VIII FESTIWAL ŻYWEJ MUZYKI NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI GRAĆ JAK ALBINA KURAŚ i DOKUMENTOWAĆ JAK JERZY DYNIA

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej
6 czerwca 2021

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

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

REDAKTOR TECHNICZNY, SKŁAD
I OPRACOWANIE GRAFICZNE
Mateusz Starzec

RECENZJE
Prof. dr hab. Zbigniew Przerembski
Prof. dr hab. Piotr Dahlig

KOREKTA
Wojciech Dragan

ZDJĘCIA
Magdalena Małaczyńska
ze zbiorów prof. dr hab. Bożeny Muszkalskiej
str. 10, 11, 13, 15, 16, 19
oraz ze zbiorów dr hab. Tomasza Rokosza
str. 46, 48

PROWADZENIE SEMINARIUM
Jolanta Dragan

PROWADZENIE KONKURSU
Paweł Steczkowski

REALIZACJA NAGRANIA AUDIOBOOKA
Stanisław Długosz

CZYTA
Katarzyna Liszcz-Starzec

WYDAWCA
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

ISBN 978-83-959041-2-7

Nakład 100 szt.
rok wydania 2021

WSTĘP

Po raz kolejny oddajemy czytelnikom i słuchaczom katalog podsumowujący „VIII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki – Grać jak Albina Kuraś i dokumentować jak Jerzy Dynia”, który odbył się 6 czerwca 2021 r. Został on zorganizowany przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, przy dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Wsparcia organizacyjnego wydarzeniu udzielił Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie.

Wydawnictwo składa się z dwóch części: drukowanej i audiobooka zawierającego teksty wystąpień prelegentów z seminarium. Festiwal oraz powstający po nim dokument ma na celu zachowanie muzycznego dziedzictwa kulturowego tej części południowo-wschodniej Polski. Muzykantom i prelegentom organizator bardzo dziękuje za przygotowanie koncertów i interesujących wykładów.

Życzymy wszystkim odbiorcom katalogu poszerzenia wiedzy na temat muzyki ludowej, muzykantom zaś sukcesów w jej kultywowaniu.

W imieniu Wydawcy
Wiesław Sitko
Dyrektor Miejskiego Domu
Kultury w Kolbuszowej

Plakat promujący VIII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki.

Adres Organizatora:
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej
ul. Obrońców Pokoju 66
36-100 Kolbuszowa

e-mail: kultura@mdkkolbuszowa.pl
www.kultura.kolbuszowa.pl

VIII FESTIWAL

ŻYWEJ MUZYKI

NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI
GRAĆ JAK ALBINA KURAŚ
I DOKUMENTOWAĆ JAK JERZY DYNIA

SEMINARIUM

WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW

PROWADZENIE
mgr Jolanta Dragan

Na zdjęciach: prelegenci i uczestnicy VIII Seminarium podczas Festiwalu Żywej Muzyki…

WŚRÓD PICHTYŃSKICH OLĘDRÓW I WIERSZYŃSKICH POLAKÓW

Prof. dr hab. Bożena Muszkalska
Uniwersytet Wrocławski

Niniejszy tekst jest kolejną, prezentowaną w ramach festiwalu, relacją z badań etnomuzykologicznych prowadzonych przez pracowników i studentów muzykologii z Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu oraz Uniwersytetu Wrocławskiego. Tym razem dotyczy ona ekspedycji na Syberię, która odbyła się w 2006 roku w rejon Irkucka i Ułan Ude. Zapoczątkowane wówczas badania kontynuował Łukasz Smoluch, a ich pokłosiem jest rozprawa doktorska tego autora pt. „Polskie tradycje muzyczne na południowo-wschodniej Syberii i ich rola w kształtowaniu tożsamości narodowo-etnicznej" (Poznań 2013). Spośród eksplorowanych społeczności szczególnie interesujące ze względu na kultywowanie obszernego repertuaru pieśniowego w języku polskim, jego zróżnicowanie i odmienne sposoby przekazu okazały się dwie grupy zamieszkujące wioski Pichtyńsk i Wierszyna.

Polskie elementy w tradycjach muzycznych olędrów z Pichtyńska

Planowanym celem naszej wyprawy na Syberię były badania nad kulturą muzyczną żyjących tam Polaków. Przygotowując się do niej

otrzymaliśmy od pracującego w tych środowiskach salwatorianina z Polski, ks. Ignacego Pawlusa, informację o społeczności „nadbużańskich holendrów", żyjącej w miejscowości Pichtyńsk, położonej 280 km na północny wschód od Irkucka. Ks. Pawlus zaznaczył, iż grupa ta posługuje się „dziwnym" polskim językiem, a miejscowości nie znajdziemy na mapie, co dodatkowo rozbudziło naszą ciekawość. Dotarliśmy tam wynajętą w Irkucku marszrutką[1], jako że między Pichtyńskiem i powiatowym miastem Zalari kursował tylko mały bus, i to raz w tygodniu.

„Nadbużańscy olędrzy" (bądź „holendrzy"[2]) to społeczność, która oprócz przysiółka Pichtyńsk, zamieszkuje pobliskie wioski: Średni Pichtyńsk i Dagnik. Zostały one zasiedlone między 1911 i 1915 rokiem przez dobrowolnych emigrantów z Guberni Wołyńskiej i Grodzieńskiej w związku z reformą przeprowadzoną przez Piotra Stołypina, premiera i ministra spraw wewnętrznych w okresie rządów cara Mikołaja II. Sprowadzano wówczas na Syberię osadników z zachodniej części imperium rosyjskiego (m. in. z Królestwa Polskiego) w celu zasiedlania niezamieszkanych ziem zauralskich. Większość przesiedleńców pochodziła z trzech miejscowości położonych nad Bugiem: Zamostecze (Pichtyńsk), Nowiny (Średni Pichtyńsk) i Dagnik (Zabużskie Holendry), które dawniej należały do Polski. Owym „dziwnym" językiem, którym członkowie tej grupy posługują się w mowie codziennej, jest język chachłacki lub „prosty", należące do gwar wschodniosłowiańskich, będących przemieszaniem języka ukraińskiego z polskim, białoruskim i rosyjskim (rusińskim). Językiem większości pieśni religijnych i świeckich jest natomiast język polski, choć pojawiają się także

