszawie wystawy „narzędzi ludowych”. Pierwsza Polska Wystawa Muzyczna została zorganizowana w roku 1888 z inicjatywy hr. Gustawa Platera w salonach hr. Raczyńskich, czyli w pałacu Krasieńskich w Warszawie. Wybitny badacz Beniamin Vogel, muzykolog i instrumentoznawca, napisał, że była to „największa w dziejach kultury polskiej wystawa muzyczna, na której zaprezentowano instrumenty dawne i współczesne, rękopisy, ikonografię, liczne pamiątki, m.in. po F. Chopinie i St. Moniuszce”<sup>1</sup>. Ilustracją do artykułu nie były fotografie, a rysunki, które w tym wypadku poczynił malarz-archeolog Tadeusz Dowgird. Dzięki temu dziś wiemy, jak wyglądała suka. Zainteresowanie instrumentem było tak duże, że o wydarzeniu rozpisywałą się prasa, określając nieznaną chordofon mianem „starożytnych nader skrzypiec”, a muzykolog Aleksander Poliński pisał o nim jako o „instrumencie polskich kmiotków”<sup>2</sup>.



Jakub Kazimierz Haur, *Ekonomika Ziemiańska, Scena w karczmie*, źródło: Polona

## Na czym polegała jego wyjątkowość?

„Klasyczny” model skrzypiec wykształcił się w XVI w. i, jak zakładają badacze, nie mógł od razu trafić do muzykowania ludowego. Wówczas w tradycji ludowej wykorzystywano już chordofony smyczkowe, jednak różniły się one od późniejszych skrzypiec formą i sposobem gry. Zachowane źródła ikonograficzne z XVI i XVII wieku pokazują dwa typy trzymania instrumentu: przy ramieniu (jak w przypadku skrzypiec) i pionowo. Co ciekawe, pozycja pionowa nie ogranicza się jedynie do opierania instrumentu o kolana (co sugerowałaby powszechnie stosowana forma: chordofon kolanowy), ale uwzględnia także przywiązanie instrumentu do sznura przewieszonego przez szyję muzyka grającego w pozycji stojącej. Pozycję kolanową dokumentują nieliczne zachowane źródła ikonograficzne, z których najstarszy to drzeworyt z książki Jakuba Haura (1693). W swoim dziele *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomii ziemiańskiej* opisuje aspekty życia ziemian, m.in. zabawy i obyczaje. Ilustracje tam zamieszczone przedstawiają scenki rodzajowe z udziałem muzyków. Najczęściej reprodukowana jest ilustracja pokazująca zabawę taneczną w karczmie. Jeden z uwiecznionych tam muzykantów gra na chordofonie smyczkowym trzymany pionowo, czyli w sposób „kolanowy”. Analiza drzeworytu wskazuje, że ten typ gry mógł pełnić w kapeli funkcję rytmiczno-burdonową. Opisany drzeworyt nie oznacza, że w tym samym czasie nie posługiwano się instrumentami trzymany w sposób ramieniowy. Tak więc od czasów Haura musiało upłynąć niemal 200 lat, aby na wspomnianej wystawie instrumentów pojawiła się sensacyjna wiadomość o istnieniu takiego instrumentu, na którym grano w bardzo specyficzny sposób.

Kolejnym źródłem wiadomości o istnieniu suki jest niewielka akwarela autorstwa Wojciecha Gersona wykonana w roku 1895. Gerson okazy-





Kapela Butryńów podczas Festiwalu Nauki, Lublin 2015, fot. A. Kusto

wał zainteresowanie kulturą ludową, co dla współczesnych badaczy wniosło sporo ważnych szczegółów. Przechowywany obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie malunek przedstawia sukę frontalnie, z boku i w przekroju. Co więcej, w lewym dolnym rogu Gerson naszkicował postać muzyka trzymającego ów instrument, co z pewnością było pewnym wyobrażeniem malarza o tym, jak ów instrument mógł być trzymany. Akwarela zawiera także notatkę, która pozwala zidentyfikować instrument jako ten sam egzemplarz, który w roku 1888 był prezentowany na wystawie i narysowany przez Dowgirda. Z akwareli udało się jednak wywnioskować znacznie więcej informacji dotyczących budowy instrumentu. Wydaje się, że Gerson malował swoją akwarelę nie z pamięci, a na podstawie instrumentu, który był modelem. Dzięki temu możliwe było wprowadzenie skali i kilku ujęć.

Faktycznie do czasów po drugiej wojnie światowej nie pojawiły się żadne informacje o suce,

prócz przywołań tego, co wcześniej już ustalono (por. Moszyński powoływał się na Karłowicza). Jednak w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru ekipa etnomuzykologów poznańskich latem 1950 roku zawitała na tereny Lubelskiego i Rzeszowskiego. Jadwiga i Marian Sobiescy dopytywali o sukę i rzeczywiście udało się znaleźć mieszkańców Kocudzy koło Biłgoraja – Marcina Gilasa i Adama Korczaka – którzy potwierdzili obecność muzykowania na takim instrumencie, co w protokole z badań opisano następująco:

„Instrument korpusem podobny jest do skrzypiec (trochę mniejszy 39 korpus, szyjka krótsza). Ma szeroką szyjkę i podstrunnicę do 7,2 cm – w górnej części płaską dla osadzenia kołków od dołu (jak w lirze). Cztery struny strojono w kwintach. Płaski spód stanowił z bokami jedną całość. Deka górna, trochę sklepiona, ma dwa otwory rezonansowe w kształcie litery S. Podstavek przechodził obydwoma nóżkami do spodniej deki. U dołu była nóżka do 5 cm długa. Smyczek

pałkowaty, trzymano w dwóch palcach, bliżej środka. Grano wolno, po jednej nucie, nie akordami, stawiając palce z boku struny, dotykając ją paznokciem, najchętniej w pozycji siedzącej. Drzewo, z którego budowano sukę: spód brzoza, góra – sosna albo świerk. W Kocudzy grali na tym instrumencie: Sobek Jaszek i Gilas Jan (stryj Marcina) [...] według Gersona na podstrunicy jest jeszcze wyrzeźbiona cyrklem róża wietrzna. Egzemplarz Gersona ma 3 struny i następujące wymiary: cała długość 52,8 cm. Gerson opisuje sukę, na której grał w Kocudzy w r. 1895 Józef Góra, mający wówczas 50 lat”<sup>3</sup>.

Na podstawie badań Sobieskich kolejny muzykolog Jan Stęszewski uściślił dane, podając, że Gilas grał w młodości na suce należącej do swego wuja, urodzonego w roku 1870, i że tamten instrument mógł mieć 3 lub 4 struny. Tradycyjna kapela biłgorajska składała się z suki i bębena



Zbigniew Butryn w swoim warsztacie gra na suce basowej, Janów Lubelski 2009, fot. A. Kusto

z brzękadłami. Sam Gilas zapewniał, że pamięta ten instrument z dzieciństwa i mógłby go samodzielnie wykonać. W roku 1970, Gilas zbudował instrument, który w niczym nie przypominał wyobrażeń z XIX wieku, nie nawiązywał też do opisów z roku 1950. W tamtym czasie badania nad zaginionym instrumentem przyniosły rozczarowanie. Ale w roku 2009 Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie wydało katalog wystawy *Zwykłe – niezwykle* z reprodukcją akwareli autorstwa Stanisława Putiatyckiego, malarza uwieczniającego tzw. typy ludowe. *Włóścianin ze skrzypcami z okolic Mielca* jest akwarelą z roku 1840, a więc o niemal pół roku wcześniejszym niż pierwsze wzmianki o suce (artykuł Karłowicza i rysunek Dowgirda). Rekonstrukcja Gilasa, choć pozornie niezgodna z instrumentem trzymanym przez włóścianina, okazała się uzasadniona. Zespół nadrzędnych cech budowy był prawidłowy. Tak później przedstawiała wnioski z analizy tego przypadku Ewa Dahlig:

„Warto zatem spojrzeć na sukę biłgorajską ponownie, tym razem nie jako jednostkowy egzemplarz, ale rodzaj instrumentu muzycznego, pozostałość pewnej linii rozwojowej ludowych chordofonów smyczkowych. Nie sugerując się zanedo źródłami, jakie pozostawili Dowgird i Gerson, należy raczej poszukiwać pewnych cech ogólniejszych, ponieważ **lutnictwo ludowe nie zachowuje ścisłych norm i dopuszcza różnorodność realizacji tego samego „modelu”** [podkr. AK]. Wiejski lutnik kieruje się własnymi zasadami i upodobaniami, zachowując tylko najważniejsze cechy instrumentu: zmienia, ozdobi, ulepsza, a w efekcie każdy instrument może być trochę inny, a nawet niepowtarzalny”<sup>4</sup>.

### Kontrowersje dotyczące nazwy

Od początku nazwa budziła zdziwienie badaczy, była szokująca, bo też nie znajdowano dla niej jasnego wytłumaczenia. „Jest równoznaczna

z określeniem czegoś pośledniego, nieszanowanego” – zapisała później Sobieska<sup>5</sup>. Żaden słownik ani polski, ani słowiański nie podawał tego wyrazu w znaczeniu narzędzia czy instrumentu muzycznego. Czeski badacz i muzealnik Ludvik Kunc uznał, że źródłem nazwy mogło być jego mało szlachetne brzmienie, co wiązało się także z samą techniką gry. Jak ustaliły Ewa Dahlig-Turek i Maria Pomianowska, termin „suka” pojawia się jedynie u Karłowicza, stąd można przyjąć, że miał charakter bądź przypadkowy, bądź lokalny. Pominiemy tu całą naukową dyskusję o relacji „naszego chordofonu” do istniejących wzmianek o pokrewnych pod względem budowy lub techniki gry instrumentów. Tego rodzaju związki ustalono w stosunku do serbołużyckich *husli* czy rosyjskiego *gudoka*. Natomiast fakt istnienia innych instrumentów o podobnej budowie i paznokciowej technice gry nabiera znaczenia w kontekście rekonstrukcji, tak samego instrumentu, jak i sposobu gry na nim. A to już historia tocząca się w czasach nam znacznie bliższych.

### Kilka uwag o technice paznokciowej

Obecność instrumentów „kolanowych” w polskiej kulturze ludowej instrumentolodzy uznają za bezsporną – dowodem są źródła ikonograficzne. Warto jednak wspomnieć o *Polnische Geigen*, „polskich skrzypcach”, o których niemiecki teoretyk, Martin Agricola, przed połową XVI wieku pisał: „(...) Struny są szeroko rozstawione, przyciskanie paznokciami daje jaśniejsze brzmienie, niż dociskanie opuszkami palca; Polacy stawiają palce między strunami (...)”<sup>6</sup>. Stąd wniosek późniejszy, że grano najprawdopodobniej melodycznie, na więcej niż jednej strunie. Technika paznokciowa w grze na historycznych chordofonach smyczkowych w Polsce jest więc faktem. Dziś badacze z dużym prawdopodobieństwem twierdzą, że instrument trzymano pionowo lub niemal pionowo, za czym przemawia pozycja wygodna do gry.



Stanisław Putiatycki, *Włościanin ze skrzypcami z okolic Mielca*, 1840, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Rekonstrukcyjny proces wziął swój początek od prób odwzorowania instrumentu zgodnie z istniejącymi źródłami ikonograficznymi, a więc ilustracjami Tadeusza Dowgirda i Wojciecha Gersona. Najstarsza rekonstrukcja instrumentu wykonana została dla Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu i opierała się na rysunku Dowgirda. Niestety późniejsze ustalenia badaczy nie zostały przy niej uwzględnione, stąd nawet wizerunkowo egzemplarz poznański nie jest zgodny ze źródłowymi ilustracjami. Kolejną, na podstawie akwareli Gersona, wykonał dla Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu w roku 1970 Adam Królikowski z Żywca. Ta również, zdaniem badaczy, nie spełniła wymogów ilustracji źródłowej. Za poprawne uznaje się dopiero rekonstrukcje suki i fideli płockiej na podstawie badań Ewy Dahlig, a wykonane przez lutnika,

Andrzeja Kuczkowskiego z Warszawy. Te instrumenty trafiły na początku lat 90. XX wieku do zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie i Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Tu zaczyna się szczególnie interesująca opowieść o rekonstrukcji instrumentu – suki na potrzeby wykonawstwa.

### **Współcześni suczyści – instrument wierności tradycji i inspiracji w folku**

Pomysł rekonstrukcji fidelii kolanowych na potrzeby praktyki wykonawczej pojawił się w 1994 roku z inicjatywy **Marii Pomianowskiej**. Opracowanie instrumentu, który mógłby spełnić wymogi profesjonalnej gry, było wyzwaniem dla Andrzeja Kuczkowskiego. Jak czytamy: „znalezienia kompromisu między wiernością przekazom historycznym a uwarunkowaniami ergonomicznymi, technicznymi i estetycznymi. (...) Wszystkie ustalenia w tym zakresie były wynikiem szczególnych uzgodnień i eksperymentów prowadzonych razem z artystką”<sup>7</sup>. Zamawiając kopie instrumentów – suki biłgorajskiej, fidelii płockiej i później suki mieleckiej – Maria Pomianowska zdecydowała się zastosować menzurę ok. 37 cm, a więc występującą w innych fidelach, jak indyjskie *sarangi*, bułgarska *gadulka* i liry bałkańskie. Dlaczego? Odpowiedzią są doświadczenia muzyczne i estradowe Marii Pomianowskiej w grze na instrumentach smyczkowych wielu kultur świata. Do gry na suce biłgorajskiej lutnik zaproponował smyczek o dł. 74 cm z drewna bukowego, z archaicznym mechanizmem naciągu strun, czyli system nacięć na pręcie. Prymitywną żabkę stanowi klocek z wywierconym otworem, przez który przechodzi pętla ze struny jelitowej. Kontynuację budowy suk po Kuczkowskim przejął Hubert Połoniewicz, budując kolejne instrumenty dla Pomianowskiej.

Maria Pomianowska jest profesorem sztuk muzycznych, multiinstrumentalistką, wokalist-

ką, kompozytorką i pedagogiem. W 2010 roku otworzyła pierwszą w Polsce specjalizację związaną z muzyką etniczną „Fidele Kolanowe” na Wydziale Instrumentalnym w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest animatorem muzyki na wielu kontynentach, także jako dyrektor festiwalu „Skrzyżowanie Kultur” w Warszawie. Za sprawą swoich niezwykłych pasji, muzykowania na fidelach kolanowych i poznawania odległych tradycji muzycznych, jest niemal ciągle w drodze.

Jednym z pierwszych jej egzotycznych instrumentów było *sarangi*; gry na nim zaczęła się uczyć jeszcze w latach 80. XX wieku w Indiach, będąc już koncertującą wiolonczelistką. Potem przyszły kolejne fascynacje innymi fidelami. Suka biłgorajska do dziś stale jej towarzyszy. Spod jej edukacyjnej ręki wyszło wiele instrumentalistek-suczystek, jak Marta Sołek, Helena Matuszewska, Aleksandra Kauf, Iwona Rapacz. Profesor Pomianowska wspiera wszelkie działania mające na celu upowszechnianie wiedzy o tym niezwykłym instrumencie. W ramach festiwalu „Na rozstajnych drogach” organizowanego przez Szkołę Suki Biłgorajskiej prowadzi warsztaty gry. Podkreśla wartość spotkań w środowisku amatorów tradycyjnego muzykowania: „Łapię tam tego ducha ludowego, napawam się takim archaicznym rodzajem muzykowania i śpiewania przy suce. (...) Wchłaniam ducha suki pierwotnej, gdzieś tam z tego Janowa Lubelskiego”<sup>8</sup>.

Jednym z organizatorów festiwalu jest budowniczy instrumentów muzycznych, w tym przede wszystkim suk – **Zbigniew Butryn**. Jego historia zainteresowania instrumentem jest o tyle wyjątkowa, że toczy się przez długi czas niezależnie od profesjonalnych badań nad rekonstrukcją prowadzonych przez Dahlig-Turek i Pomianowską. W 1991 roku w Janowie Lubelskim, podczas eliminacji do Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, Marian Domański, ówczesny dziennikarz II



Warsztaty dla dzieci. Festiwal Na Rozstajnych Drogach, Zdziłowice 2016, fot. A. Kusto

Programu Polskiego Radia, poprosił Zbigniewa Butryna (wówczas członka zespołu folklorystycznego z Janowa Lubelskiego) o pomoc w odnalezieniu sukki. Redaktor Domański zmarł miesiąc później, a Zbigniew Butryn potraktował jego prośbę jako testament. Tak wspomina trudności z uzyskaniem jakiegokolwiek śladu po suce: „Poszukiwałem [...] tego instrumentu, grając na różnego rodzaju zabawach, przeważnie na weselach. [...] Między graniem do tańca, do dziadków starszego pokolenia tam się dosiadałem i się tak zagadywałem – czy nie słyszał, czy gdzieś nie widział”. Po pewnym czasie natknął się na informacje zawarte w pracy Jadwigi Sobieskiej, które wykorzystał w przygotowaniach do własnej rekonstrukcji instrumentu. Ważnym momentem w ciągłych poszukiwaniach Zbigniewa Butryna było wydanie przez Poczta Polską w roku 1985 znaczka pocztowego z serii „Polskie ludowe instrumenty muzyczne”. Przedstawiał on sukę bił-

gorajską i złóbcoki. Z pomocą brata Zbigniew Butryn dokonał komputerowych obliczeń koniecznych do znalezienia właściwych proporcji instrumentu. Budowa pierwszego instrumentu zakończyła się w roku 1993. Rekonstruktor zaprezentował go podczas koncertu, który odbył się w Filharmonii Narodowej w Warszawie w 1994 roku. Budowniczy wykonał od tego czasu wiele instrumentów z rodziny suk i nauczył się na nich grać, choć jego technika jest inna od tej, którą wypracowała Maria Pomianowska. Instrumenty różnią się liczbą strun, wielkością i strojem: od czterostrunowych ( $g\ d^1\ a^1\ e^1$ ), przez pięciostrunowe ( $G\ lub\ C\ burdon + g\ d^1\ a^1\ e^2$ ), po sześciostrunowe ( $G\ c\ d\ burdon + d^1\ a^1\ e^2$ )<sup>9</sup>. Instrumenty wykonane przez Zbigniewa Butryna można spotkać w wielu miejscach Polski. Grają na nich muzycy tradycyjni i folkowi starszej i nowszej generacji. Są to: Maria Pomianowska z Zespołem, Kapela Butrynów, Zespół Obrzędowy Węgajty, Drewnutnia, Kapela

ze Wsi Warszawa, Orkiestra Świętego Mikołaja, Same Suki, Mehehe. Egzemplarze trafiły także do Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, Muzeum Przyrodniczego w Nadleśnictwie Janów Lubelski oraz Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie.

