

Numer 6/2024



etnomuzykologia polska



(RE)EMIGRACJE

OSWAJANIE OBCOŚCI -
WYZWANIE CZY OBCIĄŻENIE
WSPÓŁCZESNEJ ETNOMUZYKOLOGII?

ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA 6/2024

ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA

Numer 6/2023

Redakcja:

dr Aleksandra Kleinrok

dr Arleta Nawrocka-Wysocka

mgr Teresa Nowak

dr Łukasz Smoluch

dr Maria Szymańska-Ilnata

Sekretarz Redakcji:

mgr Monika Kurzeja

Redakcja językowa abstraktów w jęz. angielskim:

dr Christopher Ballengee

Skład i łamanie:

dr Łukasz Smoluch

Projekt okładki:

Patrycja Szymańska

ISSN 2657-4438

© Etnomuzykologia Polska

Artykuły dostępne są na licencji Creative Commons.

Uznanie autorstwa na tych samych warunkach 3.0 Polska.

Wszystkie artykuły podlegały procedurze podwójnej ślepej recenzji.

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne

e-mail: etnomuzykologia.polska@gmail.com

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	7
Arleta Nawrocka-Wysocka Muzyka i migracje jako wyzwanie badawcze dla Etnomuzykologii w XX i XXI wieku	11
Krzysztof Hliniak Imigracje, emigracje, przesiedlenia. Przemieszczenia ludności a dziedzictwo i praktyka taneczna wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie	35
Piotr Dahlig Uwagi porównawcze o etnomuzykologii polskiej i ukraińskiej	63
Tomasz Nowak Między traumą a nostalgią – muzyka jako medium strategii społecznych Łemków w pierwszych latach po przesiedleniu 1947 roku	93
Dorota Majerczyk Marek Rikardo Czureja – wybitny romski skrzypek ze Spisza	115
Agnieszka Jeż Tożsamość w drodze. Obraz alii w Pieśniach Ziemi Izraela	127
Kacper Siejkowski, Zofia Zaborowska Wybrane tradycje śpiewacze dalmatyńskich Serbów – na przykładzie miejscowości Žegar w Północnej Dalmacji	139
Kinga Strycharz-Bogacz Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze” w Baranowie Sandomierskim jako przykład pielęgnowania i propagowania rodzimej tradycji muzycznej.	159

Od Redakcji

Rok 2024 miał dla stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne szczególne znaczenie, ponieważ odbyło się wówczas jubileuszowe X Krajowe Seminarium Etnomuzykologiczne. Było to wydarzenie wyjątkowe, które zgromadziło badaczy, praktyków i miłośników muzyki tradycyjnej z całej Polski, a także zza granicy. Seminarium nosiło tytuł „(Re)eMigracje. Oswajanie obcości – wyzwanie czy obciążenie współczesnej etnomuzykologii?” i pozwoliło uczestnikom na poruszanie bardzo szerokiego spektrum tematów. Owocem tego spotkania, a także prowadzonych w jego czasie dyskusji jest niniejszy, szósty już numer czasopisma Etnomuzykologia Polska, noszący taki sam tytuł jak kwietniowa konferencja. Zawiera osiem artykułów, które poruszają istotne i ciekawe zagadnienia.

Pierwszy z nich, autorstwa Arlety Nawrockiej-Wysockiej zatytułowany „Muzyka i migracje jako wyzwanie badawcze dla etnomuzykologii w XX i XXI wieku” ma charakter podsumowania i krytycznego przeglądu koncepcji badawczych wypracowanych na gruncie etnomuzykologii a dotyczących problemu migracji. Autorka krótko referuje historię badań nad muzyką i migracją oraz ich rozwój, a także analizuje zmiany w podejściu do pojęć takich jak diaspora, tożsamość kulturowa, multikulturalizm i hybrydyzacja, oraz relacji swój/obcy.

Drugi artykuł to typowy przykład *case studies* – Krzysztof Haliniak omawia w nim wyniki własnych badań skupionych na praktykach tanecznych mniejszości narodowych i etnicznych z Krakowa i województwa małopolskiego. Artykuł zatytułowany „Imigracje, emigracje, przesiedlenia. Przemieszczenia ludności a dziedzictwo i praktyka taneczna wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie” koncentruje się na Słowakach, Żydach, Łemkach, Romach, Białorusinach, Ukraińcach oraz wspomina o migrantach z bardziej odległych terenów, np. Indii. W tekście Autor przytacza liczne wypowiedzi swoich rozmówców, które doskonale obrazują ich różnorodne podejście do dziedzictwa tanecznego.

„Uwagi porównawcze o etnomuzykologii polskiej i ukraińskiej” autorstwa Piotra Dahliga to przekrojowy tekst będący doskonałym źródłem do dalszych poszukiwań historycznych na temat podobieństw i różnic między działalnością etnomuzykologów w Polsce i w Ukrainie. Analiza oparta jest na bardzo szerokiej literaturze i wskazuje przyczyny wybranych zjawisk oraz ich konsekwencje. Bogata bibliografia załączona do artykułu jest atutem sama w sobie i z pewnością będzie pożyteczna dla wielu badaczy zajmujących się tradycjami muzycznymi w Polsce i w Ukrainie oraz ich migracjami.

Jako czwarty w czasopiśmie znalazł się artykuł Tomasza Nowaka „Między traumą a nostalgią. Muzyka jako medium strategii społecznych Łemków w pierwszych latach po przesiedleniu 1947 roku” analizujący treści zaczerpnięte z publikacji wspomnieniowych Łemków przesiedlonych w trakcie Akcji „Wisła” i przyjmujących różne postawy w stosunku do swoich tradycji muzycznych. Porusza problem chęci i możliwości ich praktykowania w nowym środowisku i wśród nowej społeczności. Autor przytacza wiele cytatów ukazujący skrajnie różne podejście w stosunku do rodzimej muzyki – od całkowitego zaniechania muzykowania i śpiewania, po wskazywanie na ich terapeutyczne wręcz właściwości w trudnych realiach życia, w jakich znaleźli się przesiedleni Łemkowie.

W przeciwieństwie do pierwszych czterech Autorów, Dorota Majerczyk skupia się w swoim tekście na jednostce, indywidualnym losie muzyka romskiego Marka Rikardo Czureji. Prezentuje znaczenie muzyki i relacji między muzykami na różnych etapach jego życia. Przytacza także wypowiedzi związanych z nim osób, które pokazują go w szerszym świetle. Podstawowym źródłem informacji były jednak dla Autorki bezpośrednie rozmowy z bohaterem artykułu.

Zupełnie innej grupy – Żydów – i jej migracji dotyczy artykuł Agnieszki Jeż „Tożsamość w drodze. Obraz *aliji* w Pieśniach Ziemi Izraela”. Autorka analizuje sposoby, w jakich *alija*, czyli droga, przemiana, ukazywana jest w tekstach pieśni powstających od 1882 roku i dokumentujących syjonistyczne osadnictwo w Palestynie, polityczną propagandę, a przede wszystkim uczucia Żydów poszukujących nowego miejsca do lepszego życia, którym miało być państwo Izrael.

„Wybrane tradycje śpiewacze dalmatyńskich Serbów – na przykładzie miejscowości Žegar w Północnej Dalmacji” to artykuł dwojga badaczy i praktyków, Kacpra Siejkowskiego i Zofii Zaborowskiej, omawiający dwa współistniejące w Žegarze style śpiewacze – stary i nowy, które poznawali nie tylko słuchając i nagrywając lokalnych śpiewaków, ale również ucząc się od nich i współuczestnicząc w wykonywaniu pieśni.

Niniejszy numer czasopisma zamyka tekst zatytułowany „Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej *Dziecko w Folklorze* w Baranowie Sandomierskim jako przykład pielęgnowania i propagowania rodzimej tradycji muzycznej” autorstwa Kingi Strycharz-Bogacz. Zaprezentowane są w nim przemiany w formule samego festiwalu oraz przeanalizowane korzyści i zagrożenia wynikające z organizacji podobnych wydarzeń w perspektywie przekazywania i zachowywania lokalnej kultury muzycznej związanej z dzieckiem i dzieciństwem.

Zawarte w niniejszym czasopiśmie artykuły poruszają bardzo różnorodne tematy, ukazując szerokie spektrum zagadnień związanych z migracją społeczności, jednostek i repertuaru muzycznego. Procesy te, choć najczęściej mają swoje źródło w uwarunkowaniach historycznych, mogą być obserwowane współcześnie i stanowią aktualny problem badawczy. Ich lepsze poznanie pomaga głębiej zrozumieć współczesną kondycję wybranych społeczności oraz decyzje podejmowane przez indywidualnych muzyków i śpiewaków. Mamy nadzieję, że teksty, które oddajemy do rąk Czytelników będą nie tylko źródłem nowej wiedzy, ale także inspiracją do własnych poszukiwań i zgłębiania podobnych tematów.

W imieniu Redakcji,
Maria Szymańska-Ilnata

Arleta Nawrocka-Wysocka

Instytut Sztuki PAN

Muzyka i migracje jako wyzwanie badawcze dla etnomuzykologii w XX i XXI wieku

„Muzyka jest w ciągłym ruchu, muzyka jest wiecznym nielegalnym imigrantem; zawsze przekraczała granice bez wymaganych dokumentów” (Corona, Madrid 2008: 5).

Procesy zachodzące na styku muzyki i migracji mają charakter dynamiczny, wymagają wypracowania odpowiedniej metodologii, w tym także uporządkowania i przeformułowania istniejących pojęć. W literaturze obcojęzycznej dominują prace szczegółowe, w których autorzy analizują muzykę konkretnych środowisk migrantów. Coraz częściej podejmowane są jednak również próby syntetycznego przedstawienia omawianych zagadnień (Baily, Collyer 2006; Kovačič, Hofman 2019; Stokes 2020).

Celem niniejszego artykułu jest uporządkowanie podstawowych problemów związanych z badaniami nad muzyką i migracją¹. Przedsta-

¹ Podobne zagadnienia omówiłam w tekście zamieszczonym w książce wydanej przez Akademię Muzyczną w Łodzi. Prezentowany artykuł jest uaktualnioną i zmienioną wersją opracowania. (Por. Nawrocka-Wysocka 2022: 23–44).

wienie koncepcji badawczych wypracowywanych przez etnomuzykologów obcych jest w moim przekonaniu potrzebne, gdyż w polskiej literaturze temat jest podejmowany stosunkowo rzadko². Problem migracji pojawia się głównie w kontekście grup przesiedleńczych lub mniejszości etnicznych bądź narodowych zamieszkujących nasz kraj „od zawsze lub od dawna” (Juzala 2006: 369). Spośród mniejszości narodowych „zasiedziały” w Polsce stosunkowo dobrze, zdaniem autorów, znany jest repertuar Litwinów, Białorusinów i Ukraińców. Pozostałe mniejszości doczekały się badań jedynie fragmentarycznych. W ocenie Piotra Dahliga przed etnomuzykologami w Polsce stoi ważne zadanie przygotowania kompendium wiedzy o mniejszościach zamieszkujących nasz kraj (Dahlig 2014: 2020–2022).

Muzyka i migracja: uwagi ogólne

W literaturze angielskojęzycznej najczęściej pojawia się termin migrants (migranci), chociaż badacze zdają sobie sprawę z różnych sposobów klasyfikowania tej grupy za pomocą takich pojęć jak: *emigrants* (emigranci opuszczający swój kraj), *immigrants* (imigranci osiedlający się w obcym kraju), *refugees* (uchodźcy), *exiles* (wygnańcy), *displaces* (przesiedleńcy) itp. Podkreślają przy tym płynność funkcjonujących terminów i ich nieostry charakter, wyrażają też wątpliwość czy w każdym przypadku takie etykietowanie jest konieczne potrzebne (Baily, Collyer 2006: 170).

Badania muzyki i migracji mają charakter interdyscyplinarny, stąd też wiele pojęć adaptowanych jest z nauk społecznych, głównie socjologii, antropologii kulturowej i etnologii. Amerykański etnomuzykolog

² Z najważniejszych opracowań można wymienić: artykuł przeglądowy o trendach we współczesnej etnomuzykologii nastawionej na badanie kontaktów międzykulturowych, w tym również takich zjawisk, jak diaspora czy multikulturalizm, opublikowany przez Bożenę Muszkalską w numerze trzecim niniejszego periodyku (2018: 20–29). Tekst o wybranych gatunkach muzycznych (m.in. bhangra i raï), których powstanie było ściśle związane z procesem diasporyzacji autorstwa Łukasza Smolucha (2018: 30–32) oraz opracowanie Hanny Jocek (2022: 45–78) poświęcone repertuariowi uchodźców w Europie w XXI wieku.

z uniwersytetu w Chicago Philip Bohlman (2011: 156–158) przedstawił listę kluczowych słów, które jego zdaniem są najbardziej pomocne w analizie muzyki i zjawisk migracyjnych. Wydzielił dwie opozycyjne wobec siebie grupy zawierające terminy związane z przyczyną i uwarunkowaniem zjawiska – rozpoczynające się na D i odnoszące się do migracji „z” (diaspora, disjuncture, displacement, dispossessed) oraz określające cel migracji – na literę A i symbolizujące migrację „do” (authenticity, autonomous, accommodation, adaptation, acculturation, assimilation). Lista zaproponowana przez Bohlmana nie jest wyczerpująca, gdyż brakuje tak istotnych pojęć, jak tożsamość kulturowa czy multikulturalizm. W najważniejszych publikacjach, które dotyczą muzyki „w ruchu” i przemieszczającej się wraz z migracją ludności pojawia się też szereg nowych terminów (postnacionalizm, kosmopolityzm, hybrydyzacja itp.).

Muzyka i migracja: historia badań

Teraz, gdy grupy imigrantów są utożsamiane – znów słusznie lub nie-słusznie – z grupami etnicznymi, „muzyka etniczna” zaczyna być również poszukiwana w miastach, które niezmiennie są pierwszym przystankiem imigrantów, a często także ich stałym domem w nowym otoczeniu. Mamy nadzieję, że wkrótce obszar miejski jako miejsce aktywności muzycznej sam w sobie zostanie uznany za jednostkę badań etnomuzykologicznych (Reyes Schramm 1979: 3).

Badania nad muzyką społeczności imigrantów rozpoczęto w ramach rozwijającej się intensywnie od początków lat osiemdziesiątych „etnomuzykologii miasta”³. Przedstawiciele tej nowej subdyscypliny podważyli istniejącą tradycję ograniczania badań terenowych do odizolowanych społeczności wiejskich i innych odległych obszarów, skupiając się na społecznościach migrantów i mniejszości zamieszkujących aglomeracje miejskie (Kovačič, Hofman 2019: 6). Zdaniem Adelaidy Reyes badacze

³ Za pierwszą reprezentatywną publikację dla dyscypliny uważa się pracę zbiorową wydaną pod redakcją Brunona Nettle’a (1978) zatytułowaną *Eight urban music cultures. Tradition and change*.

jednak początkowo z trudem przełamywali swoje „nawyki myślowe” i w muzyce migrantów poszukiwali form sprzed migracji, kładąc nacisk na badanie pochodzenia kultury, aniżeli samego miasta, w obrębie którego ta kultura się kształtowała (Reyes 2009: 179).

Projekty badawcze dedykowane muzyce i migracji były realizowane również w ramach badania muzyki mniejszości. Według Kovačič i Hofman bliskość tych dwóch obszarów badawczych wynika z nieostrej definicji obu terminów, zwłaszcza w odniesieniu do osób reprezentujących drugie lub trzecie pokolenie (Kovačič, Hofman 2019: 5). Pierwsza konferencja etnomuzykologiczna poświęcona muzyce mniejszości odbyła się w 1985 roku w Zagrzebiu i wzięło w niej udział kilkunastu badaczy z Europy (Pettan 2009: 61). Podczas panelu dedykowanego badaniom muzyki mniejszości na konferencji w Nitrze w roku 1997 pojawiła się propozycja ustanowienia grupy badawczej w ramach struktury Międzynarodowego Stowarzyszenia etnomuzykologicznego ICTM (International Council for Traditional Music)⁴. W roku 2018 na sympozjum w Wiedniu grupa sformułowała pojęcie mniejszości, które miało znacznie szerszy zakres aniżeli definicja robocza stosowana w latach dziewięćdziesiątych:

Na potrzeby tej grupy badawczej termin mniejszość obejmuje społeczności, grupy i/lub osoby, w tym grupy tubylcze, migrantów i inne wrażliwe grupy, które są bardziej narażone na dyskryminację ze względu na pochodzenie etniczne, rasę, religię, język, płeć, orientację seksualną, niepełnosprawność, poglądy polityczne, wykluczenie społeczne lub ekonomiczne (Pettan 2019: 43).

Podsumowując działalność naukową grupy, słoweński etnomuzykolog Svanibor Pettan wyróżnił dziesięć wzorów – modeli postępowania naukowego wykorzystywanych do badań w ciągu dwudziestu lat działania grupy. Podział nie ma jednak charakteru typologii, ponieważ wyodrębnione przez niego wzorce mogą się częściowo powtarzać w poszczególnych grupach. Jeden z wzorców określony jako Involuntary Migrants

⁴ W 2023 roku nazwa została zmieniona na ICTMD (International Council for Traditions of Music and Dance).

(Migranci przymusowi) jest w całości ograniczony do badań migracji. Pettan, wyjaśniając pojęcie przymusowych migrantów, przytacza definicję Adelaidy Reyes:

Migranci przymusowi »odnoszą się do uchodźców, uciekinierów, azylantów i przesiedleńców, żyjących w przejściowym okresie zagrożenia i niepewności, wiedzących, że powrót nie jest możliwy i nie wiedzących czy i kiedy będą mogli zostać i osiedlić się w nowym miejscu« (Pettan 2019: 53).

Wspomniany model korzysta z metodologii badań migracyjnych, badań nad uchodźcami i badań diaspory. Podobne metody (badania migracyjne i diaspory) mogą być również stosowane w modelu określonym przez Pettana jako „wybrana mniejszość” na różnych terytoriach (kraje, regiony, osiedla). Na ukształtowanie się grup objętych tym wzorcem miały bowiem między innymi wpływ również procesy migracyjne (Pettan 2019: 50).

Muzyka i migracja: współczesne trendy

Przełomem w krótkiej historii badań muzyki migrantów i uchodźców stała się zorganizowana w 2016 roku konferencja naukowa zatytułowana *Ethnomusicological Responses to the Contemporary Dynamics of Migrants and Refugees*. Większość uczestników prezentowała stanowisko, że kryzys migracyjny stał się także przyczyną kryzysu ustalonych dotąd teoretycznych pojęć specyficznego języka etnomuzykologii. Ozan Aksoy występujący w podwójnej roli: badacza i emigranta krytykował tradycyjne podejście etnomuzykologów, których raczej interesowały lokalizacje muzyki lub muzyków, a nie ich tożsamość. Jego zdaniem nasilające się procesy migracyjne spowodują, że badacze w przyszłości raczej będą się skupiać na praktyce muzycznej imigrantów, przepływie muzyki i wykonujących ją artystach, a nie na ich pierwotnych siedzibach. Zwrócił uwagę również na zróżnicowaną i niehomogeniczną tożsamość muzyków-migrantów pochodzących z tego samego kraju czy nawet

miasta (Rasmussen, Impey, Beckles Willson, Aksoy, Gill 2019: 297). Anne Rasmussen, charakteryzując jego stanowisko, stwierdziła, że uważa za normę to, co wielu badaczom wydaje się wyjątkiem i wzywa do przemianowania „etnomuzykologii narodów” na „etnomuzykologię migracji” (Rasmussen, Impey, Beckles Willson, Aksoy, Gill 2019: 280–281). Wszyscy zgromadzeni badacze podkreślali, że wrażliwość na muzykę, empatię, a także umiejętność słuchania i obserwowania oraz komunikowania się z hermetycznymi społecznościami, należy wykorzystać w konkretnych działaniach pomocowych i wspierających⁵.

Ważny kierunek w badaniach nad muzyką w odniesieniu do migracji i mniejszości wyznacza podejście etnomuzykologii stosowanej (*applied ethnomusicology*) – subdyscypliny powołanej przez Jeffa Todda Titona. Zgodnie z roboczą definicją przyjętą przez grupę badawczą w roku 2007 na światowej konferencji ICTM w Wiedniu, jest to „podejście oparte na zasadzie społecznej odpowiedzialności rozszerzające akademicki cel poszerzania i pogłębiania wiedzy i zrozumienia w kierunku rozwiązywania konkretnych problemów i pracy zarówno w typowych kontekstach akademickich, jak i poza nimi” (Harrison, Pettan 2010: 1). Wielu przedstawicieli tej dyscypliny (Timothy Rice, Jonathan Stock, Jeff Todd Titon, Anthony Seeger, Gregory Barz i Timothy Cooley, Samuel Araújo, Ursula Hemetek, Klisala Harison, Elizabeth Mackinlay i Svanibor Pettan) traktuje współpracę nie tylko jako metodę badań terenowych, ale jako koncepcję epistemologiczną. Badacze kwestionują tym samym czystość, neutralność i dystans związany z badaniami akademickimi, wzywając do tworzenia wiedzy we współpracy ze społecznościami lub ogólnie partnerami badawczymi. Wypracowali metodę działania opierającą się na aktywnej współpracy znaną jako Participatory Action Research (PAR). Metodologia opierająca się na założeniach teoretyków latynoamerykańskich, takich jak Paulo Freire, Orlando Fals Borda i Guillermo Vasco, zakłada aktywne działania naukowców dążące do zniwelowania barier

⁵ Obszerna relacja z dyskusji „okrągłego stołu” przeprowadzonej w trakcie konferencji została opublikowana trzy lata później (Rasmussen, Impey, Beckles Willson, Aksoy, Gill 2019: 279–314).

społeczno-politycznych w multikulturowych społeczeństwach i budowania wiedzy w ścisłej współpracy „z” ludźmi i społecznościami. Podejście to wydaje się być szczególnie owocne w badaniach z pogranicza muzykowania, przymusowej migracji, przemocy i konfliktu, co również tworzy szczególnie silną dominantę we współczesnej etnomuzykologii (Kovačič, Hofman 2019: 7–8).

Ed Emery jeden z działaczy SOAS University of London⁶ określający siebie mianem reprezentanta „etnomuzykologii radykalnej” podkreśla działania pokojowe, harmonijne i terapeutyczne przedstawicieli etnomuzykologii stosowanej. Dyscyplinę nazywa normatywną, łagodną i mniej lub bardziej nieszkodliwą i twierdzi, że pod pozorem „wielokulturowości” ukrywa się konserwatyzm polityczny jej przedstawicieli. Jego zdaniem, w ważnych kwestiach społecznych potrzebna jest jednak stanowcza interwencja. Dlatego aktywiści reprezentujący SOAS przeciwstawiają się władzy, reagują na krzywdę i podejmują bardzo konkretne działania wymuszone potrzebą chwili (Emery 2017: 50). Emery zaangażowaną w działalność grupę opisuje następująco:

Jesteśmy muzykami, aktywistami, marzycielami o mniej lub bardziej anarcho-socjalistycznym spojrzeniu na świat. Kryzys naszych czasów to globalna eskalacja migracji związanych z wojnami. A jednocześnie rozwój brutalnych i obraźliwych technik mikrozarządzania migracjami – w tym reżimów śmierci, ogólnoświatowej budowy murów i płotów oraz kryminalizacji pomocy humanitarnej. To ustanawia moralny nakaz by wypowiedać się i działać solidarnie (Emery 2017: 52).

U podstaw podejmowanych działań leży przekonanie, że każdy człowiek ma prawo do muzyki, śpiewu i tańca, a przestrzeń dla tej aktywności powinna być zapewniona w każdym miejscu – także w obozach dla uchodźców. Dlatego aktywiści podróżowali po francuskich miastach położonych na północy kraju, gdzie odwiedzali migrantów i uchodźców mieszkających w nielegalnych obozowiskach, zwanych džunglami.

⁶ SOAS (School of Oriental and African Studies) jest to jedna z 18 uczelni wyższych działająca w ramach University of London specjalizująca się w badaniach nad kulturą Azji, Afryki, Bliskiego i Dalekiego Wschodu.

Głównym celem ich działalności jest organizowanie „przestrzeni muzycznej”, w której ludzie mogliby wyrażać własną kulturę i odzyskać „małe chwile wzmocnienia i sprawczości”. Miejsca te mogą istnieć realnie bądź wirtualnie – ważne jednak by była to przestrzeń publiczna, w której głos społeczności będzie słyszalny. By móc prowadzić swoją działalność aktywiści z SOAS zorganizowali w Londynie koncerty i uzyskane w ten sposób fundusze przeznaczyli na zakup instrumentów (Emery 2017: 70–71).

Nacjonalizm metodologiczny, transnacionalizm

Etnomuzykologia zatem na nowo stawia czoła kryzysowi epistemologicznemu, który istniał od czasów sprzed powstania naszej dyscypliny. Ciągłe formy imperializmu, neoliberalizmu, militarizmu, tworzenie ekologicznych pustkowi, sponsorowane przez państwo upośledzanie i osłabianie oraz przemoc wojny prowadzonej przeciwko środowiskom oraz przeciwko innym istotom ludzkim i nieludzkim przesłoniły nam czyste obiekty analizy. Jesteśmy w trakcie doświadczania rozpadu szczególnych pewników, które terminy „wspólnota”, „tradycja” i „państwo narodowe” kiedyś rzekomo nam oferowały. Badanie muzyki lub dźwięku pod parasolem narodu lub regionu nie jest teoretyczną pewnością (Rasmussen, Impey, Beckles Willson, Aksoy, Gill, Frishkopf 2019: 300).

Współcześni socjologowie i antropologowie za największe obciążenie i ograniczenie w badaniach migracji uważają obecny w nauce paradygmat nacjonalizmu metodologicznego. Wywodzi się z silnego podziału na *my/oni*, *ojczyzna/gość*, *dominujące/mniejszościowe* kultury w określonych warunkach politycznych państwa narodowego. W artykule autorstwa Niny Glick Schiller i Urlike Hanny Meinhof została zamieszczona definicja tej intelektualnej koncepcji.

[...] nacjonalizm metodologiczny to orientacja intelektualna, która (1) zakłada, że granice narodowe definiują jednostkę badań i analiz; (2) utożsamia społeczeństwo z państwem narodowym; oraz (3) łączy interesy

narodowe z celami i głównymi tematami nauk społecznych. Opiera się na zachodniej koncepcji fundamentalnej inności, która pozwala jedynie na binarne podziały między sobą a innymi (Glick Schiller, Meinhof 2011: 22).

Z perspektywy nacjonalizmu metodologicznego obie kultury – zarówno przybyszów, jak i środowisk przyjmujących – są traktowane jako homogeniczne całości, w których dominują elementy narodowe i etniczne. Stosowany prosty podział na „swoich” i „obcych” powoduje pominięcie wielu „nieetnicznych” identyfikacji lub poczucia przynależności społeczności imigrantów związanych z religią, pracą, rodziną, środowiskiem lokalnym itp.

Zwolennicy ponadnarodowego podejścia – określanego jako transnacionalizm skupiają się na badaniu innych w kontaktach kulturowych, doceniając ich wkład w kulturę własną. Nie podkreślają kontrastów, stosując zestawienia my – oni. Badacze zachęcają przede wszystkim do zrozumienia tworzenia muzyki w kontekście globalizujących się prądów, a także analizują sieci transnarodowe i transkulturowe. Koncepcja transnarodowych pól społecznych, przestrzeni lub sieci stosowana jest w badaniach działalności kulturowej osób, które żyją w dwóch lub więcej państwach narodowych w tym samym czasie. Przedmiotem badań są relacje społeczne, które przecinają się i przekształcają odrębne, terytorialne jednostki lokalnej społeczności, wsi, miasta lub państwa, w przeszłości postrzegane jako ograniczone. Osoby połączone tymi relacjami tworzą instytucje życia codziennego ponad granicami i wewnątrz granic. Istotnymi elementami podlegającymi analizie stają się również transnarodowe sieci komunikacji w cyberprzestrzeniach, takie jak strony internetowe, blogi i inne formy nowych mediów społecznościowych. Muzyka migrantów, podobnie jak wszystkie inne aspekty współczesnego życia migrantów, wyłania się jako produkt relacji społecznych, które łączą wiele miejscowości i ludzi o różnym pochodzeniu kulturowym i klasowym w obrębie i poza granicami. Przyjęte ramy koncepcyjne mają także przekonać, że „wiejski artysta nie jest bardziej »tradycyjnym« muzykiem

niż migrant w Paryżu i obaj nie żyją w odseparowanych lub odrębnych „społecznościach” (Glick Schiller, Meinhof 2011: 34–35).

Opisane wyżej dwa konstrukty myślowe determinują rozumienie podstawowych terminów stosowanych w badaniach migracyjnych, takich jak diaspora czy tożsamość. Wyznaczają jednocześnie perspektywę postrzegania „obcego” i sytuowania go w obrębie własnej kultury.

Diaspora

Doświadczenie diaspory... jest definiowane nie przez esencję czy czystość, ale przez uznanie koniecznej heterogeniczności i różnorodności: przez koncepcję „tożsamości”, która żyje z różnicą i poprzez, a nie pomimo różnicy; przez hybrydyczność (Hall 1989: 80).

Pojęcie diaspory było stosowane ogólnie, wobec społeczności zamieszkujących różne tereny na świecie wskutek wygnania. Początkowo wyróżniane były diaspory narodowe i religijne. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, grupy te zaczęto dzielić pod kątem konkretnych kategorii – narodowościowych, wyznaniowych, ekonomicznych, kulturowych. Zjawisko stało się na tyle dominujące, że tradycyjne pojęcie zyskiwało coraz to nowe znaczenia (Bohlman 2001). W pierwszym numerze nowo powstałego periodyku zatytułowanego „Diaspora”, jego założyciel – amerykańsko-ormiański badacz Khachig Tölölyan sformułował definicję, która obejmowała bardzo szeroki katalog podmiotów, uwzględniając podejście ponadnarodowe:

Terminu „diaspora” używamy tymczasowo, aby wskazać na nasze przekonanie, że termin, który kiedyś opisywał rozproszenie Żydów, Greków i Ormian, ma teraz wspólne znaczenia z większą domeną semantyczną, która obejmuje słowa takie jak imigrant, wygnaniec, uchodźca, gastarbeiter, wspólnota wygnańców, wspólnota zamorska, społeczność etniczna. To jest słownik transnacionalizmu i każdy z jego terminów może być z pożytkiem rozpatrywany w więcej niż jednej kategorii (Tölölyan 1991: 4–5).

W tym samym inauguracyjnym numerze czasopisma amerykański politolog William Safran analizował zjawisko diaspory głównie w kontekście narodowym. Poddając pod dyskusję różnorodne doświadczenia i własne obserwacje, wyszczególnił podstawowe elementy charakterystyczne dla różnorodnych społeczności pozostających w rozproszeniu. Zgodnie z jego obserwacjami są to emigracyjne społeczności mniejszościowe, które są rozproszone z oryginalnego centrum na przynajmniej dwa miejsca peryferyjne; zachowują wspomnienie, wizję lub mity o miejscu swojego pochodzenia; sądzą, że nie są i prawdopodobnie nie będą w pełni zaakceptowane przez kraj przyjmujący; postrzegają swoją macierzystą ojczyznę jako miejsce powrotu, gdy będzie sprzyjający moment; zobowiązują się do podtrzymywania lub odnawiania tej ojczyzny; których świadomość grupowa jest zdefiniowana poprzez kontynuowanie relacji z krajem pochodzenia. Stosując te wyróżniki, zdaniem autora, możemy mówić o takich diasporach, jak: ormiańska, maghrebu, palestyńska, kubańska, grecka, turecka i chińska (Safran 1991: 83–84). James Clifford, podsumowując wywody autora, wskazał najważniejsze elementy, takie jak: historia rozproszenia, wspomnienia z ojczyzny, alienacja w nowym kraju, marzenie o powrocie, stałe wsparcie ojczyzny i tożsamość grupowa zdefiniowana przez relacje z krajem pochodzenia (Clifford 1994: 304–305).

Współczesne gwałtowne procesy globalizacyjne, polityczne i demograficzne spowodowały, że tradycyjne pojęcie diaspory zostało reformułowane. Na postrzeganie diaspory wywarł też duży wpływ transnacionalizm. Na przestrzeni ostatnich lat zaobserwowano wzmożone rozprzestrzenianie się i diasporyzację wielu innych grup między granicami różnych państw oraz ich podatność lub opór na proces asymilacji z nowym środowiskiem zamieszkania. W przypadku niechęci wobec upodobnienia się do społeczności kraju imigracji, grupy imigrantów tworzą w nich swoje „wyspy diaspory” (Muszkalska 2018: 20–26).

Etnomuzykolodzy według Thomasa Solomona odkryli pojęcie w latach dziewięćdziesiątych i często go nadużywali⁷. Solomon przede wszystkim

⁷ Przykładów takich nieadekwatnych zastosowań kategorii diaspory dostarczył Mark Slobin referując zastosowanie terminu w badaniach etnomuzykologicznych (Slobin 2003).

wskazuje na nieadekwatne jego zdaniem przypisywanie procesu diasporyzacji obiektom, podczas gdy powinien być zarezerwowany wyłącznie dla ludzi. Autor wymienia dwa zjawiska, które spowodowały, że zmienił się kształt i struktura diaspory. Są to dostępność różnego rodzaju muzyki w wielu miejscach świata dzięki wykorzystaniu nowoczesnej technologii i sposobów transmisji oraz niezwykła właściwość muzyki „przynoszenia przyjemności i radości ze wspólnego uczestniczenia”. Wokół tak rozpowszechnianej muzyki mogą się tworzyć specyficzne diaspory, które łączą muzyka jako szczególne spoiwo (Solomon 2015: 205–206).

Podstawowym tropem w tradycyjnym badaniu diaspory było połączenie przeniesionego bagażu kulturowego z konkretnym lub wyobrażonym miejscem „domem”. Współcześni etnomuzykolodzy zwracają uwagę na ciągłą zmianę przenoszonej muzyki często dokonującą się równocześnie w wielu miejscach i środowiskach oddalonych od siebie. Dlatego proponują śledzenie raczej powiązań nie z jednym miejscem pochodzenia, ale raczej obserwowanie „sieci” diaspory (Solomon 2015: 209–210). Glick Schiller stworzyła nawet koncepcję diasporycznego kosmopolityzmu, „która pozwala na jednoczesność różnych form identyfikacji etnicznej i zakorzenionych praktyk kulturowych oraz otwartość na wspólne ludzkie aspiracje. To podejście pozwala badaczom migracji i kultury zająć się wzajemnym konstytuowaniem tego, co lokalne, narodowe i globalne” (Glick Schiller, Meinhof 2011: 35).

Ponieważ rozwój sprzyja również mieszaniu się różnych stylów, rodzajów i gatunków muzyki, w badaniu diaspory akcentowane są elementy hybrydyzacji i wielokulturowości. Z badaniem diaspory ściśle związane jest pojęcie tożsamości – według badaczy nie tyle ustalonej i niezmiennej, ile konstruowanej i wypracowywanej. Proces definiowania tożsamości migrantów „w przestrzeni, która zachęca do hybrydyczności” skłonił Espinozę do zasugerowania, że powinniśmy rozumieć migrantów jako „tożsamości hybrydowe w trzeciej przestrzeni” (Espinoza 2019). Ta trzecia przestrzeń może być muzycznie zrekonstruowaną przeszłością, ale pełną znaczeń i aktualnych identyfikacji charakteryzujących ich obecny status. Diaspora jest więc współcześnie rozumiana

również jako przestrzeń, w której są organizowane bądź kontestowane nowe formy przynależności wykraczające poza kategorie narodowości czy etniczności.

Tożsamość kulturowa

Zgodnie z definicją zamieszczoną w Słowniku etnologicznym tożsamość kulturowa jest to

najważniejszy rodzaj tożsamości zbiorowej, który polega na historycznie uwarunkowanym kulturowym sposobie zachowania przez daną zbiorowość ludzką istnienia i ciągłości gatunku oraz równowagi biopsychicznej. Składają się na nią: 1) elementy dziedzictwa nawet całkowicie lub częściowo zdezaktualizowane 2) rodzaj, proporcje i ustrukturyzowanie elementów kultury zarówno ze względu na odrębności wyznaczników kulturowych, jak i na osiągnięty poziom powszechników społeczno-politycznych i cywilizacyjnych wewnątrz danej kultury, 3) kontekst zewnętrzny równorzędnych bądź nierównorzędnych kontaktów z innymi kulturami występujących w różnym natężeniu w przeszłości i teraźniejszości (Kwaśniewski 1987: 351–352).

Pojęcie tożsamość i tożsamość kulturowa to kolejny termin, który został zaadaptowany przez etnomuzykologów z nauk społecznych poczynając od lat osiemdziesiątych XX stulecia. Według Timothy'ego Rice'a autorzy publikacji naukowych raczej jednak unikali konstruowania jednoznacznej definicji i czytelnik sam musiał dokonywać potrzebnych rozróżnień (Rice 2007: 21).

Analizując wypowiedzi socjologów pod kątem użycia pojęcia tożsamość etnomuzykolog Nolan Warden sporządził listę typowych cech:

- Tożsamość może być (a może musi być) warstwowa i mnoga.
- Tożsamość opiera się na pojęciach włączenia i wykluczenia.
- Tożsamość musi być wyartykułowana i utrzymana (lub zmieniona).
- Tożsamość często jest warunkowa np. „afro-kubański” wymaga pojęć „afrykański” i „kubański”.

- Tożsamość ma wiele elementów, obejmuje elementy takie jak sztuka, język, jedzenie, strój, religia itp.
- Tożsamość jest historycznie usytuowana i wyłania się; jest przedstawiana jako bardziej plastyczna niż kultura, jako rezultat sprawczości.
- Tożsamość często łączy się z pragnieniem autonomii. Może obejmować rozróżnienie społeczne lub suwerenność. (Warden 2016: 16)

Wspomniany już Rice zwraca uwagę na dwie zasadnicze postawy determinujące sposób rozumienia tożsamości: „esencjalistyczną” i „konstruktywistyczną”. Pierwsza postawa wynika z ram narzuconych przez politykę nacjonalizmu. Jej zwolennicy postrzegają tożsamość jako monolit zbudowany z trwałych cech istniejących od niepamiętnych czasów. Podobnie postrzegana jest też muzyka, która jawi się jako jednolita, nacechowana symbolizmem i wyrażająca określone emocje. Konstruktywistyczne podejście do tożsamości uwypukla jej kruchość, niestabilność i zmienność. Zwolennicy tego podejścia utrzymują, że tożsamość jest konstruowana (lub się wyłania) i wykorzystuje zasoby dostępne w danym czasie.

Timothy Rice wymienia też cztery najważniejsze elementy, które eksponują autorzy prac etnomuzykologicznych. Po pierwsze muzyka „nadaje symboliczny kształt istniejącej lub wyłaniającej się tożsamości”. Zdaniem wielu autorów muzyka umożliwia społecznościom dzielącym tożsamość dostrzec podobieństwo własnego stylu do stylu innych, może również wnieść do tożsamości „jakość afektywną”. Naukowcy podkreślają także, że muzyka nadaje tożsamości, zwłaszcza tożsamości podrzędnej, pozytywną wartość (Rice 2007: 34–35).

Cechą istotną, czyniącą z muzyki jeden z najważniejszych wyznaczników tożsamości, jest, według Bohlmana, niezwykła odporność na przemiany. Zdaniem autora „na przykład w piosence język etniczny przetrwał najdłużej, często długo po tym, jak zniknął gdzie indziej. Muzyka była tak cenionym wyznacznikiem tożsamości, że grupy migrantów i wygnańcy ze

szczególnym trudem przynieśli ją ze sobą. To właśnie w ich muzyce jeden imigrancki świat wyróżniał się spośród innych” (Bohlman 2011: 156).

Kategorią często wykorzystywaną była autentyczność, która miała cechować muzykę starego kraju. Bohlman twierdził, że „oddaje ona pewne poczucie przeszłości, służy też do odzyskania przeszłości dla przyszłości poprzez odrodzenie” (Bohlman 2011: 156). Dlatego początkowo uważano, że muzycy na emigracji chronią swoją tożsamość, kurczowo trzymając się autentyczności muzyki podczas migracji. Takie podejście akcentowało przede wszystkim zachowawczy charakter muzyki i jej ważną funkcję w przechowywaniu tożsamości.

W latach dziewięćdziesiątych nastąpiła znacząca zmiana, w wyniku której tożsamość kulturową zaczęto postrzegać jako stale zmieniający się proces i pole negocjacji. Jako źródło koncepcji wskazuje się prace badaczki gender Judith Butler, a także badania etnomuzykologiczne społeczności Portorykańczyków w Chicago czy diaspory chińskiej w Tajwanie. Uчени zajęli krytyczne stanowisko w rozumieniu zbiorowej tożsamości kulturowej jako koniecznie lub nawet wyłącznie definiowanej przez homogeniczność etniczną, społeczną i pokoleniową (Wilford 2016: 53–63). Etnomuzykolodzy skupili się na obserwacji kreatywności i zmiany, dostrzegając w muzyce raczej istniejące napięcia aniżeli zdolności adaptacyjne i podkreślając takie elementy wykonania muzycznego jak: ekspresja czy ładunek emocjonalny (Baily, Collyer 2006: 173).

W badaniach etnomuzykologicznych bardzo ważnym i często analizowanym zagadnieniem jest rola muzyki w kształtowaniu tożsamości diaspory⁸. Autorzy podkreślają znaczenie publicznej przestrzeni dla prezentowania muzyki i manifestowania własnej tożsamości – negocjowanej, niejednorodnej, budowanej na wielu różnorodnych źródłach i na nowo przypominanej (Lidskog 2017: 32). Innym istotnym trendem stało się badanie jednostki – często wybitnego artysty. Wykorzystywane są

⁸ O ważkości tego tematu dla badaczy może świadczyć analiza baz danych publikacji z ostatnich trzydziestu lat przeprowadzona przez szwedzkiego socjologa Rolfa Lidskoga. Szczegółowe badania polegało na wyszukiwaniu z bazy danych publikacji według określonych słów-kluczy, a następnie dokładnej analizie porównawczej treści 31 wyselekcjonowanych artykułów (Lidskog 2016).

podejście emicjne i etyczne, to znaczy, że w badaniach nie poprzestaje się na zewnętrznej obserwacji, ale analizuje się przede wszystkim samo-określenie się artysty. Większość muzyków walczy z naciskami, chcąc zachować własną, indywidualną tożsamość.

Najnowsze trendy w antropologii wskazują na to, że pojęcie „tożsamości” wzbudza coraz więcej wątpliwości badaczy stąd też coraz częściej zastępuje się je terminem „poczucie obywatelskie”. Umożliwia to, zdaniem Stokesa, refleksję na temat tożsamości bez konieczności podkreślania opozycji do innych lub przybyszów (Stokes 2020: 13).

Swój/obcy i kontakty kulturowe

W badaniu kultury, a więc również muzyki migrantów dużą rolę odgrywała kategoria „obcego” – innego. Muzykolog Max Peter Baumann wyróżnił trzy postawy wobec „innego”: negatywną, selektywnie przyjmującą, w pełni otwartą. Pierwszą z nich opatrzył takimi określeniami jak: izolacjonizm, puryzm i nacjonalizm, wskazując jako efekt odrzucenie nowej kultury i wzmocnienie własnej (*reculturation*). Częściowe przyswojenie obcej kultury może według niego skutkować wprowadzeniem nowych jakości i przemianami własnej kultury (*trans-culturation*). Ostatnia postawa w wyniku integracji może doprowadzić do zatracenia własnej tożsamości i całkowitej transformacji (*de-culturation*) (Pettan 2019: 44). Kategoria innego powstała jako określenie przedstawiciela kultury poza Europą i jest przykładem kolonialnego spojrzenia na rzeczywistość. Stopniowo zaczęto stosować ją w odniesieniu do reprezentantów innych mniejszości (seksualnych, subkultur, klas społecznych itp.) (Grenier, Guibault 1990: 393).

Proces stałego i bezpośredniego kontaktu z odmienną kulturą, prowadzący do przekształceń zachowań ludzkich został zdefiniowany w naukach społecznych jako akulturacja. Głównymi aktami akulturacji są dwa zjawiska – adaptacja nowych treści i eliminacja treści rodzimych. Przejmowanie nowych treści i eliminacja pierwotnych przyzwyczajień skutkują dekulturacją i upadkiem tradycji, co często utożsamia

się z całkowitą, upragnioną szczególnie przez polityków asymilacją. Bohlman proces ten nazywa kluczowym dla imigrantów i grup etnicznych w Ameryce Północnej, podkreślając, że był on powiązany z wyidealizowanymi obrazami wielokulturowości i mozaiki kulturowej. W jego ocenie modele akulturacji, które stosowali amerykańscy naukowcy zajmujący się socjologią w pokoleniach po 1945 roku, były nastawione wyłącznie na cele pozytywne, ponieważ pełna akulturacja miała służyć jako pokoleniowe modele przejścia od migranta do pełnoprawnego Amerykanina. Asymilację określał Bohlman jako: „[...] koniec podróży, migrację z kropką. Jakiś rodzaj kultury dominującej zastąpił status mniejszości. Migracja została ukończona” (Bohlman 2011: 157).