[1] Marszrutka (rus. *marszrutnoje taksi*) to zbiorowa taksówka, rodzaj miejskiego lub międzymiastowego transportu, popularna w krajach byłego Związku Radzieckiego.
[2] W języku rosyjskim określenie to brzmi голендры i takiej nazwy używa się w Pichtyńsku.

teksty w języku chachłackim i rosyjskim. Swoje wyznanie większość naszych rozmówców określało jako luterańskie, albo jako „religia przodków".

Członkowie badanej społeczności nazywają siebie „holendrami" i upatrują raczej w Niderlandach niż w Niemczech ojczyzny przybyłych znad Bugu przodków. Podawanym przez nich argumentem, który miałby przeczyć niemieckiemu pochodzeniu, jest brak znajomości od pokoleń języka niemieckiego. Negatywne nastawienie do koncepcji o niemieckich korzeniach bierze się prawdopodobnie i stąd, że mieszkańcy Pichtyńska i okolic uważani byli przez bolszewickie rządy za Niemców i z tego powodu zsyłani do szczególnie ciężkich obozów pracy, tzw. „trudarmii".

Pierwszą osadę olędrzy założyli nad Bugiem w 1617 roku i nadali jej nazwę Neudorf-Neubruch (zmienioną w 1928 roku na Mościce). Przybyli oni bezpośrednio z Prus Królewskich i byli wyznawcami luteranizmu (nie mennonitami)[3]. Do ustalenia wcześniejszych punktów wędrówki nadbużańskich olędrów brakuje wystarczających danych. O pochodzeniu grupy nie świadczy nazwa olędrzy, którą wiąże się często z karczownikami lasu albo z osadnikami różnej narodowości, także Polakami i Niemcami, korzystającymi z przywilejów prawa holenderskiego[4].

Dzięki kronice zboru w Neudorf wiemy, że już w XVIII wieku większość osób należących do zboru porozumiewała się w języku polskim. W roku 1742 prawie przy każdym akcie zgonu znajdowała

[3] Najstarsza wiadomość dotycząca „nadbużańskich olędrów" pochodzi z roku 1564, w którym hrabia Leszczyński sprowadził z Pomorza „Holendrów" i osadził ich w swoich dobrach w okolicach Sławatycz: Jan Górak, *Holenderskie domy nad Bugiem*, „Polska Sztuka Ludowa", 1971, t. 25, z. 1, s. 31 i nast.
[4] *Ibidem*.

się notatka: „pochowany z polskim kazaniem pogrzebowym”[5]. W użyciu wspólnoty były księgi z kazaniami i kancjonały w języku polskich, pisane gotykiem. Przywozili je z Prus Królewskich sprowadzani stamtąd pastorzy albo flisacy, którzy spławiali drzewo i zboże do Gdańska[6].

Syberyjscy olędrzy zachowują dawną kulturę muzyczną przywiezioną znad Bugu, choć pamięć o niej przetrwała głównie wśród przedstawicieli najstarszego pokolenia. W kulturze tej ewidentna jest obecność dwóch wielkich tradycji: 1) luterańskiej, bazującej na polskich wydaniach Pisma Świętego, kazań i kancjonałów, oraz 2) ludowej.

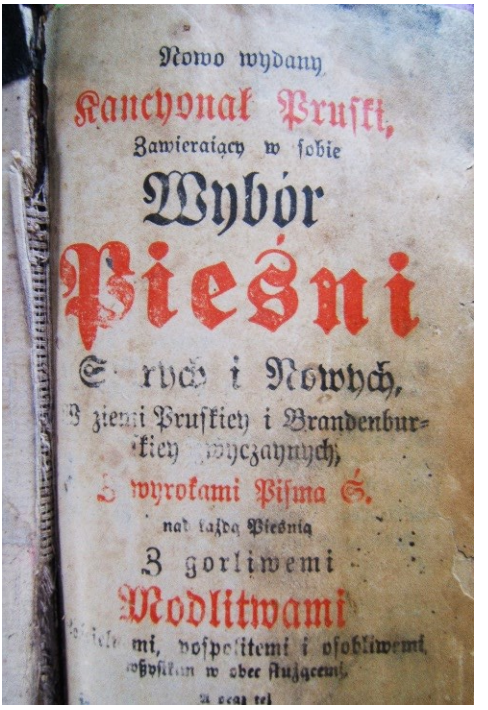
W Pichtyńsku kultywuje się zwyczaj spotkań modlitewnych w wyznaczonych domach, które pełnią rolę tzw. „kościoła domowego”, typowego od czasów reformacji dla mniejszych wspólnot protestanckich.

„Kościół Domowy” fot. Michał Pieczka

[5] ks. Edmunt H. Schulz, *Kronika zboru ewangelicko-luterskiego Nejdorfskiego*, „Zwiastun Ewangeliczny”, 1902: (https://lublin.luteranie.pl/2013/12/kronika-zboru-ewangelicko-luterskiego-nejdorfskiego/, dostęp 20.06.2021).
[6] *Ibidem*.