Obecnie zainteresowanie nauką gry na suce i poznawaniem repertuaru z biłgorajskiego nie słabnie, Szkoła Suki Biłgorajskiej prowadzona przez Zbigniewa Butryna i jego syna Krzysztofa

realizuje roczne kursy gry, na których uczą się z powodzeniem dzieci i młodzież. Również artystyczna aktywność Marii Pomianowskiej wyraża się w coraz to nowych pomysłach, w ostatnim czasie są to projekty muzyczne z Mingjie Yu, grającej na cytrze *guzheng*.

### Przypisy:

- 1 B. Vogel, *Instrumenty na warszawskiej wystawie muzycznej w 1888 roku*, „Muzyka” 1991, nr 3, s. 77.
- 2 S. Ciechomski, *Z wystawy muzycznej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 271, s. 148–149; A. Poliński, *Wystawa muzyczno-artystyczna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 232, s. 113–114; za: E. Dahlig-Turek, M. Pomianowska, *Polskie fidele kolanowe. (Re)konstrukcja*, W serii: *Teka Lubelska* t. 4, Warszawa–Lublin–Kraków 2014, s. 31.
- 3 Protokół sporządzony przez Jadwigę Sobieską i przechowywany w Zbiorach Fonograficznych IS PAN, sygn. 333A.
- 4 E. Dahlig-Turek, M. Pomianowska, *op. cit.*, s. 44.
- 5 J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, t. 1, Warszawa 1982, s. 42.
- 6 E. Dahlig-Turek, M. Pomianowska, *op. cit.*, s. 49–50.
- 7 *Ibidem*, s. 69.
- 8 A. Szewczuk, *Przywrócone piękno suki biłgorajskiej*, Audycja radiowa z dn. 16.12.2013; <https://www.polskieradio.pl/8/22/artykul/996439,przywroczone-piekno-suki-bilgorajskiej> (dostęp 15.04.2023).
- 9 B. Kaproń, *Suka biłgorajska i jej rekonstruktor*, Praca mgr pod kier. dra Zenona Kotera w Instytucie Muzyki UMCS, Lublin 2004.

### Bibliografia:

- Ciechomski S., *Z wystawy muzycznej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 271.
- Dahlig-Turek E., Pomianowska M., *Polskie fidele kolanowe. (Re)konstrukcja*, W serii: *Teka Lubelska* t. 4, Warszawa–Lublin–Kraków 2014.
- Kaproń B., *Suka biłgorajska i jej rekonstruktor*, praca mgr pod kier. dra Zenona Kotera w Instytucie Muzyki UMCS, Lublin 2004.
- Koter Z., Kusto A., *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – Wykonawcy – Repertuar*, cz. 6, Bartmiński J. (red.) [w:] *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 4 *Lubelskie*, Bielawski L. (red.), Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2011.
- Kusto A., Matecka-Skrzypek A., *Świat wyśpiewany folkliem*, „Pismo Folkowe” 2020, nr 148 (3).
- Poliński A., *Wystawa muzyczno-artystyczna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 232.
- Pomianowska M., *Odtworzone instrumenty. Moja historia*, „Pismo Folkowe” 2020, nr 150 (5).
- Sobieska J., *Polski folklor muzyczny*, t. 1, Warszawa 1982.
- Szewczuk A., *Przywrócone piękno suki biłgorajskiej*, audycja radiowa z dn. 16.12.2013; <https://www.polskieradio.pl/8/22/artykul/996439,przywroczone-piekno-suki-bilgorajskiej> (dostęp 15.04.2023).



**Agata Kusto** – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze UMCS, od 2013 roku redaktor naczelna „Pisma Folkowego”, adiunkt w Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie. Zainteresowania badawcze: polski folklor muzyczny, w tym tradycyjne śpiewy religijne, pieśni obrzędowe oraz muzyka instrumentalna wraz z instrumentarium wsi z obszaru Lubelszczyzny i Podlasia, transformacje w zakresie kulturowanych i rekonstruowanych tradycji muzycznych a także inspiracje folklorem w muzyce folkowej i współczesnej kulturze.

# „Babiczanki” a capella

## Rozmowa z Anetą Oleszek

Andrzej Kazimierski



Zespół Śpiewaczy „Babiczanki” z Babic, fot. z archiwum Zespołu

Z Anetą Oleszek, liderką Zespołu Śpiewaczego „Babiczanki”, o Babicach, tradycyjnych pieśniach i promocji kultury ludowej w naszym kraju rozmawiał Andrzej Kazimierski.

**Zespół Śpiewaczy „Babiczanki” z Babic, gmina Obsza, taką oficjalnie nosicie nazwę. Czy może Pani o Was opowiedzieć? Skąd jesteście, jakie macie korzenie?**

Nazwa zespołu pochodzi od miejscowości, w której mieszkamy. Część dziewczyn w zespole to rodowite Babiczanki, pozostałe jakiś czas temu zamieszkały na naszym terenie, chociaż to raczej był ich powrót do korzeni, bowiem ich rodzice pochodzą z tejże miejscowości. W obecnym składzie funkcjonujemy od 2019 roku, kontynuując

działalność naszych starszych Pań, które z wiadomych powodów zrezygnowały z dalszych występów. Ze względu na okres wymuszony pandemią zespół nie mógł występować i śpiewać.

**Jaki jest Wasz repertuar, skąd czerpicie pieśni? Czy są to tylko utwory lokalne, czy też z innych regionów?**

Repertuar jest różny, można powiedzieć, że pełny, od pieśni regionalnych, po weselne, przyspiewki, pieśni żałobne, są też utwory biesiadne, które

śpiewamy na festynach czy dożynkach. Staramy się jak najwięcej nauczyć się tych starych pieśni, również lokalnych, a to dzięki naszym babciom, mamom, które niegdyś były członkiniami koła i zespołu. Bardzo dużo pomagają nam w tym Panie Janina Osuch i Stanisława Bździuch, którym jesteśmy bardzo wdzięczne za poświęcenie czasu i przekazanie tych cennych dla kultury ludowej naszego regionu wiadomości.

### **Kto te uzyskane pieśni potem opracowuje i aranżuje?**

Tak naprawdę to nikt... bo trudno jest kogoś tak indywidualnie wymienić. Staramy się to robić wspólnie. Gdy już mamy zapiski takich piosenek, to zbieramy się i razem się ich uczymy. W trakcie tego każda coś podpowie i tak te utwory opracowujemy.

### **Czy w składzie są same panie, czy też śpiewają z Wami mężczyźni? I kto może zostać członkiem zespołu?**

Obecnie same panie. Jest nas 15 kobiet. Ale chętnie przyjmujemy do naszego grona kolejne, także i panów. Każdy, kto byłby chętny do śpiewania z nami i lubił to tak jak my, będzie mile widziany.

### **Najbardziej zasłużeni członkowie zespołu...?**

Chyba wszystkie możemy być dumne z tego, co wspólnie osiągamy. Jesteśmy zgranym zespołem. Jakieś sukcesy czy jakieś pozytywne recenzje to efekt wspólnej pracy, a może raczej zabawy, bo my się świetnie wspólnie bawimy, chociaż są to systematyczne próby i ćwiczenia. Bez tego nic byśmy nie osiągnęły, każda z nas ma rodzinę, pracę zawodową czy też w gospodarstwie. A na uzyskanie odpowiednich efektów trzeba poświęcić sporo czasu. Oczywiście jest lider grupy, który czasami „musi więcej”, jednak uważam, że jesteśmy zgranym zespołem i – jak dotąd – dobrze nam się tak razem pracuje.

### **Wasz marcowy występ w Warszawie na zorganizowanym przez NIKiDW pikniku z okazji Międzynarodowego Dnia Kobiet wzbudził aplauz publiczności. Znakomite, pełne energii wykonywanie pieśni ludowych a cappella było rewelacyjne. Czy to znaczy, że nie korzystacie z podkładu muzycznego?**

Dziękujemy bardzo za tak miłe słowa. Mimo że było dość chłodno, to nasz występ obserwowaliśmy duża grupa osób, po których widać było, że dobrze się bawią. A to dla nas największa forma uznania. Natomiast odpowiadając na pytanie, to faktycznie zawsze śpiewamy a cappella.

### **Jesteście znanym i uznanym zespołem. Jakimi sukcesami możecie się pochwalić, jakie zdobyłyście nagrody?**

Chyba za dużo powiedziane, że znanym, no, może w naszym regionie. Niewiele mamy osiągnąć, gdyż jak już wspomniałam, w obecnej formie działamy od 2019 roku i jak zaczynałyśmy nasze śpiewanie, to nastąpiła pandemia i wszystko było odwołane, także festiwale kapel ludowych. Teraz staramy się odrabiać ten czas. W 2022 roku wzięłyśmy udział w 56. Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, nabierając nowych doświadczeń. Impulsem do wzięcia udziału w eliminacjach do OFKiŚL była internetowa akcja „Lubelszczyzna Dunajuje”, gdzie wykonana przez nas kolęda życzeniowa zdobyła ponad 600 głosów, zajmując II miejsce. W 2023 roku podczas XI Międzypowiatowego Przeglądu Kolęd, Pastorałek i Widowisk Kolędniczych w Polichnie w kategorii Zespoły śpiewacze a capella „Babiczanki” zajęły I miejsce. Oczywiście występ na Dniu Kobiet w Warszawie dzięki zaproszeniu NIKiDW był również formą zaprezentowania pięknego folkloru naszego regionu. I powiem, że było nam niezmiernie miło wystąpić u Państwa. To było piękne, także artystycznie, przeżycie.





Aneta Oleszek, fot. z archiwum Zespołu „Babiczanki”

**Funkcjonujecie w ramach KGW „Babiczanki”, proszę o przybliżenie Koła, od kiedy istnieje, czym głównie się w nim zajmujecie. Kto jest głównym motorem – liderem – jego funkcjonowania?**

Nasze Koło istnieje już prawie 50 lat. Kiedyś były w nim nasze babcie, mamy, teściowe, sąsiadki, teraz jesteśmy my i skupiamy się głównie na muzyce. Nie mogę nie wspomnieć, że te nasze poprzedniczki nas ciągle wspierają i pomagają. Każdy nasz występ przeżywają razem z nami. Może przedstawię nasze wcześniejsze liderki, były to Panie: Czesława Bździuch, Teresa Paczwa, Grażyna Kaproń, a obecnie ja, Aneta Oleszek, jestem liderką grupy.

**KGW „Babiczanki” realizuje projekt „Koło Kultury 2020–2021”. Projekt jest współfinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu kultura ludowa i tradycyjna 2020. Proszę go przybliżyć i opowiedzieć, jakie osiągnęliście efekty.**

Celem przedsięwzięcia jest przede wszystkim ożywienie i aktywizacja środowisk Kół Gospodyń Wiejskich w kontekście propagowania tra-

dycji ludowej, wzmocnienia tożsamości kulturowej i społecznej oraz podniesienie świadomości dotyczącej bogactwa dziedzictwa kulturowego regionu. Czyli dokładnie to, co my robimy. Adresatkami nowego projektu są kobiety zrzeszone w Kołach Gospodyń Wiejskich z terenu czterech powiatów Zamojszczyzny (biłgorajskiego, hrubieszowskiego, tomaszowskiego i zamojskiego). Oferta obejmuje organizację warsztatów tematycznych opartych o wiedzę specjalistów, twórców ludowych i pracowników Muzeum Wsi Lubelskiej, wykłady tematyczne, pokazy i zajęcia edukacyjne oraz festyny regionalne. Miejszem realizacji jest przestrzeń ekspozycji Muzeum Wsi Lubelskiej oraz teren działalności poszczególnych Kół.

**Jak Pani ocenia system promocji kultury ludowej w kraju? Czy odczuwacie jakąś pozytywną atmosferę, czy możecie liczyć na pomoc?**

Mam wrażenie, że na poziomie lokalnym chyba powoli zaczyna się ten program promocji kultury naszych przodków zacierać, coraz mniej jest chętnych osób do propagowania tego typu rzeczy. Ludzi trudno jest namówić do działania, szczególnie tam, gdzie tak naprawdę trzeba działać społecznie, czyli za darmo. My same jako KGW nie jesteśmy kołem zarejestrowanym w ARiMR, gdyż nie mamy takiej możliwości, a że nie posiadamy osobowości prawnej, to nie możemy liczyć na środki finansowe z budżetu państwa. System powinien się dokładniej przyjrzeć wszystkim, nie tylko zarejestrowanym KGW i zespołom. Pomagać tym, którzy faktycznie czynnie biorą udział w promowaniu swojego regionu. Im też przyznać środki na ten cel, by zapewnić wsparcie i nie zamykać drogi rozwoju. Tymczasem my sami corocznie opłacamy składkę członkowską, pomaga nam również Urząd Gminy, jak i Gminny Ośrodek Kultury w Obszy. Jeśli mają przeznaczoną subwencję na ten cel, to pomocy nam nie

odmówią. Gminny Ośrodek Kultury wspiera nas również organizacyjnie i merytorycznie.

**Jakie widzi Pani szanse i zagrożenia przed kulturą wiejską, czy zachowa ona swoją tożsamość, czy powinna się zmieniać, dostosowywać do nowych warunków rozwoju cywilizacyjnego?**

Boję się, że raczej jesteśmy ostatnim – no, może przedostatnim – pokoleniem, które chce kultywować tradycję. Jak obserwuję, to nasze dzieci raczej nie są zainteresowane taką działalnością. Mają inne zainteresowania. Wszystko się zmienia.

**Jakie plany? Czy nie obawia się Pani, iż komercja może zniszczyć jedną z Waszych największych, a może i największą wartość, czyli naturalność przekazu piosenek?**

Na razie się nie dajemy, śpiewamy a cappella, bez przeróbek i instrumentów. A czas pokaże. Obec-

nie przygotowujemy się do powiatowych eliminacji Wojewódzkiego Przeglądu Kapel i Śpiewaków Ludowych. Znajdą się w naszym repertuarze także nowe utwory.

**Obsza to gmina z kilkusetletnią tradycją, czy mogą prosić o przybliżenie jej naszym czytelnikom?**

Jesteśmy gminą wiejską w powiecie biłgorajskim. To rejon rolniczy słynący przede wszystkim z uprawy tytoniu, gmina położona w sąsiedztwie parku roztoczańskiego z mnóstwem pięknych atrakcji do zwiedzania, ze ścieżkami rowerowym i malowniczym krajobrazem. Serdecznie zapraszam do jej odwiedzenia, jak i nas w Babicach.

**Zespół Śpiewaczy „Babiczanki” z Babic na Lubelszczyźnie** w obecnym składzie działa dopiero od 2019 roku, a już odniósł wiele sukcesów. Członkinie Zespołu kontynuują pracę swoich poprzedniczek, które choć zrezygnowały już z występów, w dalszym ciągu służą pomocą i radą młodszym koleżankom. Krótką historię działalności Zespołu przerwała pandemia, podczas której Panie nie mogły występować i śpiewać. Na dobre wróciły do występów w 2022 roku i wzięły udział w 56. Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, zdobywając nowe doświadczenia. Impulsem do uczestnictwa w eliminacjach wojewódzkich do Festiwalu był Wojewódzki Przegląd Dunajów i Dawnych Kolęd Życzących „Lubelszczyzna Dunajuje”, podczas którego Zespół wykonał kolędę życzeniową i zdobył ponad 600 głosów internautów, zajmując tym samym II miejsce. W 2023 roku, podczas XI Międzypowiatowego Przeglądu Kolęd, Pastorałek i Widowisk Kolędniczych w Polichnie, w kategorii Zespoły Śpiewacze a cappella, „Babiczanki” zajęły I miejsce. Dzięki pomocy organizacyjno-merytorycznej Gminnego Ośrodka Kultury w Obszy Zespół Śpiewaczy „Babiczanki” działa coraz bardziej prężnie, co z pewnością przełoży się na sukcesy w kolejnych latach.



**Andrzej Kazimierski** – dziennikarz i wydawca, redaktor naczelny kilku periodyków. Pracował w Dzienniku Ludowym a następnie w wydawnictwach branżowych, m.in. jako redaktor naczelny Tygodnika Poczty Polskiej i Telekomunikacji Polskiej „Łączność”. Przez ponad 20 lat był wydawcą i współwłaścicielem miesięcznika „Polish Market”. Aktualnie redaktor naczelny kwartalnika „KontrolerINFO”.

# Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu

Marcin Szczechowiak



Przemarsz w trakcie Festiwalu Dud Polskich w Zbąszyniu

Nauczanie gry na instrumentach ludowych, integracja i aktywizacja środowiska okolicznych muzyków, budowa instrumentów: to tylko niektóre zadania realizowane przez Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu. Historia Stowarzyszenia to wiele pokoleń kultywujących lubusko-wielkopolskie tradycje i wychowanych na dźwiękach kozłów, sierszenki czy mazanki – instrumentów typowych dla Regionu Kozła.

Każdy region posiada charakterystyczne cechy – stroje, gwarę czy instrumenty, które wyróżniają go z bogatej folklorystycznie mapy Polski. Jednym z takich regionów jest pogranicze lubusko-wielkopolskie zwane Regionem Kozła. Tam możemy spotkać barwne stroje ludowe oraz kilka wyróż-

niających ten obszar instrumentów ludowych – kozła weselnego, kozła ślubnego, sierszenki oraz mazanki. Te niepowtarzalne instrumenty są wizytówką regionu, którego skład stanowi 6 gmin – Zbąszyń, Zbąszynek, Kargowa, Babimost, Trzciel oraz Siedlec. Ich mieszkańców łączy fakt,

że dawniej, a w wielu przypadkach również obecnie, tradycje grania na kozłach są cały czas żywe. Wielu mieszkańców pamięta jeszcze czasy, kiedy kapela kozłarska towarzyszyła młodej parze oraz rodzinie w zaślubinach. Była to sprawa oczywista i nieodzowna. Nikt nie wyobrażał sobie, że wesele mogłoby obyć się bez tradycyjnego chodzonego czy walcerka zagranego przez Tomasza Śliwę lub kapelę braci Domagałów. Dziś niestety już nieliczni zapraszają wirtuozów ludowego grania na swoje uroczystości, choć tradycja jest wciąż żywa, a w ostatnich latach nabiera ponownego rozpędu.