Etnomuzykologów interesowały zwłaszcza skutki zderzenia kultur obserwowalne w samej tradycji muzycznej, repertuarze i praktyce wykonawczej. Sławomira Żerańska-Kominek wymienia sześć jej zdaniem najważniejszych skutków akulturacji muzycznej, dodając, że lista nie wydaje się wyczerpana i można ją uzupełniać w zależności od analizowanego przypadku. Lista wyodrębnionych przez autorkę skutków akulturacji:

1. Odrzucenie muzyki wkraczającej, które może wynikać bądź z negatywnych postaw wobec muzyki wkraczającej, bądź też z chęci obrony własnej muzyki przed naleciałościami. W podsumowaniu badaczka stwierdza, że między kulturami zawsze następuje jakaś wymiana i całkowite odrzucenie w praktyce nie ma miejsca.
2. Wymiana pojedynczych elementów tradycji muzycznej (na przykład wymiana instrumentów, zapożyczenia skal, rytmów).
3. Koegzystencja różnych tradycji muzycznych (na przykład na Grenlandii istnieje tradycyjna muzyka Inuitów i muzyka zachodnia).
4. Odrodzenie muzyczne (często działają względy patriotyczne lub polityczne).
5. Utrata tradycji muzycznej następująca w sytuacji przymusowej lub w konsekwencji naturalnych procesów.

6. Muzyczne zubożenie (stopniowe zanikanie niektórych elementów tradycji). Ten efekt wymieniany jest przez autorkę jako skutek asymilacji, czyli przejmowania obcej tradycji i zastępowania nią własnej spuścizny (Żerańska-Kominek 1996: 313–317).

Wspomniane procesy i dążenia przestają odgrywać istotne znaczenie z perspektywy społeczeństwa wielokulturowego, w którym nie ma podziału na kulturę panującą i podrzędną.

Multikulturalizm, hybrydyzacja

Badania tak zwanych pierwszych migracji nastawione były na wyodrębnianie i opisywanie elementów przeniesionych z kraju pochodzenia. Badacze dowodzili nawet, że tradycja przeszczepiona przez imigrantów jest bardziej zachowawcza i nie podlega tak dynamicznym przemianom. Współcześnie jednak coraz częściej podkreślana jest jednak właśnie mobilność i przemiana muzyki w kontekście migracji. Repertuar społeczności migrantów określany jest przez badaczy jako hybrydyczny bądź mieszany i rzadko można wskazać na jeden dominujący gatunek. Należy podkreślić, że etnomuzykolodzy badając muzykę emigrantów wchodzą na obszary wspólne z badaczami muzyki popularnej.

Badania prowadzone współcześnie w środowiskach migrantów zlokalizowanych w dużych aglomeracjach miejskich dowodzą, że występuje znaczne zróżnicowanie gatunkowe. Analizujący te kultury naukowcy mówią więc już raczej nie o zderzeniu dwóch kultur, ale o zjawiskach multikulturalizmu. Na zmieszanie gatunków i stylów zwracają uwagę zarówno etnomuzykolodzy prowadzący badania terenowe wśród Algierczyków w Londynie, jak i muzyków z Północnej Afryki działających w Paryżu (Willford 2016: 63; Gibert, Kiwan 2016: 253–269). Odzwierciedleniem tego multikulturowego trendu może być wiele realizowanych projektów przez muzyków reprezentujących różnorodne kultury. Jednym z nich jest Orchestre National de Barbès, złożona z artystów francuskich, marokańskich i algierskich. W ich repertuarze pozostają utwory

będące mieszanką rocka, reggae i funku z niezachodnimi gnawa, chaâbi i raï, a instrumentalisci wykorzystują tak tradycyjne, jak i nowoczesne instrumenty (bęben darbuka, lutnię guembri, banjo, gitarę, syntezator, saksofon, fortepian itp.) (Gibert, Kiwan 2016: 262).

Podsumowanie

Zmieniająca się sytuacja polityczna także przed badaczami w Polsce stawia nowe wyzwania. Dlatego tak ważne wydaje się konfrontowanie osiągnięć naukowych i metodologii wypracowanych przez polskich badaczy z koncepcjami metodologicznymi i ustaleniami terminologicznymi autorstwa etnomuzykologów reprezentujących zarówno inne nacje, jak i obszary kulturowe.

Przegląd wybranej literatury pozwala wyróżnić kilka płaszczyzn, na których przed współczesnym badaczem muzyki w procesie migracyjnym mogą się pojawić wyzwania. Nowy przedmiot badań wymaga przede wszystkim pokonywania własnych ograniczeń mentalnych (swoistych „nawyków myślowych”) oraz przeformułowywania tradycyjnych terminów i pojęć. Migracje społeczeństw pociągają za sobą przemieszczanie się gatunków i stylów muzycznych, nakładanie się ich i mieszanie – pojawia się więc konkretna potrzeba poszerzania wiedzy o przedmiocie badań. Etnomuzykolodzy wyznaczają również swojej dyscyplinie inne niż dotychczas cele, uważając, że jej przedstawiciele powinni bardziej położyć nacisk na działanie i sprawczość a nie tylko refleksję. Dyskusje cały czas trwają, jedne terminy się wyczerpują, inne są konstruowane. Na tę rotację naukowych pojęć Mark Slobin zwracał uwagę już kilkanaście lat temu, określając dynamikę publikowanych prac jako „próbę naciskania pedału gazu w samochodzie w miarę mijania milenijnego słupka” i przewidując coraz większe w tej dziedzinie przyśpieszenie (Slobin 2007: 116). Za Ozanem Aksoyem wypada jednak stwierdzić, że najważniejszym zadaniem dla etnomuzykologa jest samo podjęcie tematu muzyki i migracji.

[...] jedynym sposobem, aby skłonić ludzi do zmiany, jest podniesienie poziomu ich dyskomfortu. Jakkolwiek niewygodne może być

prowadzenie badań lub tworzenie muzyki pod chmurą smutku [...], ważne jest, aby to kontynuować. Jeśli cokolwiek możemy zrobić, aby pomóc imigrantom i muzykom-imigrantom, to jest to kontynuowanie tego, co robimy i robienie tego więcej (Rasmussen, Impey, Beckles Willson, Aksoy, Gill 2019: 296).

Literatura cytowana

- Baily, John; Collyer, Michael 2006: *Introduction: Music and Migration*. „Journal of Ethnic and Migration Studies”, nr 32 (2), 168–177.
- Bohlman, Philip Vilas 2001: *Diaspora*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42950> (dostęp: 16.08.2024).
- Bohlman, Philip Vilas 2011: *When Migration Ends, When Music Ceases*. „Music& Arts in Action”, t. 3, nr 3, 148–165. <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicceases/73> (dostęp: 16.08. 2024).
- Clifford, James 1994: *Diaspora*. „Cultural Anthropology”, nr 9 (3), 302–338.
- Corona, Ignacio; Madrid, Alejandro L. 2008: *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham: Lexington Books.
- Dahlig, Piotr 2014: *Tradycje muzyczne mniejszości narodowych w Polsce. W: Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. Weronika Grozdew-Kołacińska. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 211–222.
- Emery, Ed 2017: *Radical Ethnomusicology: Towards a politics of „No Borders” and „insurgent musical citizenship” – Calais, Dunkerque and Kurdistan*. „Ethnomusicology/Ireland”, nr 5, 48–74. <https://www.ictm.ie/radical-ethnomusicology-towards-a-politics-of-no-borders-and-insurgent-musical-citizenship-calais-dunkerque-and-kurdistan-ed-emery/> (dostęp: 16.08.2024).

- Espinoza, Andrés 2019: *Defining Diaspora in ethnomusicological research*. https://www.academia.edu/4865986/Defining_diaspora_in_ethnomusicological_research (dostęp: 16.08.2024).
- Gibert, Marie-Pierre; Kiwan, Nadia 2016: *Artistic identities and professional strategies: Francophone musicians in France and Britain*. „Modern & Contemporary France”, t. 24, nr 3, 253–269. <http://dx.doi.org/10.1080/09639489.2015.1127220> (dostęp: 16.08.2024).
- Glick Schiller, Nina; Meinhof, Ulrike Hanna 2011: *Singing a New Song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives*. „Music& Arts in Action”, t. 3, nr 3, 21–39. <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/singingnewsong/64> (dostęp: 16.08.2024).
- Grenier, Line; Guilbault, Jocelyne 1990: “Authority” Revisited: The “Other” in Anthropology and Popular Music Studies. „Ethnomusicology”, nr 3 (34), 381–397. <https://doi.org/10.2307/851624> (dostęp: 16.08.2024).
- Hall, Stuart 1989: *Cultural identity and cinematic representation*. „Framework: The Journal of Cinema and Media”, nr 36, 68–81.
- Harrison, Klisala; Pettan, Svanibor 2010: *Introduction*. W: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Red. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1–20.
- Jocek, Hanna 2022: *Repertuar muzyczny uchodźców w Europie w XXI wieku*. W: *Muzyka, media, prawo, marketing*. Red. Beata Stróżyńska. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 45–78.
- Juzala, Gustaw 2006: *Muzyka mniejszości narodowych w Polsce*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Rozwój badań 1980–2005*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej, 369–381.
- Kovačič, Mojca; Hofman, Ana 2019: *Music, Migration and Minorities: Perspectives and Reflections Glasba, migracije in manjšine: perspektive*

- in refleksije*, „Muzikoloski Zbornik” „Musicological Annual”, t. 55, nr 2, 5–17.
- Kwaśniewski, Krzysztof 1987: *Tożsamość kulturowa*. W: *Słownik etnologiczny*. Red. Zofia Staszczak. Warszawa-Poznań: PWN, 351–353.
- Lidskog, Rolf 2016: *The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review*. „International Social Science Journal”, nr 66: 23–38. <https://doi.org/10.1111/issj.12091> (dostęp: 16.08.2024).
- Muskalska, Bożena 2018: *E pluribus unum. Muzyka w dialogu międzykulturowym*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 3, 20–26. <http://www.etno.imuz.uw.edu.pl/etnomuzykologia-polska-2018-nr-3/> (dostęp 16.08.2024).
- Nawrocka-Wysocka, Arleta 2022: *Muzyka i migracje jako przedmiot badań etnomuzykologii w XX i XXI wieku*. W: *Muzyka, media, prawo, marketing*. Red. Beata Stróżyńska. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 23–44.
- Nettl, Bruno (red.) 1978: *Eight urban music cultures. Tradition and change*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pettan, Svanibor 2009: *Europe and the potentials of music in motion*. W: *Music in motion. Diversity and Dialogue in Europe. Study in the frame of the »ExTra! Exchange Traditions« project*. Red. Bernd Clausen, Ursula Hemetek, Eva Sæther, Bielefeld: transcript Verlag, 55–68.
- Pettan, Svanibor 2019: *Sounds of Minorities in National Contexts: Ten Research Models* *Zvoki manjsin v nacionalnih okoljih: deset raziskovalnih modelov*. „Muzikoloski Zbornik” „Musicological Annual”, t. 55, nr 2, 41–64.
- Rasmussen, Anne K.; Impey, Angel; Beckles Willson, Rachel; Aksoy, Ozan; Gill, Denise; Frishkopf, Michael 2019: *Call and Response: SEM President’s Roundtable 2016, “Ethnomusicological Responses to the Contemporary Dynamics of Migrants and Refugees”*. „Ethnomusicology”, t. 63, nr 2, 279–314.

- Reyes, Adelaida 2009: *Urban Ethnomusicology: Past and Present*. W: *Music in motion. Diversity and Dialogue in Europe. Study in the frame of the »ExTra! Exchange Traditions« project*. Red. Bernd Clausen, Ursula Hemetek, Eva Sæther. Bielefeld: transcript Verlag, 173–190.
- Reyes Schramm, Adelaida 1979: *Ethnic music, the Urban area and Ethnomusicology*. „Sociologus”, t. 29, nr 1, 1–21.
- Rice, Timothy 2007: *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology*. „Muzikologija” nr 7, 17–38. <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707017R.pdf>, (dostęp: 5.05.2022).
- Safran, William 1991: *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*. „Diaspora: A Journal of Transnational Studies” 1991, nr 1, 83–99.
- Slobin, Mark: 2007: *Musical Multiplicity: Emerging Thoughts*. „Yearbook for Traditional Music”, t. 39, 108–116.
- Slobin, Mark 2003: *The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology*. W: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Red. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton. New York, London: Routledge, 284–296.
- Smoluch, Łukasz 2018: *Zjawiska spod znaku world music a tożsamość diaspory*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 3, 30–42. <http://www.etno.imuz.uw.edu.pl/etnomuzykologia-polska-2018-nr-3/> (dostęp: 16.08.2024).
- Solomon, Thomas 2015: *Theorizing Diaspora and Music*. „Urban People” „Lidé města”, t. 17, nr 2, 201–219.
- Stokes, Martin 2020: *Migration and Music*. „Music Research Annual” nr 1, 7–13. <https://musicresearchannual.org/stokes-dec-2020/> (dostęp: 16.08.2024).
- Tölölyan, Khachig 1991: *The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface*. „Diaspora: A Journal of Transnational Studies” 1991, nr 1, 3–7.

- Warden, Nolan 2016: *Ethnomusicology's "Identity" Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research*. „El oído pensante”, t. 4, nr 2. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> (dostęp: 16.08.2024).
- Wilford, Stephen, 2016: *Blendi Cockneys: Music, Identity and Mediation in Algerian London city*. Unpublished Doctoral thesis. City, University of London. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/17031> (dostęp: 16.08.2024).
- Żerańska-Kominek, Sławomira 1996: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Summary

The aim of the article is to indicate and organize the basic problems related to research on music and migration. Contemporary research requires reformulation of basic concepts taken from social sciences, such as diaspora and cultural identity. Understanding these terms is conditioned by two intellectual concepts dominant in science, methodological nationalism and transnationalism, which also determine the perspective of perceiving the „other” and situating it within one’s own culture. The article characterizes the most important research concepts related to music and migration in ethnomusicological research: from urban ethnomusicology and minority studies to a method based on active cooperation known as Participatory Action Research (PAR) used in applied ethnomusicology. The article is a review of basic foreign-language literature, which discusses problems occurring at the interface of music and migration.

Keywords: migration, ethnomusicology, diaspora, methodological nationalism, cultural identity

Krzysztof Hliniak

Uniwersytet Jagielloński

Polskie Forum Choreologiczne

Imigracje, emigracje, przesiedlenia. Przemieszczenia ludności a dziedzictwo i praktyka taneczna wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie

Wstęp

Wiek XX i pierwsze dekady obecnego stulecia skutkowały przemieszczeniami ludności, które były i są jednymi z największych w historii ludzkości. W znacznym stopniu dotyczyły one ziem polskich, jak również mieszkających na nich narodowości i grup etnicznych. W szczególnym stopniu procesy te obejmowały Żydów, Łemków, Ukraińców a także Ormian i Romów, a w ostatnich latach Białorusinów. W przypadku każdej z tych mniejszości procesy te miały odmienny przebieg i przynosiły inne skutki, ale za każdym razem w istotny sposób wpływały na dziedzictwo i praktykę taneczną mniejszości.

Poniższy tekst przedstawia kolejny wycinek wyników badań nad dziedzictwem tanecznym wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie. Prace badawcze realizowane były w ramach przygotowania dysertacji doktorskiej w Katedrze

Porównawczych Studiów Cywilizacji na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem promotorów dr. hab. Tomasza Nowaka (UW) i dr. hab. Wojciecha Klimczyka (UJ), których część opublikowana została między innymi w numerze „Etnomuzykologii Polskiej” opublikowanym w 2023 roku (Hliniak 2023b: 35–64)¹.

Tekst odwołuje się także do pracy badawczej *Podstawa do przygotowania słownika biograficznego tańca w Krakowie i Małopolsce w okresie 1918–2018. Opisanie i upamiętnienie osób działających w Krakowie i innych ośrodkach historycznej Małopolski w okresie 1918–2018*, realizowanej przez autora razem z zespołem w składzie Agnieszka Gorczyca i dr Magdalena Malska w ramach projektu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca (NIMiT) „Białe plamy – muzyka i taniec” w roku 2018/2019 (Gorczyca, Hliniak, Malska 2019).

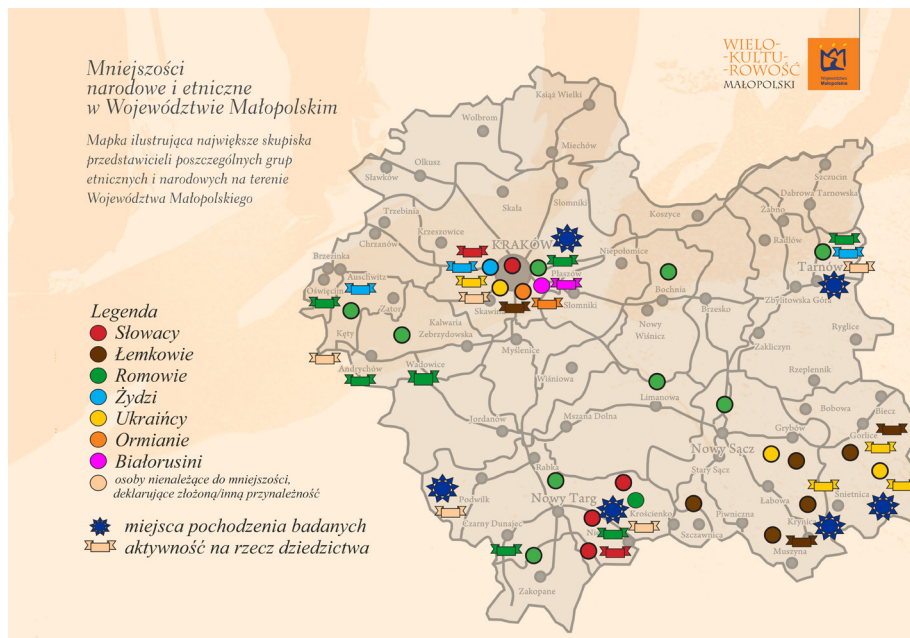
Choć treścią powyższych prac badawczych była historia tańca i dziedzictwo taneczne, kwestie wpływu sytuacji politycznej i zmian społecznych, w tym przemieszczeń ludności, na tę sferę niematerialnego dziedzictwa kulturowego mniejszości, wielokrotnie pojawiały się w wypowiedziach rozmówców i opracowaniach.

Opis i metodologia badań

Jako podstawową metodę badawczą podczas realizacji prac przyjęto częściowo ustrukturyzowany wywiad pogłębiony. W porównaniu do wyników prac badawczych uwzględnionych w opublikowanym poprzednio artykule dotyczącym dziedzictwa mniejszości, poszerzeniu uległa grupa badawcza, którą obejmowała wywiady i rozmowy z trzydziestoma siedmioma osobami, należącymi do wybranych grup narodowych i etnicznych oraz czterema osobami z grupy kontrolnej deklarującymi polską identyfikację narodową i zajmujących się dziedzictwem mniejszości. Uzyskane wywiady zostały poddane transkrypcji. W ramach prac badawczych przeprowadzono także wiele obserwacji w czasie

¹ Praca doktorska „Taniec jako część niematerialnego dziedzictwa kulturowego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie”.

impres, które miały miejsce na omawianym terenie i były organizowane przez i dla mniejszości lub zostały im poświęcone.



Rycina 1. Mniejszości narodowe i etniczne w województwie małopolskim. Opracowanie własne na podstawie publikacji Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego (*Wielokulturowość Małopolski* 2008, 94–95).

Podstawowym kryterium doboru grupy badawczej były zapisy *Ustawy o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym* z 2005 roku (*Ustawa o mniejszościach*, 2005). Istotne znaczenie miał fakt obecności danej grupy narodowej lub etnicznej na badanym terenie w perspektywie historycznej i współcześnie oraz wyniki Narodowych Spisów Powszechnych z lat 2002, 2011 i 2021. Ważnym kryterium była aktywność grupy na polu zachowania dziedzictwa tanecznego. Na podstawie podanych powyżej kryteriów uwzględniono więc takie mniejszości narodowe jak: Ormianie, Słowacy, Ukraińcy i Żydzi oraz mniejszości etniczne: Łemków i Romów. Po uwzględnieniu wyników spisu powszechnego z 2021 roku włączono do badanej próby

osoby deklarujące pochodzenie białoruskie. Deklarowane przez informatorów samoidentyfikacje narodowe i etniczne charakteryzowały się większą złożonością niż zapis ustawy i częściowo miały charakter mieszany. Przykładem tego jak skomplikowane mogą być kwestie identyfikacji narodowej są między innymi Łemkowie oraz mieszkańcy Spisza i Orawy. Wśród mniejszości łemkowskiej były osoby określające się jako członkowie odrębnej grupy narodowej, jak też Łemkowie, którzy uważali się za część narodu ukraińskiego. Osoby pochodzące ze Spisza deklarowały z kolei identyfikację słowacką, słowacko-spiską lub wyłącznie spiską.

Większość z osób biorących udział w pracach badawczych była zaangażowana w różny sposób w działania na rzecz zachowania dziedzictwa kulturowego mniejszości i często posiadała wyższe wykształcenie kierunkowe w zakresie etnologii, filologii oraz warsztaty i kursy choreograficzne. Ponad jedna trzecia z nich prowadziła zajęcia taneczne, zespół folklorystyczny lub organizowała potańcówki taneczne. W badanej grupie nieznacznie przeważały kobiety.

Emigracja, wysiedlenia i przesiedlenia a ich wpływ na dziedzictwo taneczne

Wielu rozmówców i rozmówczyń w wywiadach mówiło o istotnym wpływie stałej lub czasowej emigracji bądź wysiedleń z Polski na stosunek własnej mniejszości do jej dziedzictwa tanecznego. Oddziaływanie doświadczenia emigracji lub wysiedlenia na tę sferę niematerialnego dziedzictwa kulturowego można by określić jako wieloaspektowe i trudne do jednoznacznej oceny.

W opinii rozmówców z mniejszości słowackiej, częściowo także ukraińskiej lub żydowskiej, dłuższy bądź krótszy wyjazd albo emigracja z Polski mogły przyczynić się do pogłębienia znajomości dziedzictwa tanecznego oraz, w przypadku osób działających w zespołach folklorystycznych, skutkowały włączaniem do

repertuaru tanecznego elementów zapożyczanych z kraju, z którym osoba czuła się związana.

W wypowiedziach romskich rozmówczyń emigracja osób należących do mniejszości przyczyniła się i przyczynia do zubożenia dziedzictwa tanecznego i muzycznego Romów Karpackich na omawianym obszarze.

Zdecydowanie negatywnie oceniane przez rozmówców i rozmówczynie deklarujących łemkowskie i ukraińskie pochodzenie były wysiedlenia ludności na Ukrainę w latach 1944–1946 i Akcją „Wisła” w 1947 roku. Wypowiadający się podkreślali, że były one odpowiedzialne za przerwanie ciągłości kulturowej tych grup mniejszościowych w Polsce. W podobnie jednoznacznie negatywny sposób oceniana była przez osoby uczestniczące w badaniu antysemitka nagonka w latach 1967–1968.

Spisz. Słowacy

Wspomniana powyżej pozytywna ocena wpływu wyjazdów lub emigracji na dziedzictwo taneczne mniejszości związana była z faktem, że w opinii rozmówców i rozmówczyń przyczyniały się one do poznania lub pogłębienia znajomości własnego dziedzictwa tanecznego i przekładały się na jego praktykowanie w miejscach, z którymi osoby były związane. Jedna z rozmówczyń tak mówiła o tym wpływie:

Ja nigdy nawet, prawda, tak *de facto* nie tańczyłam. Wiedziałam jak tam czardasz, jak walc czy polka, prawda, ale gdzie tam technika, reszta rzeczy, czy o kondycji już nie wspominając, i dostałam się w 2013 roku na Dziętwę². I wtedy tak mi się trochę zaczęły oczy otwierać i po prostu bardzo się wstydziłam, że nie umiałam wiele, wiele rzeczy, ale pomimo tego gdzieś ta chęć poszerzenia horyzontu przeważyła nad tym, że później chodziłam każdy rok na te kursy, i nie tylko kursy, bo później jeszcze doszła teoria też, chodziłam na takie zajęcia, nawet tu w Polsce, czy też tam na Słowacji (Spisz, Słowaczka_2, 44 lata).

² Folklorne slávnosti pod Poľanou, Detva, <https://www.fspdetva.sk/>, (dostęp: 18.09.2023).

Rozmówca, który po skończonej szkole podstawowej w Polsce, kontynuował naukę w Słowacji, a na późniejszym etapie życia kilkanaście lat mieszkał w Wielkiej Brytanii wypowiadał się podobny sposób:

Ja tańczyłem już przedtem, no i ciągle czułem się Słowakiem i ciągle czułem tę potrzebę, że potrzebuję coś robić i będąc nawet za granicami i Słowacji Polski ciągle wyszukiwałem coś. Pamiętam jak wyjechałem do Londynu, po ukończeniu studiów w 2005 roku i co pierwsze było, to ja sobie dałem buty taneczne do mojej torby podróźnej a moja mama mówi: Dziecko przecież ty jedziesz do pracy a ja jej mówię, no ale może się przyda. I faktycznie był tam zespół słowacki nazywa się Morena Dance Company³. I chyba tak w 2007 dołączyłem do słowackiego zespołu folklorystycznego i to jest właściwie zespół, który zrzesza ludzi ze Słowacji w większości (Spisz, Słowak, 44 lata).

Rozmówcy dostrzegali także zjawisko zapożyczenia repertuaru tanecznego przez zespoły działające na Spiszu z pobliskiej Słowacji, w tym z takich regionów jak Šariš, Zemplin i Horehronie. Miało to wynikać między innymi z jego atrakcyjności dla publiczności: „[...] mają te dupane, ale to jest taniec, który im się bardzo podobał, horehronskie tańce i kilka zespołów to przejęło [...]” (Spisz, Słowak, 65 lat).

Część z nich oceniała przyjmowanie repertuaru spoza granic Polski dość krytycznie uważając, że zespoły powinny wyraźnie zaznaczać, że to co prezentują nie jest lokalnym dziedzictwem:

Nic nie stoi na przeszkodzie, żeby tańczyć, ale się podkreśla, że to nie jest taniec nasz, tylko wyuczony. Tak samo jak my na przykład mamy tańce, wychodzimy na scenę, ale mamy tam tańce z regionu środkowej Słowacji, czy tam ze wschodu, czy z zachodu, no bo przeważnie regionami, czy mamy tańce z Tierchovej [...] (Spisz, Słowak_2, 62 lata).

Czasowe emigracje Słowaków ze Spisza i ich powroty do Polski skutkowałyby więc nie tylko dowartościowaniem lokalnego dziedzictwa i pogłębieniem jego znajomości, ale także włączaniem do repertuaru lokalnych zespołów folklorystycznych tańców ze Słowacji.

³ Folklorný súbor Morena - Londýn, <https://fsmorena.weebly.com/>, (dostęp: 06.04.2023).

Żydzi

Holokaust i powojenne fale emigracji z Polski w wyniku antysemickich nagonek końca lat czterdziestych, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych właściwie wymazały z krajobrazu kulturowego regionu taneczne życie żydowskie w formach, w jakich było ono obecne od średniowiecza do II wojny światowej.

Odbudowa życia tanecznego mniejszości żydowskiej wiąże się z początkiem lat osiemdziesiątych XX wieku. Szczególnie początkowo, szeroko rozumianym tańcem żydowskim zajmowały się osoby zafascynowane kulturą Żydów, ale nienależące do tej społeczności. Działania te przyniosły powstanie licznych projektów artystycznych i grup tańca. Co istotne – zaadaptowany wtedy jako własny – taniec izraelski, w zakresie choreotechniki i funkcji, tylko w pewnym stopniu nawiązywał do obecnego wcześniej w regionie tańca żydowskiego. Nowy taniec, którego datę powstania badacze określają na 1944 rok, miał wyrażać idee nowego, świeckiego i silnego Państwa Izrael. Czerpał więc nie tylko z dziedzictwa tanecznego Żydów Europy Środkowo-Wschodniej, ale przede wszystkim z tradycji sefardyjskiej i bliskowschodniej. Agnieszka Jeż tak pisała o jego genezie: „do tygła zatem nie wkładano po równo wszystkiego, co mogli zaoferować przybysze, pewne elementy były zdecydowanie niepożądane” (Jeż 2018: 265–238)⁴. Powstała więc nowa, inna jakościowo i ruchowo tradycja, którą za Erikiem Hobsbawmem można określić jako *tradycję wynalezioną* (Hobsbawm, Ranger 2008: 9–23). Ponieważ miejscem powstania, propagowania i wciąż tworzenia tańców izraelskich jest Izrael to w dalszym ciągu tamtejsi choreografowie są punktem odniesienia dla praktykujących go Żydów i miłośników tego tańca na całym świecie. Przyjęta praktyka taneczna stała się też istotnym łącznikiem między tą mniejszością w Polsce i globalną społecznością żydowską, a także społeczeństwem większościowym. Traktowana jest jako ważna składowa żydowskiej tożsamości:

⁴ Termin taniec izraelski pojawił się w 1947 roku.

Jeżeli ludzie przychodzą tu na Festiwal Kultury Żydowskiej⁵ to nie są zainteresowani na przykład tylko muzyką albo tylko jedzeniem albo tylko sztuką, ale też tym tańcem. Więc wygląda na to, że jest to jeden z takich ważnych komponentów naszej tradycji, też dla ludzi z zewnątrz, tak mi się wydaje (Żydówka, autochtonka, 34 lata).



Rycina 2. Koncert „Szalom na Szerokiej”, 32. Festiwal Kultury Żydowskiej, 1 lipca 2023 roku, Kraków, fot. Krzysztof Hliniak

Antysemityzm społeczeństwa większościowego i strach przed kolejnymi falami emigracji z Polski, a więc także przed utratą własnego dziedzictwa tanecznego, pojawiały się w wywiadach z osobami deklarującymi żydowską tożsamość jako ważne czynniki wpływające współcześnie na dziedzictwo taneczne tej grupy. Rozmówczyni mówiła o przyszłości tańca żydowskiego w Polsce:

Jakie są perspektywy? Nie wiem to zależy też od sytuacji [...] politycznej kraju. [...] No polityka wpływa też w ogóle na atmosferę w kraju. Jeżeli to się bardzo zmieni, pójdzie tak bardzo w prawicową stronę, czy nacjonalistyczną to wtedy perspektyw nie będzie żadnych. I się powtórzy to, co było albo podobnie. Po prostu ludzie zaczną wyjeżdżać z tych, czy innych powodów (Żydówka, autochtonka, 34 lata).

⁵ Festiwal Kultury Żydowskiej, <https://www.jewishfestival.pl/pl>, (dostęp: 15.09.2023).

Żydowski reemigrant, który został zmuszony do wyjazdu z Polski przez antysemicką nagonkę w latach 1967–1968, mocno akcentował obecność izraelskiego tańca w swoim życiu po powrocie do Polski. Podkreślał zmianę postaw, z którą spotkał się po przyjeździe do Krakowa:

Jaka dzisiaj Polska jest? Wszyscy wiedzą. Nigdy ani razu nie powiedział mi: parszywy Żyd, nikt nie powiedział mi: Jedź do Izraela albo Wynoś się do Izraela. Mam sąsiadów. Mam te tańce. Chodzę na jakieś kluby, różne jakieś edukacyjne tutaj. Nigdy, nigdy ani razu. (Te) nowe pokolenie tu jest teraz w ogóle to jest całkiem inne niż w tamtych czasach (Żyd, reemigrant z Izraela, 75 lat).

W przypadku mniejszości żydowskiej z jednej strony mamy więc do czynienia z utratą miejscowego dziedzictwa tanecznego, z drugiej strony z jego odbudową w oparciu o zaimportowany i przyjęty jako własny taniec izraelski. Praktykowany jest on zarówno przez działający przy Staromiejskim Centrum Kultury Młodzieży Zespół Tańca Izraelskiego „Kachol”, przez który przewijają się osoby deklarujące żydowską identyfikację narodową, jak też w nowo powstałych miejscach jak Przedszkole „Frajda” założone przy Jews Community Center Krakow czy szkoła żydowska prowadzona przez organizację religijną Chabad Lubawicz⁶.

Łemkowie i Ukraińcy

W przypadku Łemków i Ukraińców kwestia przemieszczeń ludności pojawiała się w wywiadach w dwóch kontekstach. Pierwszym były wydarzenia lat 1944–1946 i przesiedlenia ludności łemkowskiej i ukraińskiej w ramach wymiany ludności między Polską a Ukraińską Socjalistyczną Republiką Radziecką i Białoruską Socjalistyczną Republiką Radziecką na mocy umów z 9 września 1944 roku między Polskim Komitetem

⁶ Zespół Tańca Izraelskiego „Kachol”, <https://www.sckm.krakow.pl/zespol-tanca-kachol/>, (dostęp: 19.04.2023); Frajda Kraków, <https://frajdakrakow.org/>, (dostęp: 25.09.2023); Chabad Lubawicz Kraków, <https://www.chabadkrakow.org/>, (dostęp: 04.12.2023); *For the first time since the Holocaust, the Jewish school in Krakow opened today with first grade.* W: Chabad Lubawicz Kraków *בוקר קד"ב*, Facebook, <https://fb.watch/nhFQUonPiZ/>, (dostęp: 25.09.2023).

Wyzwolenia Narodowego a władzami obu republik związkowych. W latach 1944–1946 na teren USRR wysiedlono z Polski około 482 880 Ukraińców i Łemków, z których ponad 20 tysięcy pochodziło z dzisiejszego województwa małopolskiego (Sowa 2011: 78–79; Łodziński 1998: 17; Nowak 2015: 56–57).

O wpływie tego wydarzenia i Akcji „Wisła” w 1947 roku, podczas której wysiedlono z całej Łemkowszczyzny około 60 tysięcy ludzi, na ciągłość kulturową i dziedzictwo taneczne Łemków i Ukraińców w Polsce, mówili wszyscy rozmówcy deklarujący łemkowską lub ukraińską identyfikację. Ukraiński działacz tak wypowiadał się na ten temat:

No ale z drugiej strony ja myślę, że naprawdę szalenie ważne jest, no cały czas niestety jakby nie chcemy do tego wracać, ale cały czas jednak patrzeć się na tą Akcję „Wisła” i na to co było przed Akcją „Wisła”. Przecież przed Akcją „Wisła” było wysiedlenie pół miliona ludności ukraińskiej na Ukrainę, z terenów dzisiejszych dzisiejszej Polski więc jakby Akcja „Wisła” to była taka troszeczkę już musztarda po obiedzie, bo wysiedlano 170 000 ludzi. Większość ludzi wysiedlono w latach ‘44–‘46. [...] To się nazywała wymiana ludności, aczkolwiek z mojego doświadczenia, i z tego, co mi starsi ludzie opowiadają to w większości, no to też było wygnanie, bo to było przymusowe. Bez względu na to, co uznamy większą tragedią czy to wygnanie na Ukrainę, czy Akcją „Wisła” faktem jest, że te lata ‘44–‘47 no one jakby zniszczyły naszą ciągłość kulturową tak, bo to jeżeli chodzi o społeczeństwo łemkowsko-ukraińskie w Polsce ta ciągłość kulturowa została przerwana kompletnie (Łemko-Ukrainiec, 29 lat).

Warto podkreślić, że choć około 10% wysiedlonych wróciło na Łemkowszczyznę, to rzadko mogli powrócić do poprzednich miejsc zamieszkania, a zakazem ich osiedlania objęte były, znajdujące się w ówczesnym województwie krakowskim, tereny Zachodniej Łemkowszczyzny.

Drugim kontekstem, w którym pojawiły się przemieszczenia ludności były dłuższe lub krótsze wyjazdy za granicę, kontakty rówieśnicze i kształcenie się Łemków i Ukraińców w zakresie dziedzictwa tanecznego

na terenie Ukrainy. Podobnie jak w przypadku mieszkańców Spisza, którzy deklarowali słowacką identyfikację, taka aktywność dawała im możliwość zapoznania się z dziedzictwem państwa, z którym czuli się związani, jak też nawiązanie kontaktów z osobami, które zostały przesiedlone na teren Ukrainy po II wojnie światowej. Ukraiński rozmówca tak mówił o znaczeniu takich kontaktów:

Myślę, że język właśnie i kultura, dialog, no i też myślę, że ta właśnie taka chęć gdzieś tam łapania kontaktu czyli my jedziemy tam, kogoś poznajemy, oni też często byli przesiedleni z Polski na tereny Związku Radzieckiego, też często te relacje, czy tam nawet rodzinne są dosyć zawiłe, ale na pewno gdzieś to poszukiwanie kontaktu jest ważne i szczególnie teraz jakby dużo rzeczy odłoniło, pokazało bardziej, unaocznilo (Ukrainiec, autochton, 26 lat).

Podobnie do osób należących do mniejszości słowackiej także łemkowski choreograf podnosił swoje kwalifikacje w zakresie tańca za granicami Polski. Jednak w swojej wypowiedzi akcentował dążenie do zachowania lokalnego dziedzictwa łemkowskiego:

Tak naprawdę chodzi o to, że chcemy zachować własną tożsamość, która jest mi najbliższa, która jest najbliższa nam. [...] Ja zresztą po swoich studiach historycznych jeszcze się kształciłem, przebywałem przez rok czasu na takim stażu choreograficznym na Ukrainie w Drohobyczu, praktyczny miałem przy Państwowym Zespole Pieśni i Tańca „Werchovina”⁷. Natomiast teoretyczny przy instytucie, obecnie Uniwersytecie imienia Ivana Franka w Drohobyczu na wydziale etnograficzno-muzycznym⁸ i pamiętam usłyszałem tam piękne słowa z ust moich ówczesnych profesorów, którzy mi powiedzieli wprost, użyli takiego stwierdzenia: wy tam w Polsce Łemkowie nie tańczcie naszych hopaków, kozaków, bo nigdy nie zatańczycie, tak jak my tańczymy, ale my za was nigdy nie zrobimy waszych łemkowskich tańców, waszych łemkowskich obrzędów, nie odtworzymy waszych łemkowskich tradycji (Łemko, 56 lat).

⁷ Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні та танцю України „Верховина”, <https://verkhovyna.org.ua/>, (dostęp: 05.05.2023).

⁸ Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, <https://dspu.edu.ua/>, (dostęp: 05.05.2023).

Rozmówca poszedł drogą, o której mówił i w toku własnych prac badawczych w terenie starał się odtworzyć folklor Zachodniej Łemkowszczyzny, by później wprowadzić go do prowadzonego przez siebie zespołu pieśni i tańca⁹. W przypadku Ukraińców zamieszkujących teren obecnego województwa małopolskiego było to jednak niemożliwe. Wysiedlenia na teren Ukrainy i przesiedlenia spowodowały, że:

Na tych ziemiach, gdzie na przykład moi przodkowie mieszkali to nic takiego, co by można było przekazać, to chyba nie przetrwało, albo to były takie potańcówki po prostu (Ukraińiec, autochton, 26 lat).

Rozmówca dodawał więc, że:

No to my wykonujemy tańce głównie z regionów Ukrainy takiej, którą teraz widzimy na mapie. Wykonujemy tańce z Zakarpacia, taki taniec jak kołomyjka. Wykonujemy tańce z Polesia (Полісся). Mamy taniec, który się nazywa поліський czyli poleski. Норака z centralnej Ukrainy, привітальний czyli tak jakby przywitalny (powitalny) z centralnej Ukrainy. Mamy z Zakarpacia taniec bereznianka, jest taki weselny taniec, który właśnie wykonywało na weselach. Mamy taniec z Bukowiny буковинський. (Ukraińiec, autochton, 26 lat).

Wysiedlenia i przesiedlenia ludności łemkowskiej i ukraińskiej to nie tylko utrata przez nią części lub większości lokalnej tradycji tanecznej. W opinii rozmówców wydarzenia te w zdecydowany sposób wpływają na obecną sytuację obu mniejszości. Wymuszają na osobach należących do nich dodatkowy wysiłek, by odnaleźć i ocalić tę część dziedzictwa, która przetrwała, tak jak w przypadku Łemków lub właściwie stworzyć je od nowa, tak jak to ma miejsce w społeczności ukraińskiej. Dążenie do zachowania dziedzictwa tanecznego nie dotyczy tylko i wyłącznie tańca. Związane jest również z przewyciężaniem lęku spowodowanego traumatycznymi wydarzeniami z przeszłości. O takich sytuacjach opowiadał łemkowski rozmówca:

⁹ Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczera” / Лемківській Ансамбль Пісні і Танця „Кычера”, <http://www.kyczera.eu/>, (dostęp: 22.09.2023).

I jeszcze tych młodych ludzi, których trzeba było najpierw przekonać, żeby się przestali bać, [...] zaczynałem w '90, przede wszystkim musiałem zacząć od tego, żeby przekonać młodych ludzi do tego, żeby się przestali bać, żeby chcieli przyjść na próby, żeby chcieli, pierwszy raz kiedy był pierwszy koncert, to część z nich się bała wyjść na miasto i wystąpić, niektórzy ubierali czarne okulary, żeby ich nie rozpoznano, bo z tego powodu były przykre konsekwencje (Łemko, 56 lat).

Wysiłek ten dotyczy także pokonywania problemów związanych z faktem rozproszenia mniejszości łemkowskiej i ukraińskiej po całej Polsce w wyniku Akcji „Wisła”. Opowiadał o tym Łemko o orientacji ukraińskiej, mówiąc:

U nas też się jeździ 500 km na Watrę do Zdyni¹⁰, bo ludzie jadą, nie wiem, z Zielonej Góry na Watrę i to jadą 15-latkowie ekipą 10-osobową. Jedziemy 500 km na Watrę albo ja jadę 500 km z Krakowa na Watrę do Łuków koło Gorzowa Wielkopolskiego. Też się jeździ i też jest fajnie (Łemko-Ukrainiec, 29 lat).

Mimo, że sytuacje ukazane w powyższym fragmencie mają wydźwięk optymistyczny, to jednak dobrze obrazują trudności, z jakimi muszą mierzyć się osoby deklarujące łemkowską lub ukraińską identyfikację, by uczestniczyć w imprezach, których celem jest zachowanie i prezentowanie dziedzictwa tanecznego. Problemem, o którym wspominał łemkowski działacz jest brak instytucji wspierających dziedzictwo Łemków, co też związane jest z rozproszeniem tej społeczności na znacznym obszarze Polski:

[...] Łemkowie nie mają do tej pory żadnej instytucji, żadnej szkoły, żadnego domu kultury, żadnej świetlicy, żadnej formy zinstytucjonalizowanego życia, w przeciwieństwie do Ukraińców, do Niemców, do Białorusinów i tutaj też czujemy się społecznością bardzo mocno stygmatyzowaną [...] (Łemko, 56 lat).

¹⁰ Watra Zdynia, <https://watrAZdynia.pl/>, (dostęp: 22.09.2023)

Wysiedlenia i przesiedlenia w inny sposób wpłynęły na stan dziedzictwa tanecznego Łemków i Ukraińców zamieszkujących obecne województwo małopolskie. W przypadku tych pierwszych przerwaniu ciągłości kulturowej nie było tak definitywne, dlatego istnieje możliwość rewitalizacji dziedzictwa tanecznego w oparciu o badanie przeszłości, ale wymaga to dużego wysiłku i wsparcia z zewnątrz. Z powodu przesiedleń dziedzictwo Łemków zamieszkujących obszar dzisiejszego województwa małopolskiego prezentuje zarówno działający w Legnicy wspomniany powyżej Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczera”, jak też grupy lokalne, w tym Łemkowski Dziecięco-Młodzieżowy Zespół Folklorystyczny „Łemkowski Pierścionek” z Gładyszowa koło Gorlic¹¹. W przypadku Ukraińców mamy do czynienia z utratą własnego, lokalnego dziedzictwa i kreowaniem go od nowa w oparciu o dziedzictwo współczesnej Ukrainy. Grupą, która stara się ten taniec prezentować jest działający na terenie całego kraju Zespół „Studenty Tanciujut”¹².

Romowie

Dziedzictwo taneczne Romów zamieszkujących omawiany obszar odgrywa istotną rolę w życiu ich społeczności. Stanowi część codzienności, praktyk świętowania, jak i element ich wizerunku w społeczeństwie większościowym. Istotnym procesem, dotyczącym tej grupy w ostatnich latach, a często pomijanym w dyskursie nad dziedzictwem Romów, jest ich emigracja, szczególnie po wejściu Polski do Unii Europejskiej (Szewczyk 2016: 35-42).

W opinii romskich rozmówczyń wyjazdy Romów skutkują odplywem twórców i zubożeniem romskiego życia tanecznego i muzycznego oraz

¹¹ Łemkowski Dziecięco-Młodzieżowy Zespół Folklorystyczny „Łemkowski Pierścionek” / Дитячо-молодіжний фольклорний ансамбль «Лемківський перстеник», <https://www.lemko-union.pl/perstenyk.html>, (dostęp: 30.03.2023).

¹² „Студенти Танцюють” / „Studenty Tanciujut”, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100031233143443>, (dostęp: 12.03.2023)

zanikiem praktyki tanecznej charakterystycznej dla Romów Karpackich. Rozmówczyni tak mówiła o tej kwestii:

Ja na przykład obecnie widzę zanik tańca Romów Karpackich, Górskich i jeżeli chciałabym zobaczyć tak naprawdę, nie wiem czy znajdziesz słuchaj tutaj w Polsce już kogoś kto dobrze tańczy w tym tańcu Romów (Karpackich). Natomiast jak chcesz zobaczyć to znajdziesz to na Słowacji, właśnie wiesz co na Węgrzech. A w Polsce? No musiałabym się grubo zastanowić, kogo mogłabym powiedzieć, że słuchaj on mi tańczy. Może ci jeszcze z tych starszych Romów. No to może by coś tam wiesz było to jakieś tam. Ale z tych młodych nie (Romka_1, 52 lat).