Wierni odprawiają w każdą niedzielę nabożeństwa, na które składa się śpiew pieśni, czytanie kazań i fragmentów Pisma Świętego. Nabożeństwom przewodzą starsze osoby, które posiadają odpowiednie kompetencje w dziedzinie doboru modlitw i znają „noty", czyli melodie pieśni. Najstarsi mężczyźni z tej grupy udzielają również chrztów i grzebią zmarłych. W niektórych domach zachował się ponadto zwyczaj rodzinnych modlitw i śpiewów. Językiem wszystkich luterańskich tekstów modlitewnych jest polski. Praktykujący luteranie czują jednocześnie potrzebę uczestniczenia w mszach świętych odprawianych przez kapłana. Przed wojną przyjeżdżał do wsi pastor, natomiast współcześnie raz w miesiącu polski ksiądz odprawia katolicką mszę w języku rosyjskim w prowizorycznie urządzonej kaplicy.

Większość nagranych podczas badań terenowych śpiewów protestanckich pochodzi z *Nowo wydanego Kancyonału Pruskiego*, opublikowanego w Królewcu w 1911 roku, który drukowano wielokrotnie, począwszy od 1741 roku. Jest on nazywany przez badaczy kancjonałem mazurskim, gdyż zyskał na Mazurach ogromną popularność


Nowo wydany
Kancyonał Pruski,
Zawieraiący w sobie
Wybór
Pieśni
Stárych i Nowych,
W ziemi Pruskiey i Brandenburskiey używaiących,
z wyrokami Pisma Ś.
nad każdą Pieśnią
Z gorliwemi
Modlitwami
mi, pospolitemi i osobliwemi,
wszystkim w obec służącemi.

Nowowydany *Kancyonał Pruski*, Królewiec 1911 fot. Michał Pieczka

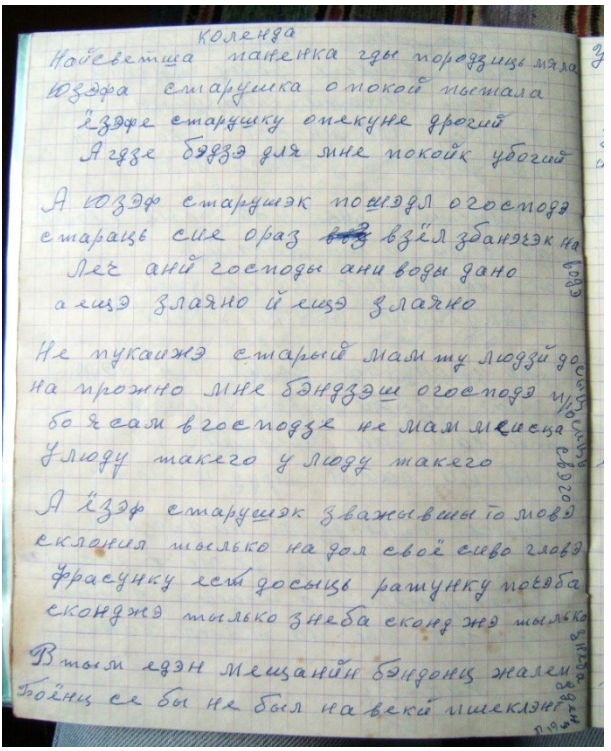
Dzięki informacjom zawartym w książce Arlety Nawrockiej-Wysockiej pt. *Śpiewy protestanckie na Mazurach* (2002) można wnioskować o proweniencji tekstów pieśni wykonywanych ze wspomnianego kancjonału. Większość z nich zostało przetłumaczonych z języka niemieckiego, niektóre stanowią przekład z oryginałów łacińskich. Pochodzenie części tekstów nie jest znane.

Obrzędy chrztu i pogrzebu przebiegają w Pichtyńsku i sąsiednich wioskach zamieszkanych przez olędrów według instrukcji zawartych w *Śpiewniku dla Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Królestwie Polskim*, wydanym w 1899 roku w Warszawie. Jeden z mężczyzn przewodzących tym obrzędom posługiwał się ponadto zeszytem z modlitwami zapisanymi ręcznie. Kolejnym modlitewnikiem, który pokazano nam podczas wywiadów, był *Bogu poświęcony kleinot złoty* Benjamina Schmolkego, wydany drukiem i nakładem A. Gąsiorowskiego w Jańsborku, niegdyś kolonii braci polskich (rok wydania nieznany). Jest to zapewne przetłumaczona na język polski niemiecka wersja śpiewnika *Gott geheiligtes und Güldenes Kleinod*[7].

Warto dodać, że *Kancjonał mazurski*, jak również *Kazania Samuela Dambrowskiego*, których syberyjscy olędrzy używają podczas nabożeństw, wspomina pastor Edmund Schultz w kronice Neudorfu wydanej w 1902 roku jako główne źródła tekstów religijnych, dostępne tamtejszej społeczności[8]. Część pieśni odnajdujemy w zapisach żywej mazurskiej tradycji z lat pięćdziesiątych XX wieku.

[7] Benjamin Schmolcken, *Gott geheiligtes und güldenes Kleinod vor die Gott Vater, Sohn und Heil. Geist lebenden und betagten Leute*, Drezden 1837.
[8] ks. Edmunt H. Schulz, *Kronika zboru ewangelicko-luterskiego Nejdorfskiego*...

Pokaźną część repertuaru zarejestrowanego w Pichtyńsku stanowią polskie kolędy. Niektórzy informatorzy byli w posiadaniu kantyczki *Pastorałki i kolędy w czasie Bożego Narodzenia w domach śpiewane* wydanej w 1898 roku w Częstochowie, z której czytali teksty. Naszą uwagę zwróciły również odręczne zapisy polskich tekstów *grażdanką*:



Odręczny zapis tekstu kolędy:
„*Najświętsza Panienka, gdy porodzić miała*"
fot. Michał Pieczka

Pieśni kancjonałowe wykonywane są nie tylko w ramach obrzędów religijnych, lecz także podczas wesela odbywanego według „starego rytuału". Przeplatają się one z pieśniami ludowymi, polskimi, ukraińskimi i rosyjskimi. Zarówno pieśni religijne, jak i świeckie, następują po sobie

według ściśle określonego porządku i mają w obrzędzie trwałe miejsce. Ważne momenty podczas całego wesela są zaznaczane tą samą, powracającą melodią śpiewaną lub graną na harmonii. Kolejne etapy obrzędu są następujące:

w przeddzień wesela:

- odprawianie swatów z domu panny młodej i zapraszanie przez nich gości z wygłoszeniem przemowy w języku polskim;

w pierwszym dniu wesela:

- śniadanie zakończone odśpiewaniem pieśni z kancjonału i błogosławieństwem,
- „wykupywanie" panny młodej przez pana młodego według rosyjskiego zwyczaju,
- ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego,
- rozpoczęcie uczty weselnej wniesieniem trzech rytualnych drzewek *rachaczi* obwieszonych cukierkami i zatkniętych w chleby, zaproszeniem gości do stołu przez swata i odśpiewaniem pieśni *Boże Pana* z kancjonału,
- głośne odczytywanie życzeń gości dla młodej pary przeplatane śpiewem polskich, ukraińskich i rosyjskich piosenek,
- zabawa taneczna z udziałem tradycyjnych tańców przy akompaniamencie harmonii guzikowej, polki *baboczki* i walca w sali weselnej, oraz muzyką „dyskotekową" na zewnątrz,
- odśpiewanie pieśni z kancjonału *Poznam Boże miłościwy* oraz podziękowanie matce i ojcu za wychowanie i prośba o błogosławieństwo w języku polskim,
- odśpiewanie pieśni *Żegnaj Boże łaskawy*, odmówienie modlitwy *Ojcze nasz* i pozdrowienie gości słowami *Idźcie z Bogiem*;

w drugim dniu wesela:

- oczepiny, czyli zdjęcie pannie młodej welonu i założenie czepca przez swachę ze strony pana młodego przy śpiewie piosenek w języku polskim: *Mój ty wianku, nie spadajże z mojej głowy* i *Ja myślałam, że to słońce wschodzi*;

Oczepiny podczas wesela w Pichtyńsku, fot. Michał Pieczka

- zebranie prezentów i pieniędzy na *czipiec* młodej i na *szapku* młodego,
- taniec młodych (walc) z najbliższymi,
- odśpiewanie pieśni z kancjonału *Niebo, gdzie nie spojrzysz* i modlitwa przed jedzeniem po polsku,
- zabawa weselna.

Nie udało się dotąd i w tym przypadku ustalić proweniencji zarejestrowanych pieśni weselnych. Nie znajdujemy ich w tomach

Kolberga, ani wśród nagrań z badań terenowych prowadzonych przez poznańskich muzykologów na Białorusi i Ukrainie oraz we wschodnich rejonach Polski.

Stara i nowa tradycja muzyczna wierszynian

W przeciwieństwie do Pichtyńska, Wierszyna jest znana większości Polaków udających się na Syberię. Uznaje się ją wręcz za „najbardziej polską wieś na Syberii", jako że większość jej mieszkańców starszego i średniego pokolenia posługuje się płynnie językiem polskim, a konkretnie mieszaniną gwary śląskiej i małopolskiej.

Wierszyna - ,,najbardziej polska wieś na Syberii";, fot. Łukasz Smoluch

Położona 130 kilometrów na północny-wschód od Irkucka wieś została założona przez górników i rolników przybyłych na Syberię z Małopolski i Zagłębia Dąbrowskiego w 1910 roku na fali osadnictwa regulowanego przez wspomniane reformy stołypinowskie. Stagnacja w przemyśle węglowym i związane z tym pogarszanie się warunków bytowych powodowały, że wiele osób decydowało się szukać lepszego

życia za Uralem. Koniec roku 1909 i cały rok 1910 określa się wręcz jako okres „syberyjskiej gorączki”[9]. Rzeczywistość okazała się jednak dla osadników brutalna. Pierwszą zimę spędzili w ziemiankach wykopywanych w nadrzecznym wale, a ziemię pod uprawę musieli pozyskiwać poprzez karczowanie lasu.

Władze rosyjskie sprzyjały początkowo dążeniom przesiedleńców do podtrzymywania polskości. Już w 1912 roku otwarto w Wierszynie trzyklasową polską szkołę, a w 1915 roku poświęcono nowowybudowany kościół rzymsko-katolicki, w którym msze święte odprawiał ksiądz dojeżdżający z Irkucka. Sytuacja zmieniła się radykalnie od momentu powstania Związku Radzieckiego: zlikwidowano wówczas nauczanie w języku polskim, zamknięto kościół, zakazano wszelkich praktyk religijnych. Apogeum prześladowań przypadło na rok 1937, kiedy pracownicy NKWD, czyli Ludowego Komisariatu Spraw Wewnętrznych ZSRR, wywieźli i rozstrzelali trzydziestu najbardziej szanowanych obywateli tej wsi. Wywołało to wśród miejscowej ludności panikę, którą wzmogło jeszcze uruchamianie w latach trzydziestych kołchozów. Przedsiębiorstwom tym należało oddać pod groźbą represji wszelkie prywatne posiadłości ziemskie. Wówczas też zawieszone zostały wszelkie kontakty mieszkańców Wierszyny z Polską.

Choć polscy przodkowie wierszynian opuścili kraj przed 1918 rokiem, czyli przed odrodzeniem się państwa polskiego, i przybyli z różnych miejscowości, połączyła ich wspólnota kulturowa, wzmacniana zwłaszcza wobec obecności odmiennych kulturowo sąsiadów[10]. O ile polityka

[9] Władysław Masiarz, *Migracja chłopów polskich na Syberię w końcu XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Syberia w historii i kulturze narodu polskiego*, red. Antoni Kuczyński, Wrocław 1998, s. 236.