W Zbąszyniu, który jest nieformalną stolicą kozłarskiej krainy, 12 kwietnia 1959 roku z inicjatywy Antoniego Janiszewskiego powstało Stowarzyszenie Muzyków Ludowych, które miało zrzeszać ludowych muzykantów, pasjonatów lokalnych tradycji i budowniczych tych przepięknych instrumentów. Wówczas organizacja



Kozłarz Daniel Molenda

działała przy Państwowym Ognisku Muzycznym, a we wrześniu 1959 roku owo ognisko zostało przemianowane na Państwową Szkołę Muzyczną I stopnia im. Stanisława Moniuszki. W skład pierwszego zarządu stowarzyszenia weszli: Tomasz Śliwa – przewodniczący, Tomasz Kotkowiak – zastępca przewodniczącego, Henryk Skotarczyk – sekretarz, Stefan Kitta – skarbnik oraz Antoni Janiszewski – kierownik artystyczny. Na uwagę zasługuje fakt, iż trzech z nich to wybitni kozłarze, którzy mieli istotny wpływ na dzisiejszy obraz tradycji kozłarskich.

Celem, jaki przyswiecał Stowarzyszeniu od początku, było nauczanie gry na instrumentach ludowych. W ramach klasy gry na instrumentach ludowych nauczanie prowadził wspomniany wcześniej Tomasz Śliwa urodzony w Perzynie. Jego starszy brat – Piotr Śliwa – uczył go gry na skrzypcach, a z biegiem czasu na kozle, by potem mogli wspólnie muzykować w rejonie Zbąszynia. Po zakończeniu I wojny światowej często wyjeżdżał grać zarobkowo do Warszawy, Gdańska czy Lublina oraz za granicę, do Niemiec. Kapelę Kozłarską wspólnie z nim tworzyli Edward Rybicki i Jan Gniotowski. Nauczając w ognisku i szkole muzycznej w Zbąszyniu, całkowicie poświęcił się budowie instrumentów i ukochanej muzyce. Pierwszych nagrań mistrzowskiej muzyki Tomasza Śliwy na kozle białym i czarnym dokonała prof. Jadwiga Sobieska w 1946 r. Współgranie jego duszy i ciała z instrumentem tak zafascynowało panią profesor, że nazwała jego kozła „śpiewającym”, a jego samego niezrównanym kozłarzem. Jako mistrz prowadził wszystkie kapela kozłarskie uczestniczące w dożynkach centralnych i festiwalach. Wykonane przez niego instrumenty są cenną ozdobą wielu muzeów w kraju i za granicą. Kozły wyróżniały się ponadto szlachetnym brzmieniem.

Równie ważnym elementem w historii działań Stowarzyszenia, jak klasa gry na instrumen-

tach ludowych ze Śliwą na czele, jest Biesiada Koźlarska – impreza mająca na celu integrację środowiska okolicznych muzyków ludowych. Powstanie jej ściśle wiąże się z jedną z lokalnych tradycji. Na zakończenie karnawału w okolicach Zbąszynia odbywały się Cympry – barwne korowody przebierańców, którym towarzyszyła kapela. Cymprownicy chodzili po wsi i namawiali mieszkańców do wspólnej zabawy jeszcze przed nastaniem Wielkiego Postu. W zamian za wizytę w gospodarstwie dostawali wędliny, jajka czy różne potrawy, a na zakończenie wszyscy spotykali się na sali wiejskiej i wspólnie się bawiono. Tradycją żywo zainteresował się Antoni Janiszewski, który zaproponował w 1972 roku zarządowi Stowarzyszenia, by na bazie tego wydarzenia zorganizować osobną imprezę, dzięki której będzie można włączyć w ludowe granie wyuczoną już młodzież. W 1973 roku w miejscowości Nądnia, nieopodal Zbąszynia, odbyła się pierwsza oficjalna Biesiada Koźlarska. Tradycje Biesiad kontynuowane są do dzisiaj, choć już w nieco zmienionej formule – bardziej w postaci przeglądu kapel, lecz nadal z zachowaną formą wspólnej zabawy i nutki spontaniczności. Zmieniło się również miejsce spotkań na muzyczną stolicę regionu, czyli Zbąszyń. Nieodłącznym elementem wydarzenia jest Konkurs na Najlepszego Młodego Muzyka Ludowego, w ramach którego co roku o nagrody rywalizują adepci gry na kozłach, sierszenkach, klarnetach, skrzypcach i mazankach. Od kilku lat włączono również kategorię śpiewu ludowego. Laureaci mają okazję zaprezentować się przed szeroką publicznością, a przede wszystkim przed starszymi muzykami, co jest dla nich swoistą nobilitacją. W chwili obecnej głównym organizatorem Biesiad jest Zbąszyńskie Centrum Kultury, a Stowarzyszenie występuje w roli współorganizatora oraz głosu doradczego.

Kolejnym wydarzeniem organizowanym przez Stowarzyszenie Muzyków Ludowych (tym



Koźlarz Marcin Szczechowiak,  
fot. „Szalony Aparat” P. Kaczmarek

razem bardziej współcześnie) jest Festiwal Dud Polskich, który powstał w 2015 roku. Pomysłodawcą imprezy był Jan Sylwester Prządka – ówczesny prezes SML. Wychodził z założenia, że jeśli Zbąszyń jest ważnym ośrodkiem muzyki dudziarskiej (koźlarskiej), ma bogate tradycje, wspaniałych muzyków oraz klasę gry na instrumentach ludowych w PSM, to właśnie Zbąszyń będzie doskonałym miejscem na organizację takiego przedsięwzięcia. Festiwal ma na celu spotkanie muzyków z różnych regionów Polski, gdzie muzyka dudziarska jest ważnym elementem tradycji. Podczas wydarzenia odbywają się nie tylko koncerty i prezentacje muzyczne, ale także warsztaty gry i budowy kozłów, gajd i dud. Z czasem w festiwalu zaczęli brać udział również muzycy ze środowiska polonijnego z Kanady czy USA oraz zaprzyjaźnieni muzykanci z innych krajów. Festiwal Dud Polskich został zauważo-



Kapela Kozłarska Edmunda Hildebrandta przy pomniku Kozłarza w Zbąszyniu

ny również przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, samorząd województwa wielkopolskiego oraz Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi. Co roku te instytucje wspierają organizację finansowo, dając wyraz, jak ważne jest to przedsięwzięcie.

Oprócz sztandarowych wydarzeń, jak wymienione wcześniej Biesiada Kozłarska i Festiwal Dud Polskich, SML zajmuje się bieżącą aktywizacją muzyków ludowych wszystkich pokoleń. Co roku Stowarzyszenie zabiega o liczne fundusze na realizację zadań statutowych – m.in. udział muzyków w Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, Sabałowych Bajaniach w Bukowinie Tatrzańskiej, Dudaskich Ostatkach w Zakopanem czy Festiwalu Dudziarskim „Gajdovacka” w Orawskiej Polhorze na Słowacji. Młodzi i starsi muzycy zamieniają się w ambasadorów kozłarskiego dziedzictwa, grają i opowiadają o naszym regionie, a zarazem

wracają z laurami, które cieszą lokalną społeczność. Z Kazimierza Dolnego niejednokrotnie muzycy wrócili z prestiżową nagrodą – Basztą, a z Bukowiny Tatrzańskiej ze Spinką Góralską. Dzięki przywiązaniu do tradycyjnego ubioru – czerwonych marynarek, czarnych spodni i czarnego kapelusza na głowie, w przede wszystkim charakterystycznego instrumentu, obecni na festiwalowych wydarzeniach muzycy są zauważalni i przyciągają uwagę nie tylko publiczności, ale również redaktorów radia, prasy i telewizji. Udział w tego typu festiwalach jest dużym wyzwaniem, a zarazem sam w sobie jest nagrodą w szczególności dla tych najmłodszych muzyków, którzy są na początku swojej muzycznej drogi.

W trakcie roku odbywają się również liczne warsztaty dla młodych muzyków chcących doskonalić swoje umiejętności. Pierwsze zajęcia w tej formie zaczął wprowadzać wspaniały skrzypek – mistrz Leonard Śliwa, którego działania

przerwała choroba i późniejsza śmierć w 2012 roku. Umiał zebrać i zaktywizować dookoła swojej osoby wielu młodych muzykantów, zaszczepiając w nich bezgraniczne oddanie się muzyce ludowej i tradycji swojego regionu. W ostatnich latach wiele działań realizowano za sprawą niezującego już mistrza – Jana S. Prządki. Wymienić należy m.in. Warsztaty Koźlarskie, Szkołę Mistrzów Tradycji czy Koźlarską Akademię Tradycji. W marcu 2023 roku do życia powołano projekt pod nazwą Koźlarska Akademia, która z założenia ma być stałym, cyklicznym wydarzeniem łączącym w całość poprzednie działania i spotkała się z pozytywnym przyjęciem przez koźlarską młodzież. Do współdziałania z SML włączyły się gminy Zbąszyń, Zbąszynek i Siedlec, które przy pomocy swoich Ośrodków Kultury wsparły ideę finansowo. Wsparcie popłynęło również z Rady Rodziców Państwowej Szkoły Muzycznej w Zbąszyniu oraz Starostwa Powiatowego w Nowym Tomysłu. Koordynatorem warsztatów był mistrz Marcin Szczechowiak, który również pełnił rolę współprowadzącego warsztaty razem z utalento-

waną skrzypaczką Kingą Grychtą oraz Izabelą Trześniewską – sympatyczką ludowego grania zawsze oddającą swoje serce młodzieży. W ramach wyjazdu odbywały się zajęcia rozwijające umiejętności gry na koźle, sierszenkach, skrzypcach i klarncie Es oraz zajęcia przygotowujące do prezentacji na scenie. Były też ćwiczenia z grania „ze słuchu”, czyli w tradycyjnym przekazie ludowym. Już w drugim dniu młodzi muzycy mogli sprawdzić swoje umiejętności i samodzielnie opowiadali o instrumentach i naszej kulturze ludowej podczas dwóch spotkań z dziećmi ze Szkoły Podstawowej w Olszynie oraz aktywnymi kulturalnie mieszkańcami gminy Olszyna. Prócz muzycznych akcentów podczas warsztatów nie zabrakło dyskusji o naszej muzyce oraz o pomysłach na jej promowanie nie tylko wśród mieszkańców Regionu Koźła. Nasza młodzież wykazywała się kreatywnością na każdym kroku – nawet podczas czasu przeznaczanego na poobiedni odpoczynek nie zostawiali instrumentów na boku. Eksperymentowali, wspólnie muzykując, a często zamieniając się instrumentami i nawzajem in-



Zespół koźlarzy z Antonim Janiszewskim

struując się, jak dany utwór można zagrać. Celem warsztatów była również integracja środowiska młodych muzyków (również członków Stowarzyszenia Muzyków Ludowych) z różnych gmin. Najczęściej widują się na różnych występach i festiwalach, gdzie brakuje czasu na wzajemne poznanie się. W ramach poznawania dawnych mistrzów kozła odbyła się projekcja filmu „Kozioł Śpiewający” w reżyserii K. Muchy, mówiący o mistrzu Tomaszu Śliwie.

Członkowie Stowarzyszenia Muzyków Ludowych zajmują się również budową instrumentów ludowych. To bardzo ważna część działalności. Dawniej wielu kozłarzy i rękodzielników posiadało umiejętności budowy kozłów czy sierszenek. Należeli do nich Tomasz Śliwa, Franciszek Doma-gała, Florian Modrzyk, Franciszek Hirt, Marek Franciszek Modrzyk, Bernard Kasper czy Henryk Skotarczyk. Największym uznaniem cieszyły się instrumenty budowane przez T. Śliwę – posiadały piękne brzmienie i swój indywidualny charakter. Z upływem czasu coraz częściej mistrzowie umierali, nie znajdując następcy, któremu mogliby przekazać tajniki budowy. W ostatnich latach budowy podejmowali się też młodzi kozłarze: Marcin Szczechowiak czy Mikołaj Taberski. W chwili obecnej ważną rolę odgrywa rodzinna pracownia prowadzona przez Stanisława Mai, Jarosława Mai i Dominika Brudło. Na swoim konczie mają liczne instrumenty, które powędrowały do muzeów, domów kultury i prywatnych

muzyków. Ich kozły weselne, kozły ślubne czy sierszenki co roku zdobywają liczne wyróżnienia podczas Ogólnopolskich Konfrontacji Kapel Duda-ziarskich czy Konkursów na Budowę Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu.

Historia i działania obecnego Stowarzyszenia Muzyków Ludowych są bardzo obszerne i nie sposób przedstawić ich w jednym artykule. Wiele osób podejmowało próby przedstawienia kultury ludowej Regionu Kozła czy historii Stowarzyszenia w swoich pracach magisterskich i licencjackich. W ostatnim czasie członkini naszego Stowarzyszenia, mgr Karolina Anna Pawłowska została laureatką ogólnopolskiego konkursu „Korzenie i skrzydła” organizowanego przez Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi na najlepszą pracę magisterską na temat kultury i dziedzictwa obszarów wiejskich w Polsce. Nagrodzona praca zatytułowana „Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu – historia, działalność folklorystyczna i najważniejsi członkowie” powstała dzięki pomocy Jana S. Prządki i wielu innych mieszkańców Zbąszynia, którzy bezinteresownie dzielili się materiałami, fotografiami, opowieściami i historiami związanymi ze Stowarzyszeniem. Najlepszym jednak sposobem na poznanie tradycji ziemi zbąszyńskiej i działań SML jest osobista wizyta w tym pięknym regionie, do której gorąco zachęcam. To właśnie w Zbąszyniu, nad pięknym jeziorem Błędno, można usłyszeć śpiewające od wielu pokoleń kozły i sierszenki.

#### Ilustracje:

Fotografie pochodzą z archiwum Stowarzyszenia Muzyków Ludowych w Zbąszyniu

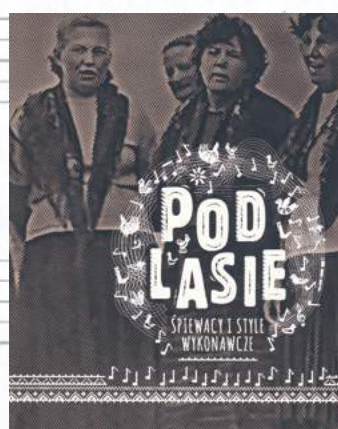
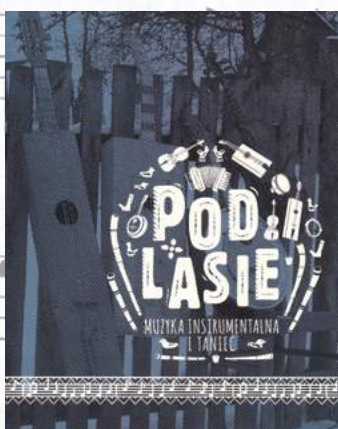
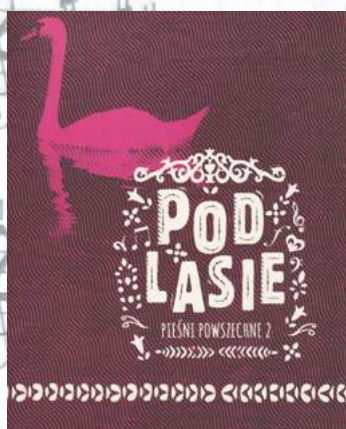
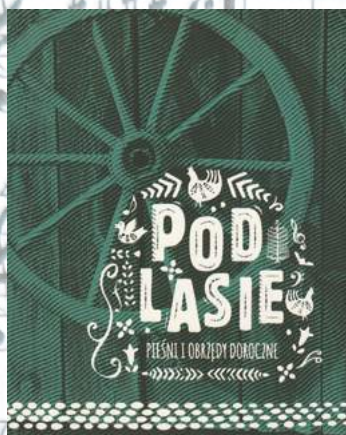


**Marcin Szczechowiak** – muzyk i animator, mistrz tradycji kozłarskich, prezes Stowarzyszenia Muzyków Ludowych w Zbąszyniu. Absolwent PSM im. Stanisława Moniuszki w Zbąszyniu. Na instrumentach ludowych Regionu Kozła gra od 23 lat. Tajniki gry zgłębiał pod okiem mistrza Henryka Skotarczyka oraz mistrza Leonarda Śliwy. Od 2022 roku po śmierci mistrza Jana S. Prządki przejął nauczanie gry na instrumentach ludowych w PSM w Zbąszyniu, Ludowym Ognisku Muzycznym w Dąbrówce Wielkopolskiej oraz Gminnym Ośrodku Kultury w Siedlcu.



# Podlaskie pieśni i melodie w serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa”

Beata Maksymiuk-Pacek



Pieśni dotyczące obrzędowości związanych z kolejnymi porami roku i uroczystościami rodzinnymi, pieśni powszechne, w tym przyśpiewki, piosenki dziecięce, pieśni historyczne i patriotyczne – w sześciu częściach publikacji dotyczącej folkloru Podlasia można znaleźć ponad 2,8 tys. tamtejszych tekstów i utworów instrumentalnych. To jednak nie wszystko: monografia zawiera także informacje m.in. o podlaskich tańcach, instrumentach i instrumentalistach oraz śpiewakach.

*Podlasie* jest kolejnym – już piątym – tomem serii<sup>1</sup> „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały” opracowywanym w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

Pomysłodawcą, a zarazem i redaktorem serii jest profesor Ludwik Bielawski, do którego w 2022 roku dołączyła dr Weronika Grozdew-Kołacińska.

Czterdzieści dziewięć lat temu, gdy ukazał się pierwszy tom „Polskiej Pieśni i Muzyki Ludowej” poświęcony *Kujawom* (1974), członkowie zespołu redakcyjnego podkreślali, że wydawnictwo „w kilkunastu tomach poświęconych poszczególnym regionom ukaże bogate wyniki powojennej dokumentacji polskiego folkloru muzycznego, stanowiące istotny składnik kultury naszego narodu”<sup>2</sup>. Kolejne monografie regionalne objęły nie tylko materiały zgromadzone podczas powojennej ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954), ale także te zarejestrowane wspólnie przez badaczy terenowych wywodzących się z różnych środowisk, a skupionych wokół Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Seria nosi popularną nazwę „Nowy Kolberg”, a *Podlasie* w pełni zasługuje na to miano, gdyż w *Dzielnach* wszystkich Oskara Kolberga nie ma oddzielnego tomu poświęconego tym terenom. Zapisy z Podlasia znajdziemy u Kolberga np. w tomie 33 *Chełmskie*<sup>3</sup>. Materiały zawarte w *Podlasiu* – najogólniej mówiąc – obejmują ziemie znajdujące się między „Mazowszem, Mazurami i Lubelszczyzną”<sup>4</sup>. Pieśni i melodie opublikowane w podlaskim „Nowym Kolbergu” zostały zebrane w ponad 300 miejscowościach.