Wraz z komercjalizacją dziedzictwa, o której mówiły Romki, stwarza to zagrożenie dla trwałości tanecznego dziedzictwa Romów Karpackich na omawianym obszarze.

Emigracja Romów z Polski ma także inne oblicze. Według rozmówczyń przyczynia się do tworzenia nowych praktyk tanecznych na emigracji, gdy spotykają się pochodzące z Polski osoby należące do różnych grup romskich:

W Polsce w innych rejonach mieszkają Romowie z karpackiej grupy, w innych rejonach mieszkają Romowie na przykład z Polskiej Romy. Więc jakby czasem trudno ich spotkać razem, natomiast w Anglii oni mieszkają obok siebie. Jest dużo związków mieszanych międzygrupowych. Więc idę do kogoś do domu i mam miks totalny. Później jest impreza i zaczyna się muzyka i ja nie widzę różnicy między tym, co śpiewają jedni i drudzy. Śpiewają te same rzeczy i wiesz jakby piosenki są te same, muzyka jest ta sama [...] (Romka_2, 44 lata).



Rycina 3. Gala Jubileuszowa z okazji sześćdziesięciolecia Stowarzyszenia Kulturalno-Społecznego Romów – Centrum Kultury Romów w Polsce z siedzibą w Tarnowie, 8 lipca 2023 roku, Tarnów, fot. Krzysztof Hliniak

Emigracja, przesiedlenia i wysiedlenia w istotny sposób wpływały i wpływają współcześnie na możliwość zachowania i praktykowania dziedzictwa tanecznego omawianych grup. W przypadku Łemków, Romów, Ukraińców i Żydów wspomniane procesy odbijały się często negatywnie na tej części niematerialnego dziedzictwa tych mniejszości. W przypadku mieszkańców Spisza kontakty z położoną niedaleko Słowacją wydają się pozytywnie wpływać na tę grupę i mobilizować do zachowania dziedzictwa tanecznego, choć część rozmówców widziała w nich też zagrożenie w postaci przyjmowania repertuaru tanecznego przez zapożyczenia z terenów obecnej Słowacji.

Imigracja jako czynnik wspierający zachowanie dziedzictwa

Drugim czynnikiem, który w istotny sposób wpływał i wpływa na stan zachowania dziedzictwa tanecznego mniejszości na omawianym terenie jest czasowa lub stała imigracja do Polski. Miała ona miejsce oczywiście

wcześniej, gdy w miejscowościach Spisza, Orawy i Łemkowszczyzny do tańca przygrywały romskie zespoły zza obecnej granicy polsko-słowackiej. Rozmówcy i rozmówczynie kilkakrotnie wspominali o takich praktykach. Ukrainka pracująca z łemkowskim zespołem dziecięcym tak mówiła o tego rodzaju migracjach:

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

O podobnych praktykach mówiły też osoby ze Spisza. Jedna z rozmówczyń wspominała:

Ja jeszcze, nie pamiętam w którym roku, bo tam mam to u siebie i nagrane i spisane, przeprowadziłam wywiad z panem Janem Janosem z Zamku Niedzickiego. On miał 104 lata wtedy, i jeszcze służył na zamku i powiedział: Tam zawsze chodzili Cyganie grać i przychodzili ze Starej Wsi grać, ze Słowacji jakby. Przychodzili z tam tela grać i przy takich różnych okazjach albo skończyli jakieś roboty, albo żniwa albo cosik i tamtego to panowie robili taką gościnę i muzykanci grali i tańcowali. No więc inaczej te czardasze wyglądały, że tak powiem kolokwialnie jak zagrali ich Cyganie, a inaczej jak zagrali autochtoni, bo to już było wtórne (Spisz, Spiszaczka, 52 lata)

Charakterystyczny w obu przypadkach jest fakt, że migracje dotyczyły Romów i że w opinii rozmówczyń maniera wykonawcza, którą prezentowały kapele wpływała także na choreotechnikę tańców wykonywanych w obu wspomnianych społecznościach.

Współcześnie w przypadku mniejszości zamieszkujących obszar obecnego województwa małopolskiego ze zjawiskiem imigracji i jego wpływem na dziedzictwo tańca mniejszości narodowych i etnicznych mamy do czynienia głównie w przypadku Ormian, Białorusinów i Ukraińców. Związane jest to przede wszystkim z sytuacją gospodarczą i społeczną na terenach byłego ZSRR po 1989 roku, wydarzeniami

politycznymi w Białorusi w 2020 roku w i agresją Rosji przeciwko Ukrainie w 2022 roku (Miszewski 2018: 7–8; Król-Mazur 2023: 8–11; Kłysiński 2024; Kuźniar 2022: 29–65).

Ormianie

Od końca lat osiemdziesiątych z Armenii przybywają do Polski osoby, dla których taniec ormiański jest ważną częścią życia i praktyki świętowania. Nawiązują one kontakt ze spolonizowaną i nie posiadającą obecnie dziedzictwa tanecznego społecznością Ormian polskich. Między grupami zachodzą interesujące procesy wymiany, także w dziedzinie tańca.

Miejscem przekazywania tańców ormiańskich społeczności Ormian zamieszkujących Kraków i region jest działająca w soboty Szkoła Ormiańska w Krakowie, którą wspiera Armenian Foundation¹³. Pod kierunkiem instruktorki dzieci poznają tańce ludowe i narodowe Armenii. Rozmówczynie mówiły o jej działalności i znaczeniu przekazywania całości dziedzictwa kulturowego Ormian kolejnym pokoleniom w następujący sposób:

Nawet tutaj w szkółce, co mamy zajęcia, też bardzo dbam, żeby te tradycyjne, co jak wiem, że mnie przekazano, przekazać dzieciom, bo to jest bardzo ważne. Bo wiadomo, że nowoczesne elementy też pochodzą i takie różne, ale dla mnie głównie, żeby to, co mam i prawdziwe, co nas (nam) przekazano, zostaje (Ormianka, 50 lat).

[...] to, co chcemy przekazywać naszym dzieciom, znaczy co naród może pokazać, prezentować, jeżeli prezentacje chcesz robić to taniec, oczywiście jak najbardziej, muzyka jak najbardziej, kuchnia jak najbardziej (Ormianka, 53 lata).

¹³ Szkoła Ormiańska Kraków, <https://fundacjaormianska.pl/projekty/szkola-ormianska-krakow/>, (dostęp: 26.09.2023); Szkoła Ormiańska w Krakowie, <https://www.facebook.com/groups/132178323521832>, (dostęp: 26.09.2023); Armenian Foundation, <https://fundacjaormianska.pl/>, (dostęp: 26.09.2023); Fundacja Ormiańska – Armenian Foundation – Հայկական Հիմնադրամ, <https://www.facebook.com/armenianfoundation/>, (dostęp: 25.09.2023).

Ormianki, które przybyły do Polski w ostatnich trzydziestu latach w swoich wypowiedziach akcentowały znaczenie dziedzictwa tanecznego jako jednej z fundamentalnych składowych całego dorobku kulturowego własnej grupy i podkreślały ważność przekazania go kolejnym pokoleniom.

Białorusini

Podobnie sytuacja wygląda w przypadku grupy imigrantów z Białorusi, których przyjazd po 2020 roku zmienił oblicze białoruskiej diaspory w Krakowie i jej życia tanecznego. Szybkość jego (od)budowy oraz jego intensywność są zjawiskami godnymi uwagi¹⁴.



Rycina 4. Potańcówka z tradycyjnym tańcem białoruskim, 2 lipca 2024 roku, Kraków, fot. Krzysztof Hliniak

¹⁴ Беларускія традыцыйныя танцы ў Кракаве/ Białoruskie tańce ludowe w Krakowie, <https://www.facebook.com/groups/krakautancyki>, (dostęp: 16.01.2024).

Organizator potańcówek z tradycyjnym tańcem białoruskim mówił o swojej aktywności:

A ja też nie miałem przedtem doświadczenia konkretnie z tańcem białoruskim. Dlatego zacząłem szukać, po prostu w diasporze pytać, czy ktoś się tym zajmuje i akurat w trakcie mojego pobytu w Hiszpanii, dostałem kontakt do obecnego mego przyjaciela, z którym razem organizujemy teraz te potańcówki, ponieważ on z kolei już ma za swoim plecami trzyletnie doświadczenie, jeszcze jego rodzice też nauczają tańca stricte ludowego białoruskiego i tak się to stało (Białorusin, 26 lat)

Rozmówca podkreślał, że działalność ta to też odkrywanie tożsamości białoruskiej i krzewienie jej w środowisku białoruskiej diaspory w Krakowie. Mówił:

[...] był taki moment że tak się (pytano) A coś się je u was w kraju? No ok, powiem. A jak się mówi u was w kraju? To po białorusku coś powiem. A coś się tańczy u was w kraju? I tu biała ściana była. Znam kilka nazw tańca, ale bez zielonego na tamten moment pojęcia jak to się tańczy. Jezus, Boże, Matko Boska jak to? Przecież definiuje siebie jako Białorusin, a nie potrafię określić jak się tańczy. Więc troszkę też było ten taniec jest jako motyw poszukiwania własnych korzeni też, mimo że w mojej miejscowości tańca się nie praktykuje (Białorusin, 26 lat).

Warto zaznaczyć, że praktykowanie tańców tradycyjnych w samej Białorusi może się spotkać z represjami, o czym mówił białoruski informator:

[...] na dzień dzisiejszy reżim tak naprawdę prześladowa osoby za to, że chcą się poczuwać Białorusinami. [...] trochę to jest absurdalne, że można wsadzić człowieka za kratki za tańce czy za muzykę [...] (Białorusin, 26 lat)

W opiniach Ormianek i Białorusina taniec stanowi istotną część tożsamości obu grup, a w związku z powyższą wypowiedzią można przypuszczać, że intensywność tanecznego życia białoruskiej diaspory jest nie tylko przejawem troski o dziedzictwo, ale może mieć szerszy wymiar.

Ukraińcy

Inaczej wygląda natomiast życie taneczne przybywających do Polski imigrantów z Ukrainy. W opinii rozmówców, na ten moment, przybywający wydają się być niezainteresowani uczestnictwem w dotychczasowym formach służących zachowaniu dziedzictwa tanecznego mniejszości ukraińskiej w Polsce.

To teraz właściwie jak przychodzą ludzie z Ukrainy, to oni czasem nie mają tej takiej ciągłości, ich też to tak nie kręci, bo dla nich, oni nie muszą się identyfikować znowu, bo oni wiedzą kim są. Im bardziej zależy żeby jakoś w tej krainie się odnaleźć, gdzieś tam, nie wiem, zrobić oświatę, pójść na studia, dostać jakiś dokument i móc pracować i tutaj sobie jakoś życie układać, albo gdzieś przejeżdżać dalej, albo wracać (Ukrainiec, autochton, 26 lat).

Powyższe spostrzeżenia potwierdzałyby widoczny brak aktywności tej grupy w przestrzeni publicznej na polu zachowania własnego dziedzictwa tanecznego. W przeciwieństwie do Ormian i Białorusinów, którzy regularnie praktykują taniec, osoby przybyłe z Ukrainy, choć mają możliwość dołączenia do zespołu tańca, wydają się na ten moment niezainteresowane taką formą aktywności i – jak zaznaczył rozmówca – skupiają się na organizowaniu życia w nowym kraju. Nie oznacza to jednak, że dziedzictwo taneczne niedawno przybyłych Ukraińców nie jest dla nich ważne. Rozmówczyni, która przybyła do Polski po wybuchu wojny mówiła:

Taniec to jest część kultury, i jakby tańczyć dziecko zaczyna od samego początku. My tańczymy zawsze, i śpiewamy i tańczymy, jakie by święto nie było, to zawsze jest taniec obok i śpiewy. I dziecko to widzi, też zaczyna tańczyć. Potem kiedy ma trzy, cztery, pięć lat, to chodzi do domu kultury i tam zaczyna tańczyć. I teraz dużo tych etnicznych tańców. Jeżeli wcześniej były jakieś inne rodzaje, to teraz jakby więcej tych etnicznych, narodowych tańców (Ukrainka, przybyła do Polski w 2022 roku, 52 lata).

Rozmówczyni podkreślała więc znaczenie kultury ludowej i narodowej, w tym ukraińskiego dziedzictwa tanecznego. Widziała je także

jako formę deklaracji sprzeciwu wobec agresji sąsiada na swój kraj. Prawdopodobnie między innymi właśnie stan zawieszenia i tymczasowości spowodowany wojną, jak też potrzeba zatroszczenia się o najpilniejsze potrzeby bytowe powodują, że społeczność ukraińska mniej aktywnie zajmuje się własnym dziedzictwem tanecznym.

Inne grupy narodowe i etniczne¹⁵

Warto na koniec poświęcić kilka zdań aktywności grup, które przybywają do Krakowa i województwa z różnych stron świata, a które według polskiego prawa nie spełniają warunków, by zostać uznanymi za mniejszości narodowe lub etniczne.

Dzięki obchodom świąt Divali i Holi w przestrzeni publicznej miasta widoczna jest aktywność osób pochodzących z subkontynentu indyjskiego. Kraków od lat był ważnym ośrodkiem klasycznego tańca indyjskiego w Polsce, ponieważ jego dworska odmiana prezentowana jest co roku w trakcie odbywającego się od 2001 roku Festiwalu Tańców Dworskich „Cracovia Danza”¹⁶. Od początku lat dwutysięcznych działają tu także zespoły taneczne, w tym od 2008 roku Zespół Tańca Indyjskiego „Natyalaya”. W ich skład wchodzi głównie osoby zainteresowane klasycznym tańcem indyjskim mające polskie pochodzenie¹⁷. Imigracja osób z Półwyspu Indyjskiego przyniosła powstanie tworzonych przez nie własnych grup tanecznych oraz przyczyniła się do poszerzenia prezentowanych w Krakowie i regionie stylów tańca o nowe gatunki, inne niż praktykowane najczęściej dotychczas kathak, bharatanatyam i bollywood¹⁸.

¹⁵ Szerszą charakterystykę działalności w Krakowie i województwie różnych narodowości i grup etnicznych na polu zachowania i prezentowania ich dziedzictwa tanecznego zawiera tekst autora *Kultura taneczna mniejszości narodowych i etnicznych w Krakowie i województwie małopolskim* opublikowany w 2023 roku w ramach serii *EtnoBiblioteka*. T. 3: *Ludowość w literaturze, sztuce i muzyce* przez UMCS w Lublinie.

¹⁶ Balet Dworski Cracovia Danza, <http://cracoviadanza.pl/>, (dostęp: 27.09.2023).

¹⁷ Natyalaya, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063840421149>, (dostęp: 27.09.2023).

¹⁸ Jhinkaar, <https://facebook.com/jhankaar.dancecrew>, (dostęp: 27.09.2023).



Rycina 5. Święto Holi, 6 kwietnia 2024 roku, Muzeum Sztuki Japońskiej „Manggha”, Kraków, fot. Krzysztof Hliniak

Warto też wspomnieć o istnieniu już od kilkudziesięciu lat zespołów prezentujących folklor bałkański. Wśród nich są Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki”, Zespół Pieśni i Tańca „Małe Słowianki” im. druhny Marii Władysławy Francuz i Zespół Tańców i Pieśni Bałkańskich „Iglika”. Znajdują w nich także miejsce przybywający do Krakowa czasowo lub na stałe imigranci z Półwyspu Bałkańskiego. Dla dzieci pochodzących z bułgarskich i mieszanych rodzin powstała w Krakowie Szkoła Bułgarska, w której programie nauczania jest również nauka tańców tego kraju¹⁹.

Ważne miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i województwa zajmują też samodzielni performerzy, głównie z Azji Wschodniej, Ameryki Łacińskiej i krajów afrykańskich prezentujący dziedzictwo taneczne miejsc pochodzenia.

¹⁹ Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego Słowianki, <http://www.slowianki.uj.edu.pl/>, (dostęp: 26.09.2023); Zespół Pieśni i Tańca „Małe Słowianki” im. druhny Marii Władysławy Francuz, <https://maleslowianki.pl/>, (dostęp: 26.09.2023); Zespół „Iglika”, <https://www.facebook.com/Zespolliglika>, (dostęp: 26.09.2023); Българско училище в Краков – Szkoła bułgarska w Krakowie, <https://www.facebook.com/doragabekrakow>, (dostęp: 26.09.2023).

Podsumowanie

Dynamiczna historia regionu, jak i zmieniająca się współczesność mocno wpływają na dziedzictwo taneczne mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie. Coraz więcej imigrantów zarówno należących do wspomnianych i wymienionych w ustawie mniejszości, jak też innych narodowości osiedla się w Krakowie i województwie na stałe. Przyczynia się to do wzbogacenia oferty kulturalnej miasta i regionu, jak też do coraz większej widoczności różnych grup narodowych w przestrzeni publicznej.

W przypadku Żydów, Ormian, Ukraińców i częściowo Łemków mamy do czynienia z odbudowywaniem, rewitalizowaniem lub nawet rekonstruowaniem życia tanecznego. Powyższe procesy są w dużej mierze skutkiem powojennych przemieszczeń ludności, emigracji z Polski, wysiedleń i przesiedleń ludności, które w przypadku niektórych grup przyczyniły się do utraty przez nie własnego dziedzictwa tanecznego a w przypadku innych do przerwania ciągłości kulturowej z nim związanej. Procesy dokonujące się w ostatnich latach skutkują powstawaniem nowych zespołów tanecznych, organizowaniem koncertów i potańcówek z tańcami mniejszości oraz nauką tańca w prywatnych i weekendowych szkołach mniejszości. W wielu przypadkach proces migracji dotyczy nie tylko samej ludności, ale także tańców, które zapożyczane są z krajów, z którymi osoby czują się związane. Zespoły folklorystyczne działające w Polsce włączają je do repertuaru prezentowanego na scenach. Szczególnie widoczne jest to w przypadku mniejszości słowackiej i ukraińskiej.

Nowym zjawiskiem w Krakowie i województwie jest intensywna działalność w zakresie prezentowania i promowania tańców tradycyjnych, powiększającej się po 2020 roku diaspory białoruskiej. Organizowane potańcówki taneczne i pikniki integrują społeczność Białorusinów, a przez swoją otwartą formułę przyczyniają się do poznawania ich dziedzictwa tanecznego przez społeczeństwo większościowe.

Jednocześnie w przypadku niektórych grup mniejszościowych, w szczególności Romów Karpackich, w ostatnich latach mamy do

czynienia z liczną emigracją z Polski o charakterze zarobkowym i emancypacyjnym, a jej kierunkiem jest szczególnie Wielka Brytania. Grozi to powolnym zanikiem lokalnego dziedzictwa tanecznego tej grupy. Jednocześnie w nowym miejscu przebywania skutkuje powstawaniem jakości tanecznych łączących dziedzictwo różnych grup romskich z Polski.

Przeprowadzone wywiady i rozmowy potwierdzają znaczący wpływ i wagę przemian historycznych i społecznych na dziedzictwo taneczne omawianych grup. W niektórych przypadkach był on oceniany pozytywnie, jednak większość rozmówców i rozmówczyń podkreślała destrukcyjny charakter przemieszczeń ludności na dziedzictwo taneczne własnej społeczności, szczególnie tych procesów, które miały charakter niedobrowolny.

W kontekście dziedzictwa tanecznego grup narodowych innych niż społeczeństwo większościowe warta podkreślenia jest aktywność osób, które przybywają do Polski w ostatnich latach, a nie są według prawa zaliczane do mniejszości narodowych i etnicznych.

Wszystkie wspomniane procesy zmieniają nie tylko oblicze dziedzictwa tanecznego w regionie i praktykowanie go przez obecne w Krakowie i województwie grupy narodowe i etniczne, ale w istotny sposób wpływają na poczucie ich tożsamości i relacje ze społeczeństwem większościowym. Z całą pewnością warto są dalszej obserwacji i badań.

Literatura cytowana

Gorczyca, Agnieszka; Hliniak, Krzysztof; Malska, Magdalena 2019: *Podstawa do przygotowania słownika biograficznego tańca w Krakowie i Małopolsce w okresie 1918–2018. Opisanie i upamiętnienie osób działających Krakowie i innych ośrodkach historycznej Małopolski w okresie 1918–2018.*

Hliniak, Krzysztof 2023a: *Kultura taneczna mniejszości narodowych i etnicznych w Krakowie i województwie małopolskim. EtnoBiblioteka.*

- T. 3. *Ludowość w literaturze, sztuce i muzyce*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Hliniak, Krzysztof 2023b: *Zachować nieuchwytnie – nabywanie i przekazywanie dziedzictwa tanecznego wybranych grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Kraków i województwo małopolskie*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 5, 35–64.
- Hobsbawm, Eric; Ranger Terence (red.) 2008: *Tradycja wynaleziona*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jeż, Agnieszka 2018: *Tradycyjny taniec w Izraelu wobec problemu tożsamości narodowej*. „Studia Choreologica”, vol. XIX, 265–238.
- Kłysiński, Kamil 2022: *Protest w zawieszeniu – białoruskie społeczeństwo rok po wyborach prezydenckich*.
<https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2021-08-03/protest-w-zawieszeniu-bialoruskie-spoleszenstwo-rok-po>, (dostęp: 11.02.2024).
- Król-Mazur, Renata 2023: *Tragedia ormiańskiej ludności Górskiego Karabachu (Arcachu)*. „Munetik” Czasopismo Mniejszości Ormiańskiej, nr 4, 8–11.
- Kuźniar, Roman i in. 2022: *Agresja Rosji na Ukrainę – pierwsze dwa tygodnie wojny. Raport specjalny*. „Rocznik strategiczny”, nr 27, 29–65.
- Łodziński, Sławomir 1998: *Przekroczyć własny cień. Prawne, instytucjonalne oraz społeczne aspekty polityki państwa polskiego wobec mniejszości narodowych w latach 1989–1997*. W: *Mniejszości narodowe w Polsce. Praktyka po 1989 roku*. Red. Bogumiła Berdychowska. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 17.
- Miszewski, Michał Lubicz 2018: *Nowi imigranci z Ukrainy w Polsce 5 lat po „rewolucji godności” – wprowadzenie*. W: *Imigranci z Ukrainy w Polsce. Potrzeby i oczekiwania, reakcje społeczne, wyzwania dla bezpieczeństwa*. Red. Michał Lubicz Miszewski, Wrocław: Akademia Wojsk Lądowych imienia generała Tadeusza Kościuszki, 7–8.

Nowak, Krzysztof 2015: *Pomiędzy ideologią a pragmatyzmem: polscy komuniści wobec problemów narodowościowych po II wojnie światowej*. W: *Mniejszości narodowe i prawodawstwo mniejszościowe w Europie Środkowo-Wschodniej: historia i współczesność*. Red. Krzysztof Nowak, Józef Szymeczek. Český Těšín: Kongres Polaków w Republice Czeskiej, 56–57.

Sowa, Andrzej Leon 2011: *Historia polityczna Polski 1945–1991*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Szewczyk, Marcin 2012: *Migracja czy mobilność – wykorzystywanie przez Romów prawa do swobodnego przemieszczania się osób*, „Unia Europejska.pl”, nr 5 (216), 35–42.

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

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

Wielokulturowość Małopolski 2008. Oprac. merytoryczne Mirosława Kopyściańska, Kraków: Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego.

Summary

The 20th century and early 21st centuries witnessed unprecedented population shifts in Poland, specifically in Kraków and the surrounding region. Among the various nationalities and ethnic groups residing there were Jews, Lemkos, Ukrainians, Armenians, Roma, and more recently, Belarusians. Each minority group experienced distinct trajectories because of these movements, which is clear in the significant impact on their respective dance practices and cultural heritage.

This essay presents some of the findings from a research study on dance as intangible cultural heritage of selected national and ethnic groups in Krakow and the Lesser Poland Voivodeship. This study

was conducted as part of a doctoral dissertation at the Department of Comparative Studies of Civilizations at Jagiellonian University, under the supervision of Tomasz Nowak (University of Warsaw) and Wojciech Klimczyk (Jagiellonian University).

In interviews conducted for this study, a considerable number of participants emphasized the negative consequences of emigration, immigration, resettlement, and population displacement on their respective dance heritages. These processes often led to partial or complete loss of their dance traditions. For instance, in the case of the Jewish community, traditional Jewish dance as it was practiced prior to World War II disappeared, only to be replaced by the adoption of Israeli dance forms. Ukrainians, lacking a local dance heritage to draw upon, turned to the dance traditions of Ukraine as a reference. On the other hand, the dispersed Lemko community in Poland has been striving to revive the dance heritage of the old Lemko region.

Interestingly, temporary emigration to Slovakia appears to contribute to efforts to preserve the dance heritage of the Slovak community in Poland. Similarly, immigrants from Armenia and Belarus, who have arrived in Poland in recent years, have made significant efforts to preserve the dance traditions of their respective countries of origin. Conversely, the emigration of the Roma population from Poland has resulted in a decline in their local dance heritage.

The impact of historical and contemporary population movements on dance heritage is undoubtedly significant, although assessing proves unequivocally challenging. Such movements have led to the borrowing, revitalization, and reconstruction of dance repertoires, showcasing the complex and dynamic nature of cultural exchange and adaptation.

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

Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski

Uwagi porównawcze o etnomuzykologii polskiej i ukraińskiej¹

Etnomuzykologia, studium uniwersalnego, zstępującego z Wysoka Logosu czytelnego w muzyce etnicznej o wielowiekowej tradycji, oraz studium o odmiennym wstępującym wektorze – od muzyki lokalnej i mikro-perspektywy do kultury możliwie najbardziej ogólnej, ma dwa źródła: (1) oświecony schyłkowy kolonializm, w którym uznaje się różność kompetencji outsidera wobec kultury autochtona, stąd pierwszy termin dla etnomuzykologii – muzykologia porównawcza. W postkolonialnej perspektywie promuje się alternatywną muzykalność, nie europocentryczną, jej promotorami byli zwłaszcza Mantle Hood (1918–2005) i John Blacking (1928–1990). Można tu dostrzec przekonanie etnomuzykologów o uniwersalnej dyspozycji człowieka do uprawiania sztuki dźwięku i ruchu, skojarzonych ze słowami, albo inicjatyw czysto dźwiękowych,

¹ Tekst niniejszy stanowi rozbudowaną i uzupełnioną wersję dwóch publikacji w Ukrainie: P. Dahlig 2023: *Значення української етномузикології для розвитку цієї дисципліни у Польщі* [Znaczenie ukraińskiej etnomuzykologii dla rozwoju tej dyscypliny wiedzy w Polsce] „Problemy Etnomuzikologii”, Kyiv, vol. 18, 2023, s. 5–16 oraz P. Dahlig 2023: *Ethnomusicology as the Ukrainian-Polish Invention and Common Proceedings in Study on Ethnic Musical Cultures*, „The Culturology Ideas”, National Academy of Arts of Ukraine. Institute for Cultural Research, Kyiv No. 24, s. 46–54.

gdy zawodzą same słowa. (2) Dośrodkowe źródło etnomuzykologii to przywiązanie do własnego narodu, niekiedy wyrodzone jako etnocentryzm biologicznie uwarunkowany (zmagania o istnienie, poniekąd tak się dzieje w przyrodzie); częściej jednak jest to ścieżka ugruntowania własnej świadomości etnicznej, zwykle w postawie defensywnej wobec hegemonia lub w staraniu o zachowanie tożsamości i podmiotowości w ramach wielonarodowego organizmu politycznego. Tym ostatnim była np. monarchia austrowęgierska, w której pod patronatem katolickiego cesarza wielonarodowość była dość przychylnie traktowana jako komponent monarchii. Proeuropejskie nastawienie współczesnej Ukrainy ma korzenie w Galicji, we wspólnie dzielonym niegdyś z Polakami zaborze austriackim.

Porównanie rozwoju etnomuzykologii w Polsce i Ukrainie wskazuje, że wspólnota zainteresowań tradycjami muzyki etnicznej jest sprawą nadrzędną wobec uwarunkowań historyczno-politycznych. Paralelne wysiłki naukowe możemy dostrzec zwłaszcza w następujących zakresach:

1. Definiowanie „etnomuzykologii” (już w okresie międzywojennym!).
2. Historia badań fonograficznych muzyki ludowej (tradycyjnej, etnicznej).
3. Analiza i typologia pieśni ludowych, w tym ich transkrypcji z nagrań, studium repertuarów regionalnych, lokalnych i indywidualnych.
4. Etnogeneza Słowian, studium „ładkanki” na pograniczu polsko-ukraińskim.
5. Huculszczyzna, Polesie (badania wspólne, np. K. Moszyńskiego i F. Kołessa, lub naprzemienne).
6. Akcja fonograficzna polsko-ukraińska (J. Pulikowski - J. Cechmistruk - J. Gipski).
7. Syntetyczne charakterystyki muzyki ludowej ukraińskiej lub polskiej (Kołessa 1933, Stęszewski 1967, 1981, Bielawski 1968, Czekanowska 1990a).

8. Pogranicza etniczne jako problem kulturowy.
9. Instrumenty muzyczne (lira korbowa, cymbały, aerofony proste i in.).
10. Kartografia muzyczna wątków, pieśniowych typów melorytmicznych i wersyfikacyjnych.

Wiedza budowana jest w zasadzie osobno w obu krajach, ale wnioski okazują się porównywalne. Faktem jest, że nie ma wzajemności w zestawieniach bibliografii etnomuzykologii obu krajów. W Ukrainie bibliografię polskiej etnomuzykologii przygotował na blisko 200 stronicach Bohdan Łukaniuk (Lukaniuk 2006). W Polsce podobnych prób kompletowania danych na temat bardzo obszernego dorobku ukraińskiego na interesującym nas polu – niestety na razie nie ma (porównać to można z preferencjami nauki języków). Ukraińskie periodyki (roczniki/dwuroczniki) poświęcone specjalnie etnomuzykologii ukazują się we Lwowie – „Etnomuzyka” od 2006 roku i „Problemy Etnomuzykologii” od 2006 roku w Kijowie. W Polsce elektroniczna „Etnomuzykologia Polska” zainaugurowała swą działalność w 2016 roku. Wcześniej, łamy etnomuzykologom udostępniała „Muzyka”, kwartalnik ISPAN; szereg numerów, począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, poświęconych było wyłącznie tematowi folklorystyczno-muzycznym.

Pogranicze etniczne polsko-ukraińskie jest pod względem melodycznym płynne, granic muzycznych nie sposób wyznaczyć, jak to już twierdził Stanisław Ludkewycz (1879–1979), kompozytor i etnomuzykolog na początku ub. stulecia. Praktyka ludowa polsko-rusińska (według dawnej nomenklatury) przeplatała czy wymieniała wzajemnie i melodie, i teksty pieśni. Te ostatnie nierzadko były spolszczane, o czym miałem okazję przekonać jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku, gdy przygotowywano inscenizacje wesel w powiecie lubaczowskim. Przegląd inicjatyw i dorobku prowadzi do wniosku, że etnomuzykologia ukraińska ma głębsze korzenie niż polska, co wynika ze stosunkowo lepiej zachowanego etnicznego dziedzictwa muzycznego; ten kierunek badań rozwinął się wcześniej na ziemiach ukraińskich, bo już przed I wojną światową [tab. 1].

Tabela 1. Postępy etnomuzykologii w Polsce i w Ukrainie

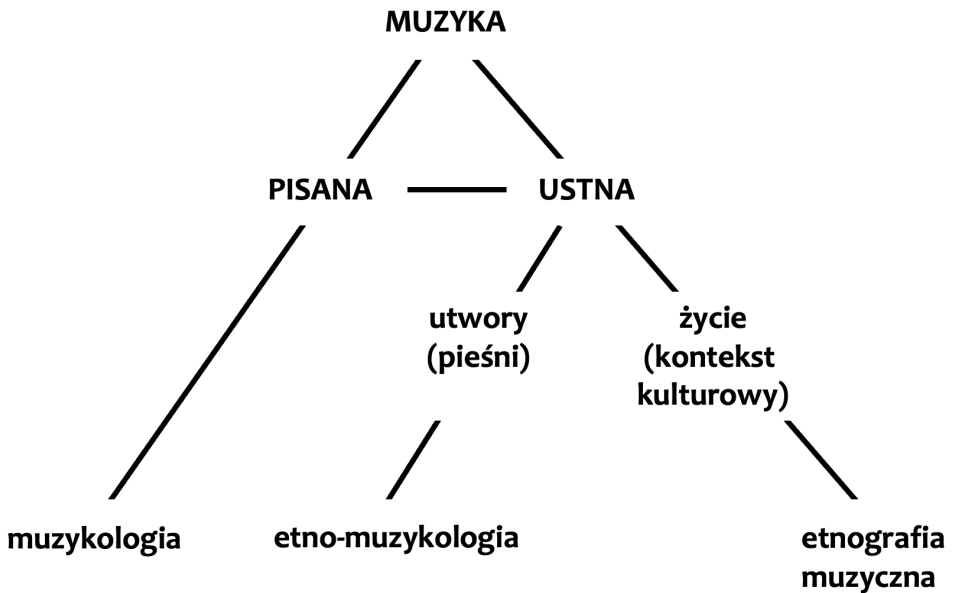
Postępy etnomuzykologii w Polsce	Postępy etnomuzykologii w Ukrainie
Pierwsze rejestracje fonograficzne: 1904 – Roman Zawiliński, Podhale – „śpiewki Jana Sabały-syna”; 1914 – Juliusz Zborowski, Podhale, m.in. skrzypek Bartłomiej Obrochta.	Pierwsze rejestracje fonograficzne: 1898 – Walenty Moszkow, Fedor Steinhel, Wołyń – nagrania sytuacyjne – żniwiarki, wertep, lirnik, klezmerzy; 1897–1900 – Ewgenija Liniowa, Połtawszczyzna-wielogłosowość.
Systematyczne akcje nagrań: 1935–1938 – organizowana przez Juliana Pulikowskiego i Bibliotekę Narodową i Centralne Archiwum Fonograficzne w Warszawie; 1950–1954 – Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego Państwowego Instytutu Sztuki.	Systematyczne akcje nagrań: 1900–1940 – Osip Rozdolskyj, Filaret Kołessa; Ruś Halicka, Wołyń, Polesie, Karpaty i in., wspierane m.in. przez Komisję Etnograficzną Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki.
Pierwsze antologie transkrypcji nagrań: 1936 – Łucjan Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego, Toruń.	Pierwsze antologie transkrypcji nagrań: 1906, 1907 – Stanisław Ludkewycz, Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич, [Halicko-ruskie melodie pieśni ludowych zebrane fonografem przez Osipa Rozdolskiego, spisane i zreдаgowane przez...], Lviv. Част. 1-2. Етногафічний збірник НТШ, тт. XXI-XXII; 1910, 1913 – F. Kołessa (1969) Мелодії українських народних дум [Melodie ukraińskich dum ludowych]. II wyd. 1969 Red. S. Hrytsa, Kijev: Наукова Думка.
Pierwsza definicja etnomuzykologii: 1934, 1939 – Łucjan Kamieński, Walerian Batko.	Pierwsza definicja etnomuzykologii: 1928 – Klyment Kvitka.

Łucjan Kamieński (1885–1964), główny etnomuzykolog polski okresu międzywojennego, szedł (mimowolnie?) pod względem metodologii śladami Filareta Kołesy (1871–1947) i Klymenta Kvitki (1880–1953). W drugiej połowie XX wieku, Anna Czekanowska (1929–2021), urodzona we Lwowie, budowała etnomuzykologię i sławistykę polską m.in. na fundamencie prac – szczególnie cenionego przez wychowawczynię etnomuzykologów polskich – Filareta Kołesy, np. w dysertacji doktorskiej *Pieśni biłgorajskie* (Czekanowska 1961).

W dziedzinie wiedzy o folklorze muzycznym uczeni ukraińscy od początku XX wieku przodowali w Europie, tak pod względem badań terenowych z zastosowaniem fonografu, co dokumentuje ostatnio wyczerpująca monografia Iryny Dovhalyuk (Dovhalyuk 2016), jak i w dziedzinie interpretacji naukowej tradycji muzycznej. Pod wpływem osiągnięć ukraińskich referowanych przez Filareta Kołesę w Wiedniu 1909 roku na III Kongresie Muzykologicznym, Adolf Chybiński (1880–1952), ojciec muzykologii polskiej o profilu historycznym, który obserwował wówczas wspólne dyskusje Béli Bartoka i F. Kołesy o stylu *parlando rubato* i *dumach*, apelował o rozpoczęcie rejestracji fonograficznych, co się w części udało na Podhalu w 1913–1914 roku (Jackowski 2015). Pierwsze polskie próby, początkowo w badaniach dialektologicznych, zastosowania nagrań na wałkach Edisona w 1904 roku nie zyskały akceptacji władz Akademii Umiejętności w Krakowie, gdyż podstawą działalności AU było drukowanie prac naukowych. Ukraińcom (Rusinom) natomiast fonograf dostarczał życiodajnych dokumentów tożsamości folkloru z narodem. Studia nad początkami fonografii ukraińskiej (I. Dovhalyuk), czy całością dyskografii obejmującej blisko 600 płyt (Klymenko 2010) świadczą o aktualności problematyki XX-wiecznego „zwierciadła akustycznego” tradycji muzycznej, także w bieżącym stuleciu. Warto dodać, że i historia fonografii folkloru muzycznego znalazła swoich miłośników w Polsce (Dahlig 1997, 2002, Jackowski 2014), a zbiory wałkowo-płytowe z nagraniami pieśni ludowych w latach trzydziestych XX wieku w publicystyce polskiej określano podniosłe jako „macierz”, „skarb”,

„serce” kultury. Kilkupokoleniowy dorobek fonograficzny jest rozpoznawalnym znakiem ciągłości i międzynarodowego charakteru dyscypliny oraz zasługuje na pieczołowitą ochronę. Dziedzictwo fonograficzne, zdaniem zarówno ukraińskich jak i anglosaskich etnomuzykologów, jest bowiem właściwym początkiem „etno-muzykologii” o suwerennej i specyficznej bazie źródłowej, z szansami wzajemnej wymiany nagrań i obiektywizacją wiedzy.

Etnomuzykologia jako dyscyplina wiedzy naukowej została sformułowana po raz pierwszy na świecie w 1928 roku przez Klymenta Kvitkę (Kvitka 1928ab) [ryc. 1] jako naukowe studium pieśni, zwłaszcza zarejestrowanej fonograficznie (Lukaniuk 2010). Graficznie koncepcja etnomuzykologii Kvitki przedstawia się następująco:



Etno-muzykologia skupia się według powyższej koncepcji głównie na pieśni ludowej – artystycznej w swej osnowie formie wypracowanej i funkcjonującej w społecznościach lokalnych (wiejskich, rolniczych) oraz na typologii form muzycznych (melorytmicznych, wierszowych).

Warto dodać, że zdefiniowana etnomuzykologia w świecie demokratycznym zaczęła się rozwijać w czasie, gdy ogłoszono deklarację powszechnych praw człowieka w 1948 roku, deklarację projektowaną niegdyś przez Iwana Franko. International Folk Music Council powstała w Anglii w 1949 roku. Definicja etnomuzykologii sformułowana przez Kvitkę jest jednak wcześniejsza od definicji holenderskiego uczonego Jaapa Kunsta z lat pięćdziesiątych XX wieku. Kunst (1950) wyprowadził etnomuzykologię ze studium kraju niegdyś kolonizowanego, z Indonezji, Kvitka formułuje natomiast dyscyplinę etnomuzykologii w odmiennej, niekolonialnej, defensywnej i etnocentrycznej perspektywie. Należy przy tym zauważyć, że obaj twórcy pojęcia etnomuzykologii – Kvitka i Kunst byli z wykształcenia prawnikami, predystynowanymi do tworzenia intelektualnych konstrukcji i argumentacji. Ukraińska koncepcja etnomuzykologii promuje logos, ład w samej muzyce, w szczególności w słowie śpiewanym, podczas gdy zachodnioeuropejski koncept etnomuzykologii będzie budowany zwłaszcza na fundamencie i relacjach kulturowo-muzycznych, aż do współczesnej nam inkorporacji muzykologii do culture studies.

Sześć lat po Kvitce, w 1934 roku, termin „etnomuzykologia” wprowadził do obiegu akademickiego, jak wspominała także Jadwiga Sobieska, Łucjan Kamieński [ryc. 1], może pod wpływem K. Kvitki, F. Kołessy i pośrednictwa A. Chybińskiego, rówieśnika Kvitki, albo też, jak przypuszczam, został samodzielnie wymyślony przez Kamieńskiego niezależnie od ukraińskich uczonych, gdyż profesor poznańskiej muzykologii mając barwny sposób mówienia i pisanía, nie stronił od neologizmów. Walerian Batko, uczestniczący w kursach dla zbieraczy pieśni ludowych, prowadzonych przez Łucjana Kamieńskiego, scharakteryzował w 1937 roku Filareta Kołessę jako „wybitnego etno-muzykologa” (Batko 1937), a dwa lata później opublikował termin „etnomuzykologia” (Batko 1939, Dahlig 2009a) [ryc. 2], zapewne pod wpływem Kamieńskiego. Łucjan

Kamieński, twórca pierwszej kolekcji fonograficznej z muzyką ludową, skupiony na zachodnich (Wielkopolska) i północnych (Kaszuby) regionach II RP, miał, podobnie jak etnomuzykolodzy ukraińscy, również ambicje twórcze i praktyczno-muzyczne. Był przedstawicielem pierwszego w Polsce pokolenia etnomuzykologów, którego hasło brzmiało: „Budujemy naukę o pieśni ludowej” (w oparciu o naukową, tj. fonograficzną rejestrację), był też promotorem pojęcia *biologii pieśni ludowej jako całości logomelicznej* (Kamieński, Muszkalska 2011). W centrum uwagi Kamieńskiego, podobnie jak Kołesy, znajdowały się: praktyka wykonawcza, żywe wykonanie, precyzyjna transkrypcja jako manifest etnomuzykologii, zagadnienia wariantów i improwizacji, monografie wątków jako perspektywa mikro-porównawcza, indywidualizm artysty ludowego, z tym, że w Ukrainie byli to kobzar, lirnik i pieśniarz dum, a u Polaków – dudziarz lub skrzypek. Migrację terminu etnomuzykologii mogłem przedstawić na mapie [ryc. 3].



**Rycina 1. Klyment Kvitka (1880–1953),
Łucjan Kamieński (1885–1964)
– trzeci od prawej**

Sami muzycy ludowi na wschodnich pograniczach w Polsce twierdzili, że ich muzyka jest bardziej do tańca, ukraińska też do słuchania, a po wysiedlonych Ukraińcach po stronie polskiej jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku pozostało wspomnienie u miejscowej ludności (np. w okolicach Włodawy), że Ukraińcy bardzo dużo i chętnie śpiewali. Polski folklor muzyczny jest bardziej, jak mówią nawet śpiewaczki ludowe, „grany”, tzn. uwarunkowany instrumentalnie i tanecznie, podczas

gdy ukraiński – bardziej „śpiewany”, co się wiąże z większą swobodą melorytmiczną.

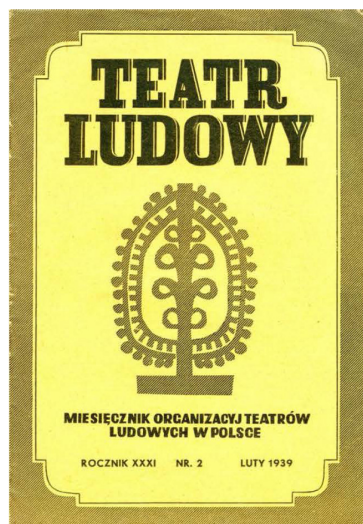
Uczniowie Kamieńskiego, Jadwiga z domu Pietruszyńska (1909–1995) i Marian (1908–1967) Sobiescy, wobec szybkich przemian cywilizacyjnych dekad międzywojennych i powojennych, skupili się na tworzeniu bazy źródłowej, fonograficznej, która okazała się unikatowa i bezcenna dla etnomuzykologii. Fascynacja technologicznym uwiecznianiem świata śpiewu i gry, świata uchodzącego powoli z każdym rokiem, ożywiła także pierwszych etnomuzykologów ukraińskich.

P. Tomasz Stachurski, Budzów. Pisze Pan... „jestem zbieraczem melodji ludowych starodawnych i nowych”... i zapytuje – „czy można by je (melodie) przesłać do Instytutu Teatrów Ludowych i na jakich warunkach?”

Jest Pan jednym z wielu rozmiłowanych w naszej pięknej pieśni ludowej ludzi, a zwracając się do nas, pragnie Pan dowiedzieć się, o ile przydatną jest Jego pełna zapalu praca. Czy tak? Możemy Pana zapewnić, że zbieranie pieśni ludowych jest zajęciem godnym uznania, aczkolwiek ze zbiorów surowego jeszcze materiału nie wynikają bezpośrednie korzyści. Zbiór pieśni ludowych jest wtedy dopiero możliwy do wyzyskania, gdy zostanie opracowany naukowo albo w sensie artystycznym.

Pierwszym zagadnieniem zajmuje się etnografia, etnologia i etnomuzykologia, nauki młode, ale posiadające już spory zastęp badaczy w tej dziedzinie. Istnieją takie instytucje w Polsce. Mógłby Pan się zwrócić np. do „Centralnego Archiwum Fonografów” w Warszawie, Krakowskie Przedmieście 32, przesyłając swe zbiory na ręce prof. dra Juliana Pulińskiego, jednakże z tytułu przekazania swych zbiorów do „Archiwum Fonografów” nie otrzyma Pan zapewne żadnego wynagrodzenia.

Drugi sposób wyzyskania zebranych pieśni polega na przekomponowaniu surowego materiału w formie literackiej albo opracowaniu dla celów teatralnych wątku dramatycznego pieśni, wreszcie opracowując muzycznie zebrane melodie ludowe.