[10] Według Ewy Nowickiej polskość wierszynian była i jest raczej powiązana ze świadomością własnego pochodzenia, niż z poczuciem przynależności narodowej

bolszewickich rządów tłumiła głos tej grupy, to po *pieriestrojce* głos ten stał się równoprawnym w chórze pluralistycznego społeczeństwa żyjącego na Syberii. Obecnie we wsi funkcjonuje trzyklasowa szkoła podstawowa, w której dzieci uczą się języka polskiego, polskich piosenek i tańców, reaktywowano też polską parafię rzymsko-katolicką. Od 2002 roku we wsi działa polonijna organizacja „Wisła", stawiająca sobie za cel podtrzymywanie znajomości języka polskiego i polskich tradycji narodowych, współpracę z organizacjami polonijnymi z innych regionów Federacji Rosyjskiej oraz zacieśnianie kontaktów z rodakami żyjącymi w Polsce. Działalność „Wisły" wspiera, również finansowo, Konsulat Rzeczypospolitej Polskiej w Irkucku. Organizacja współpracuje ponadto z irkucką Autonomią Polaków „Ogniwo" i innymi regionalnymi stowarzyszeniami oraz instytucjami w Polsce, m.in. Wspólnotą Polską.

W 2003 roku otwarto w Wierszynie tzw. Dom Polski, w którym mieści się biblioteka, organizowane są spotkania z przyjezdnymi gośćmi oraz odbywają się próby miejscowego zespołu folklorystycznego. Zespół „Jarzumbek" powstał w 1986 roku z inicjatywy kierownictwa miejscowego kołchozu, które podjęło decyzję o jego powołaniu w obawie przed zanikiem w Wierszynie polskich tradycji. Repertuar zespołu składa się z piosenek polskich i rosyjskich. Piosenki z tekstami w języku polskim, nazywane „naszymi śpiwkami", pochodzą z różnych źródeł: z pamięci żyjących osób, ale także ze śpiewników i nośników audiowizualnych, nabywanych podczas podróży do Polski lub przywożonych przez gości z Polski.

---

i patriotyzmu: Ewa Nowicka, Małgorzata Głowacka-Grajper, *Polskość zastygła. Spojrzenie antropologa na Wierszynę*, [w:] *Wierszyna z bliska i z oddali. Obrazy polskiej wsi na Syberii*, red. Ewa Nowicka, Małgorzata Głowacka-Grajper, Kraków 2003, s. 54 i nast.

Zespół „Jarzumbek”, fot. Łukasz Smoluch

Starsze pieśni, wśród których dominują piosenki miłosne, zalotne, wojackie i ballady, śpiewane są jednogłosowo w języku gwarowym, zaś pieśni pozyskane w ostatnim czasie wykonywane bywają także dwugłosowo, w równoległych tercjach. Obecność w repertuarze wierszynian pieśni rosyjskich jest efektem nawiązywania przez nich „muzycznego” dialogu z sąsiadującymi grupami, w których życiu kulturalnym uczestniczą i które zachęcają do uczestnictwa we własnym. W ten sposób manifestuje się ich poczucie tożsamości regionalnej, przynależności do wspólnoty, której członkowie określają siebie jako Sybiracy.

Jak wynikało z przeprowadzonych wywiadów, ponad sześćdziesięcioletnia nieobecność księdza we wsi i antyreligijna propaganda Sowietów spowodowały niemal całkowity brak pieśni religijnych w repertuarze wierszynian. Nasi informatorzy zaprezentowali jedynie kilka popularnych kolęd, których nauczyli się podczas spotkań

w Domu Polskim, organizowanych przez stowarzyszenie „Wisła" i proboszcza nowopowstałej parafii. Osobom, które z powodu choroby lub podeszłego wieku nie uczestniczyły w tych spotkaniach, nie były znane zwyczaje związane z Bożym Narodzeniem, ani nawet sama nazwa święta. W ostatnich latach – jak można sądzić z publikowanych filmów w serwisie internetowym YouTube – sytuacja diametralnie się zmieniła. Włączono do repertuaru m.in. popularne w Polsce pieśni pielgrzymkowe, wykonywane podczas spotkań Polaków z papieżem Janem Pawłem II. Najprawdopodobniej wpływ na ten stan rzeczy miała działalność księży z Polski, pełniących funkcję proboszcza.

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku wioskę często odwiedzają goście z Polski: klienci biur turystycznych, grupy pielgrzymkowe i podróżująca na własną rękę młodzież, dla których przystanek w Wierszynie jest obowiązkowym punktem wycieczek nad Bajkał, ponadto oficjalni wysłannicy polskich organizacji politycznych i społecznych, a także badacze reprezentujący różne dziedziny – etnolodzy, folkloryści, socjologowie oraz historycy, zarówno polscy, jak i rosyjscy. Większość z nich przybywa do Wierszyny z przeświadczeniem, że odnajdą tu „autentyczną" polską kulturę, odbędą podróż w czasie do własnych korzeni, usłyszą od dawna zapomniane w Polsce tradycyjne pieśni. A co o tym myślą sami wierszynianie?

Spotkania z przybyszami z ojczyzny przodków stanowią dla mieszkańców Wierszyny okazję do reafirmowania ich specyficznej narodowej i kulturowej tożsamości, motywują do podtrzymywania polskich tradycji. Obok chęci zaznaczenia polskich korzeni, tożsamość w badanej grupie kształtują dążenie do bycia polskim tak jak Polacy w Polsce, a jednocześnie potrzeba bycia nowoczesnym, jak również posiadania równoprawnej z innymi obywatelami pozycji