Znaczący wkład w opracowanie zarejestrowanych na Podlasiu pieśni miała nieżyjąca już badaczka tego obszaru – Janina Szymańska<sup>5</sup>. Część tekstowa tomu, nad którą pracowała, ukazała się drukiem po raz pierwszy w 2012<sup>6</sup> roku i obejmowała teksty pieśni obrzędowych i pieśni powszechnych. To wydanie *Podlasia* przygotowano w prawie niezmienionej formie – takiej, jaką mu nadała J. Szymańska. Redaktor serii – Ludwik Bielawski – niechętnie przystawał na wprowadzenie jakichkolwiek zmian w opracowaniu przygotowanym przez „Jankę”<sup>7</sup>.

Materiał w tomie uporządkowany jest wedle zasady funkcjonalnej (stosowanej już przez Oskara Kolberga i we wcześniejszych tomach serii), ma-

jącej m.in. związek z sytuacją wykonania danego utworu. Niewątpliwą zaletą takiej kompozycji jest przedstawienie związku pieśni i muzyki z obrzędami i towarzyszącymi im zwyczajami, a także funkcjonowania utworu w całym kontekście społeczno-kulturowym. Zamieszczone w *Podlasiu* pieśni wzbogacono o komentarze, odnoszące się np. do genezy utworu czy motywów i symboliki w nim występujących. Autorką tych wnikliwych i obszernych opisów była Janina Szymańska. Wzorem wcześniejszych tomów serii, badaczka opatrzyła także pieśni zestawem wariantów – odnotowano w nich informacje na temat występowania danej pieśni w innych (też pozapodlaskich) źródłach drukowanych.

W 2016<sup>8</sup> roku ukazało się drukiem drugie wydanie *Podlasia*. Obejmowało ono, podobnie jak wcześniejsza edycja, 2357 tekstów wraz z wariantami. W nowej wersji zadbaną o to, by do zamieszczonych w tomie pieśni, tam gdzie można było odnaleźć do nich nagranie dźwiękowe, dołączyć też ich zapisy nutowe. Dokonano także podziału materiału na cztery części, które objęły: I. Pieśni i obrzędy doroczne, II. Pieśni i obrzędy rodzinne, III. i IV. Pieśni powszechnie.

W części pierwszej znalazły się pieśni i opisy zwyczajów dotyczących obrzędowości zimowej (s. 156–307), wiosennej (s. 308–377), zniwnej (s. 378–425). Wśród nich odnotowano np. zapisy krakowskiego wesela (s. 181–193). Współcześnie widowisko to jest już obecne tylko na przeglądach kołędniczych. W tej części zamieszczono też teksty związane z kołędowaniem wiosennym, m.in. śpiewanymi dziewczętom *konopielkami* (s. 323–377). Znalazły się tutaj także rozdziały poświęcone m.in. historii i zasięgowi Podlasia (s. 19–24), zbieractwu pieśniowemu na Podlasiu (s. 25–69), językowi pieśni podlaskich (s. 70–79). Wiedza w nich zawarta świadczy o ogromnej erudycji osoby je opracowującej.

Część druga obejmuje pieśni i opisy ob-

rzędów rodzinnych: chrzcin (s. 20–31), wesela (s. 32–317) i pogrzebu (s. 318–371). W obrębie chrzcin odnotowano też np. pieśni biesiadne (s. 22–31). Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że w *Podlasiu* zaprezentowano różne typy wesel (katolickie, prawosławne, szlacheckie). Miało to związek z tym, że tereny te zamieszkiwały różne nacje i wyznawcy różnych religii. Wśród materiałów poświęconych weselu na szczególną uwagę zasługują pieśni *korowajowe* wykonywane podczas pieczenia obrzędowego ciasta weselnego – *korowaja*. Na tych terenach występował on zarówno na weselach katolickich, jak i prawosławnych. Z kolei materiały poświęcone obrzędowości pogrzebowej objęły też np. pieśni do Matki Bożej, pieśni o Męce Pańskiej.

Część trzecia i czwarta to pieśni powszechnie. W trzeciej znalazły się ballady (s. 19–160), pieśni historyczne i patriotyczne (s. 173–218) oraz pieśni żołnierskie (s. 219–270). W części czwartej zaś zamieszczono pieśni zalotne i miłosne (s. 21–255), pieśni rodzinne, na szczególną uwagę zasługują przywołane wśród pieśni rodzinnych pieśni dziecięce, *lulanki*, *rozbudzanki* (256–351). Są tutaj także podane teksty różnych przyśpiewek – zalotnych i miłosnych, rodzinnych, o śpiewaniu, refleksyjnych, społecznych (s. 352–393) oraz pieśni powszechnych (s. 394–428).

Każda z części wzbogacona jest o alfabetyczny indeks incipitów pieśni w niej zamieszczonych. Ponadto w części pierwszej znalazł się tekst autorstwa Piotra Dahliga, polskiego muzykologa i etnografa, na temat polskiego dziedzictwa muzycznego i jego „fotografowania” w XX wieku (s. 141–149). Część trzecią, poświęconą pieśniom powszechnym, wzbogaca rozdział o charakterystyce muzycznej tego gatunku pieśniowego (s. 9–13) opracowany przez etnomuzykologa Zbigniewa Jerzego Przerembskiego. Teksty obu autorów zostały wysoko ocenione przez redaktora serii profesora Ludwika Bielawskiego, który napisał, że „można je zaliczyć do oryginalnych osiągnięć

2452 *Walc Dookola świata*. T6068/15. Ceranów 1994, Franciszek Karaś ur. 1922 Ceranów, skrzypce



Walc – wersja instrumentalna

czwartej generacji polskich muzykologów”<sup>9</sup>.

Całość edycji z 2016 roku opatrzona jest dodatkowo indeksami wykonawców i miejscowości, z których pochodzą zapisy pieśni i muzyki, zaprezentowane w czterech częściach *Podlasia*. W części pierwszej zamieszczono też obszerną bibliografię (s. 86–106) prac wykorzystanych w tym wydaniu podlaskiego „Nowego Kolberga”.

Janina Szymańska – autorka omawianych części – skupiała się głównie na słowie i kontekstach kulturowych, w jakich ono występowało. Zdaniem obecnej współredaktorki tomu – Weroniki Grozdew-Kołacińskiej – J. Szymańska miała świadomość potrzeby dokumentowania także tańców ludowych, które towarzyszyły niektórym opisanym przez autorkę *Podlasia* obrzędom. O zainteresowaniu i chęci zgłębienia wiedzy na ten temat przez J. Szymańską świadczyć miały jej liczne

notatki sporządzone przy okazji pracy nad materiałami tekstowymi, zapisy te niekiedy przybierały nawet formę komentarzy na temat tańców<sup>10</sup>. Na podstawie tych materiałów opracowano i zamieszczono w części piątej *Podlasia* zabawy taneczne (s. 176–182). Ta część ukazała się drukiem w 2021 roku pt. *Muzyka instrumentalna i taniec*<sup>11</sup>. Jej autorami są Piotr Dahlig i Tomasz Nowak. Pierwszy z nich skupił się na zaprezentowaniu zagadnień związanych z muzyką instrumentalną na Podlasiu (s. 15–42; 75–158), drugi zaś opisał podlaskie tańce (s. 161–175). P. Dahlig szczegółowo zaprezentował m.in. kapele podlaskie i repertuar instrumentalny – wśród tych materiałów znalazły się np. melodie ligawek, które można było usłyszeć w okresie adwentu na Mazowszu i Podlasiu<sup>12</sup>. T. Nowak opisał tańce podlaskie z odniesieniem do źródeł z XIX i XX wieku. Umieszczono też w tym woluminie sylwetki podlaskich muzykantów i ich repertuar. Bez wątplenia ta część podlaskiego „Nowego Kolberga” jest pierwszym tak szczegółowym opracowaniem na temat instrumentów, instrumentalistów i tańców podlaskich. W 2022<sup>13</sup> roku wydano drukiem ostatnią, szóstą część *Podlasia*, poświęconą śpiewakom i ich stylom wykonawczym. To właśnie wykonawcy ludowi są prawdziwymi bohaterami całej serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały”, gdyby nie ich wiedza i umiejętności śpiewu i gry na instrumentach ludowych, badacze nie mieliby tak bogatych materiałów, dzięki którym opracowali poszczególne tomy serii. Ta ostatnia część podlaskiego „Nowego Kolberga” stanowi w pewnym sensie suplement – jeśli chodzi o nowych wykonawców – w stosunku do wcześniejszych części. Znalazły się tutaj biogramy śpiewaczek i śpiewaków podla-

skich, prezentacja ich repertuaru oraz stylów wykonawczych. Do większości pieśni zamieszczonych w pracy dodano także komentarze, opracowane na wzór tych przygotowywanych przez Janinę Szymańską we wcześniejszych częściach *Podlasia*. Autorami biogramów wykonawców i komentarzy do pieśni są współpracownicy Pracowni Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN. Części piąta i szósta *Podlasia* to 489 nowych utworów zapisanych od 85 wykonawców (śpiewaczek i śpiewaków), 46 instrumentalistów i 8 zespołów.

Wszystkie edycje *Podlasia* obejmują łącznie 2846 jednostek (tekstów i utworów instrumentalnych) z wariantami. Jest to bogaty repertuar wokalnie-instrumentalny świadczący o wielkim zasobie kulturowym obszaru, gdzie obok siebie mieszkali przedstawiciele różnych narodów, tworząc tam swoisty folklor.

Bez wątplenia *Podlasie* jako jedyne syntetyczne i tak szczegółowe opracowanie materiałów z obszaru wschodniego pogranicza kulturowego Polski będzie cennym źródłem dla osób zainteresowanych dziedzictwem kulturowym tej części naszego kraju. Bogaty repertuar pieśni i muzyki ludowej może być pomocny w pracy nauczycieli, regionalistów, instruktorów zespołów ludowych i wszystkich osób zainteresowanych bogactwem kulturowym Podlasia.

## Przypisy:

- 1 Do tej pory w ramach serii ukazały się tomy poświęcone Kujawom (*Kujawy*, oprac. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, cz. I–II, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1974–1975), Kaszubom (*Kaszuby*, oprac. L. Bielawski, A. Mioduchowska, cz. I–III, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 1997–1998), Warmii i Mazurom (*Warmia i Mazury*, oprac. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, cz. I–V, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2002), Lubelszczyźnie (*Lubelskie*, oprac. zespół pod red. J. Bartmińskiego, cz. I–VI, Lublin: Polihymnia 2012).
- 2 *Od redakcji*, [w:] B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, *Kujawy I...*, s. 7.
- 3 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 33: *Chełmskie*, Kraków: W Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego 1890.
- 4 T. Zakrzewski, *Podlasie – o pochodzeniu nazwy i najstarszym osadnictwie*, [w:] *Podlasie. Pogranicze kultur*, red. K. Łukawski, Pułtusk: Wydział Historyczny Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieyszтора 2015, s. 51.
- 5 Janina Szymańska była wieloletnim pracownikiem Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Brała czynny udział w opracowaniu części poświęconej Kaszubom i jak zauważa L. Bielawski, jej „udział w pracach zespołowych nad *Kaszubami* był przełomowy w jej działalności, nakreślił program badań realizowany już samodzielnie w przygotowywaniu tomu poświęconego Podlasiu”, zob. L. Bielawski, *Przedmowa*, [w:] J. Szymańska, *Podlasie*, cz. I: *Teksty pieśni obrzędowych*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2012, s. 10.
- 6 J. Szymańska, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski, t. 5: *Podlasie*, cz. I: *Teksty pieśni obrzędowych*; cz. II: *Teksty pieśni powszechnych*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2012.
- 7 Posiadam te informacje z bezpośrednich rozmów z Profesorem Ludwikiem Bielawskim, gdyż miałam przyjemność współpracować z Panem Profesorem nad opracowaniem materiałów zebranych przez Janinę Szymańską.
- 8 J. Szymańska, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski, t. 5: *Podlasie*, cz. I: *Pieśni i obrzędy doroczne*, cz. II: *Pieśni i obrzędy rodzinne*, cz. III: *Pieśni powszechne I*, cz. IV: *Pieśni powszechne 2*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2016.
- 9 L. Bielawski, *Przedmowa*, [w:] J. Szymańska, *Podlasie*, cz. I, Warszawa 2016, s. 7.
- 10 W. Grozdew-Kołacińska, *Wprowadzenie*, [w:] P. Dahlig, T. Nowak, *Podlasie*, cz. V: *Muzyka instrumentalna i taniec*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2021, s. 7.
- 11 P. Dahlig, T. Nowak, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski, t. 5: *Podlasie*, cz. V: *Muzyka instrumentalna i taniec*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2021.
- 12 Współcześnie ligawy można usłyszeć na konkursach organizowanych np. przez Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu.
- 13 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski i W. Grozdew-Kołacińska, t. 5: *Podlasie*, cz. VI: *Śpiewacy i style wykonawcze*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2022.



**Beata Maksymiuk-Pacek** – doktor nauk humanistycznych, kulturoznawczyni i bibliotekoznawczyni, doświadczona badaczka terenowa. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół polskiej kultury tradycyjnej wschodniego pogranicza Polski (głównie południowego Podlasia), ze szczególnym uwzględnieniem obrzędowości dorocznej i rodzinnej. Współpracuje nad projektami badawczymi realizowanymi m.in. w Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Polskim Towarzystwie Ludoznawczym we Wrocławiu, Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Autorka licznych prac na temat kultury ludowej i jej dokumentowania.

# Tradycje muzyczne pogranicza nizin i Beskidu Górale Kliszczacy

Gabriela Gacek



Zespół Kliszczacy z Tokarni. Biesiada Kliszczacka. Tokarnia 2013, fot. Gabriela Gacek

Prezentujemy streszczenie pracy doktorskiej dr Gabrieli Gacek – laureatki II nagrody w pierwszej edycji konkursu NIKiDW „Korzenie i skrzydła”. Praca powstała w 2019 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, pod kierunkiem prof. dr. Zbigniewa Jerzego Przerembskiego.

Ze szczytu Koskowej Góry (867 m n.p.m.) w Beskidzie Makowskim rozciąga się piękny widok z jednej strony na Pogórze Wielickie, z drugiej na pozostałe szczyty beskidzkie, a nawet Tatry. W zależności od ustawienia obserwatora ma się wrażenie albo przebywania w górach, albo spoglądania na teren wyżynny z pierwszego większego wzniesienia. Ten niezwykle efekt ma swoją ana-

logię w sferze kultury tradycyjnej obszaru położonego między biegiem Raby i Skawy, w trójkącie rozciągniętym między miejscowościami Myślenice, Zembrzyce i Rabka-Zdrój. Kształtowała się ona pod wpływem przejmowania elementów zarówno z lachowskiej północy, jak i karpackiego południa. Intrygujący pod względem badawczym konglomerat, szczególnie w aspekcie muzyki, stał

się przez kilka lat przedmiotem moich naukowych dociekań. W efekcie powstała praca doktorska *Tradycje muzyczne Górali Kliszczackich*, obroniona w 2019 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, a w 2022 roku nagrodzona w I edycji Konkursu *Korzenie i Skrzydła* organizowanego przez NIKiDW.

Kim są Kliszczacy? To polska grupa góralska, która wywodzi swą etymologię od charakterystycznego wyglądu spodni męskiego stroju ludowego. Ważny jest brak podania przez Wincentego Pola – badacza, który jako pierwszy napisał szerzej o Kliszczakach w dziele *Rzut oka na północne stoki Karpat* (1851) – kryterium muzycznego jako istotnego przy podziale góralszczyzny na *rody*. Wydzielenie grupy etnograficznej według kryterium związanego z kulturą materialną niekoniecznie bowiem musiało odzwierciedlać się w aspekcie muzyki<sup>1</sup>. Podana przez Pola nazwa, przenoszona do innych ówczesnych dzieł z różnych dziedzin nauki traktujących o obszarze zamieszkałym przez Kliszczaków, utrwałała się tym samym w literaturze. W żadnym źródle historycznym nie zapisano natomiast informacji, aby miejscowa ludność nazywała siebie *Kliszczakami*; nawet Pol zapisał, że w ten sposób *Górale od Łętowni* (synonim Kliszczaków) byli nazywani przez sąsiednie grupy etnograficzne. Nazwa ta w terenie pozostawała przez bardzo długi czas nieznana, a za „prawdziwych”, pełnoprawnych górali uznawano tam – a często uznaje się również współcześnie – Podhalań.

To właśnie ten region, Podhale, a nie tereny obecnego powiatu myślenickiego i suskiego, przyciągał dotąd zdecydowanie większą uwagę badaczy. Kliszczacy jeszcze do niedawna należeli do najmniej znanych i najslabiej przebadanych polskich grup góralskich, bowiem pierwsza monografia im poświęcona została wydana dopiero w 2015 roku<sup>2</sup>. Piśmiennictwo dotyczące ich muzyki przedstawiało się nader skromnie. Były to

głównie śpiewniki i publikacje regionalistyczne. Jako etnomuzykolog w swojej pracy doktorskiej zamierałam przyjrzeć się, czy wyodrębnienie tej grupy etnograficznej przez XIX-wiecznych ludoznawców dokonane na podstawie przejawu kultury materialnej – charakterystycznego wyglądu spodni z męskiego stroju ludowego – znajdowało niegdyś i znajduje obecnie swe odzwierciedlenie również w aspekcie muzyki. Ważnym celem była odpowiedź na pytanie o znaczenie epitetu „kliszczacki” w odniesieniu do muzyki, o znaczenie i sprawczość tej etykiety. Czy znajdowała ona niegdyś i znajduje obecnie swe odzwierciedlenie w aspekcie muzyki tworzonej przez ludność zamieszkującą teren uznany w literaturze etnograficznej za kliszczacki? Czy istnieją dystyngtywne cechy morfologiczne (forma, budowa, struktura) tradycyjnego repertuaru muzycznego na tym obszarze, charakterystyczny kanon repertuarowy, styl wykonawczy? Jak i przez kogo są definiowane? W jaki sposób te definicje odnoszą się do źródeł historycznych, m.in. zapisów Oskara Kolberga z dwóch tomów *Dzieł Wszystkich* (Góry i Podgórze cz. I i II), materiałów rękopiśmiennych i maszynopisów ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie czy nagrań i protokołów z Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego przeprowadzonej w regionie w 1952 roku, przechowywanych w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie?