Rycina 2. Termin „etnomuzykologia” użyty w jednym z numerów „Teatru Ludowego”

Modny dziś w etnomuzykologii i historii muzyki temat – muzyka a władza, nasuwa porównania ukraińsko-polskie i retrospektywę międzywojenną. Symon Petlura, sojusznik Józefa Piłsudskiego, jako pierwszą promocję Ukrainy w Europie i Ameryce w latach 1919–1924 wysłał Chór Ołeksandra Koszyca (1875–1944) pod nazwą Ukraińska Republikańska Kapela Chóralna, liczącą ponad 70 chórzystów; jej debiut miał miejsce 11 kwietnia 1919 roku w Pradze (Bortnyk 2021). Polskę natomiast popularyzowały na Zachodzie zespoły podhalańskie, począwszy od 1925 roku na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu.

Od 1935 roku, na pierwszych festiwalach folkloru (Londyn, Paryż, Hamburg), a i w Berlinie na Olimpiadzie 1936 roku, przedstawiano inscenizacje tańców ludowo-narodowych. Zwłaszcza *arkan huculski*, wykonywany przez studentów Instytutu Wychowania Fizycznego w Warszawie, zdobywał dużą popularność. Hucułowie ogólnie zyskali największy aplauz na Świątach Gór w Polsce, budzili zainteresowanie dziennikarzy (Dahlig 1998: 482–483).



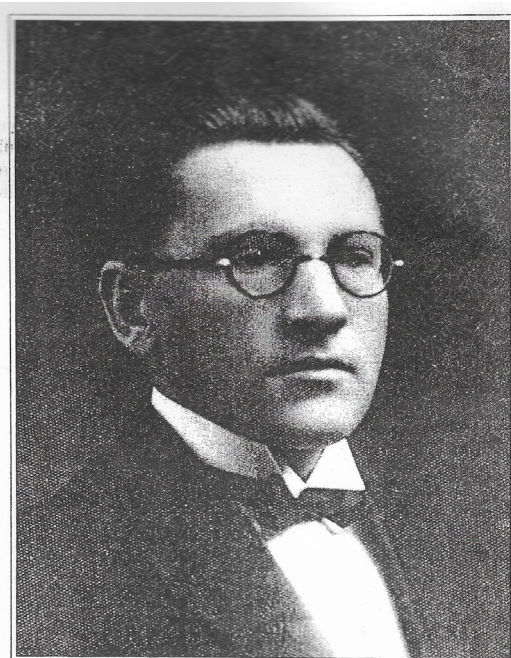
Rycina 3. Międzywojenna migracja/inwencja terminu „etnomuzykologia”

Jako wzorowy przykład współpracy naukowej można podać wspólną ekspedycję Filareta Kołesy i Kazimierza Moszyńskiego na Polesie w 1932 roku; tom z tych badań opublikowała Sofia Hrytsa (Hrytsa 1995). Dużo mniej znana jest kooperacja Juliana Pulikowskiego, pracownika Biblioteki Narodowej, Konserwatorium Muzycznego i Uniwersytetu w Warszawie, założyciela w stolicy muzykologii uniwersyteckiej w 1938 roku – apelującego o nagrania i badania pieśni wszystkich narodów w II RP – i Jerzego Cechmistruka [ryc. 4] oraz Jana Gipskiego, wołyńskich współpracowników w akcji nagrywania folkloru w latach 1935–1938 (Dahlig 1998: 605–607). Zbiór transkrypcji Cechmistruka został

niedawno opublikowany w Ukrainie (Cechmistruk, Lukaniuk 2006). Wałki Edisona w Warszawie zostały spopielone przez niemieckie Brandkommando po Powstaniu Warszawskim jesienią w 1944 roku; zapisy papierowe w Łucku – ocalały. Podobnie opublikowano w wyborze zachowane w Ukrainie wyniki konkursu Kuratorium Łuckiego Okręgu Szkolnego w Polsce w roku szkolnym 1934/1935. na zbieranie pieśni ludowych (Lukaniuk, Rybak 2015).

Wkładem polskim do badań nad ukraińską Huculszczyzną jest kolekcja materiałów terenowych Stanisława Mierczyńskiego (ekspedycje w latach 1937 i 1938), opublikowana z rękopisów przez Jana Stęszewskiego

kilkadziesiąt lat po II wojnie światowej (Mierczyński, Stęszewski 1965), praca do dziś ceniona w Ukrainie. W bieżącym już stuleciu śladami Mierczyńskiego wędrował w rejonie Kosowa Jakub Borysiak, reprezentujący dziś Centralną Radiowe Centrum Ludowej w Polskim Radio (Borysiak 2005). Wiedzę o instrumentarium Huculszczyzny wieńczy Ihor Macijewski (Macijewski 2012), a uzupełnia o sztukę gry na sopiłce Bohdan Jaremko (Jaremko 2014). Do grona zasłużonych badaczy polskich Huculszczyzny weszła



Юрій Цехміструк
(1895 – 1968)

Rycina 4. Jerzy Cechmistruk

Justyna Cząstka-Kłapyta swoją imponującą monografią pt. *Kolędowanie na Huculszczyźnie* (Cząstka-Kłapyta 2014). Ponieważ w kolędowaniu huculskim zawarte są też elementy taneczne, możemy tę ostatnią monografię traktować jako kontynuację *Tańców huculskich* opublikowanych

przez Romana Harasymczuka we Lwowie w roku wybuchu II wojny światowej; w monografii tej autor posłużył się m.in. dokumentacją filmową (Harasymczuk 1939).

Wstrząsy polityczne w PRL przyczyniały się do złagodzenia komunistycznej cenzury w odniesieniu do tematyki kresowej II RP. W 1980 roku wystawiono we Wrocławiu „Wesele tarnopolskie”, zrealizowane przez przesiedleńców polskich, urodzonych w obecnej Ukrainie, a zamieszkałych od 1945 roku na Dolnym Śląsku (Dahlig 2015).

Niemalą rolę w relacjach polsko-ukraińskich odegrał William Noll, amerykański etnomuzykolog i muzyk (klasyczny). Noll był czynny w latach 1980–1983 w Polsce, gdzie nagrywał zwłaszcza zespołową muzykę instrumentalną (Noll 1986, 1991). (Jeździliśmy z nim nawet w stanie wojennym w 1982 roku, mógł za dolary kupować talony na benzynę). Następnie działał w Ukrainie, przyczynił się do odnowy zainteresowania lirinictwem, do opublikowania w „Rodovidzie” materiałów o lirinikach (Noll 1993) [ryc. 5]. Lirę darzono zainteresowaniem na ziemiach polskich od połowy XIX wieku do pierwszych dekad XX wieku [ryc. 6]. Oskar Kolberg wzmiankował o niej wielokrotnie m.in. w tomach Pokucia. Lira korbowa była badana gruntowniej w Polsce od lat siedemdziesiątych XX wieku (Kopeć-Bednarska 1979, Mazur-Hanaj 2009, Dahlig 2009b). Objazd naukowy i dokumentację fotograficzną oraz pomiarową ponad trzydziestu lir korbowych w Polsce przechowywanych w muzeach wykonał Ulrich Wagner z Mannheimu w 1989 roku (fototeka znajduje się w Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu). Ten sędziwy chordofon otrzymał swoją monografię w 2022 roku (Przembski 2022). Syntezę o lirze w dawnej Rzeczypospolitej uzupełniają ukraińskie prace źródłowe (Oshurkewycz, Rybak 2002). Ostatnio MLIM zorganizowało wystawę i opublikowało luksusowy katalog poświęcony lirze korbowej (Oborny 2023).

Rycina 5. Lirnicy z chłopcem-przewodnikiem w obwodzie kijowskim, przełom lat 60. i 70. XIX w., z albumu etnograficznego Iosifa Kordy-sza



Rycina 6. Lirnik huculski na targu w Kutach, lata 30. XX wieku, fot. Konrad Maciejewski (1899–1973)



Prześladowani i eksterminowani we wczesnym Związku Sowieckim lirnicy zapewne sprawili, że William Noll, będąc w Ukrainie usilnie uwydatniał na przełomie XX/XXI wieku rangę personalizmu i oralności w kulturoznawstwie i badaniach historii kultury muzycznej, w warunkach totalitaryzmu. Opublikował wielką księgę źródeł ustnych do historii wiejskich społeczności w Ukrainie (Noll 1999), którą przełożono, zapewne wobec dramatycznej aktualności, na język angielski w 2022 roku w USA (Noll 2023). Z nurtu lirniczego wywodzi się repertuar śpiewaków wędrownych (dziadów), któremu poświęcił pracę-antologię Aleksander Tereszczenko (Tereszczenko 2013). W Polsce pieśni dziadowskie tytułowane jako „Pieśni dziadowskie (i na dziadów żebraczych parodye”) zaczęły utrzymywać się od strony melodycznej już Oskar Kolberg, poczynając od Krakowskiego (Kolberg 1873: 226–243).

Zwrot ku repertuariowi poszczególnych społeczności wiejskich, zapoczątkowany w Polsce przez Jarosława Lisakowskiego w latach osiemdziesiątych XX wieku (w b. woj. płockim), i w następnej dekadzie przez Krzysztofa Pydyńskiego i Magdalenę Wasińską (w b. woj. konińskim) jest też obecny w Ukrainie. Wspomniany autor, O. Tereszczenko, łączy aspekt lokalny z personalnym (Tereszczenko 2012).

Przechodząc do instrumentologii (etnoorganologii) możemy twierdzić, że instrumenty muzyczne i kapele to sprawa ponad granicami państw. Międzynarodowe znaczenie ma dorobek wybitnego, nieżyjącego już muzyka i instrumentologa Michajła Chaja (Chaj 2011); podobne zasługi w Polsce, zwłaszcza w odniesieniu do instrumentarium ogólnokarpackiego ma Alojzy Kopoczek (Kopoczek 1996). Moje upamiętnienie cymbalistów (Dahlig 2013) jest echem wschodu Europy, bo tam zapewne na przełomie XVIII/XIX wieku dokonywała się sukcesja instrumentów od Żydów do Rusinów, Polaków i Białorusinów. Badania nad kulturą muzyczną Karpat są prowadzone zarówno w Polsce (Cząstka-Kłapyta 2008), jak i w Ukrainie.

W etnomuzykologii ukraińskiej kluczowa jest zawsze identyfikacja struktury wiersza i formy, która prowadzi do studium melorytmu

i odkrywania wzorców melodycznych na podobieństwo schenkerowskich *Urmotive* w twórczości kompozytorskiej, albo z drugiej strony, na podobieństwo dawnych stóp greckich. Zintegrowana, wieloczynnikowa analiza, analiza syntetyczna, charakteryzuje opracowania Bohdana Łukaniuka (Łukaniuk 2015), uwieńczone ostatnio trzytomowym *opus vitae* tego zasłużonego etnomuzykologa lwowskiego i ukraińskiego (Łukaniuk 2022).

Kolejnym etapem pozbywania się sowieckiej mentalności jest usamodzielnianie się badań nad mniejszościami narodowymi, polską w Ukrainie i ukraińską w Polsce. Mniejszość polska w Ukrainie uwzględniona jest w pracach Larisy Wachniny (Wachnina 2002), a mniejszość ukraińska w Polsce – w tomie pod redakcją Sławomiry Żerańskiej-Kominek (Czekanowska 1990b; Żerańska-Kominek 1990). W ostatniej dekadzie XX wieku, podobnie jak w Ukrainie, uwydatnia się w Polsce rola wydawnictw fonograficznych w promowaniu dziedzictwa muzycznego na pograniczach etnicznych, tradycji mniejszości i diaspor narodowych zwłaszcza serii „Muzyka Źródeł” Polskiego Radia (Baliszewska, Borucka-Szotkowska, Szewczuk-Czech 1997, 1999). Odblokowywanie refleksji historycznej polega też na odczytywaniu tradycji muzycznych Podlasia od strony ukraińskiej, gdzie nie dochodziła akcja „Wisła” (Lukashenko 2006).

Melogeografia słowiańska (uprawiana też w Białorusi) jest naturalną konsekwencją rozpoznania dokumentacyjno-analitycznego repertuaru muzycznego i wydaje się najbardziej zaawansowanym oraz unikatowym osiągnięciem ukraińskiej etnomuzykologii, w szczególności Iryny Klymenko (Klymenko 2012, 2013, 2020). W Polsce metoda kartografowania wątków melodycznych, inspirowana ideą atlasu geograficznego lub dialektologicznego, była stosowana tylko sporadycznie – w odniesieniu do obszaru występowania rodzajów dudów, kozła oraz ich skal (Sobieska 1936, 1973: 98, 105), dystrybucji rytmów mazurkowych i rozprzestrzenienia weselnej pieśni *Chmiel* (Stęszewski 1959, 1960; Stęszewski, Stęszewska 1960; Stęszewski 1965). Idea przestrzennego

odwzorowania rodziła się zapewne w monografiach pojedynczych wątków w poznańskiej szkole Ł. Kamieńskiego, na większą skalę podjął się metody kartograficznej dopiero Jan Stęszewski w latach sześćdziesiątych XX wieku. Kierunek melogeografii nie mógł się zakorzenić w Polsce ze względu na znaczne przemieszanie tradycji muzycznych z różnych okresów historycznych. Ostatnio jednak, wobec digitalizacji zbiorów Oskara Kolberga pojawia się perspektywa również kartografii muzycznej na ziemiach polskich (Miśta 2021).

W Polsce przeważa koncepcja regionalnych prezentacji tradycji muzycznych według funkcjonalno-treściowych kryteriów podziału repertuaru, wypracowana przez Ludwika Bielawskiego i współpracowników poznańskich (Barbary Krzyżaniak, Aleksandra i Danuty Pawlaków, Jarosława Lisakowskiego) w serii *Polska Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały – Kujawy, Warmia i Mazury, Kaszuby* (Bielawski, Krzyżaniak, Pawlak, Lisakowski 1974, 1975; Bielawski, Mioduchowska 1997, 1998; Bielawski, Krzyżaniak, Pawlak 2002); pod red. Jerzego Bartmińskiego – *Lubelskie* (Bartmiński 2011), pod red. L. Bielawskiego, Weroniki Grozdew-Kołacińskiej i Janiny Szymańskiej – *Podlasie* (Bielawski, Szymańska, Grozdew-Kołacińska, Dahlig, Nowak, Przerembski 2012, 2016–2022), pod red. W. Grozdew-Kołacińskiej – *Kurpie* (w przygotowaniu). Powyższe obszernie antologie, zwłaszcza wschodnich regionów Polski mogą służyć jako źródła do badań porównawczych polsko-ukraińskich na podstawie antologii z regionów ukraińskich przylegających do Polski (Suprun-Jaremkó 2013; Jarmoła, Rybak 2021), bądź wschodnio-zachodnio-słowiańskich, podobnie jak monografie poświęcone kołędowaniu w Lubelskiem i Rzeszowskiem (Bartmiński 1986; Smyk, Dragan 2019).

Szczególnym osiągnięciem w pokrewnej melogeografii dziedzinie przestrzennego opracowania właściwości muzycznych repertuaru pozostaje monografia Anny Czekanowskiej poświęcona melodiom starosłowiańskim (Czekanowska 1972) z zastosowaniem klasyfikacji taksonomicznej Hugona Steinhausa, niegdyś profesora Uniwersytetu Lwowskiego. Melodie wąskiego zakresu, czyli *ładkanki* przyciągają uwagę zarówno polskich, jak i ukraińskich muzykologów. Do końca XX

wieku utrzymywały się w Biłgorajskim opinie, że „młode kobiety śpiewały a stare ładkały”. Dyskografia w serii *In crudo*, tworzona przez Remigiusza Mazura-Hanaja, dokumentuje również dwujęzyczność ładkanek (Mazur-Hanaj 2015).

Wspólne badania polsko-ukraińskie od przełomu wieków XX/XXI, ujęte w blisko 20 tomach z konferencji *Musica Galiciana* od 1997 roku, organizowanych przez Akademię Muzyczną im. Mykoły Łysenka i Uniwersytet w Rzeszowie są szczególnie owocne pod egidą dziedzictwa kultury łańciskiej. Jednak badania nad folklorem były nieco wcześniejsze. Mianowicie, od 1990 roku Ruś Czerwona, obficie niegdyś dokumentowana przez Oskara Kolberga, stała się, z inicjatywy Bohdana Łukaniuka, przestrzenią ukraińsko-polskiej wymiany etnomuzykologicznej lub dokładniej – uczestnictwa polskiego w inicjatywie badawczej ukraińskiej *Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum* (Łukaniuk 1990–1999). Ze strony polskiej po 1990 roku kluczem była koncepcja Europy środkowo-wschodniej, która otwierała perspektywę działalności na przykład dla „Fundacji Muzyka Kresów”, która obecnie nosi nazwę „Ośrodek Rozdroże” z jego Międzynarodową Szkołą Śpiewu Tradycyjnego (w 2024 roku – XXV edycja). Doroczne od 1991 roku konferencje, organizowane w małych pogranicznych miejscowościach, gdzie etnomuzykolodzy z krajów bałtyckich i słowiańskich spotykali się w ostatniej dekadzie XX wieku, w okolicach styku trzech żywiołów narodowych – polskiego, ukraińskiego, białoruskiego, koncerty objazdowe, badania terenowe niosły powiew przełomu demokratycznego. Na tych konferencjach i na warsztatach bywał Evgen Jefremov, który zainspirował w Polsce odnowę starych stylów śpiewu. Na trzydziestopięciolecie zespołu „Drevo” w Lublinie, w grozie początku wojny, w śpiącej jeszcze Europie w 2014 roku, zgłosiło się pięć grup polskich zainspirowanych misją Eugeniusza Jefremova.

Tak w Polsce jak i w Ukrainie istnieje sukcesja pokoleń i ważne są relacje mistrz-uczeń, np. Mykoła Łysenko-Filaret Kołessa-Sofia Hrytsa-Mychajło Chaj. Przegląd stanowisk i sukcesji badaczy w Polsce, przedstawiony już w „Etnomuzykologii Polskiej” (t. 5) pozwolił wyróżnić trzy, częściowo

nakładające się na siebie, ujęcia historii w muzyce ludowej: A. Procesualno-ewolucyjne (także ku przewidywaniu przyszłości); B. Ideologiczno-retrospektywne (ku zrozumieniu przeszłości); C. Praktyczno-kreatywne (ku pogłębieniu teraźniejszości). Ujęcia te wyłaniały się wraz z kolejnymi generacjami badaczy i w różny sposób przeplatały się w indywidualnych refleksjach i poglądach; przypuszczam, że zbliżonej typologii można poszukiwać i w historii etnomuzykologii ukraińskiej, licznie reprezentowanej we współczesnym państwie ukraińskim.

Warto wreszcie dodać, że kulturo- i językoznawczy rocznik „Ucrainica Polonica”, ukazujący się od 2004 roku w Żytomierzu otwarty jest na przychylności etnomuzykologów (Dahlig 2004, Nowak 2004, 2006).

Podsumowując trzeba stwierdzić, że niezależnie od stopnia szczegółowości, precyzji i trafności ujęcia struktury i piękna śpiewów ludowych, problemy interpretacji etniczno-regionalnych tradycji muzycznych są wspólne tak w Polsce, jak i w Ukrainie. Etnomuzykologia w Ukrainie, reprezentowana we Lwowie, Kijowie, Równem i w innych miastach, ma, jak wspominałem, pozycję przodującą w Europie ze względu na swe zakorzenienie, wysoką muzykalność i konkretność stylów lokalnych o stosunkowo niemałej żywotności. Etnomuzykologia, obok ujęć historycznych na temat obecności folkloru i jego interpretacji artystycznej w narodowym życiu muzycznym (Suprun 1997), podejmuje również współczesne podsumowania z okazji jubileuszy placówek naszej dyscypliny (Murzina 2008, Dovhalyuk 2019, Dahlig 2021). Wspólnym dziedzictwem polsko-ukraińskim są kolędy życzące (szczodraki, szczedryvki). Stanowiły one umiłowany przedmiot badań śp. Jerzego Bartmińskiego, obok Juliana Krzyżanowskiego najwybitniejszego folklorysty polskiego który wychował się w okolicach Przemyśla (Łaszkiwicz, Niebrzegowska-Bartmińska, Nowosad-Bakalarczyk 2024). Wszystkiego tego, co w „żekankach”, w kolędach życzących opiewano, należy życzyć dzisiejszej Ukrainie, która walczy w imieniu całej ludzkości z upiorami przeszłości – z (post)sowiecką czy rosyjską wersją faszyzmu.

Literatura cytowana

- Baliszewska, Maria; Borucka-Szotkowska, Anna; Szewczuk-Czech, Anna (red.) 1999: Seria „Muzyka Źródeł” Polskiego Radia: Lubelskie PRCD 152, 1997; *Mniejszości narodowe i etniczne I – Polacy w Ukrainie, w Rumunii i Kazachstanie* PRCD 162.
- Bartmiński, Jerzy (red.) 1986: *Kolędowanie w Lubelskiem*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. Rocznik XXV „Literatury ludowej” za rok 1981.
- Bartmiński, Jerzy (red.) 2011: *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. T. 4: *Lubelskie*, cz. I-VI. Lublin: Polihymnia.
- Batko, Walerian 1937: Pokłosie wydawnicze. „Teatr Ludowy”, nr 10, 187–188.
- Batko, Walerian 1939: Odpowiedzi Redakcji. „Teatr Ludowy”, nr 2, 62–63.
- Bielawski, Ludwik 1965: *Muzyka ludowa polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. Julian Krzyżanowski. Warszawa: Wiedza Powszechna, 240–264.
- Bielawski, Ludwik (red.), Krzyżaniak, Barbara, Pawlak, Aleksander, Lisakowski Jarosław 1974, 1975: *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa – Źródła i Materiały*. T. 1: *Kujawy*, cz. I – Teksty, cz. II – Melodie. Kraków: PWM.
- Bielawski, Ludwik, Mioduchowska, Aurelia 1997, 1998: *PPiML*, t. 2: *Kaszuby*, cz. I-III. Warszawa: IS PAN.
- Bielawski, Ludwik (red.), Krzyżaniak, Barbara, Pawlak, Aleksander 2002: *PPiML*, t. 3: *Warmia i Mazury*, cz. I-V. Warszawa: IS PAN.
- Bielawski, Ludwik (red.), Szymańska, Janina, Grozdew-Kołacińska, Weronika, Dahlig, Piotr, Nowak, Tomasz, Przerembski, Zbigniew 2012, 2016-2022: *PPiML*, t. 5: *Podlasie*, cz. I-VI. Warszawa: IS PAN.

- Bortnyk, Anna 2021: *Twórczość Mykoły Łeontowicza i Ołeksandra Koszyca w etnokulturowym kontekście od XIX do pierwszej połowy XX w.* Praca magisterska: Instytut Muzykologii UW.
- Borysiak, Jakub 2005: *Z badań nad tradycjami muzycznymi Huculszczyzny. Współczesna dokumentacja i wybrane sylwetki wykonawców a przekaz historyczny.* Praca magisterska: Instytut Muzykologii UW.
- Cechmistruk, Jurij 2006: *Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років* [Ludowe pieśni Wołynia w nagraniach fonograficznych 1936-1937 r.]. Red. B. Łukaniuuk, B. Stoliarczuk. Lviv, Rivne: Wyd. Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenka we Lwowie.
- Chaj, Mychajło 2011: *Музично-інструментальна культура Українців (фольклорна традиція)* [Muzyczno-instrumentalna kultura Ukraińców (tradycja folklorystyczna)]. Kijiv-Drohobycz: Kolo.
- Chaj, Mychajło 2011: *Українська інструментальна музика усної традиції* [Ukraińska muzyka instrumentalna tradycji ustnej]. Kijiv-Drohobycz: Kolo.
- Cząstka-Kłapyta, Justyna (red.) 2008: *Huculi, Wojkowie, Łemkowie. Tradycja i współczesność. Гуцули, бойки, лемки. Традиція і сучасність.* Red. J. Cząstka-Kłapyta. Kraków: Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej.
- Cząstka-Kłapyta, Justyna 2014: *Kolędowanie na Huculszczyźnie.* Kraków: Oficyna Wydawnicza „Wierchy”.
- Czekanowska, Anna 1961: *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego.* Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Czekanowska, Anna 1972: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metodą taksonomii wrocławskiej.* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

- Czekanowska, Anna 1990a: *Polish Folk Music: Slavonic Heritage – Polish Tradition – Contemporary Trends*. Cambridge: University Press.
- Czekanowska, Anna 1990b: *Z badań nad kulturą muzyczną Ukraińców w Polsce*. W: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce. Litwini, Białorusini, Ukraińcy*. Red. Sławomira Żerańska-Kominek. Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 143–155.
- Dahlig, Piotr 1997: *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*. „Muzyka”, r. 42, nr 2 (165), 57–70.
- Dahlig, Piotr 1998: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dahlig, Piotr 2002: *The Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and Their Relations to the Phonogram Archives in Vienna and Berlin*. W: *Music Archiving in the World. Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Edited by Gabriele Berlin and Artur Simon, 205–218.
- Dahlig, Piotr 2004: *Pogranicza kulturowe, migracje i mniejszości narodowe w etnomuzykologii polskiej*. W: „Ucrainica-Polonica”, t. I, Żytnierz, 294–311.
- Dahlig, Piotr 2009a: *The use of the term ethnomusicology in Ukraine and Poland between 1928 and 1939*. „Muzyka”, nr 1, 51–56.
- Dahlig, Piotr 2009b: *The lirinik as a mediatory figure between Earth and Heaven*. W: *Traditional musical cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa: University of Warsaw, Warsaw Learned Society, Polish Academy of Sciences, 415–428.
- Dahlig, Piotr 2013: *Cymbaliści w kulturze polskiej*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Belstudio.
- Dahlig, Piotr 2015: *Do krajobrazu muzycznego Dolnego Śląska. Rodzina Przychodnych i „Wesele tarnopolskie”*. W: *Etnomuzykologia na*

- przełomie tysięcy: historia, teoria, metodologia, „Musicologia Wratislaviensis”. Red. Zbigniew Przerembski. Wrocław, 73–97.
- Dahlig, Piotr 2021: Cztery pokolenia etnomuzykologów w Warszawie. Powstanie i działalność Zakładu Etnomuzykologii. W: 70 lat muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Red. Agnieszka Leszczyńska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 59–83.
- Dahlig, Piotr 2023: Значення української етномузикології для розвитку цієї дисципліни у Польщі [Znaczenie ukraińskiej etnomuzykologii dla rozwoju tej dyscypliny wiedzy w Polsce] „Problemy Etnomuzikologii”, vol. 18, 5–16.
- Dahlig, Piotr 2023: Ethnomusicology as the Ukrainian-Polish Invention and Common Proceedings in Study on Ethnic Musical Cultures, „The Culturology Ideas” nr 24, 46–54.
- Dovhalyuk, Iryna, 2016: Фонографування народної музики в Україні. Історія, методологія, тенденції [Rejestracje fonograficzne muzyki ludowej w Ukrainie. Historia, etodologia, tendencje]. Lviv: Uniwersytet Narodowy Iwana Franko.
- Dovhalyuk, Iryna (red.) 2019: 25-ліття Львівської Кафедри Музичної Фольклористики та Проблемної Науково-Дослідної Лабораторії Музичної Етнології. Історія – Персоналії – Доробок. [25-lecie Lwowskiej Katedry Folklorystyki Muzycznej i Problemowego Laboratorium Naukowo-Badawczego Etnologii Muzycznej. Historia – Personalia – Dorobek]. Lwów: Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenka.
- Harasymczuk, Roman 1939: *Tańce huculskie*. Lwów. Towarzystwo Ludoznawcze z zasiłku Głównego Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny.
- Hrytsa, Sofia (red.) 1995: Музичий фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського [Folklor muzyczny na Polesiu w nagraniach i dokumentacji Filareta Kołessy i Kazimierza Mozyńskiego]. Київ: Музична Україна.

- Jackowski, Jacek P. 2014: *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Jackowski, Jacek P. (opracowanie) 2015 „Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich”. *Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i Instytutu Sztuki PAN odtworzone po ponad stu latach*. Płyta CD z bookletem (stron 46). Oprac. Jacek P. Jackowski we współpracy z Aleksandrą Szurmiak-Bogucką, Anną Rutkowską, Eweliną Grygier i in. Zakopane-Warszawa.
- Jaremko, Bohdan 2014: *Сопілкова музика гуцулів* [Muzyka sopiłkowa Hucułów]. Lviv: Społom.
- Jarmoła, Wiktoria, Rybak, Jurij (red.) 2021: *Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесу*. [Wołyńskie pieśni ludowe z archiwum Filarety Kołessy]. Lviv: Halicz-Pres.
- Kamieński, Łucjan 1936: *Pieśni ludu pomorskiego*. Toruń: Instytut Bałtycki.
- Kamieński, Łucjan 2011: *O biologii pieśni*. Opracowała Bożena Muszkałska. Poznań: Wydawnictwo PTPN.
- Klymenko, Iryna, Murzina, Olena 2008: *Київська Лабораторія Етномузикології 1992–2007*. W: „Problemy Etnomuzykologii” t. 3. Kijiv: Akademia Muzyczna Ukrainy.
- Klymenko, Iryna 2010: *Дискографія української етномузики (автентичне виконання)* [Dyskografia ukraińskiej etnomuzyki (wykonania autentyczne)]. Kijiv: HMAУ.
- Klymenko, Iryna 2012, 2013: *Слов’янська мелографія* [Melogeografia słowiańska], t. 3, 4.
- Klymenko, Iryna 2020: *Обрядові мелодії українців у контексті слов’яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія* [Obrzędowe melodie Ukraińców w kontekście wcze-

- snohistorycznego zasobu melodycznego: typologia i geografia], t. 1, 2. Kijiv: Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy.
- Kolberg, Oskar 1873: *Lud. Krakowskie*, cz. druga. Kraków w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego (DWOK t. 6).
- Kołessa, Filaret 1933: Charakterystyka ukraińskiej muzyki ludowej, „Lud Słowiański”, t. 3, z. 1 dod. nutowy.
- Kołessa, Filaret 1969 (1910, 1913): *Мелодії українських народних дум* [Melodie ukraińskich dum ludowych]. II wyd. 1969. Red. S. Hrytsa. Kijev: Наукова Думка.
- Kopeć-Bednarska, Anna 1979: *Zur Geschichte der Drehleier in Polen*. W: *Studia instrumentorum musicae popularis*. Red. Erich Stockmann, t. VI. Stockholm: Musikhistoriska Museet, 142–145.
- Kopoczek, Alojzy 1996: *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe.
- Kunst, Jaap 1950: *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology. Its Problems, Methods and Representative Personalities*. Amsterdam.
- Kvitka, Klyment 1928a: Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського [Prymarna anhemitoniczność i teoria Sokalskiego], „Етнографічний вісник” УАН, кн. 6, s. 82–83.
- Kvitka, Klyment 1928b: Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій [Maksimowicz i Aliabjev w historii zbierania melodii ukraińskich]. W: *Первісне громадянство та його пережитки на Україні* [Wspólnota pierwotna i jej przeżytki w Ukrainie]. Київ 1928, вип. 1, s. 119–144.
- Ludkewycz, Stanisław 1906, 1907: Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич, [Halicko-ruskie melodie pieśni ludowych zebrane fonografem przez Osipa Rozdolskiego, spisa-

ne i zredagowane przez...]. Lviv. Част. 1-2. Етногафічний збірник НТШ, тт. XXI-XXII.

Lukaniuk, Bohdan (red.) 1990–1999: *Conferentia investigatorum musicae popularis Russiae Rubrae regionumque finitimarum* t. 1-10. Lviv: Wyższiej Muzicznij Institut im. M. Łysenka. (Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenka).

Lukaniuk, Bohdan 2006: *Матеріали до бібліогафії польської етномузикології XIX–XX ст.* [Materiały do bibliografii etnomuzykologii polskiej XIX–XX w.]. Lviv: „СПЛОМ”.

Lukaniuk, Bohdan 2010: *On the history of the term „ethnomusicology”, „Folklorica. Journal of the Slavic and East European Folklore Association”, vol. XV, 129–154.*

Lukaniuk, Bohdan, Rybak Jurij (red.) 2015: *Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році* [Konkurs na wołyńskie pieśni ludowe w r. szkolnym 1934/35 r.]. Rivne: Derzavnij Universitet, Doka Centr.

Lukaniuk, Bohdan 2015: *Лінеарність в мелогенетичних студіях. W: Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia - Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія*, red.: Zbigniew J. Przerembski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 13–30.

Lukaniuk, Bohdan 2022: *Курс музичного фольклору* [Folklorystyka muzyczna]. Lviv: Społom.

Lukashenko, Larisa 2006: *Традиційні пісні українців північного Підляшшя. За матеріалами експедицій 1999–2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич* [Tradycyjne pieśni Ukraińców północnego Podlasia z materiałów ekspedycji z lat 1999–2001 Larisy Łukaszenko i Haliny Pochylewicz]. Lviv: Kamuła.

Łaszkiwicz, Monika, Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława, Nowosad-Bakalarczyk, Marta (red.) 2024: *Bibliografia adnotowana dorobku*

- naukowego Profesora Jerzego Bartmińskiego. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Maciejewski, Ihor 2012: *Музичні інструменти гуцулів* [Instrumenty muzyczne Hucułów]. Winnica: Nova kniga.
- Mazur-Hanaj, Remigiusz 2009: *The lirnyk-dziad and his songs*. W: *Traditional musical cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*. Red. P. Dahlig. Warszawa: University of Warsaw, Warsaw Learned Society, Polish Academy of Sciences, 397–414.
- Mazur-Hanaj, Remigiusz (oprac.) 2015: *Spod Niebieskiej Góry 2. Muzyka z Roztocza Południowo-Wschodniego*. Płyta CD. Seria In Crudo 017.
- Mierczyński, Stanisław 1965: *Muzyka Huculszczyzny zebrał... przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył Jan Stęszewski*. Kraków: PWM.
- Miśta, Rafał 2021: *Tańce i melodie flisackie w zbiorach Oskara Kolberga, „Zeszyty Wiejskie”*, t. 27, 231–254.
- Murzina, Olena 2008: *Київська Лабораторія Етномузикології 1992–2007*. W: „Problemy Etnomuzykologii” t. 3. Kijiv: Akademia Muzyczna Ukrainy.
- Noll, Wiliam 1986: *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*. Seattle University Press.
- Noll, Wiliam 1991: *Economics of Music Patronage Among Polish and Ukrainian Peasants to 1939*. „Ethnomusicology”, vol. 35, nr 3, 349–379.
- Noll, Wiliam 1993: *Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні* [Autorytet moralny i rola społeczna niewidomych bardów w Ukrainie], „Rodovid” число 6, 16–36.
- Noll, Wiliam 1999: *Трансформація Громадянського Суспільства. Усна Історія Української Селянської Культури 1920-1930 років*.
- Noll, William 2023: *The Transformation of Civil Society: An Oral History of Ukrainian Peasant Culture 1920s to 1930*, Mc Gill-Quessn’s University Press.

- Nowak, Tomasz 2004: *Muzyka instrumentalna i taniec wśród Polaków na wschodnim Wołyniu. Żytomierszczyzna a Kresy*. W: „Ucrainica-Polonica”, t. I, Kijiv-Żytomyr: Wydawniczej Centr Kijiwskiego Nationalnego Lingwistycznego Uniwersitetu, 288–293;
- Nowak, Tomasz 2006: *Pieśni ludności polskiej Wołynia w zbiorach Oskara Kolberga*. W: „Ucrainica-Polonica”, t. III, Kijiv-Żytomyr: Wydawniczej Centr Kijiwskiego Nationalnego Lingwistycznego Uniwersitetu, 125–131.
- Oborny, Aneta (red.) 2023: *Lira korbowa. Instrument romantycznego mitu*. Katalog Wystawy. Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu.
- Oshurkewycz, Oleksy, Rybak, Jurij 2002: *Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції* [Pieśni lirników z Polisia. Materiały do studiów nad tradycją lirniczą]. Rivne, Lviv: Państwowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenka.
- Przerembski, Zbigniew 2022: *Lira korbowa w tradycji kulturowej Rzeczypospolitej*. Lublin: Polihymnia.
- Smyk, Katarzyna, Dragan, Jolanta (red.) 2019: *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*. Kolbuszowa: Muzeum Kultury Ludowej.
- Sobieska, Jadwiga 1973: *Dudy wielkopolskie*. W: Jadwiga i Marian Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego, s. 98 (mapa rozmieszczenia rodzajów dudów), s. 105 (mapa skal burdonu kozła i dudów). Kraków: PWM.
- Stęszewski, Jan 1959, 1960: *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym: studium analityczne*, „Muzyka” t. IV, nr 4, 147–159; t. V, nr 2, 29–53.
- Stęszewski, Jan; Stęszewska, Zofia 1960: *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych*, „Muzyka” t. V, nr 3, 8–14.
- Stęszewski, Jan 1965: *Chmiel: szkic problematyki etnomuzycznej wątku*, „Muzyka” t. X, nr 1, 3–33.

- Stęszewski, Jan 1967: *Folklor muzyczny*. W: *Muzyka polska. Informator*. Red. Stefan Śledziński, Kraków: PWM, 9–30.
- Stęszewski, Jan 1981: *Muzyka ludowa. Rola folkloru muzycznego w kulturze polskiej*. W: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*. Red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Ossolineum, 264–267.
- Suprun, Nadja 1997: *Гнат Хоткевич – музикант*. Rivne: Lista.
- Suprun-Jaremko, Nadja 2013: *Народні пісні Рівненщини. Фонографічний збірник* [Pieśni ludowe Rówieńszczyzny. Zbiór fonograficzny]. Rivne: Rivnenskiej Derżawnij Humanitarnij Universitet.
- Tereszczenko, Oleksandr 2012: *Історія та звичаї села Хведварь у розповідях і піснях Марії Кузьменко*. [Historia i zwyczaje wsi Chwedwar w opowiadaniach i pieśniach Marii Kuźmienko]. Kirovograd-Kijiv: Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy, Muzeum Kultury Muzycznej w Kirovogradzie im. Karola Szymanowskiego.
- Tereszczenko, Oleksandr 2013: *Слідами мандрівних музикантів* [Śladami muzyków wędrownych]. Kirovograd-Kijiv: Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy, Muzeum Kultury Muzycznej w Kirovogradzie im. Karola Szymanowskiego.
- Wachnina, Larisa 2002: *Pieśni ludowe Polaków Ukrainy. Пісенна культура польської діаспори України*. Київ: Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України.
- Żerańska-Kominek, Sławomira (red.) 1990: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce. Litwini, Białorusini, Ukraińcy*. Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego.

Summary

The article presents similarities of studies on ethnic music in Poland and Ukraine in the 20th and 21st centuries. Chronologically, the discipline has emerged in Ukraine earlier than in Poland (as shown in the table) due to the early use of the Edison phonograph in field research since the end of the 19th century. In 1928, Klyment Kvitka defined “ethno-musicology” as an analysis and typology of oral tradition to deepen the national consciousness. The Ukrainians treated vocal repertoire as a “culture in music” whereas the Anglo-Saxon concept of ethnomusicology developed since the 1950s by Jaap Kunst and other Western ethnomusicologists defined the field as “music in culture.” Polish ethnomusicologists who used the term ethnomusicology since 1934 were somewhere in between both profiles. The following notions concerning the development of ethnomusicology in Poland and Ukraine are compared: 1. Conceptualizing ethnomusicology, distribution of the term; 2. History of phonograph-aided research; 3. Transcription, analysis, and typology of folk songs; the study of regional, local, and individual musical repertoires; 4. The ethnogenesis of Slavs, studies on narrow range melodies such as “ładkanka” in the Polish-Ukrainian borderland; 5. The specific regions of Hutzuls and Polessje – common Polish-Ukrainian field research since 1932; 6. Institutionally-based efforts to collect folk songs; 7. Contributions and monographs about traditional ethnic music in both countries; 8. An ethnic borderland as a cultural problem; 9. Musical instruments, such as simple aerophones, hurdy gurdy, and dulcimer typical of both countries. 10. Musical mapping of types of songs and their rhythmic, melodic, and textual features. This comparative contribution confirms that Alan Merriam was right when he wrote that cultures and traditions of neighboring countries present favorable conditions for comparative research.

Keywords: ethnomusicology, comparative musicology, Polish-Ukrainian music relations, music traditions on cultural borderlands

Tomasz Nowak

Uniwersytet Warszawski

Między traumą a nostalgią. Muzyka jako medium strategii społecznych Łemków w pierwszych latach po przesiedleniu 1947 roku

Wprowadzenie

Niniejszy tekst dotyczy Łemków – społeczności góralskiej zamieszkującej do pierwszych lat po drugiej wojnie światowej tereny Beskidu Niskiego i Sądeckiego. Społeczność ta niemal w całości doświadczyła w latach 1944–1947 przymusowych przesiedleń. Nowe, najczęściej bardzo odmienne od rodzimych warunki geograficzne i społeczne oraz skomplikowana i trudna do zrozumienia sytuacja polityczno-prawna wymagały od nich przyjęcia nowych strategii społecznych. Bliższe przyjrzenie się źródłom dokumentującym reakcje poszczególnych jednostek i społeczności lokalnych w nowych miejscach osiedlenia pozwala na postawienie tezy, że niebagatelną rolę w procesie tworzenia nowych strategii oraz manifestowania postaw, odgrywała muzyka – zarówno wokalna, jak i instrumentalna – co zauważane było także przez wcześniejszych

badaczy¹. Oczywiście w tak krótkiej formie, jak artykuł naukowy nie sposób ukazać tego zagadnienia całościowo. Dlatego w niniejszym tekście skupię się na nowych środowiskach społecznych powstałych w wyniku przesiedleń w ramach akcji „Wisła” oraz ograniczę się do jednego typu źródeł – publikacji wspomnieniowych, których szczególnie dużo pojawiło się po roku 1989.

Metoda badań dokumentów osobistych w polskich badaniach jest dobrze ugruntowana, szczególnie dzięki postulatam (Thomas, Znaniecki 1976a: 41–96, 238–241) i badaniom Floriana Znanieckiego nad chłopem polskim, realizowanych w czasie pierwszej wojny światowej. Zdaniem badacza „osobiste materiały życiorysowe, możliwie jak najpełniejsze, stanowią typ doskonały materiału socjologicznego” (Thomas, Znaniecki 1976b: 8). Zauważał przy tym, że z konieczności ograniczenia materiału badawczego należy poprzestać na analizie „reprezentatywnych wypadków, których przestudiowanie pozwoli nam zastosować wynik do możliwie wszystkich wypadków tej kategorii” (Thomas, Znaniecki 1976b: 9). Badając funkcjonowanie muzyki w społeczności łemkowskiej w okresie jej dezorganizacji i reorganizacji z perspektywy czasów obecnych, w których większość ówczesnych aktorów społecznych już nie żyje, bądź jest już w bardzo podeszłym wieku, wydane licznie pamiętniki i relacje wspomnieniowe nie tylko możemy, ale wręcz musimy uznać za typ materiału najdoskonalszego także dla etnomuzykologa. Z kolei wszelkie opisane we wspomnieniach wypadki muzyczne lub z muzyką związane w konsekwencji przyjętej tematyki stanowić będą dla nas wypadki reprezentatywne. Zaznaczyć przy tym należy, że nie będzie to pierwsza próba zastosowania metody dokumentów osobistych wobec badań nad przesiedloną w ramach akcji „Wisła” społecznością łemkowską – w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych swoje badania prowadzili socjolodzy związani

¹ „Łemkowie jako grupa etniczna, w większym stopniu niż inni osadnicy, angażowali się w organizację życia kulturalnego” (Nowak 2003: 87). W 2009 roku powstała również pod moją opieką praca licencjacka Kai Maćko-Gieszc pt. *Tradycje muzyczne Łemków mieszkających na Dolnym Śląsku – przekaz utrwalony pamięcią informatorów a współczesność* (Maćko-Gieszc 2009).

z Uniwersytetem Wrocławskim (Sitka 1996). Niniejszy tekst podejmuje jednak problematykę całkowicie w tamtych badaniach pominiętą, a w moim przekonaniu bardzo istotną.

Łemkowie, ich kultura muzyczna i okoliczności wysiedleń

Przed drugą wojną światową Łemkowie zamieszkiwali na terenie Rzeczypospolitej Polskiej pomiędzy Wysokim Działem w Bieszczadach a Doliną Popradu, a także na tak zwanej Rusi Szlachtowskiej na pograniczu Małych Pienin i Beskidu Sądeckiego. Obszar ten, zwany Łemkowszczyzną (łem. Лемковина, ukr. Лемківщина) obejmował ponad 170 wsi, których ludność różne źródła szacują na 100–150 tysięcy osób (Pecuch 2009: 43). Podstawą utrzymania społeczności wioskowych była gospodarka rolnicza, szczególnie hodowlana, powiązana z obszarami górskimi położonymi na wysokości pomiędzy ok. 400 a 1100 metrów n.p.m., a w niewielkim stopniu także rzemiosło, leśnictwo i handel. Do pierwszej wojny światowej sezonowo wędrowano na obszar ówczesnych Górnych Węgier w celach zarobkowych. Dość rozpowszechnionym zjawiskiem była też emigracja zarobkowa do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, z której część Łemków już nie wracała.