w wielokulturowym społeczeństwie Syberii. Ma to konsekwencje dla aktywności muzycznych. Chcąc bowiem być rozumianymi przez osoby, z którymi podejmuje się dialog, czuje się potrzebę dostosowania repertuaru i sposobu wykonań do wyobrażonych oczekiwań i gustów odbiorców. W rezultacie spotkania wierszynian z turystami przybierają postać współczesnych rytuałów, posiadających ustalony scenariusz. Muzyczne występy przypadają w nim w ściśle określonych momentach: przy wjeździe do wioski i powitaniu gości chlebem i solą oraz podczas przyjęcia w Domu Polskim, gdzie gospodarze i goście bądź siedzą przy wspólnym stole i razem śpiewają, bądź członkowie zespołu „Jarzumbek" występują na wyobrażonej scenie. Znamienne, że tym, co czyni te spotkania atrakcyjnymi dla turystów, niekoniecznie jest treść mniej lub bardziej sformalizowanych występów. Prezentowana muzyka nie jest na ogół muzyką ludową, lecz zgodnie z założeniami ma odpowiadać wyobrażeniom o muzyce ludowej przybyszy z Polski. Promocyjne kampanie biur turystycznych reklamują wszakże wycieczkę do Wierszyny jako wyprawę po wgląd do własnych korzeni. Wieś stanowi według tych reklam repozytorium archaicznej kultury i jako taka ma przyciągać turystów. Wierszynianie muszą sprostać tym wyobrażeniom, chcąc utrzymać istotną bazę dla kontaktów z Polską. Odpowiednie zaprezentowanie elementów własnej kultury gościom z Polski pozwala im wzmocnić poczucie, że również oni do tego społeczeństwa należą.

Konkluzje

W repertuarach i praktykach muzycznych przedstawionych wspólnot, zamieszkujących Pichtyńsk i Wierszynę, którym początek dali przesiedleńcy niemal w tym samym czasie przybyli na Syberię, znajdują odzwierciedlenie odmienne drogi, jakimi potoczyły się ich losy w nowej ojczyźnie. W różny

też sposób muzyka bierze udział w kształtowaniu się ich tożsamości grupowej i etnicznej w przeszłości i obecnie.

Pichtyńscy olędrzy, którzy nie potrafią określić swojego etnonimu, ale stanowczo nie chcą być uznawani za Niemców, zachowali obszerny repertuar pieśniowy w języku polskim, który pomaga im w podtrzymywaniu tej części tożsamości, która zaprzecza tezie o ich niemieckim pochodzeniu. Zachowaniu pieśni w języku polskim przywiezionych przez olędrów znad Bugu sprzyja stosunkowo duża do chwili obecnej izolacja tej społeczności, żyjącej na obszarach niemal nieodwiedzanych przez turystów.

Tożsamość wierszynian kształtowana jest współcześnie w dużej mierze poprzez dialogi z innymi Sybirakami, księżmi i gośćmi z Polski. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość splatają się w wykonywanym przez nich repertuarze muzycznym w dynamicznej interakcji zachodzącej między tradycją i innowacją. Uczestnictwo turystów w wydarzeniach muzycznych mobilizuje miejscowych wykonawców do podtrzymania praktyk muzycznych, ale w związku z tym, że występy dla odwiedzających Wierszynę Polaków noszą często znamię nostalgicznego przywoływania przeszłości, z jednej strony wzmaga motywację do konserwacji tradycji muzycznych, a z drugiej przyspiesza ich transformację.

Bibliografia

Górak Jan, *Holenderskie domy nad Bugiem*, „Polska Sztuka Ludowa", 1971, t. 25, z. 1, s. 29-38.

Masiarz Władysław, *Migracja chłopów polskich na Syberię w końcu XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Syberia w historii i kulturze narodu polskiego*, red. Antoni Kuczyński, Wrocław 1998, s. 206–52.

Nawrocka-Wysocka Arleta, *Śpiewy protestanckie na Mazurach.* Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2002.

Nowicka Ewa, Głowacka-Grajper Małgorzata, *Polskość zastygła. Spojrzenie antropologa na Wierszynę*, [w:] *Wierszyna z bliska i z oddali. Obrazy polskiej wsi na Syberii*, red. Ewa Nowicka, Małgorzata Głowacka-Grajper, Kraków 2003, s. 33-70.

ks. Schulz Edmunt H., *Kronika zboru ewangelicko-luterskiego Nejdorfskiego*, „Zwiastun ewangeliczny", 1902 (https://lublin.luteranie.pl/2013/12/kronika-zboru-ewangelicko-luterskiego-nejdorfskiego/, dostęp 20.06.2021).

Na zdjęciu od góry: tradycyjny damski lasowiacki strój ludowy.
Poniżej: Jerzy Dynia, postać która, od początku uczestniczyła w FŻM i której był między innymi poświęcony tegoroczny VIII FŻM

Na zdjęciach: prelegent, uczestnicy i realizatorzy nagrania

WSPÓLNOTY DOBRA WOKÓŁ NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

Dr hab. Katarzyna Smyk
prof. UMCS
Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej

Bezsprzecznie należy uznać tradycję jako istotny czynnik integracji i rozwoju wspólnot lokalnych. Proponuję mówić o tym w terminach niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Niematerialne dziedzictwo kulturowe są to – przypomnimy pokrótce – praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedza i umiejętności, jak również związane z nimi materialne korelaty, czyli narzędzia, przedmioty, dzieła sztuki ludowej i rękodzieła oraz przestrzeń kulturowa. Członkowie danej wspólnoty uważają je za część swojego dziedzictwa; jest ono żywe, czyli istnieje współcześnie w żywym obiegu jako stale odtwarzane, przekazywane w transmisji bezpośredniej. Istnieje w postaci żywej społecznej cyrkulacji treści kulturowych – wiedzy potocznej i praktyk społecznych mieszkańców. Jest zgodne z prawami człowieka i zasadami zrównoważonego rozwoju[11]. Niematerialne dziedzictwo kulturowe przejawia się między innymi w tradycjach i przekazach ustnych; w sztukach widowiskowych i tradycjach muzycznych; w praktykach społeczno-kulturowych; w wiedzy i praktykach dotyczących

[11] *Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r.*, Dz. U. 2011 nr 172 poz. 1018, art. 2.

przyrody i wszechświata; w wiedzy i umiejętnościach związanych z rzemiosłem tradycyjnym[12]. Dziedzictwo to spełnia szereg doniosłych funkcji społecznych[13] i jest doceniane w wymiarze międzynarodowym, o czym świadczy uchwalona przez UNESCO w 2003 roku Konwencja w sprawie ochrony tego dziedzictwa, ratyfikowana przez Polskę w 2011 roku, której zapisy od tego czasu są sukcesywnie wdrażane w naszym kraju na szczeblu centralnym i samorządowym, przez instytucje kultury, jednostki badawcze i organizacje pozarządowe oddane ochronie tradycji.