Oprócz przeprowadzenia kwerend archiwalnych, opierałam się na własnych badaniach terenowych, prowadzonych w latach 2010–2017 głównie wśród animatorów kultury ludowej, śpiewaków, kapel ludowych i zespołów regionalnych na obszarze kliszczackim, który wyznaczyłam na podstawie literatury etnograficznej, a także poczucia tożsamości regionalnej moich informatorów.

Ważnym aspektem wpływającym na trudność badań nad muzyką „kliszczacką” był fakt braku

materiału porównawczego sprzed II wojny światowej. Słynny XIX-wieczny folklorysta, Oskar Kolberg, przeprowadzał dokumentację melodii ludowych w zasadzie na obrzeżach obszaru kliszczackiego (okolice Myślenic, Rabki-Zdrój, Jordanowa, Makowa Podhalańskiego i Suchej Beskidzkiej), przykładów ze Stróży, Lubnia czy Mucharza podał niewiele – 24 pieśni i dwie melodie instrumentalne. Biorąc pod uwagę materiał przez niego spisany w Beskidach i na Podtatrzu, a następnie umieszczony w dwóch tomach zatytułowanych *Góry i Podgórze*, można wysnuć wniosek, że w drugiej połowie XIX w. muzyka „kliszczacka” części Beskidów miała wiele wspólnego nie tylko z lachowską, krakowską, lecz również niziną – *mazurską*. Świadczą o tym liczne przykłady rytmiki mazurkowej, nie tylko w pieśniach powszechnych, lecz również obrzędowych. Wpływy z Krakowskiego ewidentnie widać natomiast w synkopowanej, krakowiakowej rytmice wielu pieśni podanych przez Kolberga. Przy części z nich pojawia się lokalizacja „Stróża, Mogilany”, co może wskazywać na wspólnotę repertuarową nizinnych i górskich okolic Myślenic. Z kolei wpływy z południa to przede wszystkim lidyżmy (podwyższony 4. stopień skali), reprezentowane jednak przez pojedyncze przykłady. Kilka tekstów słownych i melodii pieśni z *Gór i Podgórza* Kolberga przetrwało do czasów współczesnych i utrzymuje się w repertuarze zespołów regionalnych uważających się za kliszczackie, w tym Trzebuńskich Kliszczaków, którzy nagrania niektórych pieśni umieścili na swojej płycie *Śpiewki spod Gronia*, wydanej w 2020 roku<sup>3</sup>.

Nagrania dokonane w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego stanowią bardzo ważny etap w dokumentacji tradycji muzycznych obszaru kliszczackiego. Udokumentowano muzykę wokalną (ballady, pieśni obrzędowe i powszechne) i instrumentalną oraz przeprowadzono wywiady terenowe.

Zarejestrowano ponad 300 przykładów pieśni i 60 przykładów instrumentalnych (harmonia, skrzypce) podanych przez ponad 50 informatorów z 20 miejscowości. Akcją Zbierania Folkloru Muzycznego w Polsce południowej kierował muzykolog, Włodzimierz Poźniak (1904–1967). Co istotne, przy mapowaniu badanego terenu nie wyróżnił obszaru „kliszczackiego”, „myślenickiego” czy „tokarskiego”. Tereny uznawane w ówczesnej literaturze etnograficznej za kliszczackie mieściłyby się, według etnomuzycznej regionalizacji Poźniaka, w granicach północnego Podhala, okręgu babiogórskiego oraz pasa przejściowego góralsko-lachowskiego.

W czasie dokonywania tych nagrań, od lat 50. XX w., uprawianie muzyki tradycyjnej w regionie zaczęło podlegać istotnym zmianom. Przede wszystkim zaczęło się instytucjonalizować, najpierw w ramach mniej formalnych grup złożonych z osób zainteresowanych kulturą ludową, działających najczęściej pod przewodnictwem silnych liderów wywodzących się ze społeczności danych miejscowości, znających z czasów dzieciństwa i młodości ludowe obrzędy, zwyczaje i muzykę. Później grupy tego rodzaju, powstające w miejscowościach położonych na obszarze kliszczackim – Lubniu, Krzczonowie, Tenczynie, Pcimiu i Tokarni – zaczęły działać np. przy Klubach Rolnika i gminnych domach kultury. Ich założyciele, próbując stworzyć repertuar wykonawczy, nierzadko korzystali z pomocy dwóch rodzajów „ekspertów”: najstarszego pokolenia miejscowej ludności oraz wykształconych specjalistów z dziedziny kultury ludowej. Przeprowadzano na własną rękę badania terenowe, starając się stworzyć repertuar dla powstałej grupy we współpracy z etnografami, etnomuzykologami i etnochoreografami. Najczęściej za tradycyjny uznawano repertuar i skład kapeli, jaki występował na obszarze kliszczackim w okresie międzywojennym. Muzykanci ludowi zapraszani do udziału w ka-





Plenerowa inscenizacja kliszczackiego wesela. Pcim 2015, fot. Gabriela Gacek

pelach – skrzypkowie, basiści, klarnciści, trębacze – jeszcze działali w terenie, ale nie grali już starych chodzonych, krzyżoków, krakowiaków suwanych, obyrtanych i polek. Dawny folklor muzyczny stał się repertuarem pokazywanym coraz częściej wyłącznie na scenie, a kapele grały jeszcze po weselach, ale raczej repertuar aktualny – przeboje muzyki rozrywkowej. Z biegiem czasu coraz bardziej różnił się także sam skład kapel czynnych poza zespołami regionalnymi; zaczęły one grać w składach uznawanych przez folklorystów za nietradycyjne, np. z udziałem saksofonu, akordeonu, perkusji, a od lat 90. XX w. instrumentów elektronicznych. Był to jeden z powodów coraz większych problemów ze znalezieniem muzykantów, którzy mogliby grać z zespołami regionalnymi. Brakowało skrzypków i basistów, natomiast bardzo dużo osób grało na instrumentach dętych, także ze względu na dużą liczbę i prężną działalność orkiestr dętych w regionie.

Repertuar obrzędowy zaczynał odchodzić w zapomnienie, a jeśli jeszcze występował, to

coraz częściej bez magicznego i mitycznego sensu, który niegdyś mu towarzyszył. Muzyka tradycyjna przestawała towarzyszyć codziennemu życiu, występować w jej naturalnym kontekście wykonawczym. W ramach działalności zespołów została poddana dekontekstualizacji. Najstarsze zespoły regionalne działające na terenie kliszczackim stały się niewątpliwie bezpośrednimi kontynuatorami tradycji ludowych w zinstytucjonalizowanym ruchu folklorystycznym. Nie uczestniczyły już np. w obrzędach dorocznych czy rodzinnych albo potańcówkach dla miejscowej społeczności, nastąpiło uscenicznienie tradycji. Obrzędy zaczęły być pokazywane w formie steatralizowanej, a repertuar pieśniowy i taneczny – scenicznie w formie koncertu. Równocześnie wiele z tych zespołów wciąż tworzyło folklor, ale tylko w pewnym zakresie – gawęd i scenek teatralnych (skeczy) opowiadających o życiu na wsi i aktualnych wydarzeniach ważnych dla społeczności oraz tekstów słownych przyśpiewek układanych każdego roku na dożynki.

Z pewnością duży wpływ na rugowanie tradycyjnego repertuaru z naturalnego kontekstu wykonawczego miała modernizacja oraz coraz częstsze wyjazdy mieszkańców obszaru kliszczackiego do pracy do Krakowa i na Śląsk. Własna tradycja ludowa zaczęła być postrzegana jako coś wstydliviego, przypominającego o wiejskich korzeniach i czasach biedy oraz zacofania. Postępująca elektryfikacja, zakończona w niektórych miejscowościach regionu dopiero na początku lat 70. XX w., przyniosła m.in. możliwość korzystania z radia i zaznajamiania się z różnymi gatunkami muzyki. Lata 70. to również założenie najprężniej do dziś działającego i najbardziej rozpoznawalnego zespołu regionu kliszczackiego – Kliszczaków z Tokarni.

W latach 80. XX w. powstała pierwsza i jedyna jak dotąd stylizacja sceniczna muzyki „kliszczackiej” dla zespołu pieśni i tańca – była to suita łętowsko-tokarska (zauważmy tu brak określenia „kliszczacka”) autorstwa Henryka Dudy (choreografa) oraz Józefa Romka, muzyka, syna kapelmistrza Ochotniczej Straży Pożarnej i organisty z Łętowni, oraz Marii Romkowej, nauczycielki, informatorki Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Romek dokonał artystycznego opracowania melodii pieśni i tańców, zebranych podczas kwerendy terenowej w rodzinnych stronach oraz w Tokarni u kierownika zespołu regionalnego Kliszczacy. Suita dla Zespołu Pieśni i Tańca Ziemia Myślenicka w Myślenicach powstała na bazie repertuaru pieśniowego i tanecznego tego zespołu, z dodanymi elementami autorskimi Romka, będącymi przykładami fake-lore<sup>2</sup> u<sup>4</sup>, takimi jak krzyżok młodych oraz obrazek pasterski i taniec z kijami.

Od 2000 r. zaczęto podejmować w regionie różne inicjatywy na rzecz kultury ludowej. Były to zwłaszcza publikacje książkowe na temat kultury ludowej Kliszczaków i przeszłości regionu pisane przez osoby związane z terenem kliszczackim ro-

dzinnie i/lub zawodowo. Szczególnie ważne dla krystalizacji muzycznych tradycji Kliszczaków stały się trzy śpiewniki zawierające zapisy melodii i tekstów słownych pieśni z repertuaru zespołu regionalnego Kliszczacy z Tokarni autorstwa Mariana Cieślika (wydane w 2005, 2006, 2009 r.), które zaczęły być postrzegane jako kodyfikacja tradycyjnego, kliszczackiego repertuaru muzycznego i stanowiły wskazówkę oraz odniesienie dla instruktorów nowo powstających zespołów regionalnych, szczególnie w powiecie myślenickim. Staraniem osób związanych z Gminnym Ośrodkiem Kultury i Sportu w Pcimiu założono Wortal Tradycji i Kultury Gminy Pcim. Pojawiały się również wydawnictwa płytowe i książkowe wydawane najczęściej przez gminy lub własnym sumptem, a w wielu miejscowościach powołano do życia zespoły regionalne, szczególnie dziecięce, których celem miało być prezentowanie i promowanie muzyki kliszczackiej. Ich powstanie było efektem aktywności liderów-założycieli: regionalistów i pasjonatów zaangażowanych w działalność badawczą, edukacyjną i popularyzatorską, a często także środków finansowych, które pojawiły się w samorządach i masowo powstających stowarzyszeniach (np. Lokalna Grupa Działania Klimas w Lubniu, Stowarzyszenie Miłośników Skomielnej Czarnej i Bogdanówki) dzięki wejściu Polski do Unii Europejskiej. Zaczęto realizować projekty, których podstawę stanowiła ochrona dziedzictwa kulturowego regionu.

Wśród kierowników zespołów regionalnych powstałych w XXI w. można zaobserwować kilka postaw wobec tradycji muzycznej. Pierwsza z nich polega na szukaniu jak najbardziej „autentycznej” muzyki kliszczackiej, „oczyszczonej” z naleciałości sąsiednich grup etnicznych. Postawa ta opiera się na badaniach terenowych, kwerendach archiwalnych itp. i próbach opracowania repertuaru na ich podstawie. Druga polega na zatrudnieniu – nierzadko czasowym, w ramach „projektu



Zespół „Pcimianie” z Pcimia. Dzień Kliszczaka. Pcim 2013, fot. Gabriela Gacek

unijnego” – instruktora pochodzącego zazwyczaj spoza regionu kliszczackiego, przenoszącego do zespołu znany sobie repertuar, np. pieśni i tańce babiogórskie, żywieckie czy podhalańskie (wydaje się, że w tym przypadku wybór instruktora to faktycznie wybór tradycji regionalnej dla zespołu). W ramach tej postawy mieści się również zatrudnianie instruktorów związanych z zespołami pieśni i tańca, znających wyłącznie tę konwencję scenicznej prezentacji folkloru muzycznego i w związku z tym zaszczipiającego stylizowany program góralski (częściej pseudogóralski) lub oparty na tańcach czy pieśniach konkretnego regionu, często Żywiecczyzny. Jeszcze inna postawa wobec tradycji to skupienie się na twórczości autorskiej – układanie tekstów słownych pieśni w gwarze, układanie scenek rodzajowych, śpiewanie poezji tworzonej przez lokalnych poetów ludowych do funkcjonujących w regionie melodii ludowych. Jest to po części skutek dążeń wielu instruktorów do posiadania w programie pieśni lub melodii endemicznie występującej w danym miejscu, co biorąc pod uwagę specyfikę muzyki ludowej, wydaje się bardzo trudne do zrealizowania. Zdarza się poza tym i inna postawa wobec muzycznej tradycji: kierownik zespołu pochodzący z regionu kliszczackiego świadomie wybiera

repertuar innego regionu jako repertuar nowo powstającego zespołu ze względu na preferencje muzyczne własne i jego członków. Takie podejście dominuje na południowych obrzeżach regionu, w Krzeczowie i Skomielnej Białej, w której zaczęto grać muzykę podhalańską uważaną za „najbardziej góralską” (cenioną wyżej niż kliszczacka czy zagórzańska).

Opisane wyżej postawy mogą się łączyć lub przenikać, np. można pozyskiwać repertuar w ramach badań terenowych, ale zatrudnić instruktora kapeli z sąsiedniego regionu, aby uczył grać na instrumentach muzycznych. Bardzo często zdarza się, że – wobec braku aktywnych, starszych muzykantów w regionie – nie ma osób, które mogłyby przekazać młodszemu pokoleniu technikę i styl gry na instrumentach.

W większości młodych zespołów regionalnych w skład instrumentalny kapeli nie wchodzi instrumenty dęte, uznawane za element „krakowski”. Jeśli się pojawiają, to ze względu na brak muzykantów grających na instrumentach smyczkowych. Z drugiej strony, istnieje na obszarze kliszczackim zespół Kozinianie, grający na instrumentach smyczkowych do skomponowanych na keyboardzie podkładów muzycznych utrzymanych w stylistyce dance i reggae. Inny zespół, Jędrzek Paka,

będący współczesną kapelą weselną wykonującą przeboje muzyki rozrywkowej, włączył do swojego repertuaru kilka melodii pieśni ludowych z repertuaru zespołu regionalnego Pcimianie, do którego należą dwie osoby z jego składu.

Obok młodych zespołów działających na terenie kliszczackim, z których wiele dopiero szuka swojego repertuaru i stylu wykonawczego, działają te z kilkudziesięcioletnim stażem. Wydaje się, że w przypadku starszych zespołów kłopot sprawiło nie tyle szukanie własnego repertuaru w latach 70., ile wyraźne dodanie w ostatnich latach etykiety zespołu „kliszczackiego”, której sami ich instruktorzy nie potrafią dokładnie zdefiniować.

Nowo powstające zespoły nie dysponowały konkretnymi pomysłami na repertuar, jednak zaczynały działalność z etykietą zespołu kliszczackiego, które to określenie okazało się pustą nazwą. W przypadku instruktorów zespołów działających na terenie kliszczackim refleksja nad kształtem rekonstruowanej tradycji muzycznej jest sprawą nieodzowną. Instruktorzy próbują czasem ustalić podczas konsultacji z jurorami przeglądów folklorystycznych, jak muzyczne tradycje Kliszczaków mogły brzmieć. Jednak z uwagi na brak wystarczającej liczby źródeł archiwalnych oraz niedostateczną ilość konkretnych informacji od najstarszych członków społeczności terenu kliszczackiego, którzy mogliby podać repertuar muzyczny oraz opowiedzieć dokładnie o jego kontekście wykonawczym, zadanie to wydaje się trudne do zrealizowania. Istnieje nawet niebezpieczeństwo, że jurorzy ze względu na swój autorytet i władzę (nagrody festiwalowe) będą mieli decydujący wpływ na kształt repertuaru prezentowanego scenicznie przez zespół. Z pomocą mogą przyjść śpiewniki wydane przez zespół regionalny Kliszczacy, lecz ich rola jest jedynie pomocnicza, ponieważ żaden młody zespół nie chce kopiować repertuaru innego zespołu. Instruktorzy rzadko sięgają też do źródeł mogących

służyć rekonstrukcji repertuaru, takich jak np. nagrania zrealizowane w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego<sup>5</sup>. Luki w repertuarze zapelnia się często zapożyczeniami z repertuaru sąsiednich grup góralskich.

Opisane wyżej różne sposoby rozumienia tradycji muzycznych skutkują sytuacją, w której prawie każdy zespół ma nieco inny pomysł na swój strój, instrumentarium i repertuar. Instruktorzy zauważają brak źródeł dotyczących muzyki, trudno im też wskazać cechy właściwe tylko muzyce kliszczackiej, wobec czego niemożliwe staje się tworzenie w regionie jej spójnej wizji – w tym sensie można mówić o (wielu) tradycjach muzycznych górali kliszczackich. Z drugiej strony, trudno wydzielić repertuar „czysto” kliszczacki, gdyż wiele melodii czy wątków tekstowych jest niejednokrotnie spotykanych w całych Beskidach, Krakowskiem, a nawet Małopolsce.

Na współczesne oblicze muzyki terenów kliszczackich, prócz problemów repertuarowych, nakładają się zjawiska związane ze sposobem funkcjonowania i promocji. Zespoły tam działające dość rzadko koncertują poza swoim regionem, rozumianym przez instruktorów i instytucje kulturalne, przy których działają, nie w sensie etnograficznym, a administracyjnym (jako granice powiatu). Prowadzi to do sytuacji, w której zespoły kliszczackie działające w powiecie myślenickim i suskim właściwie nie wiedzą o sobie nawzajem i prawie nigdy nie występują na tych samych regionalnych imprezach folklorystycznych organizowanych przez gminne ośrodki kultury lub organizacje działające na rzecz promocji tradycji regionalnych (koła gospodyń wiejskich, lokalne grupy działania), będącymi współczesnymi mecenasami kultury ludowej. Imprezy związane z kultywowaniem i promowaniem regionalnej odrębności, na których zawsze pojawia się „kliszczacka” muzyka, to Święto Kliszczaka i Święto Pieczonego Ziemniaka w Pcimiu, Biesia-

da Kliszczacka w Tokarni, Tuka w Bogdanówce, Dzień Kubajki i Rombanica w Marcówce oraz – w mniejszym stopniu – dożynki gminne i powiatowe. Wspomniane przeze mnie imprezy masowe mają charakter festynu i organizowane są latem oraz wczesną jesienią w plenerze. To okazja do integracji mieszkańców na gruncie folkloru poprzez prezentację dawnych zwyczajów, potraw, tradycji, rękodzieła, folkloru oraz utrwalenia poczucia tożsamości regionalnej w atmosferze zabawy.