Niewątpliwie muzyka odgrywała istotną rolę w życiu mieszkańców Łemkowszczyzny już od ich najmłodszych lat. Śpiew i muzykowanie na pojedynczych instrumentach obecne były powszechnie wśród dzieci i młodzieży na pastwiskach, przy czym grywano głównie na piszczałkach, fujarkach, trąbitach i na skonstruowanych własnym sumptem skrzypcach (Skrijka 2019: 56; Oleśniewicz 2009: 24, 35, 37; Barna 2004, 21–23). Ważną rolę umuzykalniającą odgrywała także cerkiew i kulturowany w niej wielogłosowy śpiew (Oleśniewicz 2009: 33; Barna 2004: 26, 34). Dzięki temu powszechnie w społeczności łemkowskiej potrafiono dodać drugi czy trzeci głos do zainicjowanej pieśni.

Bardzo istotną rolę w społecznościach odgrywały wesela i zabawy organizowane głównie podczas karnawału, zwanego *miasnyci* (Oleśniewicz 2009: 18). Huczne zabawy odbywały się kilka razy do roku,

przeważnie w dniach świąt kościelnych, choć w biednych wsiach czasami zdarzało się, że nie zorganizowano zabawy ani razu (Skrijka 2019: 81). Za to jesienią młodzież dość często organizowała po pracy zabawy, zwane po łemkowsku *muzyki* (Oleśniewicz 2009: 16), które w okresie adwentu zastępowano prządkami ze zbiorowymi śpiewami (Barna 2004: 31–32). Podczas zabaw tanecznych bawiono się przy kozaku, kołomyjce, polce, *madziarze/czardaszu*, *obyrtyce* zwanej też *obertasem* i *sztajerku* (Skrijka 2019: 81; Maślej 2017: 96). Bardzo rzadko i tylko do bogatych rodzin zamawiano muzykantów na chrzciny (Skrijka 2019: 82).

Muzyka instrumentalna zdominowana była przez Romów, choć w kapelach romskich grywali też łemkowie, którzy zresztą od Romów najczęściej nabywali umiejętności muzykanckich (Barna 2004: 20, 27; Murianka 2022: 120; Gocz 2007: 7–9, 14, 18, 61; Rusynko, Barna 2007: 60–61; Oleśniewicz 2009: 12–13, 18; Skrijka 2019: 80–81). Z czasem zaczęły działać również kapele złożone tylko z łemków, w tym kapele rodzinne (Gocz 2007: 5–6; Oleśniewicz 2009: 28; Murianka 2022: 56; Rusynko, Barna 2007: 61). Kapelanci zwani zwykle *hudakami* grali głównie na skrzypcach zwanych *huśłami* oraz dużych basach (Skrijka 2019: 80). Partia skrzypiec była na ogół dzielona na prym i sekund, przy czym prym zwykle był jeden, a sekundzistów od jednego do kilku (Rusynko, Barna 2007: 61). Dopiero przed samą drugą wojną światową w zespołach łemkowskich zaczął pojawiać się wielki bęben dwumembranowy, zastępujący basy, a także klarnety i trąbki (Oleśniewicz 2009: 25; Barna 2004: 27). Według relacji wspomnieniowych w latach dwudziestych na wsiach łemkowskich pojawiły się też *harmonie*, *guzikówki* (Oleśniewicz 2009: 18; Maślej 2007: 13; Barna 2004: 27), choć analiza fotografii z epoki karze przypuszczać, że autorom relacji chodziło raczej o heligonki (Starzyński 2018: 166).

Okres międzywojenny był dla łemków czasem bardzo mocnych napięć społecznych związanych z kształtowaniem się zarówno tożsamości etnicznej, jak i narodowej. Procesy te zdynamizowane w XIX wieku swoje apogeum osiągnęły w latach trzydziestych. Egzoetnonim łemko w okresie międzywojennym został w zasadzie przyjęty przez całą

społeczność łemkowską obok etnonimu Rusnak, jednak jego traktowanie przez poszczególnych przedstawicieli grupy było zróżnicowane. Dla wielu osób pozostawał on tylko etnonimem, przy czym część mieszkańców łemkowszczyzny dzielących ten punkt widzenia miała świadomość wyłącznie lokalną. Inni – szczególnie we wschodnich obszarach łemkowszczyzny i często pod wpływem duchownych i nauczycieli pochodzących z terenów rdzennej Ukrainy – przyjmowali tożsamość narodową ukraińską. Coraz częściej upowszechniała się jednak także tożsamość narodowa łemkowska. Spięcia na punkcie tożsamości narodowej były powodem konfliktów na gruncie religijnym, powodując powrót wielu zwolenników narodowości łemkowskiej do porzuconego w XVII wieku prawosławia. Grekokatolicyzm coraz częściej – choć nie zawsze – utożsamiano wśród łemków z tożsamością narodową ukraińską. Również ośrodki szkolne i nieliczne placówki kulturalne nie były wolne od napięć na tle narodowym, a wręcz uczestniczyły w propagowaniu określonych postaw, a przez to podlegały ingerencjom zewnętrznym.

Jakby problemów wewnętrznych było mało, lata 1944–1947 przyniosły terenom zamieszkiwanym przez łemków okoliczności, które zatrzęśły fundamentami kultury łemkowskiej. W drugiej połowie 1944 roku przez tereny zamieszkiwane przez łemków przetoczyła się operacja dukielsko-preszowska, która – podobnie jak kampania karpacka z lat 1914–1915 – przyniosła zniszczenia, przesiedlenia, a nawet śmierć wielu łemkowskim rodzinom (Pecuch 2009: 52). Zaledwie kilka miesięcy później, wiosną 1945 roku, na mocy umowy z 9 września 1944 roku między Rządem Lubelskim a władzami Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, rozpoczęto przesiedlenia ludności łemkowskiej, które z początku dobrowolne przerodziły się latem 1945 roku w przesiedlenia wymuszane przez radzieckie wojsko i służbę bezpieczeństwa (Pecuch 2009: 53–58). Akcję oficjalnie zakończono 15 czerwca 1946 roku, choć znane są przypadki przesiedlania ludności także w późniejszych miesiącach. Szacuje się, że w wyniku tych działań łemkowszczyznę opuściło około 60% ludności. Ostateczny cios pozostałej społeczności łemkowskiej zadała akcja

„Wisła” przeprowadzona przez polskie wojsko i służbę bezpieczeństwa oficjalnie w dniach od 28 kwietnia do 31 lipca 1947 roku, choć przygotowywana była już od końca 1946 roku, a realnie została zakończona 22 kwietnia 1950 roku wysiedleniem 34 rodzin z Rusi Szlachtowskiej (Drozd 1997: 34–37, 110–112). Oficjalnym celem akcji była walka z Ukraińską Powstańczą Armią², choć biorąc pod uwagę, że poparcie dla tej organizacji na Łemkowszczyźnie było niewielkie (w szeregach UPA według różnych szacunków znalazło się nie więcej niż kilkudziesięciu lub maksymalnie stu kilkudziesięciu Łemków), należy podejrzewać, że ważniejsze były powody nieoficjalne: asymilacja w nowym środowisku polskim i repolonizacja kresów południowych. Ludność łemkowską osiedlano w dużym rozproszeniu głównie na terenach obecnych województw dolnośląskiego, lubuskiego i zachodniopomorskiego. W Beskidzie Niskim i Sądeckim pozostały nieliczne rodziny łemkowskie z małżeństw mieszanych lub z fałszywymi metrykami potwierdzającymi wyznanie rzymskokatolickie (Drozd 1997: 63), które przez lata były zmuszone ukrywać swoje prawdziwe pochodzenie.

Łemkowie i ich strategie w nowych miejscach osiedlenia

Jak zwrócił uwagę Jacek Nowak, akcja „Wisła” była:

1. Gwałtowną zmianą przestrzeni życiowej, a zmianie uległy warunki topograficzne, demograficzne, gospodarcze i kulturowe.
2. Przemianie uległo mityczne rozumienie czasu, a wytworzyła się nowa kategoria czasoprzestrzenna „przed akcją »Wisła«”, która zmieniła stosunek do przeszłości i rozumienie aktualnej rzeczywistości.
3. „Przestała istnieć nie tylko przestrzeń kulturowa, zniknęły również procesy więziotwórcze i takie stosunki międzyludzkie, jakie właściwe były dla łemkowskiej społeczności przed

² Ukraińska Powstańcza Armia – formacja zbrojna Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów.

przesiedleniem” – zniknęły więc granice etniczne, zmieniła się struktura władzy, otoczenie etniczne, normy i wartości, rozpadł się kulturowy system wartości. (Nowak 2003: 78–79)

Wszystko to, zdaniem Jacka Nowaka, było niebezpieczne dla Łemków z jednego, bardzo zasadniczego powodu – w ich społeczności nie wykształcono „jednego uniwersalnego mitu” dotyczącego pochodzenia (Nowak 2003: 69). Dlatego tak ważna była budująca wzajemną solidarność wspólnota terytorium, na którym społeczność dzieliła swoje losy i uczestniczyła w tej samej kulturze. Tracąc terytorium „wspólnota straciła wszystko, co stanowiło esencję jej etniczności, było podstawą świata symbolicznego” (Nowak 2003: 76).

Broniąc się przed powstałymi zagrożeniami, koniecznym stało się obranie skutecznych strategii. Zdaniem Wojciecha Sitki (1996: 19–21) strategiami obranymi przez Łemków stało się:

1. Przeciwdziałania rozproszeniu.
2. Wyrównywanie różnic cywilizacyjnych.
3. Rezygnacja z zewnętrznych oznak tożsamości.

Analizując zachowania muzyczne Łemków z pierwszych lat w nowej czasoprzestrzeni opisane w literaturze wspomnieniowej, można zauważyć, że muzyka stała się nie tylko odzwierciedleniem obranych strategii, ale wręcz środkiem ich manifestowania. Wydaje się jednak, że bardziej zasadne będzie omówienie ich w innej kolejności, która oddawać będzie chronologię obieranych metod działania.

Rezygnacja z zewnętrznych oznak tożsamości – przykład aktywności muzycznej

Pierwszą strategią, jaką musieli Łemkowie przyjąć, była rezygnacja z zewnętrznych oznak aktywności. Wymusiła to propaganda służb bezpieczeństwa, ostrzegająca wszystkie społeczności wiejskie, do których planowano przesiedlać ludność objętą akcją „Wisła”, że będą to „banderowcy”, „mordercy Polaków”. Spowodowało to, że

nowych mieszkańców przywitano z wrogością, a wiele społeczności powołało uzbrojone w siekiery i kije straże obywatelskie, które w nocy pełniły wartę we wsiach. Zdarzały się też pobicia – szczególnie dzieci w szkołach – a nawet wypędzenia rodzin ze wsi. W celu uniknięcia wszelkiego rodzaju szykan początkowo unikano więc wszelkich oznak, które mogłyby zwracać uwagę społeczną. Tym samym przesiedlenie przyniosło nie tylko stratę ojczyzny i własnej kultury. Jak pisał Roman Chomiak: „[...] władza ludowa zrabowała nam wszystko, nasz majątek, naszą kulturę, naszą wesołość. Już nie śpiewają łemkowskie dzieci, jak pasały bydło na pastwiskach w naszych górach na Podkarpaciu na połoninach” (Chomiak 1996: 51).

Bardziej personifikował ten problem Petro Murianka odwołując się do doświadczeń swojego starszego brata, Jarosława Trochanowskiego: „brat Jarosio był starszy ode mnie o siedem i pół roku. [...] W Górach zostały jego samorobne gęśliki, więc nie mógł już słuchać samego siebie. Nigdy nie śpiewał. Ludzie też tu wtedy jeszcze nie śpiewali. Tylko ptaki” (Murianka 2022: 30).

Ten kontrast między milczeniem bliskich ludzi i śpiewem obcych ptaków jest tu bardzo znaczący. Zwłaszcza, że w wielu wspomnieniach jest nieustanne odwoływanie się do „gór”, które nie są tu tylko określeniem krajobrazu, ale także ojczyzny i ojcowizny oraz specyficznej przestrzeni akustycznej. Potwierdzenie tego znajdujemy w kolejnym fragmencie wspomnień Petra Murianki odwołujących się do doświadczeń wybitnego skrzypka Prokopa Śływy z Krilowej Ruskiej (dziś Królowej Górnej), jak też reszty społeczeństwa: „[...] Prokopa, jak i nas wszystkich, przygnali tu, na te równiny, gdzie skrzypce ani nie chcą grać, jakby z nich dusza wyszła. Zresztą, tu i głos ani nie ma się od czego odezwać” (Murianka 2022: 120).

Prokopa Śływę zaistniała sytuacja przywiedzie do alkoholizmu, zmieszanego z nawrotami ataków rozpaczy. A nie był to odosobniony przypadek zaniechania aktywnej i cenionej praktyki muzycznej. Szczególnie przejmująca jest relacja mówiąca o Hnacie Wołęszczaku, którego

muzyczne milczenie nabrało w społeczności znaczenia niezmiernie wymownego cichego protestu:

[...] Hnata Wołęszczaka [...] nijak nigdy nie udało się uprosić. Tam, w Górach – mówili mi nieraz tato, bo Hnat był ich dwurodzonym bratem – nie trzeba go było prosić. [...] Tu, kiedy już przyjechał, powiesił skrzypce na kołku, na przedniej, szerokiej ścianie, jak obraz, jak ikonę... I nigdy, przenigdy nie odezwała się już ich dusza... [...] Nie było sensu prosić, chyba może tylko dlatego, żeby się raz jeszcze przekonać, że Hnat nie zagra. Że nigdy nie będzie się tłumaczył – czemu nie zagra. Po co? Przecież on dobrze wiedział, że my dobrze wiemy – że jego skrzypce są na tej, obcej ziemi po to – żeby milczeć... (Murianka 2022: 56, 98).

Opowieść o Hnatowych skrzypcach ma też swoją pointę w dalszym komentarzu, który dokładnie określa, jakie myśli i marzenia kryły się pod tym społecznym muzycznym milczeniem:

One zagrają jeszcze kiedyś. Każdy w to wierzył. Siwy dziaduś, pokaszający przy kaflu, i ja, mały chłopiec. Przecież nikt o niczym innym nie mówił, nie myślał... Wrócimy. I wtedy drgną struny Hnatowych skrzypiec, i wtedy chmury zawieszono pomiędzy Zelarką i Czerszką *rozwojeczą* się [rozejdą się – przyp. TN], zatańczą, ściemni się na chwilę, błysnie ogniem Perun, zadudni grzmot, zaszumi Sochiw, zakołysz brzegami i wraz z Biłcarką popłynię do Białej. I wyjdzie *duha* – tęcza, pomarańczowo-zielono-siną, uczepli się, dwuusta, krańców naszej ziemi i wypije wszystko, co mokre. Rozrzedzi się *inyj* obłoków i zaświeci Słońce. I będzie świeciło... Świeci.” (Murianka 2022: 98)

Niestety, niewielu danym było powrócić w rodzinne strony. Wiele osób spośród tej większości, która pozostała na ziemiach zachodnich zamilkła na zawsze, próbując ukryć swoją łemkowską tożsamość. Większość jednak po pewnym czasie otrząsa się z traumy przesiedlenia i wrogięgo przyjęcia w nowym środowisku, szukając oparcia we własnej grupie etnicznej. Środkiem do tego bardzo często był śpiew. I tak kształtowała się strategia przeciwdziałania rozproszeniu.

Śpiew zbiorowy jako przeciwdziałania rozproszeniu

Nie jest przypadkiem, że początkowo oparcia poszukiwano bardzo często u osób uzdolnionych muzycznie, szczególnie szanowanych powszechnie skrzypków, a spotkania te miały charakter spontaniczny i akcydentalny. Wspomina o tym Piotr Trochanowski: „schodzili się, żeby pobyć razem, żeby pośpiewać, pod Andryjowe, Mytrowe, czasem i pod Teofilowe skrzypce. Czasem – bo Teofil grał rzadko, sztuką było go uprosić” (Murianka 2022: 98). Z czasem jednak spotkania nabierały stałego charakteru, szczególnie wśród młodzieży męskiej i to niezależnie od wioski pochodzenia, co miało już pewną tradycję zachowań grup kawalerów na Łemkowszczyźnie:

Każdego dnia po robocie, nieraz bardzo mozolnej, nasi chłopcy, wysiedleńcy z Czarnego, Jasionki, Wapiennego i Męciny Wielkiej, spotykali się koło naszego domu i śpiewali swoje piosenki. Nie był to śpiew z uciechy, lecz z tęsknoty za rodzinnymi górami, lasami, rzekami, górskim krajobrazem i klimatem. (Barna 2004: 95).

Kolejnym etapem było organizowanie spotkań młodzieży męskiej i żeńskiej z różnych wsi w dni świąteczne:

Aby oderwać się od tamtych trudnych i ciężkich przeżyć, młodzież w wolnych chwilach starała się organizować spotkania i tam przy tańcach i śpiewie pragnęła zapomnieć tęsknotę i żal za rodzinnymi stronami. Takich spotkań przy tańcach i śpiewie nie zabrakło i młodzieży z Piorunki, a miejscem tych spotkań był właśnie folwark w Chałupkach, położonych o 0,5 km od Nieszczyc, 1 km od Chobieni i 2 km od Radoszyc (Rusynko, Barna 2007: 186)³.

Najbardziej jednak mocnym przeżyciem wśród Łemków stawało się – często pierwsze po kilku latach – zorganizowanie własnych nabożeństw i Służby Bożej *we własnej wierze*. Co ciekawe – tak jak w przypadku spotkań młodzieży męskiej z różnych wsi zacierała się pamięć o wzajemnych animozjach, tak samo liturgie i nabożeństwa łączyły zarówno

³ Por. Barna 2004: 96; Wiśłocka 1996: 141.

prawosławnych jak i grekokatolików. Doskonałym przykładem jest tu relacja o pierwszej Słudźbie Bożej w Torzymiu:

Zebrało się dużo ludzi, bo wieść poszła na okolicę, że w Torzymiu w kaplicy prawosławna Słudźba Boża. Na długo przed rozpoczęciem nabożeństwa oczekiwali ludzie. Przyjechali czym kto mógł, najwięcej rowerami, nawet z odległości 30–40 km. (...) Rozpoczęła się Słudźba Boża, a wraz z nią i szloch, i płacz. Było dwóch żaków z dawnej Florynki – tęgie głosy – Andrzeja Zwolińskiego i Stefana Mereny oraz piękne głosy żeńskie dawnych florynckich chórzystek: Marii Zwolińskiej, Warwaki, Tacy Dubec, Juhaski Habury, wielu innych dziewcząt z Torzymia, wstrząsnęły każdym pojedynczym człowiekiem, każdą łemkowską duszą, choćby była nie wiem jak twarda, nie było siły, żeby nie zapłakać. Żyjemy, śpiewamy po swojemu *Hospody pomyluj*, a na koniec Słudźby Bożej, piękne *O mnohoje lita*. [...] Nie było też dla nikogo zaskoczeniem, że do cerkwi przyszli nasi florynczanie-grekokatolicy (Zwoliński 1996: 156).

Podobną sytuację z lata 1949 roku w Lubinie opisał też Adam Barna (2004: 136).

Szczególne znaczenie dla integracji społecznej miały wesela. Jak pisał Jarosław Zwoliński:

Jesienią 1948 roku odbyło się pierwsze wesele w Torzymiu. [...] Dlaczego to wesele zasługuje na odtworzenie w pamięci? [...] Zebranie się dużej ilości ludzi, utrzymanie własnego obyczaju, własnego śpiewu weselnego było bardzo znaczącym akcentem i ogromnym krokiem do integracji łemków, zachowania własnej, odrębnej tożsamości i to ciągle i wszędzie podkreślanie – to nasze łemkowskie, to my łemkowie, nigdy jako Ukraińcy. Gdybyśmy sobie wtedy pozwolili na wmówienie nam, że to są Ukraińcy z akcji „W”, nigdy nie zachowalibyśmy naszego łemkowskiego ducha, pieśni, zwyczaju, a nawet naszego wyznania (Zwoliński 1996: 159–160).

Z obowiązku naukowego należy przypomnieć, że część łemków opowiadała się też jako Ukraińcy, choć w dostępnych mi materiałach nie znalazłem relacji z pierwszych lat po przesiedleniu, która by to akcentowała.

Interesującym faktem jest, że przeciwdziałanie rozproszeniu nie dotyczyło jedynie Łemków, ale również ich sąsiadów – Romów. Wielu z nich zostało zresztą wysiedlonych razem z Łemkami. Interesującym przykładem jest tu skrzypek Jurko Bładycz:

Jurko z rodziną żył z nami aż do '47 i razem z nami został wysiedlony na zachód podczas akcji „Wisła”. W jednym transporcie przyjechaliśmy do Oleśnicy. Tam nas rozdzielono. Jego skierowano do miejscowości odległej od naszej o 15 kilometrów. Przypadkowo dowiedział się o nas i przyszedł w odwiedziny. Szedł pół dnia, bo nie znał drogi. Bardzo tęsknił za Bereścianami. Mimo smutku pograliśmy jeszcze razem na skrzypcach. Przenocował i na drugi dzień poszedł z powrotem (Oleśniewicz 2009: 13).

Nie wszystkie jednak rodziny Romskie zostały wysiedlone w ramach akcji „Wisła”, a pomimo to dobrowolnie podążały za Łemkami na zachód, by nadal grać na łemkowskich weselach. Co ciekawe – wielu Romów po śmierci zostało zresztą pochowanych w rodzinnych wsiach łemkowskich, choć taki zwyczaj wśród Łemków należał do rzadkości (Gocz 2007: 18, 114).

Wyrównywanie różnic cywilizacyjnych – śpiew jako skracanie dystansu społecznego i manifestacja przewag kulturowych

W przywoływanej już w niniejszym artykule publikacji Wojciecha Sitki autor zwrócił uwagę na to jak ważną rolę odegrało wyrównywanie różnic cywilizacyjnych. Łemkowie wszak przybyli na nowe tereny tylko z najprostszymi narzędziami, a do zaprzęgu często używali krów lub wołów. W nowych realiach przyszło im natomiast gospodarzyć często na dużo większych polach, a do dyspozycji były maszyny i urządzenia rolnicze, z którymi wcześniej nie dane im było się zetknąć. Inna sprawa, że gospodarki w warunkach nizinnych też trzeba było się na nowo uczyć, a w tej nauce łemkowie byli zapóźnieni w stosunku do wcześniej przybyłych osadników. Wyrównanie różnic stało się więc warunkiem *sine qua non* uznania społeczności łemkowskiej równą innym osadnikom.

To zaś wymagało czasu. W tej sytuacji istotną rolę odegrać mogły inne walory Łemków, umożliwiające obdarowanie ich uznaniem sąsiadów oraz skrócenie dystansu wobec nich. W gospodarczym wymiarze taką cechą okazała się pracowitość Łemków. W wymiarze duchowym natomiast okazały się nimi muzykalność i szczególne kompetencje w zakresie śpiewu. Ta ostatnia stała się również pewną przewagą kulturową.

Najpierw jednak należało się odważyć przełamać strach przed manifestacją swojej łemkowskiej kultury, a najczęściej zdarzało się to przy pracy. I tak jeszcze w 1947 roku pod Żelechowem w województwie lubuskim:

Któregoś tam dnia dyrektor zapowiedział, że po niedzieli zaczynamy koszenie żyta. [...] I zaczęło się. Wczesnym rankiem wyszli na wskazane pole. Ogromny obszar dorodnego żyta. [...] Jakiś lepszy nastrój zapanaował przy jedzeniu śniadania, nawet jakąś piosenkę zanucili, a śpiewali pięknie, a zwłaszcza piosenki nastrojowe, liryczne (Zwoliński 1996: 149).

Podobnie było między Przemkowem a Lubinem w województwie dolnośląskim: „często śpiewaliśmy na dwa głosy. Na kosiarce też. Czy słońce piekło jak wściekłe, czy było szczęśliwie pod chmurą. To już pewnie tak z maminej krwi. Bo mama podśpiewywała zajędo” (Murianka 2022: 129).

Te pieśni pozwalały Łemkom poczuć się jak w swoich rodzinnych stronach, a jednocześnie oswoić nową przestrzeń. W ten sposób – jak pisał Piotr Trochanowski – „równiny zaczęły się stawać bardziej normalne niż nienormalne, kiedy naród trochę przyszedł do siebie, kiedy zaczął śpiewać” (Murianka 2022: 120).

Ale oswojenia wymagały także inne przestrzenie – architektoniczne i społeczne. Pisząc wspomnienie o Antonim Rusynko, diaku w Pioruncie i na Dolnym Śląsku, Dymitr Rusynko zauważał:

Najważniejsze było to, że w Karpatach poznał śpiew tradycyjny, gdzie każda wieś, każda parafia miała swój styl śpiewu, gdzie w małej drewnianej cerkiewce głos i śpiew były czyste i wyraźne, przekazywane wiernym z pokolenia na pokolenie. Na Zachodzie trafił się kościół wielki, mury, o wysokich i pustych przestworzach [...]. W takich warunkach, to

jest w wielkim kościele z małą ilością wiernych, wywodzących się z wielu wiosek o różnych tradycjach śpiewu cerkiewnego, przyszło Antoniemu śpiewać i odprawiać nabożeństwa (Rusynko, Barna 2007: 174–175).

W tych warunkach doświadczanie śpiewu, jak też sam śpiew zaczął się zmieniać w wymiarze brzmieniowym, kształt linii melodycznych, ich rytmizację i harmonizację należało na nowo negocjować w praktyce wokalne i ujednoczyć, co otwierało nowopowstałe społeczności wiernych na zmiany modernizacyjne.

Ale co wydaje się najważniejsze, to pieśni – zarówno świeckie, jak i religijne – pomagały oswoić sąsiadów z kulturą łemkowską i samymi łemkami. Jak się okazało, te prezentacje na ogół spotkały się z życzliwym przyjęciem pozostałych osadników, czego przykład dał Adam Barna:

Większość z nich lubiła słuchać wieczorami naszego śpiewu, bo wschodnie pieśni przypominały im ich młode lata i rodzinne strony. Byli jednak i tacy, co nie mieli ochoty słuchać tych piosenek, bo przypominały im czasy partyzanckie na Wschodzie, skarżyli się więc władzom na nas, że jesteśmy właśnie tymi, za jakich nas uważano [czyli Banderowcami – przyp. TN] (Barna 2004: 95).

Również śpiewy cerkiewne spotkały się na ogół z życzliwym przyjęciem. Jak wspominał Jarosław Zwoliński opisując pierwszą Służbę Bożą w Torzymiu: „Jak się potem okazało, naszego śpiewu cerkiewnego słuchało całe miasto” (Zwoliński 1996: 158). I dodajmy – śpiew ten był bardzo chwalony przez sąsiadów. To zaś samych łemków zachęcało do wykonania pierwszych kroków w stronę otaczających ich przesiedleńców i to także tych, od których często doświadczyli wielu drobniejszych lub poważniejszych przykrości i niesprawiedliwości. Odbywało się to często w wymiarze mikro – zwykłych, codziennych kontaktów osobistych. Ale zdarzały się także gesty wykonane w szerszym wymiarze. Doskonałym tego przykładem jest opis pierwszego łemkowskiego wesela w Torzymiu:

Na trzeci dzień [...] gospodarze i nowożeńcy zaprosili sąsiadów, tych najbliższych, ale też zaprosili tych najważniejszych z miasteczka – przyjdą czy nie przyjdą [...]. O dziwo – wszyscy przyszli. Zaczynamy wesele od

nowa. Wypili, pośpiewali z nami, pośpiewali i sami, oczywiście przy naszej pomocy, bo przecież dobrze są nam znane takie piosenki, jak *Szła dziewczeczka do laseczka*, *Góralu czy ci nie żal* czy też *Czerwony pas*, które po jednym czy drugim kieliszku zawsze ktoś zanuci, a inni mu pomogą. Prysł mit o Ukraińcach z UPA w polskiej społeczności miasta Torzymia...” (Zwoliński 1996: 161).

Śpiew w tym przypadku nie tylko okazywał pewną przewagę kulturową i skracał dystans wobec sąsiadów, ale wręcz zapewniał bezpośredni dialog kulturowy i skutecznie nawiązywał porozumienie między społecznościami przesiedleńców.

Jak z powyższego przeglądu wynika, w wymiarze kultury muzycznej wszystkie trzy strategie społeczne Łemków wyróżnione przez Wojciecha Sitkę są bardzo dobrze widoczne, choć w przypadku ostatniej z omówionych śpiew był czynnikiem wyjątkowo skracającym dystans społeczny i umożliwiającym manifestowanie przewagi kulturowej. Jednak w moim przekonaniu badania Wojciecha Sitki nakierowane na strategie społeczne nie ukazują tego, że gdzieś w głębi wielu Łemków obecna była także inna, zapewne nieuświadomiana strategia, która nie tylko była nie mniej ważna, ale wręcz decydująca dla wszystkich pozostałych. Była to strategia przepracowania i poradzenia sobie z traumą wysiedlenia, utratą ojcowizny i ojczyzny, zaniżenia społecznej i osobistej wartości. Strategia, którą z perspektywy socjologii trudno dostrzec, bowiem badania nad nią odbywają się dotychczas głównie na pograniczu psychologii, filozofii i nauk o sztuce. A jest to strategia samowspierania poprzez nostalgię muzyczną.

Nostalgia muzyczna jako środek samowspierania w obliczu doświadczonej traumy

Ślad dostrzeżenia tej strategii w dotychczasowych badaniach na kulturą Łemków zaobserwować można w pracy Jacka Nowaka, który w swojej książce zwrócił uwagę, że w przeprowadzonych przez niego wywiadach wśród przesiedlonych w ramach akcji „Wisła” – a więc w warstwie

słownej – nostalgiczne wspomnianie krajobrazu było jednocześnie przywoływaniem więzi i etniczności (Nowak 2003: 88). Jednak kategoria nostalgii nie została przez niego szerzej omówiona. Ale przecież głębsza analiza dotychczas przytoczonych zachowań dostarczyła już wielu przykładów, które najlepiej dają się wyjaśnić w kategoriach nostalgii. Bowiem czy wszystkie te przykłady rezygnacji z aktywności muzycznej w pierwszych miesiącach po przesiedleniu nie wynikają właśnie ze strachu przed re-traumatyzacją, a więc wywoływaniem nieprzyjemnych wspomnień i silnych emocji związanych z przeżytą traumą, czy też sprovokowaniem w swoim otoczeniu stresorów traumatycznych? Z kolei w następnym okresie, po powrocie do aktywności muzycznej, czy nostalgiczne zanurzenie się w przywiezionym z Karpat śpiewie nie spełniało trzech podstawowych psychologicznych funkcji nostalgii, tj. poprawy nastroju, zwiększenia więzi społecznych oraz wzmocnienie pozytywnej samooceny i nadanie znaczenia egzystencjalnego (Wildschut, Sedikides, Arndt, Routledge 2006: 975–993)? Jak bowiem wcześniej wskazano śpiewano „z tęsknoty za rodzinnymi górami, lasami, rzekami, górskim krajobrazem i klimatem” (Barna 2004: 95), „aby oderwać się od tamtych trudnych i ciężkich przeżyć, [...] zapomnieć tęsknotę i żal za rodzinnymi stronami” (Rusynko 2007: 186), czy w końcu by „pobyć razem” (Murianka 2022: 98). Same zaś śpiewy nie raz „wstrząsnęły każdym pojedynczym człowiekiem, każdą łemkowską duszą”, a towarzyszył temu „i szloch, i płacz”, choć często też po śpiewie „lepszy nastrój zapanaował” (Zwoliński 1996: 156). Przykładów pozytywnych efektów owych nostalgicznych zachowań muzycznych możemy przytoczyć więcej. W następstwie bowiem docenienia w Torzymiu śpiewu cerkiewnego przez sąsiadów, zdaniem Jarosława Zwolińskiego „nasza wartość duchowa ogromnie wzrosła”, a „odwaga łemków poszła w górę” (Zwoliński 1996: 156, 157). Z kolei wspomniane wesele łemkowskie:

Było (...) pokrzepieniem duszy ludzi. Szli do cerkwi i śpiewali, śpiewali głośno, może nie dla ludzi, którzy ich obserwowali, śpiewali dla siebie. Gdy zasiedli do stołu weselnego, znowu śpiewali. Tu w swoim gronie śpiewali

już nie oni, tu śpiewała ich łemkowska dusza, bardzo często nawet przez łyzy – tym śpiewem byliśmy my sobą – ze sobą – z naszym zwyczajem, z naszym sumieniem, z naszym zdeptanym, ale czystym honorem. A ileż to razy w czasie wesela śpiewaliśmy nasze *Mnohaja lita* [...]. *Mnohaja lita*, bo ten naród jakby zmartwychwstał, śpiewał i płakał. Tak śpiewali tam u siebie w łemkowskich chatach na swojej ziemi z tą różnicą, że tam nad nimi, na ścianach wisiało pełno obrazów – ikon z różnymi świętymi... Jakże bardzo chciało się płakać przy tym śpiewie [...] (Zwoliński 1996: 161–162).

Muzyka była tu wyjątkowo skutecznym narzędziem do wyrażania głębokich emocji, w tym tych związanych z traumą, co było dla wielu osób doświadczeniem kathartycznym. Samo zaś słuchanie i wykonywanie tej muzyki było niewątpliwie częścią procesu przetwarzania traumy, ukierunkowanego na przepracowanie własnych doświadczeń i ich akceptację. Nie bez znaczenia było też zanurzenie się w pamięci i tożsamości kulturowej poprzez kultywowanie repertuaru pochodzącego z Łemkowszczyzny, co dawało poczucie zakotwiczenia i trwania mimo drastycznych zmian zaszłych w życiu⁴.

Wszystkie wskazane powyżej zachowania muzyczne pozwoliły Łemkom na tyle odzyskać równowagę, by swoją krzywdę w końcu również wyśpiewać i nazwać sprawców swoich cierpień, tym samym ostatecznie przepracowując swoją traumę. Pieśni takie nie powstawały zbyt często, ale jednak się pojawiały i we własnym środowisku odgrywały istotną rolę. O jednej z takich pieśni w swoim pamiętniku pisał Teodor Gocz:

Latem 1953 roku [...] pojechałem odwiedzić stryjka i rodzinę w Lubrzy, powiat Świebodzin, województwo Zielona Góra. Mieszkało tam wielu wysiedlonych z Zyndranowej i Hańczowej koło Gorlic Łemków. Tutaj budowali sobie w trudzie nowe życie i tutaj, z tęsknoty za górami układali nowe piosenki. Jedną z nich dobrze pamiętam, bo stworzyli ją muzykanci z Zyndranowej – kapela Goczów. [...]

⁴ O funkcjach śpiewów weselnych w nowym miejscu osiedlenia pisała Bogumiła Tarasiewicz na podstawie własnych badań terenowych (Tarasiewicz 2009: 163–168).

*Oj Słowianie, dobry lude⁵.
Szto wy porobyły
Żewyste nas bratiw Łemkiw
Z Karpat wysidły.*

*Prywezły nas nad Oświęcim,
Tam była rozłuka.
Brały nianiw ot ditoczok
To była rozpuka.*

*Prywezły nas na czużynu
Brały po jednemu.
Rozszmaria kady moły
Jak witor sołomu*

*Hrajut chłopci na huszelkach
Smutno, ne weseło.
Obernutsia wkoło sebe
Ne ridne tu seło.*

*Hrajut chłopci i na basach,
Tiażko nam tu żyty
Bo pro ridnu Łemkowynu
Ne możem zabyty (Gocz 2007: 94).*

⁵ Antoni Kroh pisał w swojej książce poświęconej Łemkom, że ten pierwszy wers jest wersją ocenowaną, kurtuazyjną. „We własnym gronie Łemkowie śpiewają „Ej Polaki, katoliki, coście porobili”. I dalej stwierdza, że według zasłyszanej opinii „autorką słów była Joanna Ferenc z Wysowej, córka Marii Marowej, słynnej śpiewaczki, nagrywanej przez folklorystów ukraińskich jeszcze przed pierwszą wojną światową na fonograf. Córka przejęła repertuar matki. Przed wojną występowała w łemkowskim chórze. Wysiedlona w okolice Gorzowa Wielkopolskiego, powróciła (długa, dramatyczna historia) w pięćdziesiątym piątym. Gdy ją nagrywałem wiosną osiemdziesiątego ósmego (miała wówczas 64 lata), śpiewała nie tylko tradycyjne pieśni z okolic Wysowej, ale także polskie i ukraińskie oraz własnego autorstwa” (Kroh 2016: 104).

Zakończenie

Pierwsza znacząca poprawa w sytuacji Łemków nastąpiła w roku 1956, a kolejne przełomy społeczno-polityczne przynosiły postępy w tym zakresie. Jednak krzywdy wyrządzone tej społeczności wciąż dalekie są od naprawienia. Co więcej – wydaje się, że niektórych z nich nie da się już naprawić. I może właśnie to powoduje, że obrane przez Łemków nostalgiczne strategie muzyczne są nadal żywe i przynoszą swój plon muzyczny. Najlepszym przykładem może być wywiad z Igozem Herbutem, jaki przeprowadzono w roku 2013. Poniżej publikuję fragmenty tego wywiadu z zaznaczonymi stwierdzeniami, w których owe strategie dają znać o sobie. I chyba jest to najlepsze podsumowanie omówionych w niniejszym artykule zagadnień.

Urodziłem się w Przemkowie, a teraz mieszkam w Warszawie – oba miasta kocham, ale moja mała ojczyzna to, Lemkowyna, czyli Beskid Niski. Tam są moje korzenie, tam powietrze pachnie inaczej... tam czuję się jak u siebie [...]. Moi dziadkowie przeżyli akcję Wisła. Musieli po wojnie na nowo budować wszystko na zachodzie Polski, z dala od swoich korzeni... Ale udało im się pozostać tym, kim są i zachować swoją tożsamość – a do tego przekazać ją kolejnym pokoleniom. Dzięki nim jestem tym, kim jestem – a muzyka, którą tworzę – jest przez słuchaczy uważana za wyjątkową. [...] Łemkowie pięknie śpiewają... to nas łączy i jednoczy... To sprawia, że czujemy się sobie bliscy. [...] W Łemkach jest w ogóle coś takiego, że tak jak mają naturalnie wrodzony talent do tworzenia harmonii w muzyce, tworzą też harmonię ze sobą. Wiemy, że musimy trzymać się razem, bo tylko tak możemy ochronić naszą kulturę... [...] Moje pochodzenie jest słyszalne nie tylko w słowach moich piosenek, ale także w muzyce... W zaśpiewach, których używam, w sposobie wyrażania emocji, w tym, jak używamy brzmień instrumentów, w rozdzierających, melancholijnych skrzypcach, w natchnionych bębnach. Ponadto w wywiadach do mediów zawsze staram się przemycić jak najwięcej informacji o swojej kulturze.⁶

⁶ A.D., Igor Herbut z LemON opowiada o swojej Małej Ojczyźnie i swoim miejscu na ziemi, 6 grudnia 2013, 14:38, <https://warszawa.naszemiasto.pl/igor-herbut-z-lemon-opowiada-o-swojej-malej-ojczyźnie-i/ar/c13-2091934> (dostęp: 08.04.2024).

Literatura cytowana

- Barna, Adam 2004: *Z pamiętnika wysiedleńca. Wspomnienia*. Legnica: Oficyna Wydawnicza „Atut” – Wrocławskie Wydaw. Oświatowe.
- Chomiak, Roman 1996: [Wspomnienia]. W: *Mniejszość w warunkach zagrożenia. Pamiętniki Łemków*. Red. Wojciech Sitka. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 34–52.
- Drozd, Roman 1997: *Droga na zachód. Osadnictwo ludności ukraińskiej na ziemiach zachodnich i północnych Polski w ramach akcji „Wisła”*. Warszawa: „Tyrsa”.
- Gocz, Teodor 2007: *Życie Łemka*. Zydranowa–Krosno: Oficyna Wydawnicza APLA.
- Kroh, Antoni 2016: *Za tamtą górą. Wspomnienia łemkowskie*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Maćko-Gieszcz, Kaja 2009: *Tradycje muzyczne Łemków mieszkających na Dolnym Śląsku – przekaz utrwalony pamięcią informatorów a współczesność*. Praca licencjacka. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Maślej, Aleksander 2007: *Moja Łemkowszczyzna. Tryptyk*. Warszawa: „Tyrsa”.
- Muriana, Petro 2022: *A Wisła płynie dalej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Nowak, Jacek 2003: *Zaginiony świat? Nazywają ich Łemkami*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Oleśniewicz, Michał 2009: *Dola Łemka: wspomnienia*. Legnica: Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczera”.
- Pecuch, Mirosław 2009: *Tożsamość kulturowa łemków w zachodniej Polsce i na Ukrainie. Studium porównawcze*. Gorzów Wielkopolski: Zjednoczenie Łemków. Koło w Gorzowie Wielkopolskim.
- Rusynko, Dymitr; Barna, Adam 2007: *Piorunka – Перунка i jej mieszkańcy*.

Legnica: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.

Sitka, Wojciech (red.) 1996: *Mniejszość w warunkach zagrożenia. Pamiętniki Łemków*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Skrijka, Petro 2019: *Galicyjscy Rusini – Łemkowie w opisach o. Aleksego Torońskiego, etnicznego Łemka spod Sanoka*. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwo Słowaków w Polsce.

Starzyński, Jerzy (red.) 2018: *Zapomniane obrazy – Łemkowszczyzna w fotografiach Johna Masleya z lat 1923 i 1938; The forgotten images: Lemkovyna in photographs of John Masley from years 1923 and 1938*. Legnica: Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca Kyczera, Wydawnictwo Edytor.

Tarasiewicz, Bogumiła 2009: *Wesele łemkowskie – obrzęd i muzyka. Tradycja a współczesność*. Legnica: Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca Kyczera.

Thomas, William Isaac; Znaniecki, Florian 1976a: *Chłop polski w Europie i Ameryce. T. 1. Organizacja grupy pierwotnej*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Thomas, William Isaac; Znaniecki Florian 1976b: *Chłop polski w Europie i Ameryce. T. 3. Pamiętnik imigranta*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Wildschut, Tim; Sedikides, Constantine; Arndt, Jamie; Routledge, Clay 2006: *Nostalgia: Content, triggers, functions*. „Journal of Personality and Social Psychology”, 91 (5), 975–993.

Wiśłocka, Nadia 1996: [Wspomnienia]. W: *Mniejszość w warunkach zagrożenia. Pamiętniki Łemków*. Red. Wojciech Sitka. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 137–142.

Zwoliński, Jarosław 1996: *Rapsodia dla Łemków. Część II*. W: *Mniejszość w warunkach zagrożenia. Pamiętniki Łemków*. Red. Wojciech Sitka. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 143–172.

Netografia

A.D., *Igor Herbut z LemON opowiada o swojej Małej Ojczyźnie i swoim miejscu na ziemi*, 6 grudnia 2013, 14:38.

<https://warszawa.naszemiasto.pl/igor-herbut-z-lemon-opowiada-o-swojej-malej-ojczyźnie-i/ar/c13-2091934> (dostęp: 08.04.2024).

Summary

This text examines the role of music in the social strategies of the Lemkos after their forced resettlement as part of Operation Vistula in 1947. Specifically, the author analyzes how music was part of the strategies of relinquishing external signs of identity, countering dispersion, and equalizing civilizational differences. The issue of the role of music in working through the trauma of forced displacement and the need to adapt in a hostile environment using the strategy of nostalgia is also discussed. The article draws on memoir publications, especially those published after 1989. It also emphasizes the importance of research on personal documents in the context of ethnomusicology

Keywords: Lemkos, operation „Vistula,” trauma, music, social strategies, nostalgia.

Dorota Majerczyk

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne

Marek Rikardo Czureja – wybitny romski skrzypek ze Spisza

Stan badań na muzyką romską w Polsce, a zwłaszcza u Romów zamieszkałych na terenach górskich w Polsce ogranicza się do kilku publikacji, choć niewątpliwie to właśnie muzyka stanowi jeden z najbardziej swoistych wyróżników kultury romskiej. „Kojarzenie Cyganów z ich kulturą muzyczną korzeniami sięga dalekiej przeszłości i stało się przedmiotem refleksji pierwszych badaczy” (Piotrowska 2013: 157). Obszerny zbiór tekstów pieśni cygańskich z terenów Podkarpacia został zebrany przez Izydora Kopernickiego pod koniec XIX wieku a opublikowany w pierwszej połowie XX wieku (Kopernicki: 1925 i 1930). W latach siedemdziesiątych swoje badania nad pieśniami romskimi w Czarnej Górze prowadziła Ewa Kafel, która dokonała pierwszych transkrypcji nutowych i tekstowych osiemnastu pieśni na w/w terenie. Tematyką muzycznej

kultury romskiej Bergitka Roma zajmowały się również Monika Janowiak Janik, Anna Piotrowska, Anna Lubecka i Agnieszka Kowarska.

Bohaterem mojego artykułu jest Marek Ricardo Czureja wybitny skrzypek, tancerz i śpiewak, wywodzący się z grupy Bergitka Roma¹ czyli Romów zamieszkujących w karpackich wioskach. Marek urodził się w 1961 roku jako czwarte dziecko w rodzinie Czurejów. Jego dziadek pochodził z Węgier, ojciec Miklosz ze słowackiej wsi Lipnik, natomiast matka Rosa z Frydmana – małej wioski położonej na polskim Spiszu. Swoje dzieciństwo razem z rodzeństwem – trzema siostrami Bożeną, Ewą, Niną oraz bratem Mikołajem – spędził w rodzinnej wsi Niedzicy. Jako mały chłopiec uczęszczał na zajęcia folklorystyczne do dziecięcego zespołu regionalnego działającego przy niedzickim Wiejskim Domu Kultury. Bez wątplenia był to okres kiedy młody Czureja poznawał tradycyjny folklor muzyczny i taneczny Spisza. Pierwszym mistrzem i nauczycielem gry na skrzypcach dla nastoletnich



Rycina 1. Marek Czureja grający na skrzypcach, fot. ze zbiorów autorki

braci Czurejów był ich ojciec, Miklosz senior, jeden z najwybitniejszych skrzypków romskich w Polsce. Jego kunszt gry doceniało wiele zespołów folklorystycznych, „które wręcz zabiegały o to, aby powierzyć mu partię pierwszych skrzypiec”². Potwierdza to również znawca kultury romskiej

¹ Grupa romska, zamieszkująca na terenach górskich w Karpatach.