Z jakich powodów zasadne jest mówienie o niematerialnym dziedzictwie kulturowym w aspekcie wspólnoty? W jaki sposób to dziedzictwo buduje wspólnotę? Na jakie aspekty integracji i rozwoju wspólnot wskazuje wspomniany akt prawa międzynarodowego i zjawiska dziedzictwa niematerialnego? Co z tego wynika dla rozwoju wspólnot lokalnych? Odpowiedzi na tak postawione pytania układają się w trzy zakresy, które uporządkują strukturę niniejszej wypowiedzi.

[12] Punkt 2b. formularza wniosku o wpis zjawiska na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Źródło: *Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Formularz wniosku zgłoszeniowego*, na stronie *Niematerialne Dziedzictwo Kulturowe. Narodowy Instytut Dziedzictwa*, online: http://niematerialne.nid.pl/Ochrona_dziedzictwa/Wytyczne/, dostęp 27.06.2021.

[13] „Elementy dziedzictwa posiadające wartość społeczną mogą być: katalizatorem komunikacji i współpracy międzypokoleniowej, czynnikiem sprzyjającym wzmacnianiu więzi międzysąsiedzkich i przeciwdziałającym alienacji, czynnikiem wzmacniającym poczucie wspólnoty, skutecznym nośnikiem pozytywnych wzorców społecznych, czynnikiem inicjującym bardziej sformalizowaną współpracę w gminie, np.: pomiędzy samorządem, organizacjami pozarządowymi, wolontariuszami i przedstawicielami społeczności lokalnej, katalizatorem obywatelskiej aktywności i przedsiębiorczości nakierowanej na dbałość o wspólne dobro, czynnikiem wpływającym pozytywnie na jakość życia mieszkańców gminy, budującym ich poczucie dumy i wyjątkowości miejsca, w którym żyją, zasobem edukacyjnym w zakresie nauczania obywatelskiego i małych ojczyzn”: *Dziedzictwo obok mnie. Poradnik zarządzania dziedzictwem w gminach*, red. Aleksandra Chabiera, Anna Kozioł, Bartosz Skaldawski, Warszawa 2016, s. 34.

1. Niematerialne dziedzictwo – jak dziedzictwo w ogóle – można interpretować w kategoriach dobra, a dokładniej – dobra wspólnego, a to oznacza pozytywną waloryzację wszelkich działań pro-integracyjnych zawiązywanych i realizowanych wokół dziedzictwa[14]. Budowanie relacji zatem – niezależnie od poziomu, międzynarodowego, regionalnego, gminnego – bazuje na wysoko waloryzowanych wartościach i na pozytywnych zasobach, na pozytywnych emocjach. W idealistycznym wymiarze, będzie to budowanie – jak to określam – „wspólnot dobra" wokół elementu tradycji[15], co można odnieść do dobra wspólnego (łac. *bonum commune*) jako pojęcia o znaczeniach ugruntowanych w kulturze. Ma ono rodowód antyczny, bowiem było przedmiotem namysłu Platona czy Arystotelesa, który m.in. przekonywał, że szczęście i spełnienie jednostki warunkowane jest dbaniem o dobro wspólne[16]. Pomijając narastające przez wieki problemy z definicją tego terminu[17], który mieści się w interdyscyplinarnym uniwersum nauk prawnych, politologii, etyki, ekonomii, socjologii, psychologii czy teologii, wystarczy przypomnieć, że pojęcie to „należy do najstarszych i najważniejszych w refleksjach politycznych i filozoficznych odnoszących się do charakteru i wzajemnych relacji jednostki i wspólnoty oraz sensu

[14] Pomijam problematykę tzw. kłopotliwego dziedzictwa, o którym więcej można czytać np. w monografii Johna Tunbridge'a, *Zmiana warty. Dziedzictwo na przełomie XX i XXI wieku*, tłum. Aleksandra Kamińska, Kraków 2018.

[15] Szerzej zob.: Katarzyna Smyk, *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, Lublin 2020, s. 231-240.

[16] Krzysztof Piotrowski, *Idea „dobra wspólnego" w kontekście filozofii Platona a jej interpretacje*, „Krytyka Prawa", 2017, t. 9, nr 1, s. 99−118; Zbigniew Stawrowski, *Dobro wspólne a filozofia polityki*, [w:] *Dobro wspólne. Teoria i praktyka*, red. Wojciech Arndt, ks. Franciszek Longchamps de Berier, Krzysztof Szczucki, Warszawa 2013, s. 13-22.

[17] Np.: *Władza czy służba? Problem dobra wspólnego w polityce*, red. Agnieszka Kasińska-Metryka, Katarzyna Bochenek-Cichoń, Toruń 2011.

i istoty życia zbiorowego”[18]. Ma charakter obiektywny, nie zależy od przekonań jednostek ani grup oraz – najogólniej mówiąc – jest to „dobro nie zawężone do jednostkowych interesów, lecz nawiązujące do tego, co wspólne”[19], „oznacza dobro (zasoby, wartości), z którego mogą korzystać wszyscy członkowie danej społeczności, to, co powstaje w wyniku ludzkiej interakcji i nie może być podzielone na jednostkowe dobra, to warunki umożliwiające jednostkom współpracę i wspólną realizację zamierzonych celów”[20]. Jest istotnym czynnikiem zrównoważonego rozwoju wspólnot lokalnych, gdyż „dobro wspólne to każdy odnawialny zasób zarządzany kolektywnie przez grupę ludzi, w sposób uwzględniający równy dostęp i użytkowanie tego dobra (sprawiedliwe dla członków wspólnoty i wykluczające jego wykorzystywanie przez osoby nieuprawnione) oraz zrównoważone utrzymanie (zapewnienie trwałości dobra i odpowiedniej jego jakości)”[21]. I na koniec dodajmy: „Dobro wspólne stanowi współcześnie […] fundament porządku aksjologicznego”[22]. Przewijają się

[18] Agata Tasak, *Kategoria dobra wspólnego jako podstawa dobrego państwa w refleksji polskich środowisk katolickich*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica”, 2014, t. 13, nr 165, s. 43.