Tradycja jest zjawiskiem żywym, co oznacza, że każde pokolenie weryfikuje „wiedzę ludu” przekazaną przez poprzednie i wybiera to, co uważa za przydatne i warte zatrzymania. W porównaniu do sąsiednich regionów góralskich i Krakowskiego, na obszarze kliszczackim proces ten jest w szczególności sposób intensywny, trudny i nieoczywisty. Dawne ludoznawcze etykiety sprawiają tu nie lada problem.

### Przypisy:

- 1 Jako kontrprzykład można podać etymologię nazwy grupy etnograficznej *Kurpie*, która wywodzi się od noszonych przez ludność butów (*kurpsi*) wyrabianych z lipowego łyka. Grupa ta wykształciła odrębną od sąsiednich regionów muzykę pod względem stylistycznym i repertuarowym.
- 2 *Kultura ludowa Górali Kliszczackich*, red. K. Ceklarz i J. Masłowiec, Kraków 2015.
- 3 Do jednej z nich, *Cemuś ześ na mnie* (nr 4 na płycie), dopisali kilka zwrotek tekstu słownego własnego autorstwa.
- 4 Terminu *fakelore* użył po raz pierwszy w połowie XX wieku Richard Dorson. Oznacza nieautentyczny, najczęściej autorsko wytworzony folklor, przedstawiany, opisywany i prezentowany tak, jakby był autentyczny. Termin ten może odnosić się w zakresie muzyki do wymyślonych, nowych pieśni czy tańców. Przykładem fakelore’u w dziedzinie folkloru słownego są *urban legends*.
- 5 W trakcie badań terenowych nierzadko musiałam przyjmować postawę informatorki dla moich informatorów odnośnie do źródeł muzycznych, z których mogą zaczerpnąć repertuar na potrzeby prowadzonych przez siebie zespołów regionalnych. W ten sposób np. w Trzebuni pozyskano kopie nagrań z OAZFM.



# Tajemnice Ludowego Kufra

## gra – układanka



### Odkrycie niezwykły świat tradycyjnych strojów ludowych



Do kupienia na:  
[www.nikidw.edu.pl/sklep](http://www.nikidw.edu.pl/sklep)

Wydawca

Inytucja finansowana przez:

Patronat honorowy

Patroni medialni



**NARODOWY INSTYTUT  
KULTURY I DZIEDZICTWA WSI**

# Scena Letnia

SPOTKANIA Z KULTURĄ LUDOWĄ  
W #NIKIDW - 2023

- 13.05** - Kultura Lubelszczyzny
- 04.06** - Dzień Dziecka na ludowo
- 02.07** - Kultura Kujaw i Pomorza
- 06.08** - Kultura Podlasia i Suwalszczyzny
- 09.09** - Europejskie Dni Dziedzictwa
- 01.10** - Warszawskie Święto Chleba

## W programie:

- warsztaty z twórcami ludowymi
- zabawa przy muzyce kapel ludowych
- przysmaki kuchni tradycyjnej  
przygotowane przez KGW

**WSTĘP WOLNY**



Organizator



Instytucja finansowana przez:



Szczegóły na:  
**[www.nikidw.edu.pl](http://www.nikidw.edu.pl)**

\*) - pełna informacja administratora dostępna na  
- <https://nikidw.edu.pl/odo/> oraz w siedzibie NIKIDW

# Gala „Korzenie i skrzydła”

## Rozstrzygnięcie drugiej edycji konkursu

Joanna Szymańska-Radziejewicz



Laureaci konkursu „Korzenie i skrzydła”, fot. K. Żuczkowski

Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi wspiera badaczy kultury ludowej oraz ich promotorów. Służy temu konkurs na najlepszą pracę magisterską i doktorską pn. „Korzenie i skrzydła”. Za jego pośrednictwem Instytut chce upowszechnić i zaprezentować wyniki oryginalnych badań naukowych poświęconych kulturze i dziedzictwu polskiej wsi oraz zachęcić młodych naukowców do kontynuacji pracy w tym zakresie.

26 kwietnia 2023 r. w Narodowym Instytucie Kultury i Dziedzictwa Wsi odbyło się uroczyste wręczenie nagród w konkursie „Korzenie i skrzydła” na najlepszą pracę magisterską na temat kultury i dziedzictwa obszarów wiejskich w Polsce. Swoją obecnością wydarzenie uświetnili: Pani Anna Radecka, Dyrektor Departamentu Oświaty i Polityki Społecznej w Ministerstwie Rolnictwa i Rozwoju Wsi oraz Pan Sławomir

Adamiec, Dyrektor Generalny w Ministerstwie Edukacji i Nauki. Wśród zaproszonych gości nie zabrakło także członków komisji konkursowej, patronów, reprezentantów środowiska akademickiego, w tym promotorów zgłoszonych prac, i oczywiście samych magistrantów.

O część artystyczną wydarzenia zadbał mistrz dudziarski, Pan Romuald Jędraszak, który zabrał naszych gości na muzyczną wędrowkę do Wiel-



Powitanie gości na gali wręczenia nagród w konkursie „Korzenie i skrzydła” - Pani Monika Garnek-Owczarczyk, Zastępca Dyrektora NIKiDW, fot. K. Żuczowski

kopolski. Przy akompaniamentcie Pani Aleksandry Sałapatek, która zagrała na skrzypcach przewiązanych, usłyszeliśmy takie utwory, jak: „Wiwat przyjacielski”, „Od Gołębina – Okragły” oraz „Wiwat – O mój ojciec wielki”.

Konkurs został zorganizowany już po raz drugi i podobnie jak w zeszłym roku spotkał się z dużym zainteresowaniem odbiorców. Otrzymaliśmy 30 zgłoszeń, a tematyka prac oscylowała wokół zagadnień związanych z szeroko pojętą kulturą i dziedzictwem obszarów wiejskich, dotykając kwestii folkloru muzycznego i słownego, architektury wsi, muzealnictwa etnograficznego. Komisja konkursowa, pod przewodnictwem dr hab. Violetty Wróblewskiej, prof. UMK, oceniła je zgodnie z założeniami Konkursu, zawartymi w Regulaminie, przyznając ujęte w nim nagrody. Ponadto uhonorowani zostali promotorzy prac, które zajęły I miejsca, oraz przyznanych zostało pięć wyróżnień honorowych.

Skład Komisji Konkursowej: dr hab. Violetta Wróblewska, prof. Uniwersytetu Mikołaja

ja Kopernika w Toruniu – przewodnicząca; dr hab. Magdalena Szyndler, prof. Uniwersytetu Śląskiego; dr hab. Stanisława Trebunia-Staszela, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego; dr Marcela Szymańska, laureatka I Nagrody w kategorii prac doktorskich w poprzedniej edycji Konkursu.

### **Laureaci drugiej edycji konkursu „Korzenie i skrzydła”**

#### **Wyróżnienia honorowe**

- **mgr Jan Jabłoński**

Tytuł pracy: *Zgodnie z Genius Loci? – współczesna interpretacja zagrody łowickiej*; afiliacja: Politechnika Warszawska; promotor: dr hab. Mirosław Orzechowski, prof. PW; rok obrony: 2020

- **mgr Monika Trypuz**

Tytuł pracy: *Perebory lubelskie dawniej i dziś*; afiliacja: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie; promotor: dr Anna Rudzka, ASP w Warszawie; rok obrony: 2020



- **mgr Andriana Kanchuha**

Tytuł pracy: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe Sąsiadowic*; afiliacja: Uniwersytet Rzeszowski; promotor: dr hab. Bożena Taras, prof. UR; rok obrony: 2021

- **mgr Anna Gadzała**

Tytuł pracy: *Łemkowska tradycja i kultura we współczesnej sztuce polskiej*; afiliacja: Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; promotor: dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW; rok obrony: 2022

- **mgr Dawid Wiendlocha**

Tytuł pracy: *Rok obrzędowy we wsi Borki Małe*; afiliacja: Uniwersytet Wrocławski; promotor: dr hab. Eugeniusz Kłosek, prof. UWr; rok obrony: 2022

### I miejsce

- **mgr Lidia Biały**

Tytuł pracy: *Ludowe techniki skrzypcowej gry na Rzeszowszczyźnie na przełomie XX i XXI wieku. Studium wybranych przypadków*; afiliacja: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; promotor: dr hab. Tomasz Rokosz, prof. KUL; rok obrony: 2018

- **mgr Aleksandra Dzik**

Tytuł pracy: *Edukacja muzealna. Analiza zjawiska na podstawie działań Muzeum w Bielsku Podlaskim*; afiliacja: Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu; promotor: dr hab. Anna Weronika Brzezińska, prof. UAM; rok obrony: 2020

### II miejsce

- **mgr Mariola Petryszak z d. Milaniak**

Tytuł pracy: *Językowo-kulturowy obraz wiejskiej przestrzeni funeralnej utrwalony w pieśniach pogrzebowych wykonywanych na Spiszu*; afiliacja: Uniwersytet Jagielloński; promotor: prof. dr hab. Halina Kurek, UJ; rok obrony: 2018

- **mgr Zuzanna Szkup**

Tytuł pracy: *Zarządzanie dziedzictwem kulturowym na przykładzie Łemkowskiej Zagrody Edukacyjnej w Gładyszowie*; afiliacja: Uniwersytet Jagielloński; promotor: dr hab. Ewa Kocój, prof. UJ; rok obrony: 2022

- **mgr Emilia Niedźwiedź**

Tytuł pracy: *Znaczenie dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego w rozwoju gmin Krzczonowskiego Parku Krajobrazowego*; afiliacja: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; promotor: dr hab. Bogusława Baran-Zgłobicka, prof. UMCS; rok obrony: 2021

### III miejsce

- **mgr Leonia Brzozowska**

Tytuł pracy: *Kwiatowy palimpsest. Antropologiczne studium współczesnego malarstwa w Zalipiu*; afiliacja: Uniwersytet Jagielloński; promotor: dr hab. Monika Golonka-Czajkowska, prof. UJ; rok obrony: 2019

- **mgr Karolina A. Pawłowska**

Tytuł pracy: *Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu – historia, działalność folklorystyczna i najważniejsi członkowie*; afiliacja: Uniwersytet Wrocławski; promotor: prof. dr hab. Zbigniew J. Przerembski, UWr; rok obrony: 2018

- **mgr Karolina Zorn**

Tytuł pracy: *Problem ciągłości dziedzictwa architektonicznego na przykładzie dolnośląskiej wsi Miłków*; afiliacja: Politechnika Gdańska; promotor: dr hab. inż. arch. Anna Górka, prof. PG; rok obrony: 2022

Zwieńczeniem wydarzenia była debata „Wokół etnograficznych badań dziedzictwa wiejskiego”, w której wzięli udział: Małgorzata Jaszczolt, kierownik Działu Programowego NIKiDW – prowadząca; dr Arkadiusz Jełowicki, z Narodowego Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Rol-

no-Spożywczego w Szreniawie; dr Justyna Laskowska-Otwinowska, pracownik Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie; Witold Przewoźny – emerytowany kustosz Muzeum Na-

rodowego, Oddział Muzeum Etnograficznego w Poznaniu; dr hab. Magdalena Szyndler, prof. Uniwersytetu Śląskiego, jurorka Konkursu „Korzenie i skrzydła”.

**Krótki komentarz Komisji Konkursowej:**

*Znaczne zainteresowanie Konkursem Narodowego Instytutu Kultury i Dziedzictwa Wsi „Korzenie i skrzydła” na najlepszą pracę magisterską na temat kultury oraz dziedzictwa obszarów wiejskich w Polsce bezsprzecznie dowiodło, że istnieje duża społeczna potrzeba dbałości o lokalne oraz ponadlokalne tradycje, jak też poczucie konieczności ich poznawania, badania i rozpowszechniania, także przez młodych ludzi. Wysoki poziom merytoryczny nadesłanych prac magisterskich, niezwykle różnorodnych pod względem tematyki, zakresu badań oraz wykorzystanej metodologii, świadczy również o znacznej znajomości przedmiotu analiz, jak i zaangażowaniu autorów w naukowy opis zagadnień odnoszących się do małych ojczyzn. Nagrodzone prace, których wyłonienie było niezwykle trudne, gdyż niemal wszystkie nadesłane na konkurs zasługiwały na wyróżnienie, należą do dzieł naukowych spełniających najwyższe standardy jakości. Wszystkim uczestnikom Konkursu, finalistom, a zwłaszcza Laureatom i Promotorom nagrodzonych prac, serdecznie gratulujemy, życząc dalszych sukcesów”.*



**Joanna Szymańska-Radziejcz** – absolwentka bibliotekoznawstwa i informacji naukowej Uniwersytetu Łódzkiego oraz studiów z zakresu edytorstwa współczesnego na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Pracowała w Centralnej Bibliotece Rolniczej w Warszawie. Obecnie pracuje w Dziale Promocji i Komunikacji w NIKiDW. Współredaktorka „Rolniczego Magazynu Elektronicznego”.

# Noc z kulturą Lubelszczyzny

Rafał Karpiński



Występ Zespołu Pieśni i Tańca „Lublin” podczas Nocy Muzeów w NIKiDW, fot. K. Żuczkowski

W tym roku Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi zadebiutował w ogólnopolskiej akcji Noc Muzeów. Do współpracy zaprosiliśmy Centrum Spotkania Kultur z Lublina i Muzeum Wsi Lubelskiej. Było to niewątpliwie jedno z najbardziej kolorowych i hucznych wydarzeń w Warszawie.

Licznie przybyłych przed budynek Instytutu gości i turystów powitał Zespół Pieśni i Tańca „Lublin” imienia Wandy Kaniorowej. Młodzi ludzie ubrani w tradycyjne stroje z Lubelszczyzny, mieniące się bielą, czernią, złotem, zielenią i fioletem, cudownie prezentowali się w promieniach zachodzącego słońca. Po krótkim koncercie i prezentacji wiązanki lubelskich tańców artyści zaprosili publiczność do czynnej zabawy. Do taktów kapeli mieszane pary, złożone z członków Zespołu i turystów, ruszyły w tan. Zaczęto od znanego wszystkim poloneza, aby za chwilę przejść do

nauki regionalnych polek i oberków. Tak rozpoczęło się spotkanie z kulturą Lubelszczyzny. Ci, którym zabrakło pary lub odwagi do wspólnego tańca, oglądali bogatą wystawę strojów ludowych prezentowaną w podcieniach siedziby Instytutu.

W dolnym holu można było podziwiać instalację skrupulatnie odtwarzającą wnętrze tradycyjnej wiejskiej chaty z Lubelszczyzny. Wszystkie zgromadzone tam sprzęty były autentyczne i stanowiły eksponaty muzealne. Po chacie, odpowiadając na wszelkie pytania, wszystkich zainteresowanych oprowadzały ubrane w tradycyjne



Otwarcie Nocy Muzeów w NIKiDW, fot. K. Żuczkowski

stroje pracownice Muzeum Wsi Lubelskiej. Tuż obok zorganizowano warsztaty z robienia ozdób z kolorowej bibuły i papieru. W sali im. Marii Skłodowskiej-Curie na odwiedzających czekała interaktywna pracownia pszczelarska. Historię pszczelarstwa można było poznać na specjalnym dotykowym ekranie. Na wystawie zgromadzono różnego rodzaju ule, począwszy od pierwszych zrobionych z drążonych pni drzew, poprzez kószki (plecione ze słomy), po współczesne ule skrzynkowe. Dzięki technologii VR można było zajrzeć do wnętrza ula i zobaczyć „od środka”, jak żyje prawdziwa pszczoła rodzina. Każdy też mógł samodzielnie wykonać świecę z prawdziwego pszczelego wosku.

Smakowite zapachy potraw tradycyjnej kuchni wsi lubelskiej zapraszały do wejścia na piętro. Tam królowały stoły zastawione przez panie z Kół

Gospodyń Wiejskich. Dzięki specjalom, jakie przygotowały, wszyscy chętni mogli zapoznać się z kulturą kulinarną regionu. A o tym, jak wspólnie spakowały pierogi, szynki, boczki, grzyby marynowane, żurek, bigos i liczne rodzaje ciast i ciasteczek, świadczyły długie kolejki do poszczególnych stołów.

W Sali Odczytowej można było, przy akompaniamencie kapel z Lubelszczyzny, poznać tańce ludowe charakterystyczne dla tego regionu i nauczyć się ich kroków pod okiem instruktora.

Na przestronnym tarasie Instytutu zorganizowano z kolei wystawę prac malarskich Stanisława Koguciuka, zwanego Nikiforem z Pławanic, o którym znawcy sztuki pisali, że jego twórczość „urzeka prostotą”. Wśród tematów wystawy znalazły się pejzaże i wiejskie obrazki, motywy religijne i patriotyczne oraz tzw. humory.



**Rafał Karpiński** – pracownik Działu Promocji i Komunikacji NIKiDW. Przez wiele lat związany z mediami – współpracował m.in. z telewizją publiczną oraz kilkoma stacjami komercyjnymi, z „Życiem Warszawy”, „Froncą Lux”, portalami internetowymi. Pasjonat historii i geopolityki, jazdy na nartach oraz górskich wędrowek.

# Program Stypendialny „Mistrz – Uczeń” – druga edycja

Magdalena Trzaska

**NARODOWY INSTYTUT  
KULTURY I DZIEDZICTWA WSI**

II edycja Programu Stypendialnego  
dla twórców ludowych

**Mistrz – Uczeń**  
2023

Szczegółowe informacje na stronie:  
[www.nikidw.edu.pl](http://www.nikidw.edu.pl)

Za nami nabór do drugiej edycji Programu Stypendialnego Narodowego Instytutu Kultury i Dziedzictwa Wsi „Mistrz – Uczeń”. Zainteresowanie, z jakim spotkał się projekt w tym roku, przeszło nasze najśmielsze oczekiwania. Po ogłoszeniu decyzji Jury twórcy ludowi i ich uczniowie ruszyli do pracy. Efekty ich starań będziemy na bieżąco pokazywać w naszych mediach społecznościowych.