² Wywiad z Markiem Czureją przeprowadzony przez Artura Szewczyka w audycji „Artur i prominentni Romowie”, Telewizja polonijna „Pepe TV” <https://youtu.be/vdIGauNkaTo?si=l4zz4uV6ZZp7xhV6>.

w Polsce – Artur Szewczyk, według którego senior Miklosz Czureja grał „wyjątkowo pięknie, zwłaszcza dumki, romanse i czardasze”³.

Marek jako czternastoletni chłopiec rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Muzycznej pierwszego stopnia im. Fryderyka Chopina w Nowym Targu, w klasie skrzypiec u prof. Stanisława Czepiela z Krościenka. Pięcioletni program zarówno teoretyczny jak i praktyczny zaliczył w ciągu trzech lat. Tamten okres wspomina jako bardzo ważny w swoim życiu, kształtujący początki jego praktyki muzycznej. Z nostalgią i szacunkiem wspomina naukę u ojca: „Tata jako nauczyciel był dla mnie bardzo wymagający i karny [...] to co przekazał mi w kilkanaście minut ja musiałem uczyć się przez kilka lat w szkole muzycznej”⁴. I trudno się temu dziwić, skoro – jak podkreślała badaczka muzyki romskiej M. Janowiak-Janik: „w powszechnej świadomości ceni się Cyganów za ich muzykalność, bogactwo repertuaru oraz nadzwyczajne umiejętności muzyczne” (Janowiak-Janik 2008: 181). W podobnym tonie utrzymany jest opis romskich muzyków w Wielkiej Encyklopedii Powszechnej:

do muzyki mają Cyganie niepoślednie zdolności; to jest jedyna sztuka, którą uprawiają z powodzeniem [...]. Cygan improwizuje bez ustanku, na nuty patrzy z pogardą, mając upodobanie jedynie w pamięciowych repetycjach, które pozostawiają grze jego wielką swobodę (Encyklopedia Powszechna 1894: 530)

Wzmianki o talencie muzyków romskich znajdują się również w dziewiętnastowiecznych źródłach:

Przez te wczesne ćwiczenia słuch Cygana nabiera owej zadziwiającej wprawy, która czyni dlań zbyteczną znajomość nut i całego dotąd naszego muzycznego kunsztu. Jednym prawie skokiem staje Cygan tam dokąd inni dochodzą po długoletniej pracy; techniczna strona gry zdaje się być mu wrodzoną. W wykonaniu rozmaitych muzycznych ozdób, tremolów, arpedżii, tremolando, szczególniejszej celują Cyganie często granic nie znając w ich użyciu („Wędrowiec” 1863: 206-208).

³ Tamże.

⁴ Wywiad autorki z Markiem Czureją, Londyn 2024.

Bez wątpienia ów opis można odnieść do talentu skrzypków z rodziny Czurejów. Równolegle do edukacji muzycznej Marek uczęszczał do nowotarskiej Zasadniczej Szkoły Zawodowej, zdobywając fach w dziedzinie elektromechaniki. Po ukończeniu szkoły średniej postanowił kontynuować naukę muzyki w Wojskowej Szkole Muzycznej II stopnia w Gdańsku. Jednym z argumentów do podjęcia nauki w tej szkole było to, że jej absolwenci mogli ubiegać się o zatrudnienie w szeregach Reprezentacyjnej Orkiestry Wojska Polskiego w Warszawie. Okazało się jednak, że w ówczesnej ofercie szkoły muzycznej nie było klasy skrzypiec, więc zaoferowano mu naukę gry na saksofonie, czym młody romski skrzypek nie był do końca usatysfakcjonowany. Dopełnieniem niezadowolonia był fakt wysłania adepta na poligon wojskowy, którego zaliczanie było warunkiem ukończenia tejże szkoły. Zbieg różnego rodzaju „niekorzystnych okoliczności” spowodował bunt młodego Roma, który jak podkreśla „porzucił szkołę ze względu na swój trudny charakter”⁵. Zawiedziony, powrócił do rodzinnej Niedzicy ponownie pod skrzydła swojego ojca, gdzie wspólnie z bratem Mikloszem szlifowali swoje umiejętności muzyczne. Wykonywany przez Czurejów repertuar koncentrował się na tradycyjnych romskich melodiach (w tym słowackich, węgierskich i rosyjskich). Po kilku latach wspólnej praktyki muzycznej Czurejowie – Miklosz senior, Miklosz junior oraz Marek – zostali zaproszeni do Poznania, w szeregi zespołu „Roma”. Tam też Marek oprócz gry na skrzypcach, próbował swoich sił jako tancerz i śpiewak. Jego czysty i silny głos wzbudzał zachwyt nie tylko wśród członków zespołu, ale także szerokiej publiczności. Z biegiem czasu zaczął współpracować z innymi grupami romskimi, działającymi na terenie Polski, m.in. „Jamen Roma” w Żyrardowie, „Czarnymi Perłami” w Płocku, „Kris Romano” w Łodzi oraz „Nova Roma” w Lublinie. Warto podkreślić, że obok Marka, wybitnie zdolnym skrzypkiem, znanym szeroko w kraju i za granicą jest jego brat Miklosz Deki Czureja.

⁵ Wywiad autorki z M. Czureją, Londyn 2024.

Pierwszym zespołem muzycznym, założonym przez Marka Czureję był „Kwartet Spiski”⁶ inaczej skład góralsko-romski działający od początku lat osiemdziesiątych XX wieku. W skład zespołu wchodził: Marek Czureja (skrzypce), Jan Soja (akordeon), Franciszek Kuziel (keybord), Józef Zieliński (gitara basowa), Bronisław Zieliński (gitara akustyczna) oraz Milan Pichniarczyk (perkusja). Repertuar zespołu opierał się na różnorodnych melodiach, m.in. czardaszach, walcach, polkach oraz popularnych w tamtym czasie utworach weselnych. Do najczęściej wykonywanych utworów należały: *Traden roma traden, Angelo, Kana gelom tełe szuki wyrba, Duj, duj, O pściris aweł, Ando drom, Chajori romani, Ciokorlija kanarek, Monti ciardasz, Brams, Hora fis-moll, Choć na spacer, Tymu dum, Serbijanka*⁷.

Grupa muzykowała zarobkowo w lokalnych restauracjach oraz na przystani flisackiej w Sromowcach Niżnych. Jak podkreśla Czureja:

Graliśmy różnymi stylami, po węgiersku, rumuńsku, czasem walce francuskie, po słowacku, a nawet jazz. W związku z tym, że oprawialiśmy ceremonie ślubne, musieliśmy grać każdą muzykę. To wszystko wiązało się z zarobkami. Ludzie odkładali daty wesela abyśmy grali na ich weselu”⁸.

W tym samym czasie swoją działalność rozpoczął w Zakopanem romski zespół Kałe jakha (Czarne oczy). Należeli do niego Romowie, zamieszkujący szeroko pojęte Podhale (Zakopane, Nowy Targ, Szaflary, Rabkę-Zdrój i Czarny Dunajec)⁹, określający siebie jako *Amare Roma* (Nasi Romowie). Założycielem i kierownikiem artystycznym tegoż zespołu był dziennikarz i fotografik Wojciech Jarzębowski. W 1989 roku grupa zmieniła nazwę na Zespół Cyganów Górskich „Bergary” (Kwiecińska 2020: 127) działającym przy Tatrzańskim Towarzystwie Kulturalnym w Zakopanem. Według kronikalnych zapisków, rolę kierownika artystycznego

⁶ Początkowo „Kwartet Spiski” składał się z czterech osób, jednak niedługo po jego założeniu zaproszono do niego jeszcze dwie osoby.

⁷ Tytuły utworów zostały podane według zapisu M. Czurei.

⁸ Wywiad autorki z M. Czureją, Londyn 2024.

⁹ Jeszcze w latach 80-tych XX wieku Romowie licznie zamieszkiwali w Rabce Zdroju, Czarnym Dunaju i Nowym Targu obecnie pozostało ich zaledwie kilka rodzin (w Rabce dwie osoby).

zaproponowano Markowi Czureji. Wśród romskich śpiewaczek i tancerek występowała Małgorzata Jaškowiak¹⁰, która w 1989 roku została jego żoną. Po ślubie młodzi Czurejowie zamieszkali w Zakopanem, gdzie przyszły na świat ich dzieci (Dawid, Klaudia, Beniamin, Sindy i Miriam)¹¹. W czasie kierowania zespołem, Marek zainicjował powstanie *stricte* romskiej kapeli, w której skład wchodził on sam, szwagrowie – Sławomir i Piotr Jaškowiakowie – Mirosław Pawłowski, Stanisław Styrkac oraz Franciszek Szczerba. Wspólnie grywali zarobkowo w popularnych ówczasie, zakopiańskich restauracjach m.in. „Chacie Zbójnickiej”, „Morskim oku”, „Kolorowej”¹². Aby utrzymać rodzinę Marek do południa pracował jako parkingowy na placu pod Gubałówką a wieczorami grywał tradycyjną muzykę romską, która wyróżniała się dużą improwizacyjnością, zmiennością rytmu, modulowaniem barwy i intonacji. Była pożądana i chętnie słuchana, zwłaszcza że towarzyszył jej wyrafinowany romski śpiew. Z biegiem czasu „zakopiański muzyczny rynek” zaczął się kurczyć, z racji tego, że powstawało co raz więcej nowych góralskich kapel, które zaczęły systematycznie grywać w karczmach i restauracjach, nie tylko podhalański repertuar, ale również z innych regionów Karpat, w tym słowacki, węgierski i romski. Niestabilna sytuacja muzykowania i ekspansja muzyki karpackiej w Zakopanem, spowodowała, że Marek przyjął propozycję wyjazdu na Dolny Śląsk. Tam w jednej z karczm położonej w urokliwym zakątku Karpacza zaczął grać wspólnie z podhalańskimi muzykami: Markiem Łabunowiczem „Mają”, Grzegorzem Jaciowym, Andrzejem Gąsienicą „Niżniokiem”. Dwa lata wspólnego muzykowania przyniosły owoc w postaci nagranej kasety z romską muzyką pt: *Traden Roma Traden* (1991), która przyniosła im znaczącą popularność, również

¹⁰ Małgorzata Jaškowiak od najmłodszych lat uczęszczała na próby do podhalańskich zespołów regionalnych, m.in do zespołu im. Bartusia Obrochty. Stąd też dobrze знаła repertuar pieśni i tańców podhalańskich.

¹¹ Obecnie większość rodzin romskich z Zakopanego wyemigrowała do Wielkiej Brytanii, Szkocji, Irlandii. Na Krupówkach można usłyszeć muzykę romską w wykonaniu Romów ze Słowacji.

¹² Był to okres, w którym granie muzyk podhalańskich po karczmach nie było tak rozpowszechnione jak obecnie.

pod Tatrami. Młodzi podhalańscy skrzypkowie darzyli maestro Marka Ricarda Czureję wielkim szacunkiem, nie tylko ze względu na jego bardzo dobry poziom artystyczno-wykonawczy, ale również ze względu na jego charakter i otwartość w stosunku do innych. Niektórzy górale pobierali u niego lekcje gry na skrzypcach, np. Marek Łabunowicz „Maja”, Szymon Chyc „Magdzin”, Sławomir Czyszczon i Tomasz Michalik. Zapytani dzisiaj o to jak wspominają Marka Czureję wydają się mieć podobne odczucia. Tomasz Michalik opowiada, że „Marek jest mistrzem – czarodziejem, który czarował nie tylko grą ale również pięknym śpiewem. Grałem z nim rok w restauracji »Krakowiacy i górale«. Nie łatwo było nadążyć za tą muzyką. Miałem dopiero 17 lat i wysoko postawioną poprzeczkę”¹³. Z kolei Szymon Chyc Magdzin wspomina go jako bardzo cierpliwego i wymagającego nauczyciela:

Byłem chłopcem, jak poznałem Marka, który przyjeżdżał do mojego taty naprawiać samochód. Uczył mnie jak trzymać smyczek i skrzypce, aby poprawnie wydobywać dźwięk ze skrzypiec. Wtedy byłem zafascynowany kasetą, którą nagrał, bardzo chciałem grać nie tylko po góralsku ale również po cygańsku. Marek miał olbrzymią cierpliwość i empatię¹⁴.

Sławomir Czyszczon poznał Marka w Zakopanem, podczas wspólnego grania w jednej z restauracji. „Marek grał po cygańsku. Miał bardzo dobrą technikę i upominał nas abyśmy utworów cygańskich nie grali po góralsku. Wiele się nauczyłem”¹⁵. Wszyscy podkreślali jego życzliwość, otwartość na drugiego człowieka. Do muzyki podhalańskiej Marek początkowo odnosił się z dystansem:

Ja na początku nie rozumiałem góralskiej muzyki, dopiero gdy zacząłem grać z Podhalanami stopniowo ją poznawałem i doceniałem jej trudność. Górale podhalańscy mają specyficzne zacięcie w akcentowaniu melodii, tak jak w mowie. Wyrosłem na węgierskiej muzyce, więc początkowo góralska była mi zupełnie obca (zwłaszcza taneczna)”¹⁶.

¹³ Wywiad autorki z Tomaszem Michalikiem, Zakopane 2024.

¹⁴ Wywiad autorki z Szymonem Chycem Magdzinem, Ząb 2024.

¹⁵ Wywiad autorki ze Sławomirem Czyszczonem, Rabka – Zdrój 2024.

¹⁶ Wywiad autorki z M. Czureją, Londyn 2024.

Dodaje, że „jeśli chodzi o muzykowanie, to najpiękniejsze lata wspominam z Zakopanego i Karpacza, kiedy grałem z góralami”¹⁷. Z szacunkiem odnosi się do nieżyjących już podhalańskich prymistów Władysława Trebuni Tutki oraz rodzinnej kapeli Maśniaków.

W pamięci przywołuje także romskiego skrzypka-prymistę Michała Mirgę, który w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku grywał również muzykę podhalańską, zdobywając szacunek i uznanie górali. Ogólnie rzecz biorąc Czurejowie zgodnie przyznają, że starzy Romowie na Podtatrzu zawsze lubili góralską muzykę. Wychowali się wśród niej, umieli śpiewać wiele tradycyjnych pieśni ze Spisza, Podhala czy Pienin. Ich opinia różni się nieco od relacji Romana Reinfussa i Adama Bartosza, dotyczących stosunków cygańsko-góralskich w podtatrzańskich wsiach (Bartosz 2002: 174). Badacze piszą o pogardzie jaką darzyli się wzajemnie Romowie z *gadziami* (nie Romami). Aby nie



Rycina 2. Rodzina Marka Czurei, fot. ze zbiorów autorki

wartościować jakiegokolwiek środowiska, nie będę rozwijać i analizować tematu o wzajemnych relacjach, wspomnę jedynie, że w opowieściach Marka przewija się wątek z dzieciństwa i wspomnienie o „wybijanych szybach” w ich rodzinnym domu przez nieprzychylnych im ludzi. Jednak czasy się zmieniają i ludzie też. Być może wspólne, góralsko-romskie muzykowanie, codzienne obcowanie, znalezienie się w podobnych okolicznościach spowodowały, że coś, co obce zaczęło być osvajane? Może to właśnie muzyka przełamała uprzedzenia jednych do drugich?

¹⁷ Tamże.

Złagodziła panujące od lat obyczaje? A może charakter Marka łamał utarte stereotypy?

Kolejny okres w życiu Czurejów zbiegł się z problemami finansowymi, coraz trudniejszym życiem pod Tatrami. W 1998 roku kolega Marka (poznany w zespole Roma) od lat zamieszkały w Anglii zaproponował rodzinie Czurejów przeprowadzkę na wyspy¹⁸. Decyzja nie należała do łatwych, wiązała się ze sprzedażą dobytku, pozostawieniem dotychczasowego życia, rodziny, przyjaciół i rozpoczęciem nowego życia bez języka, pracy, z piątką nieletnich dzieci. Początki były bardzo trudne. Najpierw wyjechał Marek z synami, po kilku tygodniach dojechała żona z córkami. Dzisiaj to już wspomnienie. Dzieci Czurejów ukończyły szkoły, zdobywając wykształcenie i pracę. Dla nich i ich dzieci Wielka Brytania stała się nową ojczyzną. Dzięki postawie rodziców Marka i Małgorzaty, którzy z wielkim zapałem kultywowali romskie tradycje, młode pokolenie nie zapomniało o własnych korzeniach i tożsamości. Senior rodu nie rozstawał się ze swoimi skrzypcami. Grywał tam, gdzie nadarzyła się okazja, na wydarzeniach kulturalnych, romskich spotkaniach muzycznych, w restauracjach, klubach. Wspominając pierwsze lata na emigracji Marek podkreślił:

Początkowo graliśmy wszystko, łącznie z muzyką tradycyjną, która trafiała do ludzi i podobała się bardzo [...] ale z czasem, gdy Beniamin zaczął szlachetnie grać współpracowaliśmy z muzykami pochodzenia żydowskiego, którzy wprowadzili nas w społeczność muzyków grających jazz. Bazujemy na tradycji ale dzisiaj gramy wszystko¹⁹.

Z biegiem czasu Marek z synem Beniaminem dołączyli do grona wybitnych jazzowych muzyków romskich. Grywali ze znanymi na świecie znakomitymi gitarzystami, tj.: Dorado Smithem, Trawolo Smithem i Angelo Debarem. Niejednokrotnie towarzyszyły im obdarzone

¹⁸ W latach dziewięćdziesiątych Rząd Wielkiej Brytanii wyszedł z inicjatywą, a konkretnie z program pomocowym dla Romów, więc z różnych zakątków Europy licznie przybywały tam całe rodziny cygańskie. Z Podtatrza wyjechało ich bardzo wiele, zwłaszcza z Czarnego Dunajca, Nowego Targu, okolic Rabki-Zdroju i Spisza.

¹⁹ Wywiad autorki z Markiem Czureją, Londyn 2024.

wyjatkowymi głosami Sindy i Miriam. Kultywowanie tradycji muzycznych, dzielenie się pięknem romskiej kultury z innymi stało się nieodłącznym elementem życia w rodzinie Czurejów. W tym miejscu wspomnieć należy o Johnym Herzbergu pochodzącym z rodu Sinti – mężu Miriam, który należy do grona romskich gitarzystów i animatorów kultury romskiej. Obecnie jest koordynatorem ds. kultury romskiej w Berlinie, organizuje festiwale i imprezy dla Romów z całej Europy. Wielką nadzieją na podtrzymanie rodzinnych tradycji są wnuki Czurejów, które pod okiem dziadka i rodziców rozwijają swoje umiejętności muzyczne. Kolejną pasją Marka stała się poezja. Jego wiersze pisane w języku romskim zostały docenione i znajdują się na wystawie stałej poświęconej Romom w londyńskim British Museum. Ponadto warte przypomnienia są filmy, w których wykorzystano muzykę Marka Czurei: „Jarosławna Królowa Francji” (1978), „I skrzypce przestały grać” (1988) oraz „Tryumf ducha” (1989). Życie Czurejów naznaczone jest wędrowaniem, czy znajdą na stałe swoje miejsce? Według Marka „życie jest tam gdzie rodzina, bo to po Bogu wartość największa i najcenniejsza”.

W związku z ogromną falą emigracyjną Romów, nasuwa się smutna refleksja i zarazem pytanie: czy muzyka romska będzie jeszcze rozbrzmiewać na Podtatrze? Za wyjątkiem słynnej śpiewaczki Teresy Mirgi z Czarnej Góry i jej zespołu „Kałe bała” na Spiszu na próżno szukać dzisiaj muzykujących Romów (zwłaszcza skrzypków). Jednym z ostatnich jest Marek Czureja, którego sytuacja życiowa zmusiła do wyjazdu, a obecną ojczyzną dla niego i jego rodziny stała się Wielka Brytania. Mimo tego, nadal gra i kontynuuje rodzinne muzyczne tradycje. Niniejszy artykuł ma na celu przypomnieć tę wyjątkową postać i ukazać ją nie tylko jako fenomenalnego skrzypka, śpiewaka i tancerza, ale człowieka, który oswajał obcość, zyskując szacunek wśród mieszkańców Podtatrza. Uważam, że należy zadbać o to, aby pamięć o rodzie Czurejów przetrwała dla kolejnych pokoleń, z nadzieją, że kiedyś powrócą i znowu pod niedzickim zamkiem rozlegnie się dźwięk romskich skrzypiec.

Literatura cytowana

- Bartosz, Adam 2002: *O Cyganach w Karpatach*. W: *Małopolska. Regiony. Regionalizmy. Małe Ojczyzny*. Tom IV, Kraków, 165–174.
- Janowiak, Monika 2003: *Tradycje muzyki cygańskiej we współczesnych opracowaniach w Polsce. Przykład twórczości Teresy Mirgi i Edwar-da Dębnickiego*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, praca magisterska pod kierunkiem Piotra Dahliga.
- Janowiak-Janik, Monika 2008: *Muzyka Cyganów w Polsce*, „*Studia Romologica*”, nr 1, Tarnów.
- Kafel, Ewa 1976: *Pieśni cygańskie Cyganów z Czarnej Góry koło Bukowiny Tatarzańskiej*, Kraków: Katedra Historii i Teorii Muzyki Uniwersyte-tu Jagiellońskiego, praca magisterska pod kierunkiem J. Stęszew-skiego.
- Kopernicki, Izydor 1925: *Textes tsiganes, contes et poesies avec traduction francaise* (Teksty cygańskie), z.1, Kraków.
- Kopernicki, Izydor 1930: *Textes tsiganes, contes et poesies avec traduction francaise* (Teksty cygańskie), z. 2. Kraków.
- Kowarska, Agnieszka 1999: *Kultura muzyczno- taneczna Romów z Czarnej Góry*. „*Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego*”, nr 10, 106–117.
- Kwiecińska, Magdalena 2002: *O romskim zespole pieśni i tańca Kałe ja-kha w zakopiańskim archiwum Wojciecha Jarzębowskiego*. W: *Romowie a współczesna humanistyka. Prace kulturoznawcze XXIV*, nr 2, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lubecka, Anna 2005: *Tożsamość kulturowa Bergitka Roma*.
- Piotrowska, Anna G. 2013: *Cygańscy muzycy w Europie – szkic historyczny*. W: „*Ars inter Cultures*”, nr 22 Kraków: Uniwersytet Jagielloński.

Summary

The article is dedicated to the outstanding Romani violinist Marek Rikardo Czureja, born and raised in Niedzica in the Polish region of Spisz, whose life circumstances forced him to emigrate. It is uncertain whether he will ever return to Poland, especially since for his children and grandchildren, the United Kingdom has become their new homeland. For now, there remain memories of the 1980s and 1990s, when Marek Czureja's violin playing, singing, and dancing captivated audiences not only in the Podtatrze region but also in various parts of Poland.

Keywords: Marek Czureja, Emigration, Romani people, Podhale, musical bands, Spisz

Agnieszka Jeż

Żydowski Instytut Historyczny

Tożsamość w drodze. Obraz *alij* w Pieśniach Ziemi Izraela

***Alija* i nowa tożsamość**

Alija, czyli żydowska emigracja do Palestyny, a po 1948 roku do Państwa Izrael, jest pojęciem o znacznie głębszym znaczeniu i bogatszych odniesieniach, niż te, które zdominowały ideologiczny dyskurs syjonizmu w XIX i XX wieku. W najbardziej podstawowym, religijnym kontekście oznacza wezwanie do publicznego odczytania fragmentu Tory w synagodze, co poczytywane jest zazwyczaj jako wyróżnienie czy wręcz zaszczyt dla wywołanej osoby. Spółgłoskowy rdzeń tego słowa w języku hebrajskim oznacza wznoszenie się, podchodzenie pod górę. Wiązało się to zarówno z czynnością wstępowania na bimę w synagodze, jak i pielgrzymką do położonej na wzgórzach Jerozolimy, podejmowaną z okazji świąt Pesach, Szawuot i Sukkot (hebr. *szalosz regalim*, tak zwane święta pielgrzymie). *Alija* rozumiana była zatem początkowo jako akt o znaczeniu religijnym,

manifestujący żydowską tożsamość jednostki, a sama podróż do świętego dla judaizmu miasta nie musiała wcale oznaczać zamiaru radykalnej zmiany dotychczasowego miejsca życia. Wraz z rozwojem syjonistycznej ideologii, szczególnie w jej politycznej, świeckiej odsłonie, pojęcie to nabrało nowego znaczenia i stało się jednym z kluczowych terminów syjonistycznego *imaginarium*. Funkcjonowało najczęściej w kontekście dalekim od religijnych odniesień, mimo to pozostając wciąż zakorzenione w żydowskiej tradycji. Emigranci do *Erec Israel* (hebr. Ziemia Izraela), choć wywodzący się w dużej mierze ze świeckich środowisk, którym obca była religijna ortodoksja, w dalszym ciągu uwewnętrzniali różne wartości zakorzenione w tradycji judaizmu, a zatem i dla nich *alija* mogła być nie tylko zmianą miejsca zamieszkania, zawodu i języka, lecz również manifestacją pewnej duchowej rzeczywistości, gestem wyrażającym głęboką i egzystencjalną przemianę, a nawet – przemianę tożsamości.

Żydowska tożsamość indywidualna przez długi okres nie potrzebowała definicji i dopowiedzeń, była zazwyczaj faktem dającym się łatwo określić zarówno w sposób obiektywny (przynależność rodzinna i etniczna, przestrzeganie *halachy*, czyli kodeksu norm religijnych), jak i subiektywny, w aspekcie socjologicznym i psychologicznym (społeczny odbiór jednostki przez daną grupę oraz jej własne postrzeganie siebie we wspólnocie). Wraz ze stopniowym otwarciem się społeczności żydowskiej w diasporze na świat zewnętrzny (zapoczątkowanym tzw. żydowskim oświeceniem, czyli *haskalą*) i oderwaniem od świata religijnej ortodoksji, potrzeba samookreślenia się jako wspólnoty etnicznej i narodowej stawała się coraz bardziej nagląca. Akulturacja, przy jednoczesnej utracie więzi wspólnotowych gwarantowanych przedtem przez odrębność religijną, w wielu przypadkach była prostą drogą do asymilacji, przez najbardziej tradycyjną część społeczności uważaną za równoznaczną z utratą żydowskiej tożsamości. Z kolei nawet trwanie przy religii (w jej mniej ortodoksyjnej zazwyczaj wersji, jak to miało miejsce w Zachodniej Europie) przy jednoczesnym pełnym udziale w społecznym i kulturowym życiu otoczenia, z czasem również prowadziło do erozji tożsamości

i zatarcia odrębności wynikającej z różnic kulturowych. Przyjęcie narodowości kraju zamieszkania i ograniczenie judaizmu jedynie do „wyznania mojżeszowego”, skutkowało całkowitym pominięciem zaplecza związanych z nim rytuałów i bogatej tradycji, która czyniła jej wyznawców Żydami i umacniała ich odrębność. Wśród syjonistycznych ideologów, którym sprawy tradycji i kultury żydowskiej leżały na sercu i którzy doceniali ich znaczenie w toczących się przemianach społecznych, obecne było przeświadczenie o potrzebie powiązania nowej żydowskiej tożsamości z tradycją, sięgania do dawnych rytuałów, pojęć i odniesień, od wieków uwewnętrznionych we społecznościach diaspory. To, w jakim stopniu z religijnych tradycji w świeckim ruchu korzystano, jak je przekształcano, co odrzucano, jakie treści wkładano w dawne formy, jest przedmiotem szerszych badań¹. Bez wątplenia jednak starano się wykorzystać dawne koncepty o kluczowym dla judaizmu znaczeniu, intuicyjnie rozumiane i zakorzenione w kulturze, by za ich pomocą „uruchomić” odpowiednie procesy przemian, dając jednocześnie poczucie ciągłości i przynależności. Jednym z takich konceptów stała się właśnie *alija*, która zachowała swoje *quasi* religijne znaczenie nawet w kontekście intencjonalnie od religii oderwanym.

To, co dziś określa się w potocznym języku jako „robienie *alii*”, czyli zmiana paszportu i adresu, ewentualnie poprzedzona w przypadku nie-Żydów procesem konwersji na judaizm, przeprowadzona przy wydatnej pomocy strukturalnej i finansowej państwa Izrael, dla ludzi wybierających emigrację do Erec Israel w latach osiemdziesiątych XIX wieku było wydarzeniem bez precedensu. Był to krok w nieznaną, gest manifestujący jeszcze nie istniejącą rzeczywistość. Pionierzy wykuwającego się dopiero ruchu osadniczego, jeszcze ideologicznie nie okrzepłego, zmieniali swoje życie w sposób całkowity i bez gotowych wzorców. Za nimi pozostawał dawny, stary świat, przed nimi – zadanie obejmujące

¹ Tematyce tej poświęciłam swoją pracę doktorską, *Muzyka i taniec w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w II Rzeczypospolitej w świetle publikacji i materiałów archiwalnych*, w której analizuję problem syjonistycznego kapitału kulturowego w oparciu o mechanizmy kreowania tradycji wymyślonej w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w międzywojennej Polsce.

nie tylko zagospodarowanie własnego losu w nowych warunkach, lecz także przygotowanie miejsca dla następnych *olim*², a w dalszej przyszłości – stworzenie żydowskiej siedziby narodowej w Palestynie. Porzucenie dawnego życia przez indywidualne osoby wpisywało się w ważny element syjonistycznej ideologii, jakim było tzw. *szelilat ha-galut* (hebr. zanegowanie diaspory), czyli odcięcie się od historii i kulturowo-religijnej spuścizny Żydów z czasów wygnania. I o ile nurt krytyczny wobec diasporycznej mentalności i stylu życia kojarzonego ze *sztetlem* był w Europie szerzej obecny już od czasów Haskali, miał on zazwyczaj na celu ich modernizację. Syjonizm wniósł tu zupełnie nowy komponent: krytycyzm w imię nacjonalizmu, nie liczący się już z żadnymi kompromisami, a wręcz z góry radykalnie je wykluczający (Shapira 2004: 74). Pociągało to za sobą odcięcie się od całego dorobku żydowskich kultur diaspory, zanegowanie jej osiągnięć i wkładu w ogólnoswiatowe dziedzictwo, odrzucenie religii i lokalnych żydowskich języków wraz ze wszystkim, co dzięki nim powstało. Tak silna negacja wymagała przeciwwagi za pomocą wzmocnienia pozytywnego, nowej tradycji opartej na wartościach zdolnych do zastąpienia jednostkom (oraz całej społeczności) podstawy ich dotychczasowej identyfikacji. I tu właśnie znalazło się miejsce na szeroko pojętą pracę kulturową, opierającą się na mechanizmach opisanych przez Hobsbawma i Rangera jako tradycja wymyślona (Hobsbawm, Ranger 2008). Wykorzystywano przy tym zarówno twórczość literacką, sztuki plastyczne, jak i taniec oraz muzykę. Ogromną rolę odegrały w tym procesie pieśni, określane dziś zazwyczaj zbiorczo jako *Szirej Erec Israel* (hebr. pieśni Ziemi Izraela).

Pieśni Ziemi Izraela

Początki zjawiska powstawania Pieśni Ziemi Izraela datują się na okres pierwszej *alii*, która rozpoczęła się w roku 1882. Pieśni powstawały zarówno w Palestynie, która prędko stała się nie tylko duchowym

² *Olim* (hebr. wstępujący), określenie osób robiących *aliję*.

centrum syjonistycznego ruchu osadniczego, jak i w syjonistycznych ośrodkach w diasporze. Melodie do pieśni komponowano lub adaptowano już istniejące, w tym także nieżydowskie (m.in. ukraińskie, polskie, niemieckie³). Do istniejących melodii tworzone nowe teksty bądź pozostawiano stare w tłumaczeniu na hebrajski, często ze znacznymi modyfikacjami, zmieniającymi całkiem ich poprzednie znaczenie. Zabieg ten okazał się szczególnie twórczy i ciekawy przy adaptacji repertuaru o charakterze religijnym (w tym chasydzkich *nigunów*⁴) w środowisku świeckich (czy wręcz antyreligijnych) frakcji syjonizmu. Jednak nawet w przypadku całkowitego odżegnania się od religijnych inspiracji niektóre teksty pieśni zachowały kulturowe odniesienia zaczerpnięte z judaizmu. Tanach (Biblia hebrajska) pozostał w kulturowym kanonie nowo tworzonej tradycji wymyślonej ważnym tekstem kulturowym, wykorzystywanym w narracji mającej uzasadnić prawo powrotu do Ziemi Izraela poprzez asocjację Żydów z diasporę z biblijnym ludem zamieszkującym Palestynę przed dwoma tysiącami lat. Znajomość Biblii hebrajskiej była dosyć powszechna nie tylko wśród religijnych warstw społecznych, a zatem odwoływanie się do pewnych pojęć, postaci, miejsc czy zdarzeń wydawało się zabiegiem uniwersalnym, zrozumiałym dla większości⁵.

³ Jako przykład służyć może kontrafaktura pieśni najprawdopodobniej ukraińskiego lub polskiego pochodzenia, bardzo często śpiewanej w syjonistycznych ruchach młodzieżowych, poświęconej bohaterowi poległemu w potyczce z Arabami pod Tel Chai, Josefowi Trumpeldorowi : *Ba-Galil, be-Tel-chai*, zob. יה ל תב ל י ל ג ב , w: ת ש ר מ ו , <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=304> (dostęp: 28.10.2024). Z kolei rosyjską melodię zaadaptowano w niezwykle popularnej pieśni *Techezakna*, której tekst pochodzi z wiersza Chaima Nachmana *Bialika Birkat ha-Am*. Zob. ב ע ה ת כ ר ב , w: ת ש ר מ ו , <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=324> (dostęp: 28.10.2024). Nawet współczesny hymn Państwa Izrael, *Ha-Tikwa*, oparty jest na zapożyczonych melodii o niejasnym i wciąż dyskutowanym pochodzeniu.

⁴ *Nigun* – w środowiskach chasydzkich określano tak zazwyczaj pieśń o charakterze modlitewnym, śpiewaną zazwyczaj bez słów lub z wykorzystaniem asemantycznych eksklamacji. *Niguny* mogły być wykonywane solowo lub zbiorowo, znane były też tzw. *nigunei rikud* (hebr. *niguny taneczne*). W szerszym znaczeniu termin ten odnosi się do samych melodii, pieśni świątecznych *zmirot* lub, szczególnie w kulturze popularnej, do wszelkich utworów związanych z muzyką żydowską.

⁵ W procesie ideologicznej formacji młodzieży w syjonistycznych ruchach młodzieżowych zorientowanych na tradycję judaizmu jednym z ważnych punktów była nauka hebrajskiej Biblii

Przywoływanie ich w pieśniach miało swoją ugruntowaną tradycję sięgającą średniowiecznej poezji. Stosowano tam tzw. *szibuc* (hebr. wstawka) – krótki fragment dobrze zintegrowany z całością tekstu, często w formie literackiej aluzji, zaczerpnięty ze znanego i rozpoznawalnego źródła, którym zazwyczaj była Biblia, w przeciwieństwie do cytatu niewyodrębniony z tekstu i niepoprzedzony wyrażeniem wprowadzającym (Grzybowska 2021: 243-244). Zakodowane w ten sposób znaczenie dostępne było dla tych, których łączyły głębokie kulturowe więzi, nawet jeśli, jak Żydzi z różnych kultur diaspory, wywodzili się z odmiennych stron świata, środowisk społecznych, czy grup językowych. Oprócz *szibuców* pieśni mogły zawierać w warstwie tekstowej również liczne bezpośrednie odniesienia do historii Ziemi Izraela, jej bohaterów i obrońców, opisy przyrody, afirmację podstawowych pojęć z syjonistycznej ideologii, jak praca czy budowanie, nazwy miejsc geograficznych, itp. Niektóre z tych pojęć odnosiły się do *alii*, bądź to bezpośrednio (użycie słów opartych na tym samym hebrajskim rdzeniu), bądź też poprzez nawiązania do opisów podróży do Ziemi Izraela i wewnętrznej przemiany z nią związanej.

Alija jako proces „wznoszenia się” do Syjonu (tożsamego z Jerozolimą, będącą, *pars pro toto*, symbolem Ziemi Izraela) rozumiana była jako całkowita przemiana człowieka, który stawał się Nowym Żydem, wolnym i niezależnym mieszkańcem własnej ziemi. Człowiekiem o tożsamości przemienionej, który zostawił za sobą stary kraj i dawne życie, a w nowe miejsce przybył *bli kol we-chol* (hebr. bez niczego)⁶. Przemiana ta była procesem niemal równie ważnym i mocno zakorzenionym w syjonistycznym etosie z jego całym arsenałem symbolicznych odniesień, jak jego spodziewany rezultat – budowa żydowskiej siedziby narodowej w Palestynie. *Alija* była drogą rozumianą zarówno dosłownie,

(tzw. *hugi Tnachu*, z hebr. kółka biblijne), przedmiot ten wykładano również w hebrajskich szkołach w Polsce, będących ważnym przyczynkiem do kształtowania przyszłych syjonistycznych osadników.

⁶ Wiele syjonistycznych pieśni przywołuje wątek ogołocenia jako pożądany stan mentalny i warunek rozpoczęcia nowego życia w Palestynie. Cytowany fragment pochodzi z pieśni *Hora medura* (hebr. *Hora przy ognisku*), której pierwszy wers zaczyna się od słów: „Przybyliśmy nie mając nic” (hebr. *banu bli kol we-chol*) (Shahar 2018: 89).

jak i w metaforycznym ujęciu. Znalazło to odzwierciedlenie w niektórych pieśniach, m.in. w utworze pochodzącym z czasów początku drugiej *alii*, *Anu olim we-szarim* (hebr. *Wstępujemy i śpiewamy*)⁷, szczególnie popularnym w kręgu młodzieżowej organizacji syjonistycznej Ha-Szomer ha-Cair. Oto tekst pieśni w wolnym tłumaczeniu:

*Wstępujemy i śpiewamy,
mijając ruiny i ciała poległych.
Wędrujemy poprzez światło i ciemność.
Drogą znaną i nieznaną wędrujemy.
Wstępujemy i śpiewamy,
Śpiewamy i wstępujemy.*

Opisana tu w sposób metaforyczny droga „znana i nieznaną” to właśnie ów symboliczny krok w nieznaną i w rzeczywistość niewiadomą, a jednak w jakiś sposób przeczucaną i uwewnętrznioną. Ta dwoistość, wynikająca z wewnętrznego rozdarcia między pozostawionym w tyle światem a nadchodzącym wyzwaniem, obrazowana jest symbolicznie przez światło i ciemność, wykluczające się nawzajem, a jednak obecne podczas tej długiej drogi. Wymienione w drugim wersie ruiny lub gruzy (hebr. *churbot*) to słowo o biblijnym rodowodzie, być może właśnie *szibuc* – aluzja do wersu z Księgi Malachiasza (Ml 1,4)⁸. Nawiązanie to może być bardziej zrozumiałe w kontekście okoliczności powstania tej pieśni, co miało miejsce po pogromie w Kiszyniowie w 1903 roku. Tragiczne te wydarzenia były bezpośrednią przyczyną początku drugiej *alii*, a pozostawione za uchodzącymi gruzy stały się symbolem śmierci i miejsca pozbawionego nadziei. Czterdzieści lat później słowo to nabierze dodatkowego ciężaru znaczeniowego, gdy opisywać będzie rumowiska

⁷ *Anu olim we-szarim*, mel. nieznaną, śł. Yakov Cohen, rok powstania: 1903. Zob. מירשו מילוע ונא , w: תשרמו, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=575> (dostęp: 5.07.2024).

⁸ „Choćbyś powiedział, Edomie: Zubożeliśmy, ale odbudujemy z powrotem miejscowości zniszczone – tak [oto] mówi Pan Zastępów: Oni niech budują, Ja jednak rozwalę i będę ich nazywać granicą złą, i ludem, na którego Pan zapałał gniewem” (*Biblia Tysiąclecia* 1990: 1118).

i ruiny, które po zamieszkałych przez żydowskich mieszkańców miastach i miasteczkach w Europie pozostawiła druga wojna światowa.

Inną „pieśnią drogi”, również popularną w ruchu szomrowym, była *Li-ndod, li-ndod tsukat szomer* (hebr. *Wędrowanie jest pragnieniem szomra*)⁹, będącą kontrafakturą pieśni niemieckiej:

*Wędrowanie jest pragnieniem szomra,
Wędrówka, wędrówka
Szomer nie sprawdzi się,
Jeśli nie wzniesie się do wędrowania,
Wędrówka, wędrówka.*

Także i tu przywołany został motyw drogi i wędrowania, wiążący się ze stałą dyspozycją do zmiany, symbolicznym „wzniesieniem” ducha do „wędrownego” stanu umysłu – przeciwieństwa stagnacji, osiadłości, bezruchu. Etos szomrowy romantyzował wędrowanie, było to po części związane się z metodą wychowawczą ruchu, czerpiącą inspirację m.in. ze skautingu. Cała formacja w organizacjach nastawiona była właśnie na proces przemiany tożsamości, kształtowanie nowej osobowości i charakteru jednostek, co zaczynało się już od momentu wstąpienia do ruchu. Pieśń ta, radosna i pogodna, jest przykładem ideologicznej formacji w organizacjach młodzieżowych, które już od najmłodszych lat wdrażały swoich wychowanków w określony styl życia.

Najczęściej wybieraną drogą do Palestyny (i przez długi czas jedyną możliwą), była droga morska, stąd też obecność w syjonistycznym repertuarze pieśni związanych z morzem i okrętami, opowiadających o budowie portów i życiu marynarzy, a także o nielegalnej emigracji, która odbywała się właśnie przez morze. Jedną z nich jest *Le-moladeti* (hebr. *Do ojczyzny*)¹⁰. Pieśń rozpoczyna się apostrofą do okrętu, który przywiózł nowych *olim* do Ziemi Izraela:

⁹ *Li-ndod, li-ndod tsukat szomer*, muz. Carl Friedrich Zöllner, sł. Johann Ludwig Wilhelm Müller. Zob. רמז תש"מ, w: רמז תש"מ, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=1334> (dostęp: 1.07.2024).

¹⁰ *Le-moladeti*, sł. Hilel Avraham Bergman, mel. Mordechai Zeira, rok powstania: 1927. Zob. יתדלומל, w: תשר"מ, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=373> (dostęp: 19.04.2020).

Do mojej ojczyzny sprowadziłeś mnie
przez spienione fale morza,
maszt twój ucałuję, mój okręcie,
i nie zapomnę cię nigdy.
Wspomniał Pan daleki skrawek Syjonu,
Jak dobrze i jak miło,
Gdy bracia są razem

W drugiej zwrotce pieśni występują przykłady użycia szibuców: „Jak dobrze i jak miło, gdy bracia mieszkają razem” to fragment Psalmu 133 (*Biblia Tysiąclecia* 1990: 696), natomiast „wspomniał Pan” (hebr. *Pakad Adonaj*) to z kolei nawiązanie m.in. do wersetu z Księgi Rodzaju (Rdz. 21, 1), w którym Bóg wspomniał na Sarę, żonę Abrahama i obdarzył ją upragnionym synem Izaakiem¹¹. Tu zaś „wspomniał” i obdarzył łaskawością „daleki skrawek Syjonu”, nie opuszczając tych, którzy czuli się opuszczeni i lekceważeni przez wszystkich. Pieśń ta, mimo odniesień do religijnego tekstu, stała się prędko bardzo popularna w Palestynie w środowiskach zupełnie świeckich, do czego przyczyniła się w dużej mierze muzyka skomponowana przez Mordechaja Zeirę. Podobne przypadki nie należały do rzadkości. Wśród wspomnianych wcześniej ciekawszych zapożyczeń do syjonistycznego repertuaru utworów reprezentujących różne tradycje można wymienić pieśń *Eszalla Elohim* (hebr. *Będę prosić Boga*)¹², której tekst, poemat z gatunku *pijutim*¹³, napisał żyjący w XVI wieku żydowsko-jemeński poeta Yosef ben Israel. Tekst ma charakter religijny, co zupełnie nie przeszkodziło funkcjonowaniu tej pieśni w otoczeniu świeckiego syjonizmu. Motyw odkupienia został tu przejęty przez nową ideologię, a liczne nawiązania do postaci

¹¹ „I wreszcie Pan okazał Sarze łaskawość, jak to obiecał, i uczynił jej to, co zapowiedział” (*Biblia Tysiąclecia* 1990: 39).

¹² *Eszalla Elohim*, śl. Josef ben Israel, mel. jemeńska. Zob. *מידולא הלאשא*, *תשרמוז*, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=3095> (dostęp: 1.07.2024).

¹³ *Pijut* (l.mn. *pijutim*) – poetycki utwór liryczny, napisany w celu wzbogacenia obowiązkowych modlitw oraz innych ceremonii religijnych publicznych bądź prywatnych. *Pijutim* powstawały od początku naszej ery do okresu haskali (Żebrowski 2003: 314).

z hebrajskiej Biblii zostały pominięte dzięki popularnej wówczas praktyce adaptowania jedynie wybranych fragmentów tekstu:

Będę prosić Boga
By wykupił jeńców
By zebrał rozproszonych
By zmiłował się nad nami

Wstąpimy do Kraju naszego
Ze śpiewem i pieśnią
By zmiłował się nad nami.

Podobnie, jak we wspomnianej wyżej pieśni *Anu olim we-szarim*, tak i tu pojawia się motyw śpiewu, towarzyszącego *alii*. Pieśń wydaje się ważną częścią wędrówki i duchowej przemiany, słyszalną afirmacją rzeczywistości, implikującą asocjacje z modlitwą, połączeniem ze źródłem siły, jakim dla religijnej osoby jest Bóg, który ma „wykupić jeńców i zebrać rozproszonych”. Lecz nawet ci, którym obcy już stał się religijny światopogląd, mogli odnaleźć w tej poezji poczucie życia w szczególnym, kulminacyjnym momencie dziejowym, *kairos* – czasie spełnienia marzeń i tęsknot wielu pokoleń.

Kolejną pieśnią z motywem *alii* jest znany i popularny utwór *Arca alinu* (hebr. *Wstąpiliśmy do Kraju*)¹⁴:

Wstąpiliśmy do Kraju
Już zaoraliśmy
I zasialiśmy także,
Lecz jeszcze nie zebraliśmy plonów

Tu motyw *alii* pojawia się już w formie dokonanej, w postaci czasownika w czasie przeszłym. Obrazowanie w pieśni ma charakter zarówno dosłowny, jak i metaforyczny. Na poziomie literalnym mamy lapidarny

¹⁴ *Arca alinu*, sł. Shmuel Navon, mel. Shmuel Navon na motywach pieśni chasydzkiej. Zob. צרדא ונילע, w: תשרמו, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=350> (dostęp: 1.07.2024).

opis czynności wykonanych po przybyciu, siewu i orki, typowych zajęć związanych z rolnictwem, a więc ważny atrybut syjonistycznego „nowego Żyda” – rolnika pracującego fizycznie na własnej ziemi, niezależnego i samowystarczalnego, który zrzucił z siebie piętno diaspory. W warstwie metaforycznej zaś pojawia się opis procesu wewnętrznego, kiełkowania nowej tożsamości na poziomie indywidualnym i zbiorowym, którą uzewnętrznia praca na roli. Jeszcze nie zebrane plony to znak, że proces trwa, *alija* to nie tylko pozostawienie za sobą dawnego świata, pełna trudów podróż i wreszcie zamieszkanie w Palestynie. Na *olim* czekały kolejne wyzwania: budowanie nowej ojczyzny i jej obrona przed wrogami, ale przede wszystkim wewnętrzna przemiana człowieka, a wraz z nim całej społeczności.

Przykładów poruszenia w pieśniach tematu *aliji* – drogi i przemiany – znajdziemy w repertuarze syjonistycznych pieśni znacznie więcej. Dokumentują one szczególnie okres dziejowy – syjonistyczne osadnictwo w Palestynie, skutkujące powstaniem państwa Izrael w miejscu burzliwych i krwawych konfliktów, toczących się po dziś dzień. Wiele z nich jest nie tylko odbiciem ówczesnej politycznej propagandy, wspierającej syjonistyczną narrację, lecz przede wszystkim zapisem tęsknot i marzeń o wolności, nadziei na przemianę losu i dobre życie.

Literatura cytowana:

Biblia Tysiąclecia 1990. Red. Kazimierz Dynarski. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum.

Grzybowska, Agata 2021: *Kanon jako pod-tekst. Poetyka Šmu’ela ha-Nagida wobec tradycji literackich starożytnej Grecji*. „Kwartalnik Historii Żydów”, nr 1, 241–277.

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (red.) 2008: *Tradycja wynaleziona*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jeż, Agnieszka 2023: *Muzyka i taniec w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w II Rzeczypospolitej w świetle publikacji i dokumentów archiwalnych*, praca doktorska, Uniwersytet Warszawski.

Shahar, Natan 2018: *Szirat ha-noar. Ma szar'u ba-tnuat ha-noar*. Jeruzalajim: Hoca'at Jad Icchak Ben-Cwi.

Shapira, Anita (red.) 2004: *Israel Identity in Transition*. Connecticut–London: Praeger.

Żebrowski, Rafał 2003: *Pij(j)ut*. W: *Polski Słownik Judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 2. Warszawa: Prószyński i S-ka.

תשרמו, <https://www.zemereshet.co.il>

Summary

The article discusses the issue of the transformation of Jewish identity under the influence of Zionist ideology and in the face of emigration to Palestine, as well as the reflection of such in selected songs. The song repertoire in Hebrew, which emerges from Zionist-oriented Jews of the diaspora, was intended to support the new national identity of the Jewish community centered around the spiritual capital of Jerusalem and the Land of Israel as the place for building a national Jewish home in Palestine. Aliyah occupies a special place in this repertoire, presented within a rich context of references to tradition. The lyrics of the songs reveal a picture not only of emigration, but also of the internal transformation that future settlers in Palestine had to be ready for.

Keywords: zionism, identity, songs, Israel, aliyah

Kacper Siejkowski, Zofia Zaborowska

Uniwersytet Jagielloński, badaczka niezależna

Wybrane tradycje śpiewacze dalmatyńskich Serbów – na przykładzie miejscowości Žegar w Północnej Dalmacji

Wstęp

Przedmiotem naszych badań, opisanych w niniejszym artykule, są tradycje wokalne Serbów z Północnej Dalmacji. Analiza etnomuzykologiczna dotyczy materiału muzycznego, który został zgromadzony podczas badań terenowych przeprowadzonych w miejscowości Žegar, znajdującej się w regionie Bukovica w północnej Dalmacji (między pasmem górskim Velebit a Novigradsko More¹) w Chorwacji. Badania te koncentrowały się na muzycznych tradycjach społeczności etnicznych Serbów, którzy od XII wieku zasiedlali ziemie dalmatyńskie (dalej przedstawiamy genezę i historię pojawienia się Serbów na omawianym obszarze). Materiał muzyczny, zebrany podczas dziewięciu wypraw, odzwierciedla unikalne cechy, które stanowią o bogactwie tamtejszej

¹ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/bukovica> (dostęp: 30.06.2024).

kultury muzycznej. Nasze podejście badawcze obejmowało nie tylko dokumentację, ale również chęć poznania i zrozumienia funkcji, jakie pełnią pieśni w życiu społeczności Serbów w Bukovicy. Przeprowadziliśmy w tym celu wywiady i nagrania z najstarszymi śpiewakami, instrumentalistami, zespołami śpiewaczymi. Metodyka badań opierała się na zbieraniu danych jakościowych, takich jak nagrania dźwiękowe i wizualne, obserwacji uczestniczącej oraz analizie kontekstualnej pieśni w ich naturalnym środowisku społeczno-kulturowym oraz analizie muzycznej (m.in. formalnej, harmoniczej, melodycznej). Korzystaliśmy przy tym z doświadczeń badawczych chorwackiego etnomuzykologa Ivo Brkića. Uwzględniliśmy też praktyki wykonawcze oraz techniki emisji głosu.

Geneza osadnictwa Serbów w Północnej Dalmacji

Pojawienie się ludności serbskiej w północnej Dalmacji datuje się na początek XII wieku, kiedy Chorwaci uznali za swojego króla Kolomana I Uczzonego. Serbowie, którzy rządili sąsiednim regionem Hum (w dzisiejszej Bośni) służyli w wojskach królów chorwackich, co sprzyjało ich osiedlaniu się na nizinach kontrolowanych przez Chorwatów. Osadnictwo serbskie było na tyle rozpowszechnione, że pod koniec XIII wieku można już mówić o dwuetniczności tych ziem. Podczas panowania Mladena II Šubića w Dalmacji, w 1317 roku w Krupie, 7 kilometrów od Žegar, powstał pierwszy serbski prawosławny monastyr (Kašić 1971: 12–19).

Po podboju Bośni przez Imperium Osmańskie, ludność chorwacka zaczęła przemieszczać się na zachód, w kierunku wybrzeża. W wyniku rozszerzającej się ekspansji Osmanów na obszarach górskich formowane były oddziały Uskoków², specjalizujących się w specyficznych operacjach wojskowych. W XVII wieku wieś, wraz z częścią Dalmacji, przeszła pod panowanie tureckie. Ta ekspansja spowodowała, że sąsiadujące z Imperium Osmańskim państwo Habsburgów utworzyło przygraniczny pas

² Uskokowie, Uskocy (serb. uciekinierzy, zbiegowie) byli bałkańskimi piratami i wojownikami, którzy w XVI i XVII wieku działali na Adriatyku, walcząc przeciwko Imperium Osmańskiemu i Wenecji.

zwany przez Serbów *Vojna Krajina* (pol. Pogranicze Wojskowe). W XVII i XVIII wieku Serbowie byli cenieni w Austrii jako dobrzy żołnierze, co skłoniło władze habsburskie do nadania im specjalnych przywilejów, takich jak zwolnienia z podatków i gwarancje swobody religijnej na terenach, które zasiedlali (Milaš 1901: 221–223).

Podczas II wojny światowej III Rzesza zajęła terytorium Chorwacji i ustanowiła tam marionetkowy reżim pod władzą ustaszów. W 1941 roku Niemcy zdobyli Belgrad, co zmusiło Królestwo Jugosławii do kapitulacji. Pod rządami nazistów napięcia etniczne osiągnęły niespotykane dotąd rozmiary. Współpracując z nazistami, Chorwaci rozpoczęli czystki etniczne skierowane przeciwko społeczności Serbów zamieszkujących terytorium dzisiejszej Bośni, Hercegowiny i Chorwacji (Rapacka 1995: 69–71). Granicę między Królestwem Włoch a III Rzeszą stanowiły rzeki Zrmanja i Krka. Był to region, gdzie ścierały się wpływy serbskich czetników i chorwackich ustaszów (Plenca 1986: 80). W 1945 roku Dalmacja została opanowana przez komunistycznych partyzantów. W tym samym roku powstała Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii, na czele której stanął, urodzony w Słowenii, Josip Broz Tito – komunista i przywódca partyzancki. Przez następne 35 lat kraj ten starał się zapamiętać nad dawnymi konfliktami etnicznymi, promując politykę jedności i spokoju etnicznego (Rapacka 1995: 71–79).

Po drugiej wojnie światowej przemiany społeczno-ekonomiczne objęły w znacznym stopniu tradycyjny sposób życia grup etnicznych zamieszkujących Jugosławię. Wpłynęły również na tradycyjną praktykę muzyczną tego obszaru. W sierpniu 1995 roku społeczność serbska została wysiedlona z terenów Chorwacji w ramach operacji Burza. Ponad 200 tysięcy rdzennych mieszkańców tych ziem zostało zmuszonych do opuszczenia swoich domów i wyjechania do Serbii. Na początku lat dwutysięcznych państwo chorwackie, kandydując do Unii Europejskiej, rozpoczęło regulacje prawne umożliwiające powroty Serbów do rodzinnych miejscowości (Ickiewicz-Sawicka 2017: 213). Aktualna liczba stałych mieszkańców wynosi ok. 200 osób.

Tradycje i praktyki śpiewacze w Žegarze

Głównym celem przeprowadzonych przez nas badań i dokumentacji terenowych w miejscowości Žegar było dogłębne poznanie kultury muzycznej jej mieszkańców. Mieliśmy okazję bezpośrednio od nich, na miejscu uczyć się melodii i tekstów, a także poznawać tajniki emisji głosu charakterystycznej dla tej strefy kulturowej. Zarejestrowaliśmy wiele pieśni, m.in. pasterskich, epickich i obrzędowych, a także opowieści o ludowych zwyczajach. Podczas spotkań z mieszkańcami miejscowości nawiązaliśmy bliskie relacje, choć początkowo napotkaliśmy trudności związane z nieufnością naszych rozmówców wobec obcych. Była ona wynikiem wykluczenia etnicznego Serbów, którzy powrócili do Žegaru po operacji Burza, po 1995 roku. Nasza umiejętność śpiewu była kluczem otwierającym drzwi i umożliwiającym dalsze badania. Przed pierwszym (2018) wyjazdem badawczym, w ramach przygotowania, nauczyliśmy się kilku pieśni z tego regionu, nagranych m.in. przez Dragoslava Devicia (*Aj kad zapjevam ja i seja mila* – groktalica, 1978) i Kamenka Bericia (*Kolo igra vataj se dragane*, 1976). Następnie, aby lepiej zrozumieć kontekst etnograficzny i odnaleźć analogie do nowo poznanych pieśni, podróżowaliśmy po Bukovicy i Ravni Kotari, poznając muzyków i tworząc dokumentację muzyczną, zarówno etnicznych Serbów, jak i Chorwatów.

Od 2018 roku regularnie odwiedzamy Zorkę Ušljebrkę, której ustaloną rolą w grupie jest śpiewanie dolnego głosu – polega to na wykorzystywaniu rezonatora piersiowego i wzmacnianiu go wysoką pozycją krtani. Kiedy poprosiliśmy ją o zaśpiewanie pierwszego głosu w jednej z pieśni, odmówiła, tłumacząc, że od momentu zamążpójścia, czyli od około 40 lat, śpiewa tylko dolny głos. Będąc jeszcze panną pełniła funkcję pierwszego głosu w grupie dziewcząt, ale po zmianie stanu cywilnego jej rola w nowej grupie (mężątek) również się zmieniła. Po latach, gdy odważyła się zaśpiewać pierwszy głos, okazało się, że pamięta jeszcze zarówno praktykę wykonawczą charakterystyczną dla starego stylu, z mikrotonalnością, jak też nieznane już teksty i melodie.



Rycina 1. Badania terenowe i nagrania w ramach projektu Balkan Polyphony. Od lewej: Aleksandra Mrozowska, Zofia Zaborowska, Obrad Milić, Kacper Siejkowski, fot. Maciej Sarna (2021)



Rycina 2 Przygotowania do wspólnego koncertu podczas wydarzenia Susret u Žegaru 2018 roku. Od lewej: Zorka Ušljebka, Milica Milić, Zofia Zaborowska, Radojka Radmilović, Milena Nanić-Petrušić, fot. Kacper Siejkowski (2018)

Podczas naszych wspólnych praktyk śpiewu zastanawialiśmy się, dlaczego jedna osoba śpiewająca pierwszy głos jest dobrze słyszalna, nawet gdy śpiewa z liczną grupą osób wykonywujących drugi głos. Zaobserwowaliśmy, że pierwszy głos wzmacnia dźwięk za pomocą przestrzeni rezonacyjnych znajdujących się zarówno w jamie ustnej jak i nosowej, a bas tylko z rezonatora piersiowego. Ta różnica w technice wydobywania dźwięku prowadzi do kontrastu, który sprawia, że pierwszy głos jest „wyostrzony”, a przez to bardziej słyszalny i wyraźnie wyłania się na tle basów. Podczas wspólnego śpiewu początkowo nasze barwy głosu różniły się od głosów Żegaran, co powodowało, że harmonia brzmienia była zakłócona. Dopiero po wielu spotkaniach udało nam się osiągnąć wspólne brzmienie.

Jednym z charakterystycznych aspektów praktyki tradycyjnego śpiewu jest stosowanie specyficznego intonowanego interwału kwinty w wielogłosowej harmonii. W regionie gór Dynarskich stosuje się technikę jej „wyostrzenia”, która daje charakterystyczny efekt akustyczny, nazywany przez samych śpiewaków „dzwonieniem”³. Górny głos wykorzystuje rezonatory nosowe i głowowe, natomiast dolny głos korzysta z rezonatora piersiowego i wysokiej pozycji krtani.

Materiał, który zarejestrowaliśmy podczas wspomnianych wcześniej wypraw terenowych obejmuje ok. 75 pieśni⁴, w czasie opracowywania go korzystaliśmy z metod analizy muzycznej, tj. analizy struktury, formy, elementów pieśni, takich jak skala, rytm, harmonia, sposób emisji głosu. Podzieliliśmy go według cech muzyczno-wykonawczych, które pozwalają określić styl dawny i styl nowy (Bezić 1966: 32; Brkić 2020:26–18):

1. Stary styl wokalny charakteryzuje się m.in. występowaniem dysonansowych interwałów, takich jak sekunda wielka, na której często kończy się wyśpiewywana fraza. Kolejnym wyznacznikiem jest m.in.:

³ Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych cech brzmieniowych tradycyjnego wielogłosu na Bałkanach (szczególnie w tradycjach bułgarskich), którą opisywało i analizowało wielu badaczy (zob. m.in. Muszkalska 1999: 202; Grozdew-Kołacińska 2020: 128 – tam też wcześniejsza literatura).

⁴ Część utworów została opublikowana w albumie CD zespołu Łada pt.: *Ženjem žito*.

skala diatoniczna o małym ambitusie, styl wąskich interwałów *tijesno pjevanje* (Bezić, 1981:33), w którym znamienne są odległości między kolejnymi dźwiękami mniejsze niż półton (Muszalska, 1999: 118). Stare pieśni są najczęściej dwugłosowe, występuje w nich równoległy ruch głosów, rzadko wykonuje się je solo (tzw. *samačko pjevanje*). Teksty są budowane w dziesięciozłostkowcu (4+6), a w pieśniach obrzędowych – w siedmiozłostkowcu (4+3) (Brkić 2020: 40).

2. Nowy styl wokalny, który pojawił się w latach pięćdziesiątych XX wieku i trwał do lat osiemdziesiątych, stanowił około 30% wykonań. Głównym wyznacznikiem odróżniającym go od starego stylu jest zakończenie pieśni na kwincie czystej. Występują w nim relacje tonalne z tendencją do tonacji dur. Używane są temperowane skale, rzadziej nietemperowane, a także pojawia się chromatyka. Śpiew jest dwugłosowy, z trzecim głosem pojawiającym się sporadycznie w środku frazy (Brkić 2020: 41).

Stary styl wokalny

W strefie Gór Dynarskich do dziś można usłyszeć najstarsze techniki dwugłosowego śpiewu, takie jak *ojkanje* (technika śpiewu wpisana w 2010 roku na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO w trybie pilnej ochrony)⁵. Ten rodzaj archaicznego śpiewu charakteryzuje się specyficznym, głębokim wibrato, uzyskiwanym poprzez impuls zaciskania i rozluźniania krtani podczas emisji długiego i wysokiego dźwięku. Technika ta została opisana m.in. przez Antuna Dobronicia w artykule *Ojkanje: A Contribution to the Study of Genesis of Our Folk Song*. Nazwa pochodzi od charakterystycznego zaśpiewu *oj*, od którego rozpoczyna się pieśń. Pierwsza pisemna wzmianka pochodzi z dziennika podróży po Dalmacji autorstwa Alberto Fortisa z lat 1771–1774, zatytułowanego *Viaggio in Dalmazia*. W rozdziale opisującym codzienne życie górskiej ludności, nazywanej przez Wenecjan Morlakami, Fortis opisywał charakterystyczne zaśpiewy w następujący sposób:

⁵ <https://ich.unesco.org/en/USL/ojkanje-singing-00320> (dostęp: 04.11.2024).

Kiedy Morlak podróżuje, zwłaszcza nocą lub przez górskie pustkowia, śpiewa o bohaterskich czynach z przeszłości słowiańskich królów i arystokratów lub o jakichś tragicznych wydarzeniach. Jeżeli zdarzy się, że po szczytach sąsiedniego wzgórza wędruje inny podróżnik, powtórzy wers śpiewany przez pierwszego śpiewaka i ten przerywany śpiew trwa tak długo, aż odległość rozdzieli ich głosy. Długi „okrzyk jest w rzeczywistości długim tonem „o” z nagłą zmianą wysokości dźwięku i zawsze poprzedza tekst; słowa tworzące linię liryczną śpiewane są szybko, bez zmiany wysokości tonu, co dzieje się na ostatniej sylabie, a wers kończy się długim „zawołaniem” w formie trylu, wznoszonym w momencie, gdy śpiewak bierze oddech (Fortis 1774: 92 za Marošević 2006: 141–143).

W regionach Ravni Kotari i Bukovica tradycyjny styl wokalny, w którym dominującym elementem jest *ojkanje*, nazywany jest również *orzenje*, *orcanje*, wśród ludności prawosławnej *groktanje*. W regionie Cetinska Krajina, pod górami Svilaja i Moseč ten rodzaj śpiewu, gdy wykonywany jest przez mężczyzn, nazywany jest *treskavica* lub – dzisiaj – *starovinsko*, a gdy wykonywany jest przez kobiety – *vojkavica* (Bezić 1968:69–176). *Groktalica* jest wykonywana *a cappella* przez grupę minimum trzech osób. Pierwsza rozpoczyna, w lokalnej terminologii – *poziva* (pol. zaprasza), w formie melorecytacji dziesięciozgłoskowej. Druga wykonuje głębokie vibrato przez całą długość trwania sekwencji, podczas gdy pozostali śpiewają burdon w interwale kwarty, tercji małej lub sekundy wielkiej. Tradycyjnie, funkcja śpiewu w społecznościach górskich mogła mieć na celu komunikację, świadczyć może o tym m.in. częste używanie we współbrzmieniach wokalnych interwału sekundy, który odbierany jest jako wyjątkowo nośny i szorstki w sensie właściwości akustycznych (por. Muszkalska 1999: 31–32; Dahlig 2018: 13). Współcześnie *groktalica* jest śpiewana przy każdej możliwej okazji, ale tylko najstarsi i najbardziej uzdolnieni śpiewacy są zaznajomieni z jej techniką.

podkreślenia frazy. Milijka Radmilović, którą poznaliśmy w Žegarze, jest ostatnią kobietą z tej wsi, potrafiącą posługiwać się tą techniką. Wśród mężczyzn *groktanje* jest bardziej popularne, śpiewają nią m.in. Obrad Milić, Dragomir Vukanac, Radko Milić. Jednoosobowe wykonanie pieśni, *samačko pjevanje* (pol. kawalerski śpiew), jest stylem pasterskim występującym na całej strefie dynarskiej. Melodia i tekst stanowią improwizację śpiewającego. Podczas wykonywania długich fraz śpiewak potrząsa głosem, tj. *grokti*.

Wspólny śpiew we wsi Žegar jest nieodłącznym elementem uczestniczenia w kulturze oraz manifestowania tożsamości. Do dziś w tej miejscowości zachowało się wiele zwyczajów, świąt i związanych z nimi pieśni obrzędowych. Jednym z nich jest *krsna slava*⁶, obchodzona przez chrześcijan (zarówno prawosławnych, jak i katolików), którzy czczą patronów swoich rodzin, uważanych za opiekunów i źródło ich dobrobytu. Uroczystość ta obejmuje rytualne złożenie bezkrwawej ofiary oraz ucztę, w której uczestniczą krewni, sąsiedzi i przyjaciele. Obchody rozpoczynają się od zapalenia specjalnie przygotowanej świecy w domu rodzinnym. Pieczołowicie przygotowane i udekorowane przez gospodynię domu ciasto najpierw polewane jest winem, a następnie, krojone na krzyż, obracane, dzielone na cztery części i unoszone. W trakcie tego rytuału składane są podziękowania patronowi, a także odmawiane modlitwy o pomyślność. Akt krojenia ciasta wykonuje gospodarz domu oraz najstarszy lub najważniejszy gość, wspomagani przez innych członków rodziny. Po zakończeniu tej części obrzędu rozpoczyna się uczta, której towarzyszy ceremonialne picie wina, spożywanie przygotowanych potraw oraz wznoszenie toastów za zdrowie, płodność i pomyślność dla rodziny i gości. Wiedza związana z obchodzeniem *Slavy* jest przekazywana w rodzinach z pokolenia na pokolenie, przy czym szczególną rolę w tym procesie odgrywają kobiety.⁷ W 2019 roku byliśmy

⁶ W 2014 roku, podczas dziewiątego posiedzenia Międzyrządowego Komitetu ds. Ochrony Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego, święto *Slava* zostało wpisane na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości UNESCO.

⁷ <https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patron-s-day-01010> (dostęp: 05.10.2024).

zaproszeni na dwie Slavy, gdzie gospodarze przyjmowali gości przez trzy dni. Podczas naszej obecności śpiewane były wszystkie pieśni ze świątecznego repertuaru: nowsze *na bas* i *groktalica* w przerwach między spożywaniem posiłku. Śpiew miał tam charakter towarzyski, a nie performatywny, więc po zaśpiewaniu jednej zwrotki pieśni były często przerywane, aby chwilę porozmawiać, napić się, po czym kontynuowano je, czasami ze zmianami w pierwszym głosie.

Niepraktykowanym już zwyczajem jest *vučarenje*, związane z polowaniami mężczyzn na wilki. Odbываły się one zimą – od grudnia do lutego. Gdy wilk został złapany, oprawiano go, wypychano słomą, a następnie z tak spreparowanym zwierzęciem kolędowano od domu do domu, wykonując pieśni *vučarske* (Ardalić 1994: 132). Źródłem tych zwyczajów należy doszukiwać się w kulturze pasterskiej i jej ważności dla lokalnej społeczności. Utrata owiec, które były często atakowane przez drapieżniki, stanowiła sytuację bardzo niepożądaną, starano się więc na różne – także rytualne – sposoby temu zapobiegać. Zabicie wilka było więc nie tylko wielkim pragmatycznym wydarzeniem dla całej społeczności, ale miało także wydźwięk zaklinający. Śpiewano m.in. pieśni, których słowa brzmiały: „Dajcie wilkowi słoninę, żeby nie przyszedł z połoniny. Dajcie wilkowi kawałek sera, niech naszych owiec nie zabiera. Jak dacie wilkowi wszystko, co potrzeba, to on nie podejdzie do naszego stada”. Melodie były wykonywane zarówno w nowym stylu, jak i w starym *kantanje*. Mieszkańcy wsi obdarowywali śpiewaków-kolędników jedzeniem, napitkiem, pieniędzmi. Aktualnie praktykowanie tego zwyczaju jest nielegalne ze względu na to, że wilki są objęte ochroną; kara wynosi ok. 28 tysięcy złotych⁸.

Śpiew z akompaniamentem instrumentu *gusle*⁹ jest elementem poezji epickiej, występującej na obszarze Serbii, Bośni i Hercegowiny oraz Chorwacji (Bjeladinović-Jergić 2001: 489). W Žegarze jest obecnie reprezentowany przez wspomnianego już Obrada Milicia. Grze na *guslach* zawsze

⁸ <https://net.hr/danas/vijesti/za-ubojstvo-vuka-kazne-su-ogromne-a-prosle-godine-zabiljezeno-je-2113-napada-ministarstvo-ne-pomaze-94b0b056-ec06-11ec-b09a-1a118673bbdd> (dostęp: 05.10.2024).

⁹ Gusle to jednostrunowy chordingon smyczkowy (struna wykonana jest z końskiego włosa), zbudowany z jednego kawałka drewna, najczęściej klonu lub jaworu, którego płytą rezonansową jest surowa koźła skóra.

towarzyszy śpiew, który imituje barwę instrumentu (Ling 1997: 86–90). Ponieważ instrument nie posiada progów, jego skala dźwiękowa zależy od grubości i ustawienia palców wykonawcy na strunie. Melodia wykonywana instrumentalnie podąża za melodią śpiewu na sposób heterofoniczny. Między zwrotkami melodia jest ogrywana.



Rycina 4. Obrad Milić grający na guslach podczas badań terenowych i nagrań Balkan Polyphony, fot. Maciej Sarna (2021)

Nowy styl wokalny

Region Bukovica w Chorwacji, będący częścią dawnej Jugosławii, stanowił jeden z najpóźniej zelektryfikowanych obszarów w kraju¹⁰. Późny dostęp do nowoczesnej infrastruktury, upowszechnienia się mediów takich jak radio i telewizja, odegrał istotną rolę w zachowaniu nienaruszonych, lokalnych tradycji muzycznych. W efekcie późnego kontaktu z jugosłowiańskimi melodiami oraz ich przenikania do lokalnego repertuaru, stare pieśni ludowe i tradycyjna muzyka tego regionu przez długi czas pozostawały w swojej pierwotnej formie, niepoddane

¹⁰ Według naszych rozmówców miejscowość przyłączono do prądu pod koniec lat 70-tych.

wpływowi zewnętrznym. Bukovica była swoistą „wyspą kulturową”, na której tradycyjna muzyka mogła się rozwijać w odosobnieniu. W latach 70-tych, wraz z rozpoczęciem procesu elektryfikacji, przyłączeniem radia, a później popularyzacją telewizji, zaczęły zachodzić dynamiczne zmiany w tradycyjnym śpiewie oraz muzyce tego obszaru¹¹. Wprowadzenie nowych źródeł informacji wpłynęło na lokalne tradycje muzyczne, przyczyniając się do ich transformacji i adaptacji nowych form muzycznych. Przed okresem elektryfikacji zmiany w tradycyjnej muzyce były wolniejsze i miały charakter bardziej organiczny. W Žegarze pojedyncze pieśni z innych regionów, takich jak Sławonia i Lika, pojawiały się głównie za sprawą wyjazdów zarobkowych jej mieszkańców. Migracje zarobkowe były naturalnym kanałem wymiany kulturowej, umożliwiającym przenikanie elementów muzyki z innych regionów do Bukovicy. Dobrym przykładem są pieśni sławońskie, które były adaptowane do lokalnego stylu muzycznego. Charakterystyczne jest dodawanie specyficznego dla społeczności serbskiej w Bukovicy drugiego głosu do melodii (interwały tercji, zakończone kwintą) i tekstu pieśni z innych regionów, jak to miało miejsce w przypadku pieśni *Golubice bjela*, *U livadi* oraz *Pšenice su klasale*. Te pieśni, mimo że miały swoje korzenie spoza Bukovicy, były przekształcane zgodnie z lokalnymi tradycjami muzycznymi, co ilustruje unikalny sposób adaptacji kulturowej. Zachowane w nienaruszonym stanie przez długie dekady tradycyjne pieśni tego obszaru są przykładem tego, jak kultura muzyczna może zachować swoją unikatowość i autentyczność w obliczu nowoczesnych zmian społecznych i technologicznych.

Podczas wywiadów z ludowymi śpiewakami wielokrotnie omawialiśmy sposób śpiewu (*način pjevanja*). Na tej podstawie zdefiniowaliśmy styl śpiewu, jako złożony system myślenia o utworze muzycznym, obejmujący różnorodne aspekty, takie jak konstrukcja melodii, techniki intonacji oraz dynamika wykonania. Istotnym elementem stylu jest także sposób, w jaki poszczególne głosy prowadzone są przez wykonawców w obrębie

¹¹ Informacja ta jest wnioskiem autorów wyciągniętym na podstawie analizy nagrań ze zbiorów DIEF (Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku) z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz Kamenko Bericia z lat siedemdziesiątych.

tonalnym i rytmicznym utworu. Ważna jest również umiejętność wykorzystania ozdobników, które mają za zadanie wzbogacić interpretację i nadać jej charakterystyczny wyraz. Ozdobniki stosowane są zgodnie z określonymi zasadami estetycznymi i stylistycznymi. Kolejnym kluczowym elementem jest emisja głosu, która obejmuje świadome wykorzystanie barwy i kontrolę śpiewaków nad głosem. Potrafią oni zmieniać brzmienie swojego głosu w momencie przejścia z jednego stylu śpiewu do drugiego, co jest szczególnie słyszalne w tradycyjnych formach, takich jak *kantolica* i *groktolica*, nazywane ogólnie *starinsko pjevanje*. Ta umiejętność manipulacji barwą głosu pozwala na wyrażenie różnorodnych emocji i interpretacji, a także na oddanie specyfiki danego stylu.

W regionach strefy Gór Dynarskich, po drugiej wojnie światowej, pojawił się styl nazywany przez część badaczy oraz większość wiejskich śpiewaków *pjevanje na bas*. Choć czerpie on z tradycji starszego dwugłosowego śpiewu, to wprowadza nowe elementy – zarówno pod względem melodii, jak i tekstu. Sami śpiewacy tradycyjni określają go jako „nowy śpiew”. Charakteryzuje się specyficznymi cechami, które różnią go od starszych form. Nowa pieśń jest tworzona poprzez dopasowanie nowego tekstu do melodii, która już istnieje w repertuarze śpiewaczym lub starego tekstu do nowej melodii. Kluczowym kryterium jest utrzymanie tego samego rodzaju wiersza co w oryginalnej melodii. Często teksty mają charakter zabawowy i nie pełnią żadnej specjalnej funkcji narracyjnej czy rytualnej. Styl ten posiada liczne lokalne wariacje i jest używany do nazywania różnych typów melodii, często identyfikowanych z konkretnymi wsiami, co podkreśla lokalne różnice w śpiewie. Zachowanie melodii jako podstawy kompozycyjnej umożliwia elastyczne podejście do tekstu, co sprawia, że śpiew ten pozostaje żywą i ewoluującą częścią kultury muzycznej regionów, w których jest praktykowany (Kenjalović 2013: 28–29). Śpiew *na bas* w Bukovicy towarzyszy codziennym wydarzeniom rodzinnym oraz spotkaniom towarzyskim.

Przed wojną w Chorwacji (1991–1995) istniał charakterystyczny dla społeczności prawosławnej podział na zespoły męskie, dziewczęce

i kobiece. Dziś, ze względu na zmniejszoną liczbę śpiewaków, coraz częściej śpiewa się wspólnie w mieszanych składach. Teksty pieśni wciąż stanowią integralną część żywej tradycji ludowej, pozostając istotnym elementem kultury lokalnej. W trakcie naszych badań często spotykaliśmy się nie tylko z wykonawcami, ale także z twórcami tekstów, które następnie były śpiewane w stylu *na bas*. Autorzy tekstów to m.in. Milica Milić z Bogatnika czy – nieżyjący już – Vojislav Radmilović z Nadvody, z dawnej części wsi Žegar. Pieśni noszą imiona twórców, co nadaje im znamiona oryginalności, pozwala zachować pamięć o konkretnych osobach i podkreśla indywidualny wkład w rozwój tradycji muzycznych. Dzięki stałej aktualizacji tekstów tradycja śpiewu ludowego jest nie tylko elementem przeszłości, ale staje się aktywną i żywą częścią współczesnej kultury.

Zakończenie

Przeprowadzone przez nas badania etnomuzykologiczne w miejscowości Žegar, w regionie Bukovica w północnej Dalmacji, skupiające się na tradycjach muzycznych etnicznej społeczności serbskiej, przyniosły szereg istotnych wyników. Analiza zebranych materiałów potwierdziła, że mimo historycznych trudności i zmieniających się warunków społeczno-politycznych, lokalne tradycje muzyczne zachowały swoje unikalne cechy, odzwierciedlając bogactwo kulturowe regionu. Dokumentacja i analiza tradycyjnych pieśni z Žegaru pozwoliły na identyfikację i szczegółowy opis dwóch głównych stylów wokalnych: starego, opartego na archaicznych technikach śpiewu, takich jak *ojkanje*, oraz nowego, który wykształcił się w XX wieku. Stary styl, charakteryzujący się użyciem nietemperowanych skal i dysonansowych współbrzmień między głosami, stanowi żywe świadectwo historycznych korzeni muzyki tego regionu. Nowy styl, choć różniący się technikami wokalnymi i harmonicznymi, nadal odzwierciedla tradycje i tożsamość lokalnej społeczności. Nie tylko dokumentacja terenowa, która objęła pieśni pasterskie, epickie

oraz obrzędowe, a także opowieści o lokalnych zwyczajach, ale przede wszystkim współuczestniczenie w śpiewie, pozwoliły nam lepiej zrozumieć rolę pieśni w życiu codziennym społeczności serbskiej w Bukowicy. Praca nasza, między innymi dzięki bliskim relacjom z miejscowymi śpiewakami, przyczyniła się też znacząco do podtrzymania i popularyzacji lokalnych tradycji.



Rycina 5. Nagrania w ramach projektu Balkan Polyphony w Žegarze. Od lewej Milica Milić, Zofia Zaborowska, Radojka Radmilović, Aleksandra Mrozowska, Mijika Radmilović, Zorka Ušljebrka, Kacper Siejkowski, Vojislav Radmilović, fot. Maciej Sarna (2021)

W ramach autorskiego projektu, którym jest wirtualne archiwum „Balkan Polyphony” oraz poprzez album muzyczny zespołu Łada, zdołaliśmy udostępnić część zgromadzonych nagrań szerszej publiczności, zarówno w Polsce, jak i na Bałkanach. Nasza działalność spotkała się z pozytywnym odbiorem ze strony lokalnej społeczności, a także zainteresowaniem mediów chorwackich, co wpłynęło na zwiększenie promocji kultury muzycznej Žegararu. Trwała i głęboka więź z jego mieszkańcami, miały ogromne znaczenie dla powodzenia i uwiarygodnienia wartości naszych działań. Nasza obecność i zainteresowanie lokalną kulturą dodały motywacji młodemu pokoleniu do kontynuowania tradycji śpiewu, co jest niezwykle istotne w kontekście zachowania dziedzictwa

kulturowego tego regionu. Dzięki naszym kilkuletnim staraniom i dobrej woli naszych przewodników w żegarskim śpiewie, udało się uwiecznić pieśni, a wraz z nimi unikatowe techniki wokalne, które niechybnie mogłyby zostać zapomniane w wyniku zanikania tradycji, spowodowanej między innymi migracją ludności.

Literatura cytowana

- Ardalić, Vladimir 2010: *Bukovica: narodni život i običaji*, Srpsko kulturno društvo: Prosvjeta.
- Бјеладиновић-Јергић, Јасна 2001: *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–2001*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 489.
- Brkić, Ivo 2020: *Glazbeni i plesni folklor Bukovice i Ravnih Kotara s osvrtom na rubna područja*. Doktorska disertacija. Split: Sveučilište u Splitu.
- Dahlig, Piotr 2018: *Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii*. Łódzkie Studia Etnograficzne t. 57, 11–28.
- Dobronić, Anton 1915: *Ojkanje. Prilog za proučavanje naše pučke popijevke*. W: Zbornik za narodni život i običaje, t. 20, 1–25.
- Fortis, Alberto 1774: *Viaggio in Dalmazia*. Venice: Presso Alvise Milocco, all' Apolline.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika 2020: *Fenomen „bułgarskich głosów” – od archaicznej diafonii do współczesnej chóralistyki*. „Muzyka” 3, 122–149.
- Ickiewicz-Sawicka, Magdalena. 2017: *Ludobójstwo, czystka etniczna, masakra, pogrom – niedookreślone kategorie zła na przykładzie wybranych konfliktów na Bałkanach*. W: *Logos: filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*. Red. Krzysztof Andruczyk, Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich. Białystok: Białostocka Kolekcja Filologiczna. 207–220.

- Kašić, Dušan 1971: *Srpski manastiri u Hrvatskoj i Slavoniji*. Beograd: Srpska Patrijaršija.
- Keňaloviћ, Милорад 2017: *Традиционално Народно Пјевање Сјеверозападне Босне Са Посебним Акцентом На „Ојкачи“* докторска дисертација. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду.
- Ling, Jan 1997: *Narrative Song in the Balkans. W: A History of European Folk Music*. Rochester: University Rochester Press.
- Milaš, Nikodim 1901: *Pravoslavna Dalmacija: Istorijski Pregled*. Novi Sad: Izclavachka knjiarnica.
- Marošević, Grozdana 2006: *One-part Ojkanje-singing in the Historical Perspective. W: Narodna umjetnost Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Muszkalska, Bożena 1999: *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki.
- Plenca, Dušan 1986: *Kninska ratna vremena 1850. – 1946*. Knin–Drniš–Bukovica–Ravni Kotari. Zagreb: Globus.
- Rapacka, Joanna 1995: *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*. Warszawa: Energeia.

Summary

The study of Dalmatian Serb singing traditions in Žegar, northern Dalmatia, meticulously examines the musical heritage of this community. Research conducted in 2018 has revealed unique songs and vocal techniques integral to daily life and traditional rituals in Bukovica. Despite being a small Orthodox Serb community displaced by Balkan conflicts, they have preserved songs dating back to the 12th century when Serbs settled in northern Dalmatia. Žegar, now with only 200 residents, was

once a significant hub of Serbian musical culture, fostering renowned singers and instrument makers. Field research documented around 75 compositions, including pastoral, epic, and ritual songs. Eighteen are archived in Balkan Polyphony, and nine appear on the Łada ensemble's album. The local singing tradition in Žegar encompasses two styles: old, featuring dissonant intervals typical for duet or group performances; and new, emerging in the 1950s with perfect fifth endings and major tonality. Singers employ characteristic techniques like *ojkanje*, recognized on UNESCO's intangible heritage list, known for its deep vibrato and archaic charm as described by Antun Dobronić. Building trust with residents proved pivotal in understanding their cultural context and traditions and overcoming initial skepticism due to historical ethnic exclusion. Communal singing sessions revealed ancient techniques like *groktalica* and other forms such as *kantalica* and *samačko pjevanje*. Local artists, including Obrad Milić, still practice singing accompanied by gusle. Despite historical challenges, the Serbian community of Žegar actively preserves its musical heritage through local singing groups and safeguarding the ancient repertoires. This research highlights how these efforts strengthen cultural identity and inspire younger generations to continue the singing tradition. Documentation of the songs and customs is accessible through the „Balkan Polyphony” virtual archive project.

Keywords: traditional music, *ojkanje*, Dalmatian Serbs, musical heritage, ethnomusicology

Kinga Strycharz-Bogacz

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej
Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze”
w Baranowie Sandomierskim
jako przykład pielęgnowania i propagowania
rodzimej tradycji muzycznej

Wstęp

Polski folklor muzyczny towarzyszył życiu wielu pokoleń naszych przodków, a w międzypokoleniowym przekazie przetrwał do czasów współczesnych. Jest on wpisany w naszą codzienność, determinuje czas świętowania i praktyki powszednie, a także bezpośrednio wpływa na obrzędowość doroczną i rodzinną doświadczaną przez człowieka od wczesnego dzieciństwa do późnej starości. Zróżnicowanie regionalne ludowej tradycji muzycznej sprzyja jej odmienności czy nawet powstawaniu enklaw kulturowych, stąd mówimy o rodzimoci tradycji regionalnej, subregionalnej czy lokalnej. Katarzyna J. Dadak-Kozicka

trafnie definiuje poczucie rodzimości jako zależne od rdzennego kręgu zakorzenienia, z którego człowiek zmierza ku temu, by całkowicie spełnić swoje możliwości, potrzeby i dokonania, a wówczas następuje pełna rodzimość (Dadak-Kozicka 1996: 308). Poczucie rodzimości folkloru przez jego świadome kultywowanie osiąga swoją pełnię w jego szerokim propagowaniu za sprawą festiwali folkloru. Na festiwalowej mapie Polski znajduje się wiele wydarzeń o różnej randze i adresowanych do różnych wykonawców, ale festiwal, któremu chcę poświęcić uwagę ze względu na jego wyjątkowość jest tylko jeden, a jest nim Festiwal „Dziecko w Folklorze”. Stanowi on przykład ochrony dziedzictwa niematerialnego w rozumieniu konwencji UNESCO z 2003 roku, przekazywanego z pokolenia na pokolenie¹. W niniejszym artykule skupię się na omówieniu genezy i idei Festiwalu oraz jego realizacji w kontekście kryteriów oceny uczestników przez gremium jurorskie. Dokonam analizy przemian folkloru w odniesieniu do jego rdzenności i autentyczności na festiwalowej scenie, a także poddam badaniu rolę instruktorów oraz sposoby przekazu i pielęgnowania tradycji muzycznej upowszechnianej na Festiwalu. Wiele cennych informacji na temat tego przedsięwzięcia artystycznego pozyskałam podczas wywiadu przeprowadzonego z Jolantą Dragan, która jako etnograf i muzyk jest jego jurorem od pierwszej edycji do chwili obecnej (z małymi przerwami)², a także z moich własnych doświadczeń jako jurora dziewięciu edycji tego Festiwalu, jak również z programów, protokołów oraz audio- i audiowizualnych nagrań festiwalowych.

¹ W rozumieniu Konwencji UNESCO dziedzictwo niematerialne obejmuje: tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sztuki widowiskowe, zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne, wiedzę i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata, umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym, zob. <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/> (dostęp 05.02.2024)

² Wywiad z Jolantą Dragan przeprowadzony 19 czerwca 2021 roku w Baranowie Sandomierskim (transkrypcja wywiadu w posiadaniu autorki artykułu).

Geneza i idea Festiwalu oraz jego realizacja

Festiwal „Dziecko w Folklorze” zainicjowano w 1991 roku w Baranowie Sandomierskim na Podkarpaciu, co wpisuje się w powszechną ówczesnie praktykę w odniesieniu do muzycznego folkloru, aby stworzyć miejsca sprzyjające ocaleniu najbardziej autentycznych melodii ludowych (Kusto 2021: 4). Jego pomysłodawczynią i organizatorką była Alina Szymczyk, ówczesna dyrektor Miejsko-Gminnego Ośrodka Kultury w Baranowie Sandomierskim. Postrzegała ona pokazanie „dziecka w folklorze” nieco inaczej niż obecnie ma to miejsce. Chciała, aby na ten Festiwal przyjeżdżali twórcy, śpiewacy, instrumentalisci i gawędziarze ludowi, ale mieli to być dorośli prezentujący wszystko to, co wiąże się z dzieckiem i z jego losem, niekoniecznie tylko w folklorze, ale z losem dziecka zamieszkującego na wsi. Mieli oni przedstawiać jego dole i niedole, a także np. zabiegi pielęgnacyjne czy urodziny; chodziło o zaprezentowanie w możliwie najszerszym kontekście wszystkiego, co wiąże się z dzieckiem z perspektywy osoby dorosłej. Realizowanie festiwalu według takich założeń od samego początku spotkało się z zainteresowaniem twórców nie tylko z najbliższego województwa (ówczesnie województwa tarnobrzeskiego), ale też z wielu innych województw czy regionów. Od pierwszej edycji na baranowski Festiwal licznie przyjeżdżali Górale z różnych regionów i subregionów południowej Polski, reprezentowani przez znanych śpiewaków, instrumentalistów i gawędziarzy. Przybywali też artyści ludowi z ziemi świętokrzyskiej, lubelskiej, mazowieckiej, opoczyńskiej, radomskiej i sieradzkiej oraz najliczniejsza grupa z ziemi tarnobrzeskiej i rzeszowskiej. Podczas kolejnych edycji pojawili się wykonawcy z innych regionów/subregionów Polski takich jak: Warmia, Mazury, Kurpie, Pomorze, Kujawy, Małopolska, Wielkopolska, Dolny Śląsk, Podlasie, Rawskie, Łowickie, Kaliskie, Łódzkie, Suwalszczyzna czy Nowosądecczyzna, stąd to wyjątkowe wydarzenie objęło swoim zasięgiem artystów i twórców z całego kraju.