Program własny Narodowego Instytutu Kultury i Dziedzictwa Wsi pod nazwą Stypendium „Mistrz – Uczeń” skierowany jest do twórców ludowych z terenu Rzeczypospolitej Polskiej. Jego adresatami są mistrzowie z ugruntowaną już po-

zycją i dorobkiem oraz adepci, którzy dopiero zdobywają lub doskonalą swoje umiejętności. Według Regulaminu podstawowym celem programu jest ratowanie lokalnego dziedzictwa i tradycji oraz zapewnienie ciągłości autentycznej

twórczości ludowej. Priorytety Stypendium dotyczą projektów edukacyjnych, umożliwiających bezpośredni przekaz tradycyjnych umiejętności artystycznych, rzemieślniczych i rękodzielniczych, dokonywanych wewnątrz wspólnoty lokalnej, ze szczególnym uwzględnieniem umiejętności zagrożonych zanikiem.

W roku ubiegłym złożono ponad 70 wniosków, a wsparcie na realizację swoich projektów otrzymało 15 par mistrzów i uczniów. Mistrzowie przez pół roku przekazywali swoją wiedzę uczniom. Dzięki współpracy powstały wspaniałe dzieła, jak chociażby szopka krakowska, wykonana przez Marka Markowskiego juniora pod okiem Marka Markowskiego seniora, która w 80 Konkursie Szopek Krakowskich zajęła I miejsce w kategorii szopek średnich oraz zdobyła nagrodę im. Jerzego Dobrzyckiego. Poza szopkarstwem Stypendyści reprezentowali wiele różnych dziedzin zarówno rzemiosła i rękodzieła, jak i sztuki i muzyki ludowej, takich jak np. śpiew, budowa instrumentów, młynarstwo czy bartnictwo.

W tym roku wniosków spłynęło prawie dwukrotnie więcej niż w roku ubiegłym i były one na

tak wysokim poziomie, że Jury miało naprawdę twarde orzechy do zgryzienia. O wejściu do grona zwycięzców decydowały nawet ułamki punktów. Niestety ograniczony budżet Programu nie pozwolił na nagrodzenie wszystkich. W rezultacie Stypendia przyznano 22 parom. Część z nich już pracuje przy swoich projektach, inni, którzy wybrali krótsze Stypendia – za chwilę zaczną pracę. Tym razem Mistrzowie będą uczyć m.in. obróbki bursztynu, snycerstwa, haftowania koralikami, obróbki wełny, śpiewu i rzeźbiarstwa. Ogromnie cieszy nas fakt, że wśród uczniów jest dużo młodych osób, nawet takich, które jeszcze nie osiągnęły pełnoletności. Tym razem spośród Wnioskodawców byli także reprezentanci niemal wszystkich województw i regionów. Daje to nadzieję, że Program spełnia swoją rolę i nie tylko wzbudza zainteresowanie twórczością ludową, ale także, zgodnie z założeniami, naprawdę przyczynia się do trwania tradycji.

Teraz pozostaje nam jedynie obserwować pracę Stypendystów i czekać na dzieła, które powstaną w ramach tej – często wielopokoleniowej – współpracy.

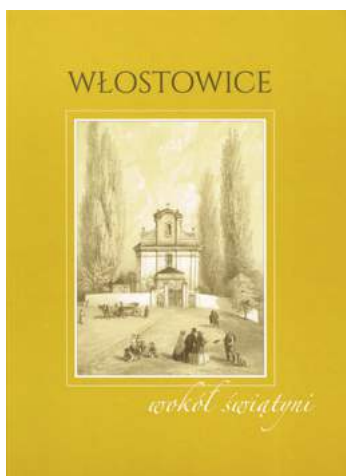


**Magdalena Trzaska** – absolwentka etnologii na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się sztuką ludową, zwyczajami i tradycjami oraz bogactwem kulturowym, przyrodniczym i turystycznym polskiej wsi. Autorka tekstów na temat twórczości i oddolnych inicjatyw rodzących się na terenach wiejskich. Udowadnia, że „być ze wsi” – to brzmi dumnie. Pracuje w Dziale Programowym NIKiDW.

# Nowości wydawnicze

## Nabytki Centralnej Biblioteki Rolniczej NIKiDW Oddziału w Puławach

Krzysztof Makijewski



Marek Sieprawski, Dariusz Malinowski

### ***Włostowice: wokół świątyni***

Puławy 2022

Album – w atrakcyjnej i profesjonalnej edytorsko formie – przybliża historię parafii Włostowice, a równocześnie dzieje najstarszej dzielnicy Puław. Sięga od czasów prastłowiańskich aż po współczesne, koncentrując się przede wszystkim na dziejach Parafii św. Józefa oraz nekropolii włostowickiej. Album poświęca sporo uwagi społeczności lokalnej, byłym mieszkańcom Włostowic, a także ukazuje mało znane aspekty działalności książąt Czartoryskich. Publikacja powstała w oparciu m.in. o materiały parafialne i opracowania lokalnych historyków, przy wsparciu merytorycznym Muzeum Czartoryskich w Puławach.



Marta Kowalczyk

### ***Niech te święta nie będą magiczne...: teologia, historia i obyczaje świąt w Polsce***

Kraków 2021

Dr hab. Marta Kowalczyk w swojej najnowszej publikacji wybrała dwanaście świąt obchodzonych w Polsce i omawiając je, oddziela kolejne warstwy kulturowe, obyczajowe, społeczne, historyczne, które się przez wieki nakładały. Wszystko po to, by pokazać, co tak naprawdę jest ich istotą, a co tylko nadbudową, i dać nam szansę na prawdziwe przeżywanie świąt.

Autorka jest absolwentką Instytutu Kultury Chrześcijańskiej i UWM w Olsztynie, profesorem WSD w Elblągu i członkinią Centrum Badań Interdyscyplinarnych Probaliticum UWM w Olsztynie. W swoich publikacjach zajmuje się szeroko rozumianymi tradycjami chrześcijańskimi i rytuałami świątecznymi.



**Krzysztof Makijewski** – absolwent informacji naukowo-technicznej i bibliotekoznawstwa na UMCS w Lublinie. Od 2009 roku pracownik puławskiego oddziału Centralnej Biblioteki Rolniczej w Warszawie, a obecnie Centralnej Biblioteki Rolniczej NIKiDW Oddziału w Puławach.

# Wspomnienie o Aleksandrze Szurmiak-Boguckiej

Inka Bogucka



Aleksandra Szurmiak-Bogucka w Bukowinie Tatrzańskiej, lata 60.

Jedna z najwybitniejszych polskich etnomuzykologów, znawczyni kultury muzycznej Karpat, jurorka konkursów folklorystycznych, autorka wielu publikacji, założycielka Zespołu Regionalnego „Podhale”, a przede wszystkim miłośniczka góralskiej muzyki ludowej. Aleksandra Szurmiak-Bogucka przez lata była niekwestionowanym autorytetem nie tylko dla muzyków, ale też folklorystów i regionalistów.

Miałam zaledwie kilka lat, kiedy pewnego dnia w naszym domu pojawiło się ogromne, bo takim go pamiętam, urządzenie z wielką tubą. Kręciły się na nim czarne walce, przypominające swoją strukturą powierzchnię winylowych płyt.

Trzeszcząc, hałasowało, a moi rodzice przegrywali na magnetofon te stukoty i ledwie słyszalną spośród nich, dziwnie brzmiącą, dawną, góralską muzykę. Dopiero dużo później dowiedziałam się, że to urządzenie to był fonograf, a melodie, któ-



re wyłaniały się spomiędzy jego trzasków, były nagraniami słynnego, podhalańskiego skrzypka, Bartusia Obrochty. Dziś tych i innych góralskich nagrań, odnalezionych przez moją amę w Muzeum Tatrzańskim, można słuchać w oczyszczonej dźwiękowo postaci na płytach wydanych przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie.

Z tamtych lat, 60., pamiętam również liczne spotkania rodziców ze studentami, siedzącymi w kręgu na podłodze pokoju, w którym była wielka biblioteka, stało czarne pianino, a od czasu do czasu pojawiały się skrzypce i basy, na których różni ludzie w naszym domu grali, śpiewali i prowadzili z mamą i tatą, zapewne ciekawe, dyskusje. Tak było w Krakowie, a poza nim, gdy rodzice zabierali mnie ze sobą do zespołów regionalnych, np. założonego m.in. przez nich Zespołu „Podhale”, grupy spiskiej z Jurgowa, wspominam próby w Domu Ludowym w Bukowinie Tatrzańskiej. Tata uczył wtedy górali tańca, a mama pomaga-

ła im w odtwarzaniu i poprawnej interpretacji najstarszych form góralskiej muzyki, żeby nie zaginęła. Trudno w to dzisiaj uwierzyć, że górali i wielu innych trzeba było wówczas uczyć ich tańca, czy niejednokrotnie powracać z nimi do śpiewu, niegranych już melodii, jednym słowem, na nowo wskrzeszać zamiłowanie do ich dziedzictwa! Ale taki to był czas, kiedy dzieciom w szkole nie wolno było mówić gwarą, a strój ludowy był traktowany pogardliwie. Miałam więc szczęście być świadkiem odradzania się kultury ludowej, dorastając w atmosferze czci wobec jej korzeni i przyglądając się, powiemy dziś, procesom jej odtwarzania w tzw. terenie. Aż przyszedł rok 1970, kiedy nagła śmierć mojego 42-letniego wówczas taty Kazimierza odebrała mojej mamie Aleksandrze szczęśliwe życie i radość wspólnej pracy.

Jej dzieciństwo przebiegało w pogodnej atmosferze, wśród nobliwej nauczycielskiej rodziny, zamieszkałej po powrocie z rosyjskiego wygnania



Muzykologia, lata 50., Ola Szurmiakówna w białej bluzce obok prof. W. Poźniaka

w Nowym Sączu, którego mieszczańska atmosfera była świetnym miejscem służącym spokojnemu wychowaniu trzech córek. Najmłodsza Oleńka, urodzona z końcem 1928 r., jako dwudziestolatka zdecydowała się na wyjazd na naukę do Krakowa, a po studiach na zamieszkanie w stolicy. Ukończywszy krakowską Szkołę Muzyczną II stopnia w klasie fortepianu, następnie muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, uczęszczała równocześnie na fakultet z etnografii. Będąc jeszcze studentką, uczestniczyła w tzw. Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, prowadzonej w latach 50. przez UJ i Polskie Radio, gdzie była członkiem krakowskiej ekipy regionalnej, nagrywającej i zapisującej teksty i nuty pieśni oraz melodii ludowych w całym paśmie Polski południowej. Ten kontakt z żywą muzyką, z jej wykonawcami, zapoczątkował wówczas jej przyszłą pracę badawczą, następnie wydawniczą i pedagogiczną. Praca zaowocowała asystenturą w sekcji Badania Mu-

zyki Ludowej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, gdzie dokonywała transkrypcji nagrań muzyki, jednocześnie przygotowując się do pracy doktorskiej. Jej dorobkiem w tamtym czasie było zapisanie kilku tysięcy pieśni i melodii najpierw z terenów Kurpiów i Mazowsza, a następnie na Podhalu, Spiszu, Orawie, u Górali Pienińskich, Gorczańskich, Żywieckich, Rytersko-Piwnicznych, u Łemków, Lachów Sądeckich i Limanowskich oraz Krakowiaków. Wszystkie jej zapisy nutowe i nagrania wykonawców są dzisiaj dostępne w Archiwum IS PAN w Warszawie.

Lata 60. i kolejne związały Aleksandrę Bogucką z Krakowem. Była wówczas wykładowczynią w Katedrze Historii i Muzyki UJ, współpracując jednocześnie z Redakcją Dziej Wszystkich Oskara Kolberga w Poznaniu. Natomiast w roku 1965 rozpoczęła długoletnią pracę w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, pełniąc rolę Kierownika Redakcji Dawnej Muzyki Polskiej i Folkloru.



W Polskim Wydawnictwie Muzycznym – od lewej: prof. Jan Sęszewski – muzykolog, Aleksandra Bogucka, Mieczysław Tomaszewski – muzykolog, ówczesny dyrektor PWM, Lidia Czechowska – polonistka



Prace dokumentacyjne do książki *Wesele Spiskie*, lata 80.

Oprócz intensywnej pracy wydawniczej mama prowadziła też prace dydaktyczne. Przykładowo w latach 1982–84 była wykładowczynią folkloru muzycznego w Katedrze Etnografii Słowian UJ, gdzie egzaminowała między innymi swoją córkę. Pamiętam, jak zażyczyła sobie egzaminu komisyjnego dla mnie, co było nie lada przeżyciem! Tak bowiem, jak była skrupulatnym badaczem, takim również była wykładowcą i egzaminatorem, wymagała zrozumienia przedmiotu, a ceniła studentów ambitnych i kreatywnych. Przez wiele lat wykładała również w Studium Folklorystycznym w „Sokole” w Nowym Sączu. Bardzo zależało jej na dobrym wykształceniu osób związanych z animowaniem kultury, instruktorów zespołów folklorystycznych dorosłych i dziecięcych. Będąc świadkiem przemian kulturowych polskiej wsi, chciała wykształcić w młodych ludziach poczucie konieczności zachowania najistotniejszych elementów, wyróżniających i odróżniających dany

region, subregion od sąsiednich, aby nie dopuścić do ich ujednolicenia, zuniformizowania i w efekcie utraty wartościowych elementów tradycji. Podczas seminariów, konferencji przy festiwalach folklorystycznych, oceniała i korygowała nieścisłości czy odstępstwa pojawiające się w muzyce regionalnej, w składach kapel i ich instrumentarium. A była faktycznie niepodważalnym znawcą, przede wszystkim starodawnych góralskich „nut”, melodii ludowych i pieśni, zarówno społecznych, jak i obrzędowych, różnych regionów. Podczas licznych przeglądów i konkursów śpiewaków i instrumentalistów, jako przewodnicząca jury, kładła nacisk na niedopuszczanie zaburzeń, współczesnych wtrętów, które niejednokrotnie wkradały się w starodawne formy. Była konsekwentną orędowniczką ich podtrzymywania. Pamiętam liczne sytuacje, gdy uczestnicząc w imprezach festiwalowych, słyszałam w kuluarach, jak starsi muzycy z zadowoleniem komentowali

werdykt jury, które doceniło ich staroświeckie, jak mówili, granie. Padały wówczas takie i podobne stwierdzenia: *Dobrze, że jest pani Bogucka, bo nas przed młodymi obroniła*. Bywały oczywiście również i takie chwile, zwłaszcza przed konkursami, kiedy ktoś w ostatniej chwili decydował, że w kapeli nie zagra na akordeonie, *Bo przecież Bogucka by nas zdyskwalifikowała*. Myślałam wtedy z uśmiechem, ale też zawsze z uznaniem dla mojej mamy, jak cenioną osobą musiała być przez tych muzyków, skoro z jej wiedzą i uporem liczyli się nawet przeciwnicy utrzymywania tradycji.

Niestety, nie ma tutaj miejsca na wymienienie festiwali polskich i międzynarodowych czy przeglądów rodzimego folkloru, podczas których Aleksandra Bogucka oceniała grę, śpiew, taniec czy układy sceniczne występujących zespołów. Było ich mnóstwo. Wspomnę jedynie Karnawał Góralski w Bukowinie Tatrzańskiej, którego organizatorzy uhonorowali pamięć mojej mamy,

ustanawiając nagrodę jej imienia dla najlepszego skrzypka za piękną, tradycyjną góralską grę. Jej imieniem również został nazwany Konkurs Heligonistów w Mordarce, którego organizatorzy promują, śladem swojej patronki, grę na tym pięknym, a w wielu miejscach już zapomnianym, instrumencie.

Aleksandra Bogucka szczególnie ceniła zapraszanie na scenę najdawniejszych odtwórców folkloru muzycznego, którzy byli przykładem dla młodych. Byli to instrumentalści i śpiewacy ludowi czy grupy śpiewacze, kapele, nawet družbowie weselni. Ważne dla niej były festiwale i przeglądy poświęcone dzieciom. Zawsze podkreślała, że *jeśli zaszczepi się im te najgłębsze wartości, nauczy szacunku do ich rodzimej kultury, nie trzeba będzie się obawiać o przyszłość spuścizny po ich przodkach*. Ceniła bardzo starania organizatorów i instruktorów, z radością uczestnicząc w omówieniach programów po występach, któ-



Konsultacje z uczestnikami konkursu kapel, Skała, 1997 r.

rych celem było zawsze wsparcie, podpowiadanie, jak najlepiej przedstawić, pokazać, zaprezentować dawny świat na scenie, a tym samym nauczyć dziecko zamiłowania do tego, czego już nie zna z życia, tej „dawności”, której już nie ma. Z dużym sentymentem wspominam prace mojej mamy podczas międzynarodowych festiwali, których była również współtwórczynią. To była jedna wielka radość przebywania w gronie ludzi zachwyconych kulturą ludową! Obserwowałam, jak wspaniale i z dumą, w pięknych strojach, ożywionych muzyką i tańcem, artyści prezentowali swoje korzenie, swój świat. I byli docenieni za tę pracę, często żmudną i niełatwą.

Dziś myślę sobie, jak dobrze, że w tym trudnym naszym świecie rozmnożyła się ta idea ratowania niegdyś ginącego dziedzictwa, o którą przez całe swoje życie zabiegała Aleksandra Szurmiak-Bogucka. W bezpośrednich rozmowach, w audycjach radiowych, w książkach, nagraniach, w opracowaniach biograficznych muzyków ludowych, o których być może by zapomniano, gdyby nie ten imperatyw ogromny, który w sobie miała, dla zabezpieczenia wartości niezaprzeczalnej, jaką jest źródło kultury. Te długie lata jej pracy i wielu innych osób dzisiaj zbierają owoce – rozmiłowanie się w rodzimej kulturze jej uczestników,



Wykład podczas Festiwalu Sabałowe Bajania, 1979 r.

mieszkańców tzw. małych ojczyzn, a także działalność kolejnych pokoleń regionalistów i rodzimych animatorów kultury.

#### Ilustracje:

Fotografie pochodzą z archiwum rodzinnego autorki artykułu.