Ogólnopolska ranga Festiwalu wynikała z wizji jego pomysłodawczyni Aliny Szymczyk, która uważała za niezwykle istotne i potrzebne

w ówczesnym czasie podjęcie problematyki dziecka w folklorze, adresując ją do twórców i wykonawców z całej Polski. W zakresie upowszechniania kultury ludowej Alina Szymczyk miała osobiste doświadczenia należąc do zespołu „Lasowiaczki”, który od 1976 roku prężnie działał w Baranowie Sandomierskim; z nim reprezentowała swój subregion na wielu festiwalach muzyki ludowej. Spotykając się tam z osobami z różnych stron Polski zauważyła, że brakuje problematyki dziecka w folklorze, więc warto by stworzyć specjalne wydarzenie artystyczne dokumentujące to zjawisko. Przed objęciem stanowiska dyrektora w Baranowie Sandomierskim Alina Szymczyk kierowała Domem Kultury w Grębowie, gdzie w latach 1988–1989 zorganizowała Wojewódzki Przegląd Kołysanki Ludowej. Obok powszechnie znanych pieśni z tego gatunku śpiewano tam też przepiękne, na wskroś ludowe kołysanki, które kobiety wykonywały w sposób autentyczny, z kołyską, z kołysaniem dziecka, jego uspokajaniem, co było wielkim przeżyciem dla wykonawców i publiczności, gdyż mimo prezentacji na scenie zachowały swój autentyzm. Publiczne upowszechnianie wynikało z ich pielęgnowania w naturalnym otoczeniu i okolicznościach. To był swoisty „zaczyn”, który zaowocował zainicjowaniem dwa lata później Ogólnopolskiego Festiwalu „Dziecko w Folklorze”.

Pierwotne festiwalowe kategorie dotyczyły dorosłych wykonawców, a były one następujące: 1. Soliści śpiewacy, 2. Zespoły śpiewacze, 3. Gawędziarze (opowiadający o dzieciach i ich losie), 4. Zespoły obrzędowe lub zespoły teatralne (prezentujące widowiska o dzieciach), 5. Instrumentaliści: mistrz – uczeń. Niezależnie od tych kategorii warto wspomnieć o protokole z 1993 roku, odnoszącym się do ogólnej idei Festiwalu; jest to protokół z posiedzenia Komisji Artystycznej konkursu kołysanek i pieśni sierocych Festiwalu „Dziecko w Folklorze”, zatem te dwa gatunki pieśni stanowiły nadrzędne kategorie oceny. Z czasem zmodyfikowano ideę i założenia Festiwalu. Organizatorzy stwierdzili, że pokazanie problematyki dziecięcej z perspektywy dorosłego człowieka jest formułą, która w jakiś sposób powiela ideę innych festiwali, więc pojawił się pomysł, by pokazać twórczość ludową i los dziecka jego własnymi oczami, czyli jak

dzieci postrzegają siebie na tle kultury wiejskiej. Z tego względu w kolejnych edycjach obok dorosłych zaczęły występować dzieci prezentujące folklor dziecięcy, więc wprowadzono oddzielne kategorie dla dorosłych i dla dzieci. Następnie, również w latach dziewięćdziesiątych, pojawiły się ludowe zespoły taneczne. Dorośli brali udział w Festiwalu do ósmej edycji, a w kolejnych na scenie występowały wyłącznie dzieci, oceniane w sześciu kategoriach: 1. Soliści śpiewacy, 2. Grupy śpiewacze, 3. Grupy obrzędowe (prezentujące obrzędy oraz zabawy dziecięce), 4. Soliści instrumentalni, 5. Kapele, 6. Zespoły taneczne. Modyfikując formułę Festiwalu, niestety zrezygnowano z kategorii gawędziarzy, która według Jolanty Dragan była znakomita, gdyż opowiadania o dzieciach czy dotyczące dzieci, ich losów, różne legendy o tej tematyce zachwycały niepowtarzalnością, a pochodziły nawet z XIX wieku. Zmieniła się też pierwotna nazwa baranowskiego przedsięwzięcia na Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze”.

Fenomen tego Festiwalu polega na tym, że stawia on dziecko w samym centrum, skupia się tylko i wyłącznie na dziecku oraz wszelkich aspektach, które go dotyczą, stąd dziecięcy jest śpiew, mowa, taniec, gra na instrumencie, strój oraz dziecko jest wykonawcą. Młodzi artyści mają od kilku do 18 lat, z zaangażowaniem i szczerą radością śpiewają, grają na instrumentach, tańczą, prezentują widowiska obrzędowe i dawne zabawy, utożsamiając się z kulturą swojego regionu. Przeprowadzone badania potwierdziły, że Festiwal sprzyja muzycznemu rozwojowi dziecka i służy propagowaniu często niedocenianej kultury regionalnej. Organizatorzy Festiwalu od początku bardzo skutecznie realizują jego cel, czyli aktywne przekazywanie przez dorosłych rodzimej kultury swoich przodków młodemu pokoleniu, gdyż istotne jest zachowanie i popularyzowanie bezcennego dziedzictwa kulturowego w ramach często zanikających już gatunków folkloru związanego z tematyką dziecięcą. Należą do nich: dziecięca pieśń sieroca, kołysanka, pieśń pasterska, pieśń obyczajowa o dziecku, a także tańce, gry i zabawy oraz obrzędy i zwyczaje dotyczące dzieci, co z zaangażowaniem prezentują młodzi

wykonawcy na festiwalowej scenie. Konieczne jest wzbudzanie, rozwój i utrwalanie regionalnie uwarunkowanej tożsamości uczestników, jak też promowanie jej i zapoznawanie z nią szerokiego grona odbiorców dzięki opracowaniom regionalnie zróżnicowanych materiałów źródłowych, stanowiących zarazem audiowizualny materiał do edukacji dzieci. Festiwal potwierdza, jak istotna jest nasza pamięć o tradycji. Renata Domka, dyrektor baranowskiego MGOK-u w latach 2016–2020, zapewnia, że kultura ludowa nigdy nie zaginie, gdyż z niej bierze się wszystko to, co teraz tworzymy, bo ona jest głęboko w nas. Podkreśla, jak ważna okazuje się zgodność każdego występu z tradycją własnego regionu. Z kolei Barbara Sroczyńska z „Lasowiaczek” słusznie sądzi, że wartości zaszczerpane w dzieciach zostają w nich na całe życie, co potem procentuje, zaś Alicja Szymczyk uważa, że nasz folklor zostanie zachowany, bo przejęły go dzieci i wykonują go podczas Festiwalu, a kiedyś przełożą kolejnemu pokoleniu. Rokrocznie w Festiwalu udział bierze od 300 do ponad 500 wykonawców. Rekordowa okazała się edycja z 1998 roku z udziałem osób dorosłych i dzieci, a uczestniczyło w niej aż 1200 wykonawców. W 2024 roku odbyła się jubileuszowa 30. edycja Festiwalu, podczas której na scenie zaprezentowało się 560 uczestników.

Warto dodać, że w ramach Festiwalu organizowana jest też impreza plenerowa, zwykle na baranowskim rynku. Ściśle wpisuje się ona w festiwalową ideę kultywowania folkloru i jego propagowania, gdyż od lat odbywają się tam spotkania ze sztuką ludową prezentujące rzeźby ludowe czy zabawki w drewnie, organizowane są warsztaty etnograficzne dla instruktorów, warsztaty i pokazy lasowiackiego rękodzieła z wikliny papierowej, bibuły i drewna, pokazy nowosądeckiego haftu i podhalańskiego rękodzieła (ludwisarstwo i metaloplastyka), lasowiackie prezentacje kulinarne, turnieje i zabawy plebejskie oraz prezentacje widowisk obrzędowych, a także warsztaty muzyczne i koncerty zespołów ludowych jak np. koncert Rodziny Brodów podczas jubileuszowej 25. edycji Festiwalu w 2018 roku, na którym wystąpił wybitny artysta i popularyzator muzycznej kultury ludowej – Józef Broda z wnukami (Strycharz-Bogacz 2018: 36).

Jurorzy oraz kryteria oceny uczestników Festiwalu

Występy festiwalowe ocenia profesjonalne jury powołane przez organizatorów; jak wynika z analizy programów festiwalowych, są to etnomuzykolodzy, językoznawcy, etnografowie, kulturoznawcy, folklorysty, antropolodzy kultury i etnochoreografowie. Przez trzydzieści edycji Festiwalu kolejni dyrektorzy baranowskiego MGOK-u starali się utrzymywać w miarę stałe gremium jurorskie, ale też decydowali o zmianach w jego składzie i o wyborze konkretnych specjalistów. Należy stwierdzić, że ma to swoje zalety, ale też i mankamenty, gdyż rotacja jest potrzebna i przynosi świeże spojrzenie na wykonawców, ale zakłóca ciągłość oglądu prezentacji scenicznych. Warto więc w ostatecznej ocenie jurorskiej zrównoważyć jednorazowe oraz perspektywiczne spojrzenie na sceniczne występy, mając świadomość nieuchronnych przemian kultury ludowej. Należy podkreślić, że organizatorom Festiwalu przez trzy dekady zależało na doświadczeniu i wiedzy merytorycznej zapraszanych jurorów. To stanowisko podtrzymuje też Mirosław Smykła, obecny dyrektor baranowskiego MGOK-u, który uważa, że zobowiązuje do tego ogólnopolska ranga Festiwalu.

Zgodnie z regulaminem jurorzy przyznają wykonawcom nagrody oraz wyróżnienia finansowe i rzeczowe. Zwycięzca każdej kategorii otrzymuje również specjalną nagrodę; jest to tzw. duży Drewniany Klepok, czyli ludowe rękodzieło nawiązujące do dawnej dziecięcej zabawki, a zdobywcy drugich miejsc nagradzani są małymi Drewnianymi Klepokami. W początkowych edycjach Festiwalu jurorzy przyznawali nagrody także instruktorom przygotowującym dzieci do występów. Mimo obowiązujących rokrocznie ogólnych wytycznych co do festiwalowych kategorii, każda edycja jest inna, co słusznie zauważa Katarzyna Gwoździowska, która od ponad 25 lat koordynuje organizację Festiwalu. Z jej obserwacji wynika, że każdego roku przeważa liczba wykonawców z konkretnej kategorii, ale to stale zmienia się i nie wiadomo, jaka kategoria będzie najliczniejsza w kolejnej edycji. Można więc śmiało stwierdzić, że ta różnorodność sprzyja ciągłości tradycji instrumentalistów

i kapel ludowych, tradycji śpiewaczej, tanecznej i obrzędowej, gdyż kultywowanie folkloru i propagowanie go na scenie jest wciąż żywe, a także angażuje kolejnych wykonawców z miejscowości niereprezentowanych wcześniej na Festiwalu.

Niezależnie od postępujących zmian kulturowo-społecznych folklor prezentowany na baranowskim Festiwalu zachowuje związek z tradycją przodków, rozumianą jako przejęte dziedzictwo, będące podstawowym źródłem kultury dla mieszkańców wsi (Maciejewska 2014: 92). W tym kontekście Piotr Grochowski pisze o zauważalnym obecnie dążeniu, by rodzaj współczesnego wykonawstwa był najbliższy dawnemu oryginałowi. Istotne zatem okazuje się zachowanie unikatowego stylu wykonawczego, jak też to, by funkcjonowały niektóre elementy kontekstu społecznego składające się na okoliczności wykonywania i recepcji muzyki (Grochowski 2016: 276). Festiwalowe prezentacje powinny więc być zgodne z tradycją i jako takie są oceniane przez jurorów, a trzeba zauważyć, że na przestrzeni trzydziestu lat kryteria oceny uczestników nie uległy zmianom. Jan Adamowski jako juror zwraca uwagę na różny poziom konkursowych występów; obok tych wybitnych pojawiają się i takie, które są początkiem spotkania młodych wykonawców z rodzimym folklorem, a nierzadko wykonują go dzieci z miasta, czasem nie w pełni go rozumiejąc. Z kolei juror Tomasz Nowak wyraża zadowolenie, że dla wielu osób ważne okazuje się sięganie po rodzimą tradycję i jej przekaz, który często niestety już zanikł, a może przetrwać np. przez działalność ośrodków kultury w zakresie krzewienia folkloru. Natomiast rdzennie podhalański muzykant Krzysztof Trebunia-Tutka, jako instruktor instrumentalistów na 26. edycji Festiwalu, podkreśla, jak ważne jest, że również wzajemnie obserwują swoje występy, bo to im uświadamia, że folklorem nie interesują się tylko osoby starsze, ale jest on żywy również w najmłodszym pokoleniu. Według niego szczególnie warto pamiętać o tym, że trzeba „od przedszkola próbować tej tradycyjnej nuty, tradycyjnej śpiewki, by potem traktować ją jako własną”³. Z własnej

³ Reportaż z 26 Ogólnopolskiego Festiwalu Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze”, zob. <https://youtu.be/Xmyw4KyifIE> (dostęp 01.03.2024).

perspektywy jako jurora tego Festiwalu potwierdzam generalnie wysoki poziom występów scenicznych, zauważam zarazem, że młodzi artyści pielęgnując rodzimą tradycję muzyczną powinni być dobrze prowadzeni i przygotowani przez swoich instruktorów.

Wśród kryteriów oceny wykonawców przez jurorów należy wymienić: zgodność prezentacji z danym regionem/subregionem pod względem rodzaju i stylu śpiewu, stylu gry na instrumentach, gwary, a także autentyczny sposób przekazu, dobór stroju z właściwego regionu oraz dobór repertuaru do tematyki festiwalu, stąd należy wykonywać pieśni sieroce, pasterskie, opowiadające o losie dzieci, kołysanki śpiewane dzieciom przez dorosłych, pieśni religijne np. maryjne w widowiskach obrzędowych. Ważne jest dostosowanie prezentacji do wieku wykonawców, właściwa interpretacja treści, pokazanie kontekstu, ogólny wyraz artystyczny i zachowanie norm obowiązujących w kulturze ludowej, a więc brak makijażu, zwłaszcza pomalowanych ust, stosowne obuwie, czyli np. trzewiki, a nie adidas czy sandały, zwykłe warkocze, a nie warkocze francuskie, obce polskiej kulturze ludowej oraz brak współczesnych zdobień stroju.

Jurorzy w protokołach z obrad doceniają walory prezentacji oraz przekazują uwagi instruktorom i wykonawcom, co należy poprawić w kolejnych występach. W pochwałach czytamy m.in. „Dzięki pracy instruktorów można było zobaczyć występy wielu utalentowanych dzieci, które umiejętnie kształtowane przez nich wykonują tradycyjne śpiewy w sposób bliski ideałowi i stają się uczestnikami przekazu tradycji, co jest działaniem istotnym w świetle konieczności ochrony niematerialnego dziedzictwa kultury” (protokół z 2006 roku), albo „Komisja z satysfakcją stwierdza liczną obecność dzieci i młodzieży (...). Ich występy charakteryzowały się dużą świeżością i spontanicznością. Jest to bardzo ważne, gdyż świadczy o umiejętnym wzbudzaniu zainteresowania własnym dziedzictwem kulturowym przez instruktorów” (protokół z 2021 roku). Z kolei w uwagach czytamy m.in. „Sugeruje się zwrócenie szczególnej uwagi na dbałość o autentyczny przekaz folkloru, dostosowanie

repertuaru do wieku i możliwości wykonawców, co będzie skutkowało większą swobodą w występach scenicznych” (protokół z 2016 roku), albo „Komisja sugeruje zwrócenie uwagi na bardziej wyrazisty dobór repertuaru, tj. genetycznie związanego z kulturą ludową. Ponadto trzeba podkreślić konieczność przekazywania i pokazywania własnego dziedzictwa i kultury lokalnej, poszukiwania lokalnej tożsamości, co w kontekście ochrony niematerialnego dziedzictwa kultury i transmisji pokoleniowej własnego dziedzictwa ma wielkie znaczenie” (protokół z 2022 roku).

Przemiany folkloru a jego rdzenność i autentyczność

Na podstawie przeprowadzonej analizy źródłowych materiałów festiwalowych oraz w oparciu o moje własne doświadczenia i obserwacje jako wieloletniego jurora Festiwalu mogę stwierdzić, że na przestrzeni trzech dekad organizowania Festiwalu zauważalne są zmiany w przekazie twórczości dziecięcej, niemniej wykazują one uwarunkowania regionalne. Na Podhalu rodzima tradycja, prezentowana na Festiwalu, nadal ma silne zakorzenienie, jest niejako wtopiona w codzienność, mimo zmieniającej się kulturowo rzeczywistości. Dotyczy to zarówno śpiewu, mowy, gry na instrumentach oraz tańca; w tych wszystkich zakresach młodzi wykonawcy w pełni zachowują specyfikę folkloru podhalańskiego, czyli charakterystyczny styl śpiewu otwartym głosem z wykorzystaniem skali góralskiej i zachowaniem gwary, a także charakterystyczny sposób gry na typowo podhalańskich instrumentach oraz umiejętność wykonywania wielu skomplikowanych i wymagających szczególnej tężyzny fizycznej figur tanecznych. Wspomniany folklor podhalański podczas festiwalowych prezentacji naprawdę może budzić zachwyt, bo zachowuje swoją rdzenność i autentyczność z racji na jego stałą obecność w życiu Podhalan, od wczesnego dzieciństwa do późnej starości. Również dzieci przyjeżdżające na Festiwal z Kurpiów, Suwalszczyzny, Lubelszczyzny, Opoczyńskiego czy Sieradzkiego zawsze są chętnie oglądane i słuchane,

gdyż mają poczucie przynależności do obszaru, z którego pochodzą. Prezentując na scenie rodzimą ludową kulturę muzyczną, zachwycają szczerością i autentyzmem przekazu, bo one po prostu tym żyją. Jolanta Dragan jako juror zauważa, że na scenie Festiwalu ze świadomością własnej tradycji różnie bywa u Lasowiaków oraz u dzieci ze Świętokrzyskiego, Rzeszowskiego i Łowickiego. Większość młodych wykonawców pochodzi z małych miejscowości i wsi, ale zdarzają się też zespoły z dużych miast, gdzie w miejskiej przestrzeni działają jako zespoły muzyki tradycyjnej, pielęgnując ją i upowszechniając.

Z perspektywy czasu i z punktu widzenia jurora można śmiało stwierdzić, że dawniej dzieci występujące na baranowskim Festiwalu były bardziej spontaniczne w przekazywaniu folkloru, który w zasadzie tkwił w nich. Obecnie mają bardziej wyuczone prezentacje sceniczne, ale jest to naturalny proces spowodowany powszechną dostępnością internetu, który zaczął stanowić źródło inspiracji w zakresie folkloru. Wskutek czerpania z niego nierzadko mogą zanikać wzorce rodzimej tradycji, którą należy kultywować, a obce przekazy potrafią zyskiwać na tyle dużą sympatię, że rodzimy folklor niestety zaczyna asymilować ich cechy, czy w konsekwencji sukcesywnie wypiera własną tradycję na rzecz nowo poznanej; może także dochodzić do stopniowej unifikacji folkloru, zatracającego lokalny koloryt. Takie przemiany z pewnością są niepokojące dla zachowania i pielęgnowania rdzenności konkretnych tradycji muzycznych, dlatego warto dołożyć wszelkich starań, by uczyć najmłodsze pokolenie poszanowania bardzo cennej spuścizny swoich przodków oraz świadomego z niej korzystania. Należy też zauważyć, że dawniej inaczej spędzano czas wolny, zwykle śpiewając, tańcząc, grając na instrumentach, więc folklor towarzyszył człowiekowi od dzieciństwa i naturalnie był kultywowany. Jak stwierdza również Piotr Dahlig, nabywane od najmłodszych lat elementarne umiejętności muzyczno-wykonawcze w zakresie śpiewu, tańca i gry na instrumentach pozwalały na udział w praktykach obrzędowych i życiu towarzyskim lokalnej społeczności (Dahlig 1993: 81). Niewątpliwie ten rodzaj spontanicznej,

domowej edukacji młodego pokolenia żyjącego w różnych regionach Polski gwarantował przetrwanie ogromnego bogactwa naszego folkloru muzycznego, a pielęgnowanie go przez kolejne dekady do czasów współczesnych pozwoliło zachować jego rdzenność i autentyczność.

Dzięki rejestracji audiowizualnej Festiwalu „Dziecko w Folklorze” udokumentowano folklor na nim prezentowany i nagrano wiele cennych występów. Szczególnie ciekawe były te z początkowych edycji Festiwalu i związane z występami dorosłych, np. wykonawczynie z Dolnego Śląska (ziemia zielonogórska), która śpiewała kołysanki z terenów wschodnich, skąd pochodzili Kresowiaczy przesiedleni na Dolny Śląsk. Były to swoiste perełki, skarby ich dawnej rodzimej kultury, która nieprzerwanie tkwiła w Kresowiakach, mimo nowego miejsca ich zamieszkania, oddalonego od ich domu rodzinnego o kilkaset kilometrów. Szczęśliwie nie zasymlowali oni tutejszej tradycji, lecz kultywowali swoją, wpojoną przez przodków, a tego typu upowszechnianie jej na scenie potwierdza ich głębokie poczucie tożsamości, które przetrwało w nich w zderzeniu z nowymi okolicznościami życia.

Obecnie nie wszystkie prezentowane na Festiwalu przekazy folkloru zachowały wierność rodzimej tradycji, co zresztą bardzo trafnie ujmuje Jerzy Szacki określając tradycję jako „władzę żywych nad umarłymi” (Szacki 1971: 150), ale z moich obserwacji jako jurora oraz z przeprowadzonych badań wynika, że w większości regionów reprezentowanych na Festiwalu przekazy te nadal są rdzenne i autentyczne, więc ich wykonawstwo stanowi naturalne następstwo ich pielęgnowania. W tym kontekście należy szczególnie podkreślić wciąż ważną rolę depozytariuszy tradycji, którzy międzypokoleniowo mogą przekazywać rodzimą tradycję muzyczną dzieciom i młodzieży. Natomiast u niektórych wykonawców widać już i słychać inspirowanie się literaturą lub wspomniane czerpanie z internetu, zatem posiłkują się przykładami z dorobku zespołów wcześniejszych, korzystając raczej z ich nagrań, a niekoniecznie czerpią od osób i zespołów występujących na żywo. Warto dodać, że artyści ludowi zakorzenieni od kilku dekad w rodzimej kulturze nie tylko przejmują

spuściznę przodków, ale też sami tworzą scenariusze widowisk i pieśni obrzędowe, co Joanna Dziadowiec określa jako stałą obecność „kulturowych reprezentacji rzeczywistości” (Dziadowiec 2016: 495), zarówno tej współczesnej, jak i przeszłej. Tak dzieje się nie tylko obecnie, gdyż praktykuje się to od dawna. Jest wiele pieśni napisanych przez uznanych twórców, np. wykonywane podczas edycji Festiwalu z 2022 roku pieśni o sobótkach; ich autorką jest Maria Kozłowa, nieżyjąca już, zasłużona artystka ludowa, jedna z założycielek zespołu „Lasowiaczki”. Pieśni jej autorstwa obecnie żyją własnym życiem. Mimo, że powstały kilka dekad temu, niektórzy uważają je za tradycyjne i dawne, lecz znawcy folkloru zauważają, że należą one do nowszej warstwy muzyki ludowej, choć mocno wpisują się w rodzimą lasowiacką tradycję, w której są zakorzenione.

Rola instruktorów oraz sposoby przekazu i pielęgnowania tradycji muzycznej upowszechnianej na Festiwalu

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku Festiwal stał się na tyle popularny, że ówczesny Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury (COMUK) włączył się w jego przygotowania, organizując przy tym seminarium, czyli zajęcia ze specjalistami przeznaczone dla instruktorów zajmujących się folklorem w poszczególnych instytucjach kultury. Były to np. wykłady o dzieciach w kontekście obrzędowości chrzcinowej, co zyskało duże zainteresowanie uczestników. Dzięki temu w ramach Festiwalu upowszechniano wśród instruktorów kultywowane tradycje obrzędowe i związane z nimi śpiewy. Sprzyjało to zachowaniu pewnej części dziedzictwa kulturowego w pamięci kolejnego pokolenia, a instruktorzy w ramach swojej pracy w różnych regionach Polski mogli podejmować próby rekonstrukcji dawnych obrzędów, by potem je pielęgnować, upowszechniając w lokalnych kręgach i na scenach festiwali o randze regionalnej i ogólnopolskiej.

Praca instruktorów jest czasochłonna i bardzo ważna w kształtowaniu młodego pokolenia w poczuciu własnej tożsamości i poszanowaniu

tradycji ludowej. Jurorzy oceniając dzieci, oceniają też ich instruktorów, którzy zwykle mając stosowną wiedzę o kulturze tradycyjnej, właściwie ją przekazują młodym artystom, dbając, by upowszechnianie folkloru sprzyjało jego kultywowaniu. Nieuniknione są problemy instruktorów podczas przenoszenia folkloru dziecięcego na scenę, a dotyczą one m.in. repertuaru słowno-muzycznego, śpiewu i tańca, gwary, reżyserii oraz ubioru i rekwizytów (Majerczyk 2018, 89-93). Zdarza się również, że świadomość występu na scenie albo powoduje u dzieci treść, która ogranicza autentyczność wykonania, albo zbyt subiektywna instruktorska wizja prezentacji, bez zakorzenienia w tradycji wręcz deformuje przedstawiane treści, co spotyka się z niską oceną jurorów, a propagowanie folkloru nie ma nic wspólnego z jego pielęgnowaniem. Zatem rola instruktorów jest nadal kluczowa w umiejętnym przekazywaniu dzieciom kultury ludowej.

Należy podkreślić szczególną wartość rodzimej tradycji, z którą młodzi wykonawcy w naturalny sposób utożsamiają się i ją czują, stąd ich przekaz jest autentyczny i sprzyja pielęgnowaniu spuścizny przodków. Dlatego niezrozumiałe wydają się przygotowane przez instruktorów festiwalowe prezentacje np. suites tańców podhalańskich wykonywane przez zespoły z Rzeszowszczyzny, czyli Rzeszowiacy niejako przebijają się za Górali, występując w strojach z obcego im regionu, co wpisuje się w zjawisko folklorizmu, o którym szeroko i wieloaspektowo dyskutowali badacze folkloru już w latach osiemdziesiątych XX wieku (*Lubelska rozmowa o folkloryzmie* 1987: 73-103). W przypadku takich praktyk od razu widać brak zakorzenienia w tradycji obcego regionu o innych uwarunkowaniach kulturowych. Następuje też zatracenie autentyczności przekazu folkloru i wizerunku wykonawców, którzy niepotrzebnie propagują nie swoją tradycję, rezygnując z pielęgnowania własnej. Aby tego uniknąć, instruktorzy powinni mieć istotne pojęcie o danej kulturze ludowej, którą przekazują młodym artystom, a zdobyte przez instruktorów wykształcenie w tym zakresie jest wartością dodaną, gdyż sama wiedza nie wystarczy do ich prawidłowej pracy z dziećmi i młodzieżą.

Brak powiązań instruktora z przekazywaną tradycją skutkuje tym, że młode pokolenie zamiast pielęgnować kulturę ludową swoich przodków otrzymuje wypaczony jej przekaz, który przyjmuje jako własny. Ponadto coraz częściej instruktorzy korzystają z tzw. warsztatów muzyki tradycyjnej, gdzie muzycy ludowi uczą śpiewać, grać czy tańczyć w konkretny sposób, ale robią to w stylu mającym niewiele wspólnego z tym, który panował niegdyś na danym terenie. Jan Łuczkowski określa to zjawisko jako homogenizację kultury (Łuczkowski 2013: 14), a korzystanie z cudzych wzorców kulturowych wpływa na stopniowy zanik rodzimej tradycji. Zbigniew Przerembski dodaje, że wykonawcy ludowi przyswajają sobie repertuar śpiewaczy czy instrumentalny nie pochodzący z ich regionu, czemu zresztą sprzyjają kontakty festiwalowe (Przerembski 2006: 215). Należy z całą świadomością stwierdzić, że w czasach współczesnych kultywowanie folkloru poszczególnych regionów może być zagrożone. Katarzyna Smyk wymienia szereg zagrożeń dla ochrony rdzennego folkloru jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego, są to m.in. globalizacja, migracje, urbanizacja, industrializacja, zanik międzypokoleniowego przekazu, popkulturyzacja, komercjalizacja, czy folkloryzacja. Zauważa zarazem, że można im przeciwdziałać i niwelować ich skutki podejmując przemyślane działania przeciwko unifikacji zachowanych lokalnych przekazów folkloru, za co przede wszystkim są odpowiedzialni instruktorzy (Smyk 2018: 119-121).

Dzięki festiwalom folkloru o charakterze konkursowym może przetrwać tradycyjny repertuar, a także maniere wykonawcze i praktyki instrumentalne. Jest to niezwykle cenne dla współczesnych wykonawców, często pozbawionych naturalnego kontekstu muzykowania wskutek przemian modelu życia na wsi (Nowak 2014: 195). Zachowanie ludowej tradycji muzycznej dzięki jej pielęgnowaniu i propagowaniu na festiwalowej scenie zapewniają konkretne właściwości towarzyszące przekazowi folkloru, czyli regionalnie uwarunkowany styl śpiewu, regionalna gwara, instrumentarium kapeli typowe dla muzyki ludowej własnego regionu, stosowny strój wykonawców, odpowiednia scenografia oraz

międzypokoleniowe muzykowanie, dzięki któremu doświadczony mistrz z dumą przekazuje młodemu muzykantowi własną tradycję muzyczną, ucząc go też poczucia rodzimej tożsamości (Dragan 2023: 25–26).

Po dokonaniu analizy zebranych audio- i audiowizualnych materiałów źródłowych Festiwalu „Dziecko w Folklorze” mogą wykazać niewątpliwe zalety pielęgnowania rodzimego folkloru w kontekście jego upowszechniania. Należy powiedzieć o kilku różnych płaszczyznach funkcjonowania tej zależności. Najpierw wymienię międzypokoleniową tradycję, która przejawia się tym, że dawni uczestnicy Festiwalu jako dorośli stają się znakomitymi instruktorami i zakładają własne zespoły, z którymi przyjeżdżają na „Dziecko w Folklorze”. Dzięki temu pielęgnowana i upowszechniana przed laty podczas konkursowych prezentacji rodzima tradycja muzyczna wciąż ma kontynuatorów. Można przypuszczać, że zaszczipiona w najmłodszym pokoleniu miłość do folkloru zainspiruje jego przedstawicieli do prowadzenia w przyszłości podobnych grup dziecięcych, a przez to tradycja ta zachowa swoją żywotność. Przykładem jest działalność zespołu „Mali Lubatowianie”, którym kieruje obecnie Sabina Cichoń, niegdyś uczestniczka „Dziecka w Folklorze”. W kontekście międzypokoleniowego pielęgnowania i propagowania folkloru warto wspomnieć np. o powstałej w 2021 roku Fundacji Iskry Tradycji, którą prowadzi Lidia Anna Biały. Dzieci z tej Fundacji współpracują także z kapelą wybitnego muzykanta Kazimierza Marcinka, mistrza instruktorki Lidii⁴, przedstawiciela najstarszego pokolenia strażników rzeszowskiej muzyki ludowej, który należy do grona muzykantów nadal wykonujących muzykę jako żywy twór, wolny od schematów i ograniczeń (Nowak 2017: 15). Natomiast wielopokoleniową rodzinną tradycję pielęgnowania folkloru na baranowskiej scenie reprezentuje kapela „Młode Kuracie” jako najmłodsze, piąte pokolenie „Kapeli Kuracie” z Lubziny na Podkarpaciu, kontynuujące muzyczną tradycję rodzinną, sięgającą aż 1950 roku, czyli mającą prawie 75 lat (*Muzyczny folklor Podkarpacia* 2014: 46). Podobnym

⁴ W 2023 roku laureatem prestiżowej Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej” w kategorii „Mistrz tradycji” został Kazimierz Marcinek, a nagrodę specjalną dla wyjątkowego ucznia wskazanego przez Mistrza Tradycji otrzymała Lidia Anna Biały.

przykładem są występujące na Festiwalu trzy pokolenia śpiewaczek z Baranowa Sandomierskiego: należąca do „Lasowiczek” Zofia Wydro, jej córka oraz wnuczka. Międzypokoleniową rodzinną tradycję muzyczną reprezentuje Szymon Tadla ze Szklar, który od swojego ojca cymbalisty przejął zamiłowanie do gry na tym instrumencie. Szymon jako cymbalista od siódmego roku życia występował na baranowskim Festiwalu, a w 2014 roku, jako piętnastolatek, zdobył jedyne w historii tego Festiwalu Grand Prix, prezentując niezwykle wysoki kunszt gry, stawiający go na równi z uznanymi mistrzami cymbałów. Trzeba też wspomnieć o synchronicznym pielęgnowaniu tradycji przez rodzeństwo, co czynią na Festiwalu cymbalistki Aleksandra, Emilia i Martyna Pigan z Majdanu Sieniawskiego, czy siostry Weronika i Lena Mróz z zespołu śpiewaczego „Dołhobrodzkie Zadułyńce” z Dołhobród. Odnotowujemy również indywidualne wieloletnie zamiłowanie uczestników do prezentowania rodzimego folkloru i naukę młodszych, np. Aleksandra Solarska z Baranowa Sandomierskiego, występująca na Festiwalu jako śpiewaczka od piątego roku życia do pełnoletności (2006–2019), która w edycji z 2019 roku była też opiekunką solistki i lasowickiego zespołu śpiewaczego.

Zgodnie z ideą Festiwalu ważna jest edukacja młodego pokolenia, które w momencie zetknięcia się z kulturą ludową zwykle przeżywa rodzaj fascynacji, i nawet, gdy później niektórzy zmienią swoje upodobania, to zaszczipiona za młodu tradycja muzyczna na zawsze w nich pozostanie. Sam Festiwal propagując regionalnie zróżnicowany folklor, znakomicie sprzyja jego ochronie. Pielęgnowanie swojej kultury ludowej ma niezwykle istotny wpływ na kształtowanie postaw wśród dzieci, tj. wzbudzanie w młodym człowieku poczucia tożsamości przez związek z konkretnym regionem i poczucia dumy z bycia przedstawicielem swojego regionu, co jest widoczne w festiwalowych występach. Dzieci stają się depozytariuszami tradycji, podobnie jak są nimi inne osoby, zwłaszcza starsze, przekazujące młodemu pokoleniu kulturę ludową (Smyk 2018: 116).

Dobre i stylowe wykonywanie muzyki ludowej wymaga od młodych muzykantów sporego poświęcenia i wytrwałości w ćwiczeniu, najlepiej

pod okiem mistrza, a niezbędne jest też posiadanie własnego instrumentu, co Antoni Zoła postrzega jako naturalne pragnienie każdego dziecka, niezależnie od tego, czy będzie rozwijało się w grze jako solista, czy w kapeli ludowej (Zoła 2013: 17–20). Również tradycyjny śpiew stanowi wyzwanie dla współczesnego pokolenia dzieci i młodzieży. Otacza je bowiem zupełnie inna muzyka, której elementy niechybnie można łatwo wprowadzić do wykonawstwa pieśni ludowych. Dlatego tak ważne jest, by przejąć od starszych dobre wzorce i pielęgnować je na co dzień oraz prezentować na festiwalowej scenie, co będzie sprzyjało ochronie repertuaru pieśniowego. Z kolei odmienne regionalnie tańce potwierdzają piękno i różnorodność polskiego folkloru, a utrwalane w wykonawstwie zachowują swój autentyzm i rdzenność. Warto kultywować i propagować własny repertuar taneczny niż fascynować się i prezentować na scenie tańce pochodzące z innych regionów, gdyż mają one odmienne zakorzenienie, często niezrozumiałe dla młodych tancerzy. Należy podkreślić, że Festiwal „Dziecko w Folklorze” z pewnością sprzyja ochronie rodzimej tradycji muzycznej przez jej upowszechnianie, co warunkują podtrzymywane międzypokoleniowe relacje i tradycja rodzinnego muzykowania. Istotne jest funkcjonowanie dzieci w naturalnym środowisku wiejskim, gdzie nadal istnieje regionalna obrzędowość (np. kolędowanie czy majówki) oraz związane z nią przekazy muzyczne. Ten pozytywny obraz folkloru funkcjonującego współcześnie wśród młodego pokolenia na baranowskiej scenie dopełnia śpiew i mowa z cechami lokalnej gwary oraz stosownego tradycyjnego stroju ludowego, zachowanego oryginalnego lub rekonstruowanego i uszytego z materiału, który może pochodzić nawet z końca XIX stulecia. W tych zakresach docenioną przez jury prezentacją jest występ dziewcząt z zespołu śpiewaczego „Dołhobrodzkie Zadułyńce” z Dołhobród podczas 29. i 30. edycji Festiwalu. Wspomniane już siostry Lena i Weronika Mróz występowały w sukienkach uszytych z materiału mającego 130 lat oraz śpiewały pieśni chachłackie z Południowego Podlasia (przekazane im przez mistrzynię tradycji Karolinę Demianiuk, urodzoną w 1939 roku), czyli pieśni w lokalnej gwarze, która jako wymieszanie

języka ukraińskiego z polskim, białoruskim i rosyjskim, funkcjonuje wyłącznie w mowie.

Podsumowanie

We współczesnych czasach, które mocno determinuje powszechna komercjalizacja i globalizacja, niezwykle ważna jest pamięć o tradycji przodków; jej pielęgnowanie i upowszechnianie na festiwalowej scenie utrwala świadomość regionalnej tożsamości. Warto jednak postawić ważne pytanie, czy pielęgnowanie tradycji w jej festiwalowej odsłonie pozwala zachować jej rdzenność i oryginalność? Zdaniem Aleksandry Szurmiak-Boguckiej festiwale są znakomitą inicjatywą, by podtrzymać i utrwalać własną tradycję muzyczną, często ratującą wartości ludowe przed zanikiem. Niemniej jednak śpiew, muzyka i taniec, wpisane w codzienne życie ludu, wraz z przeniesieniem na scenę nie są w stanie oddać specyfiki ludowych praktyk i dawnej atmosfery (Szurmiak-Bogucka 2016: 13–14). Zatem z jednej strony należy docenić współczesne pielęgnowanie folkloru, a z drugiej strony warto mieć świadomość, że w jakimś stopniu to kultywowanie determinują wymogi prezentacji scenicznej, przez co może, choć nie musi, dojść do zatracenia autentyczności przekazu. Zresztą podając za Anną Czekanowską, w momencie zaniku tradycyjnych manier wykonawczych muzyka ludowa traci swój autentyzm (Czekanowska 2001: 5). Na baranowskiej scenie szczęśliwie dominuje autentyczny folklor z zachowaniem tradycyjnych manier wykonawczych z różnych regionów Polski. Czy jednak kultywowane przekazy są autentyczne, skoro dzieci, które je prezentują, żyją na co dzień w innej rzeczywistości niż ta, w której funkcjonowała dawna kultura ludowa? A może o tej autentyczności decyduje sam dobór odpowiednich dla dzieci gatunków pieśni i regionalizm repertuaru? Tego typu pytań z pewnością jest więcej, niemniej z całą świadomością należy stwierdzić, że dzięki takim przedsięwzięciom artystycznym jak Festiwal „Dziecko w Folklorze” zróżnicowane regionalnie muzyczne tradycje naszych przodków z pewnością warto zachowywać w międzypokoleniowym

przekazie (jako rdzenni strażnicy tradycji), warto krzewić (jako instruktorzy), warto pielęgnować (jako młodzi wykonawcy) i warto propagować (jako organizatorzy festiwalu). Ta wielopłaszczyznowość działań i wysoka wartość prezentowanych przekazów są niezwykle cenne, a optymizmem powinien napawać fakt, że wśród nosicieli naszego folkloru muzycznego znajdują się też przedstawiciele najmłodszego pokolenia Polaków. Z tych względów jurorzy rekomendują wpisanie Festiwalu do Rejestru dobrych praktyk, prowadzonego przy Krajowej Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kultury w odniesieniu do Konwencji UNESCO z 2003 roku.

Literatura cytowana

- Czekanowska, Anna 2001: *Kultura tradycyjna dziś: czynnik stymulacji czy wspomnienie przeszłości? Z badań nad kulturą muzyczną Polski północno-wschodniej*. „Muzyka”, 46 (3), 5–14.
- Dadak-Kozicka, Katarzyna Józefa 1996: *Folklor sztuką życia: u źródeł antropologii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dahlig, Piotr 1993: *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dragan, Jolanta 2023: *Kapele na Rzeszowszczyźnie – instrumentarium i repertuar. Rola muzyki w tradycji i współczesności*. W: *X Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki – w hołdzie muzykantom!*. Red. Mateusz Starzec. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 14–26.
- Dziadowiec, Joanna 2016: *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Narodowego Centrum Kultury.

- Dziedzictwo niematerialne. W: Polski Komitet ds. UNESCO, <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/> (dostęp 05.02.2024)
- Grochowski, Piotr 2016: *Od folkloru do in crudo. Czy możliwa jest kontynuacja wiejskich tradycji muzycznych?*. W: *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 273–295.
- Kusto, Agata 2021: *Z maciejowickiej sceny. Pieśni ludowe na Konkursie Kapel i Śpiewaków Ludowych Regionów Nadwiślańskich „Powiślaki” z lat 2015-2019*. Lublin: Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia”.
- Lis-Jakubiec, Emilia; Drąg, Damian (red.) 2014: *Muzyczny folklor Podkarpacia – badania terenowe*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.
- Lubelska rozmowa o folklorystyce 1987: „Literatura Ludowa”, r. 31, nr 4–6, 73–103.
- Łuczkowski, Jan 2013: *Muzykant ludowy: charakterystyka postaci i jego rola w tradycyjnej kulturze*. W: *Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec, Dawid Rosół. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 7–14.
- Maciejewska, Renata 2014: *Tradycja jako przedmiot przekazu międzygeneracyjnego w dawnych społecznościach wiejskich*. W: *Międzypokoleniowe uczenie się*. Red. Marcin Muszyński. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 89–98.
- Majerczyk, Dorota 2018: *Problemy związane z przenoszeniem folkloru dziecięcego na scenę*. W: *Folklor dziecięcy. Między tradycją a współczesnością*. Red. Teresa Smolińska. Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”, 89–93.
- Nowak, Tomasz 2014: *Festiwale folklorystyczne*. W: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. Weronika Grozdek-Kołacińska. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 193–199.

- Nowak, Tomasz 2017: *Uwagi o praktyce wykonawczej kapeli lasowiackiej*. W: *IV Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 7–18.
- Przerembski, Zbigniew Jerzy 2006: *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*. „Muzyka” 51 (1–2), 207–221.
- Smyk, Katarzyna 2018: *Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych „Święto Dzieci Gór” a dobre praktyki w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego*. W: *Folklor dziecięcy. Między tradycją a współczesnością*. Red. Teresa Smolińska, Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”, 113–124.
- Strycharz-Bogacz, Kinga 2018: *DZIECKO W FOLKLORZE – relacja z Baranowa Sandomierskiego*. „Pismo Folkowe” 137 (nr 4), 36.
- Szacki, Jerzy 1971: *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Szurmiak-Bogucka, Aleksandra 2016: *Słów kilka o życiu folkloru muzycznego*. W: *III Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 7–14.
- Zoła, Antoni 2013: *Muzyka instrumentalna południowego Podkarpacia i jej uwarunkowania historyczne, kulturalne i społeczne. Muzykanci, kapela i instrumenty w tradycyjnej kulturze*. W: *Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec, Dawid Rosół. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 15–22.

Summary

The aim of this article is to discuss the functioning of music folklore in modern times among the young generation. Preservation of this tradition is supported by its popularization on stage during the “Child in Folklore” Festival (part of the National Festival of Children’s Folklore) in Baranów Sandomierski, which constitutes an example of intangible

heritage as defined by the UNESCO Convention of 2003. This festival is the only one in Poland that focuses exclusively on children and their place in traditional culture, i.e. children's singing, speech, dancing, playing instruments, costumes, and the child as a performer. Initiated in 1991, it enjoys an enduring popularity, bringing together children and young people up to the age of 18 from many regions of Poland. The role of the instructors preparing the young artists for performances is to ensure that the indigenusness and authenticity of folklore and folk music are preserved. It is satisfying that, despite socio-cultural changes, our regionally diverse music folklore has a chance to survive for our descendants thanks to its preservation by the youngest generation as well as its popularization for three decades on stage during the "Child in Folklore" Festival.

Keywords: festival, child in folklore, folklore preservation, folklore popularization, regionalism of music tradition, indigenusness and authenticity of folklore