**Inka Jadwiga Bogucka** – absolwentka etnografii w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ukończyła także dziennikarstwo na Uniwersytecie Jana Pawła II w Krakowie. Od 2008 roku związana stale z Ośrodkiem TVP 3 w Krakowie, realizuje reportaże filmowe o tematyce społecznej, filmy dokumentalne i cykliczne formy dokumentalne o tematyce etnograficznej w TVP i poza. Jej liczne produkcje filmowe były nominowane i nagradzane na festiwalach filmowych i telewizyjnych. Od 2018 r. jest członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

# Miejsca pamięci o powstaniu styczniowym w województwie świętokrzyskim

Wiktor Węglewicz



Pomnik w Bodzechowie, fot. W. Węglewicz

Obchodzona w tym roku 160. rocznica powstania styczniowego jest okazją do przypomnienia walki naszych przodków o niepodległość Polski w czasie ostatniego zrywu romantycznego w historii naszego państwa. Na obszarze Kielecczyzny, Gór Świętokrzyskich i ziemi sandomierskiej znajduje się bardzo wiele miejsc, związanych z wydarzeniami tamtych lat.

Ponieważ powstanie styczniowe miało charakter wojny partyzanckiej, naturalnymi bazami dla oddziałów, wówczas nazywanych „partiami”, były lasy, bagna i inne trudno dostępne miejsca. Dlatego też partyzantka rozwinęła się w terenach o dużej lesistości, jakimi były chociażby

Góry Świętokrzyskie. Większość bitew i potyczek została stoczona na obszarach wiejskich i w małych miasteczkach, ponieważ próby opanowania większych miast zakończyły się niepowodzeniem. Zmarli zaś byli chowani na cmentarzach wiejskich i w małych miasteczkach, a zdarzało się,

że wprost na polu bitwy bądź w lasach. Dlatego też powstało tam dużo różnego rodzaju miejsc pamięci.

Upamiętnianie powstania styczniowego rozpoczęło się dopiero po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, a nawet nieco wcześniej – po wyrzuceniu Rosjan z Kongresówki w 1915 r. Wcześniej nie było to możliwe – już w 1865 r. władze carskie zabroniły stawiania krzyży na mogiłach powstańczych, a istniejące usunięto. Miejscowi mieszkańcy kultywowali jednak pamięć o wydarzeniach lat 1863–1864, i od 1918 r. rozpoczęło się tworzenie upamiętnień, które trwa do dziś.

Obszar współczesnego województwa świętokrzyskiego w 1863 r. znajdował się administracyjnie w guberni radomskiej. Teren ten stanowił istotne pole walki w czasie powstania, gdyż z jednej strony Góry Świętokrzyskie były wielkim kompleksem leśnym, gwarantującym utrzymanie się i ukrywanie oddziałów powstańczych, z drugiej – mimo że Sandomierszczyzna z racji dobrej ziemi nie posiadała dużej ilości lasów, to graniczyła z Cesarstwem Austriackim; granica biegła wzdłuż Wisły; stamtąd do walki przybywali ochotnicy, a także całe oddziały z Galicji. Do tego należy dodać liczne małe miasteczka, w których mieszkała patriotycznie usposobiona ludność. W rezultacie liczba bitew stoczonych na tym terenie była bardzo znaczna.

Przegląd miejsc pamięci zacząć trzeba od klasztoru na Świętym Krzyżu. Po śmierci księcia Adama Jerzego Czartoryskiego w Paryżu 15 lipca 1861 r. przez ziemie polskie przetoczyły się manifestacje patriotyczno-żałobne. Podczas odpustu w klasztorze dnia 14 września 1861 r. został usypany kopiec kamienny, na którym ustawiono żelazny krzyż z Orłem i Pogonią, a całość zarzucono mnóstwem wieńców. Również w 1862 r. odbyła się podobna uroczystość. Kopiec został później zniszczony przez Rosjan, aczkolwiek jego resztki zachowały się do dnia dzisiejszego. W 2013 r. w kościele klasz-

tornym pw. Św. Trójcy odsłonięto tablicę upamiętniającą wydarzenia lat 1861–1864.

Święty Krzyż oraz lasy w Górach Świętokrzyskich stały się areną intensywnych walk w początkach powstania. Po jego wybuchu skoncentrowały się tam oddziały gen. Mariana Langiewicza, które formował w Wąchocku. Zagrożony atakiem armii carskiej, zdecydował o wycofaniu się do Nowej Słupi, gdzie na stokach Świętego Krzyża założył obóz; obsadzony został także sam klasztor. 11 lutego 1863 r. oddziały powstańcze stoczyły bitwę z dwiema kolumnami, dowodzonymi przez gen. Ksawerego Czengierego i płk. Gołubiewa. Trwała ona 4 godziny, szczególnie intensywne walki toczyły się w klasztorze. Powstańcy zdołali utrzymać swoje pozycje za cenę kilkunastu zabitych. Wydarzenie to upamiętnia pomnik w formie kamiennego stożka zwieńczonego metalowymi krucyfiksem, orłem w koronie trzymającym krzyż i wieniec oraz wizerunkiem herbu Polski z pieczęcią Rządu Narodowego.



Krzyż na cmentarzu w Szewnej, fot. W. Węglewicz



Pomnik w Borii, fot. W. Węglewicz

Pomnik ten został wzniesiony w 1973 r., w 110. rocznicę powstania, staraniem miejscowego proboszcza ks. Ślusarczyka.

Generał Marian Langiewicz toczył walki ze zmiennym szczęściem przez dwa miesiące, aż do bitwy pod Grochowiskami, położonymi w gminie Pińczów. 18 marca 1863 r. rozegrało się tam starcie, będące jednym z największych w powstaniu. Bitwa była nierozstrzygnięta, Rosjanie wycofali się, ale Polacy okupili to ogromnymi stratami, i w konsekwencji rozproszeniem oddziału Langiewicza; generał musiał wycofać się do Galicji, gdzie został internowany. Z bitwą związanych jest kilka upamiętnień. Na leśnej mogile powstańców znajduje się prosty, drewniany krzyż z napisem: „Mogiła powstańców. Polegli w Grochowiskach 18 marca 1863 r.”. Na 110. rocznicę powstania w 1973 r. ustawiono staraniem lokalnego PTTK obelisk z piaskowca w jednym z miejsc, gdzie toczyły się walki.

Aktywnie działały siły powstańcze w lasach ostrowieckich. We wsi Boria (gm. Ćmielów),

znajduje się kamień z inskrypcją „Glovia victis. Chwała zwyciężonym. Pamięci walk powstańczych 1863–1864. Bitwa pod Borią-Jeziorkami 4–5 maja 1863 r.”. Odsłonięty został w 2014 r. Upamiętnia on bitwę stoczoną przez oddział płk. Dionizego Czachowskiego z oddziałami rosyjskimi pod dowództwem mjr. Ilii Klewcowy. Czachowski, chcąc uniknąć okrążenia, wymaszerował z miasteczka Ożarów w stronę Bałtowa. Pod Borią natknął się na kolumnę wojsk rosyjskich zdążających z Kunowa. Obie walczące strony dzieliła rzeka, wzajemny ostrzał nie przyniósł rozstrzygnięcia, natomiast pod wieczór Czachowski próbował poderwać ludzi do ataku, lecz wobec zmierzchu starcie przerwano. Oddział powstańczy wycofał się w lasy, i następnego dnia pod Jeziorkiem napotkał tych samych przeciwników, z którymi walczył pod Borią. Powstańcy zaskoczyli Rosjan, odnieśli zwycięstwo, zabito mjr. Klewcowy oraz 90 Rosjan. Zwycięstwo to upamiętnia głąz narzutowy z żeliwną tablicą, ustawioną przez ostrowiecki oddział PTTK w 1970 r.; dziś jest to teren wsi Sudół. W 150. rocznicę bitwy został ustawiony także blok piaskowca z pamiątkowym napisem, a leśna polana otrzymała imię Dionizego Czachowskiego.

Również w powiecie ostrowieckim, w miejscowości Bodzechów, niedaleko kościoła znajduje się kamień, na który przeniesiono tablicę, ustawioną w 1970 r. na budynku stacji kolejowej. Upamiętnia ona bitwę stoczoną tam 16 grudnia 1863 r., gdy kawaleria pod dowództwem płk. Dionizego Czachowskiego rozbiła oddziały rosyjskie, zmuszone do odwrotu do Ostrowca i Opatowa. Polegli powstańcy zostali pochowani na cmentarzu w Denkowie, który wówczas był oddzielnym miastem (dziś jest częścią Ostrowca Świętokrzyskiego); mogiły te zachowały się do dnia dzisiejszego na cmentarzu parafialnym. Zacytujmy wspomnienia Walentego Milczarskiego, który w 1938 r. tak wspominał to starcie: *Blisko*



*Bodzechowa pod Opatowem udało nam się wciągnąć w zasadzkę dwie roty i sotnię kozaków. Byliśmy ukryci w lesie. Część naszego oddziału okrążyła las i z drugiej strony ukazała się na horyzoncie tak, aby ją Moskale zobaczyli. Gdy zaczęli oni za naszymi strzelać, powstańcy, symulując ucieczkę, pognali w stronę lasu, a Moskale za nimi. Jak się zapuścili w głąb lasu, przywitaliśmy ich zewsząd strzałami, od których bardzo dużo poległo.*

Z kolei po drugiej stronie od Ostrowca Świętokrzyskiego, w Szewnie, na cmentarzu parafialnym znajduje się ciekawa mogiła, w formie krzyża, którego ramię poziome tworzą cyfry „1863”, a w cyfrę „6” wkomponowano orła. Napis na marmurowej podstawie informuje o spoczynku tamże kilkunastu powstańców styczniowych, którzy zmarli od ran w szpitalu polowym umieszczonym w jednym z domów w tej miejscowości.

Również położone niedaleko Gór Świętokrzyskich miasteczko Bodzentyn było świadkiem wydarzeń powstania już od pierwszego dnia. 22 stycznia 1864 r. dowódca formowanego II Korpusu Krakowsko-Sandomierskiego, gen. Józef Hauke-Bosak dokonał przeglądu wojsk na bodzentyńskim rynku. Całokształt powstańczych dążeń w Bodzentynie został upamiętniony tablicą zawieszoną na budynku miejscowej biblioteki w 150 rocznicę wybuchu zrywu.

Finalnym akordem walk w powstaniu styczniowym była bitwa opatowska. Rozegrała się 21 lutego 1864 r., będąc jedną z największych, a zarazem ostatnią bitwą powstania. Oddziały II Korpusu usiłowały wyrwać się z okrążenia zastawianego przez wojska rosyjskie, próbujące zdobyć Opatów. Zakończyła się klęską, powstańcom nie udało się przebić i oddziały korpusu uległy rozproszeniu. W mieście znajduje się kilka upamiętnień tych wydarzeń. Na Rynku stoi pomnik mjr. Ludwika Topora-Zwierzdowskiego, wystawiony przez mieszkańców w okresie międzywojennym. Oficer ten został ranny

w czasie bitwy, a po nieudanej próbie ucieczki złapany przez Kozaków i powieszony. Jego ciało zostało pochowane poza ówczesnym obszarem miasta, co upamiętnia niewielki pomnik w formie kamienia. W nocy po pogrzebie mieszkańcy w tajemnicy je odkopali i przenieśli na nieznanne dziś miejsce na cmentarzu parafialnym. Przy moście na Opatówce znajduje się krzyż, który upamiętnia ks. Franciszka Przybyłowskiego. Był on proboszczem parafii Modliborzyce, gorącym patriotą, dlatego przyłączył się do wojsk powstańczych. W czasie bitwy opatowskiej podrywając piechotę do ataku, został trafiony kulą rosyjską i poległ. Przy klasztorze oo. Bernardynów znajduje się krzyż, który upamiętnia zmarłych tam powstańców – w czasie bitwy ulokował się tam szpital polowy. Natomiast koło szpitala św. Leona znajduje się mogiła 6 żandarmów powstańczych, którzy zostali powieszeni tamże przez Rosjan 30 kwietnia 1864 r.



Pomnik w Nowej Słupi, fot. W. Węglewicz

Po bitwie opatowskiej rozbite oddziały II Korpusu Sandomierskiego rozproszyły się. Część oddziałów usiłowała przedostać się do Galicji, jednak z powodu obsadzenia granicy przez Austriaków i wprowadzenia w Galicji 29 lutego 1864 r. stanu oblężenia możliwości przekroczenia granicy był iluzoryczne. Te wydarzenia upamiętnia tablica zawieszona na ogrodzeniu kościoła św. Floriana, odsłonięta w 2010 r. Dotyczy ona ostatniej

walki, stoczonej z Rosjanami w dniu 15 marca 1864 r. przez żołnierzy 1 Pułku Kieleckiego i 3 Pułku Stopnickiego, a która zakończyła się rozbiem i rozproszeniem oddziałów powstańczych.

Województwo świętokrzyskie posiada jeszcze wiele innych miejsc pamięci, przypominających nam o bohaterskiej walce tych, którzy „poszli w bój bez broni” przeciwko silniejszemu przeciwnikowi rosyjskiemu w pamiętnym 1863 roku.



**Wiktor Węglewicz** – historyk. Doktorat uzyskał w 2020 r. na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią wojskowości (szczególnie historią Wojska Polskiego w okresie 1918-1921 i dziejami obozów jenieckich), historią Ukrainy, historią ZSRS oraz szkolnictwem na obszarze guberni radomskiej w XIX w. Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych, opublikowanych w czasopiśmie polskich i zagranicznych, uczestnik wielu konferencji w Polsce, USA, Rosji i Ukrainie.



# Konkurs

dla twórców ludowych,  
rękodzielników i rzemieślników

Zachowaj tradycje - (nie)ginące zawody,  
umiejętności i obyczaje

## Teraz drewno!

- ♥ Atrakcyjne nagrody!
- ♥ Zgłoszenia do 31 sierpnia 2023 r.
- ♥ Formularz zgłoszeniowy oraz regulamin

na [www.nieginacezawody.pl](http://www.nieginacezawody.pl)



# Wybór z serii „Muzyka Źródeł”



1. Lubelskie – „Oj, śpiwom ja se śpiwom”  
wyk. *Anna Malec i kapela Bździuchów* 2’12
2. Lubelskie – „Stała se lipieńka”  
wyk. *Marian Kulik – śpiew* 1’20
3. Mazowsze – „Da Kaziniu mi zagra”  
wyk. *Kapela Metów* 2’54
4. Mazowsze – Oberek „Powiślaczek”  
wyk. *Jan Trzpił na pieszczące 1-otworowej* 1’21
5. Kurpie – „Zaśweć niesiądu”  
wyk. *Adam Strug – śpiew* 3’30
6. Suwalskie i Podlasie – „Pada deszczyk”  
wyk. *Zespół Śpiewaczy z Rakowicz* 2’21
7. Kujawy – Kujawiak „Jaworowe kółka”  
wyk. *Kapela Spod Kowala* 1’43
8. Kaszuby – „To je krótszi to je dłużi”  
wyk. *Dziecięcy Zespół „Kaszuby” z Czerska* 2’39
9. Wielkopolska – „Pojmij mnie, Jasiu”  
wyk. *Maria Majchrzakowa – śpiew, Szczepan Sadowski – dudy, Feliks Chudy – skrzypce podwiązane* 2’15
10. Małopolska Północna – Mazurek „Włazł na gruszkę”  
wyk. *Kapela Mariana Bujaka z Szydłowca* 1’48
11. Małopolska Północna – „Szeroki liść na jaworze”  
wyk. *Zespół śpiewaczy z Gałek Rusinowskich* 2’49
12. Małopolska Północna – Mazurek „Mulorz”  
wyk. *Stanisław Stępniań z Radzic – harmonia pedałowa* 1’29
13. Krakowskie i Sądeckie – „Krakowiak z Wesołowa”  
wyk. *Kapela z Kamionki* 1’46
14. Rzeszowskie i Pogórze – „Polka pstrykana”  
wyk. *Kapela z Piątkowej* 2’32
15. Dynastia Sowów z Piątkowej – „Ej w małym ogródeczku”  
wyk. *Augustyn Bober – śpiew, Kapela Sowów z Piątkowej* 1’46
16. Śląsk – „Nie bandzie mnie głowiczka bolała”  
wyk. *Anna Rogosz, Marta Mechnik i Agnieszka Różyczka z Dziergowic – śpiew* 1’38
17. Śląsk – Szewiec, gąsior – tańce  
wyk. *Kapela dęta z Dziergowic* 2’20
18. Beskidy – „O młodość moja, młodość”  
wyk. *Anna Dybczak – śpiew, Kapela Byrtków z Pewli Wielkiej* 1’58
19. Podhale – „Paście się mi, krowy”  
wyk. *Zespół kobiet z Zubrzyicy Górnej* 1’28
20. Ród Karpieli – „Nuta drobna”  
wyk. *Kapela Sebastiana Karpiela* 2’49

Wszystkie utwory – tradycyjne słowa i muzyka  
Wybór utworów – Maria Baliszewska

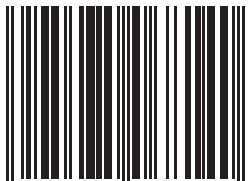


**NIKiDW**

NARODOWY INSTYTUT KULTURY  
I DZIEDZICTWA WSI

WSI

NIKiDW Kwartalnik Kultura Wsi



5 905475 068140 >

**KULTURA WSI**

**Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi**  
[www.nikidw.edu.pl](http://www.nikidw.edu.pl)

ul. Krakowskie Przedmieście 66, 00-322 Warszawa  
tel. 22 380 98 10, tel. 22 380 98 00  
e-mail: [sekretariat@nikidw.edu.pl](mailto:sekretariat@nikidw.edu.pl)  
Dział Promocji i Komunikacji: [promocja@nikidw.edu.pl](mailto:promocja@nikidw.edu.pl)

Facebook: Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi  
Twitter: @NarodowyI  
Instagram: folkodnowa

Centralna Biblioteka Rolnicza NIKiDW Oddział w Puławach  
ul. Czartoryskich 8, 24-123 Puławy  
tel. 81 88 77 290,  
e-mail: [biblioteka.naukowa@nikidw.edu.pl](mailto:biblioteka.naukowa@nikidw.edu.pl)

Institucje zainteresowane współpracą z redakcją  
lub otrzymywaniem kwartalnika „Kultura Wsi”  
prosimy o kontakt na adres e-mail:  
[redakcja@nikidw.edu.pl](mailto:redakcja@nikidw.edu.pl) lub [kolportaz@nikidw.edu.pl](mailto:kolportaz@nikidw.edu.pl)

Institucja finansowana przez  
Ministerstwo Rolnictwa i Rozwoju Wsi