[19] Jerzy Jaskiernia, *Elementy dobra wspólnego w systemie aksjologicznym Rady Europy*, [w:] *Dobro Wspólne. Problemy konstytucyjnoprawne i aksjologiczne*, red. Waldemar Wołpiuk, Warszawa 2008, s. 105.

[20] Aniela Różańska, *Poszukiwanie wspólnego dobra. Relacje międzyosobowe podstawą dialogu ekumenicznego na Śląsku Cieszyńskim*, [w:] *Poznawanie kultur. Ku edukacji antropologiczneji międzykulturowej*, red. Ewa Ogrodzka-Mazur, Grzegorz Błahut, Gabriela Piechaczek-Ogierman, Toruń 2020, s. 137-152; por.: Daniel Sulmasy, *Four Basic notions of the common good*, „ST John’s Law Review”, 2002, no. 75, s. 303-310.

[21] Konrad Prandecki, *Dobro wspólne a zrównoważony rozwój*, „Optimum. Studia Ekonomiczne”, 2016, nr 4(82), s. 59.

[22] Lech Dubel, Małgorzata Łuszczyńska, *Średniowieczne źródła współczesnych koncepcji dobra wspólnego*, [w:] *Pro publico bono – idee i działalność*, red. Maciej Marszał, Jacek Przygodzki, Wrocław 2016, s. 61.

w tych zdaniach dwa słowa kluczowe dla naszych rozważań: wartość i wspólnota.

Poszukując uprawomocnienia zastosowania pojęcia dobra wspólnego w aspekcie niematerialnego dziedzictwa kulturowego, warto przypomnieć o ideach i transcendentaliach – jak dobro, prawda i piękno, czyli wysokich rangą elementach systemu aksjologicznego, ujawniających się i kultywowanych poprzez zaangażowanie społeczności w podtrzymanie tradycji[23]. Sięgając do autorytetów, można przywołać tezę Kłoskowskiej, wedle której kultura symboliczna odróżnia się od kultury bytu dzięki znakowości[24] i dzięki wartościom – uobecnianym we wspólnocie przez udział w obrzędzie: „Kultura symboliczna zostaje więc określona przez kryterium semiotyczne i aksjologiczne łącznie. Jest to kultura znaków i wartości”[25]. Zjawisko niematerialnego dziedzictwa kulturowego uczestniczy zatem w kulturze znaków i w kulturze wartości łącznie. I – co niezwykle istotne – jest ze swej natury wspólnotowe, realizowane przez wspólnotę i ze względu na nią, na jej zrównoważone trwanie i na takież istnienie w nim jednostki.

Pojęcie zrównoważonego trwania jednostki we wspólnocie dobra, zawiązanej wokół elementu dziedzictwa niematerialnego, przywodzi na myśl kategorię zrównoważonego rozwoju, zawartą w konwencyjnej definicji tego dziedzictwa. Otóż Konwencja z 2003 roku promuje takie elementy dziedzictwa, „które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa

[23] Więcej zob. Katarzyna Smyk, *Obrzęd jako tekst kultury…*, s. 210-227.
[24] W znakowości, czyli w wyrażeniu w znakach i zintegrowaniu formy i treści (planu wyrażania i planu treści). Zob. np.: Urszula Żegleń, *Wprowadzenie do semiotyki teoretycznej i semiotyki kultury*, Toruń 2000, s. 39-44.
[25] Antonina Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 174.

kulturowego”[26]. Zapis ten stanowi emanację koncepcji zrównoważonego rozwoju, która przyjmuje, że „nadrzędnym celem rozwoju jest trwałe zaspokajanie potrzeb ludzkich”[27], jako pierwszą z zasad filaru etycznego wskazując zasadę antropocentryzmu: „istoty ludzkie są i powinny być w centrum zainteresowania w procesie rozwoju”[28], wraz z – dopowiedzmy – niezbywalnym, podmiotowym prawem do swobody praktykowania swojego dziedzictwa przez jego depozytariuszy.

2. Zwróćmy uwagę na d e p o z y t a r i u s z y d z i e d z i c t w a , czyli wspólnotę ludzi uznających określone dziedzictwo za źródło i wyrażenie uznawanych przez nich wartości, przekonań, wiedzy oraz praktyk społecznych. „Konkretne elementy dziedzictwa stanowią dla nich ważny czynnik kształtowania tożsamości – narodowej, lokalnej, rodzinnej czy indywidualnej. Elementy dziedzictwa kulturowego można zatem różnicować ze względu na to, jak szeroki krąg społeczny przyjmie je jako swoje. Można np. wyróżnić elementy dziedzictwa posiadające na tyle powszechnie uznawane wartości, że będą się zaliczać do dziedzictwa narodowego, inne – o znaczeniu lokalnym – będą identyfikowane jako dziedzictwo tylko przez określoną społeczność lokalną”[29]. Wspomniane „wspólnoty dobra”, zawiązujące się wokół tradycji ludowych, będą więc wspólnotami wzmacniającymi poczucie wartości i system wartości oraz kształtującymi tożsamość wewnątrz grupy przede wszystkim dzięki przekazowi międzypokoleniowemu. Ochrona dziedzictwa niematerialnego

[26] *Konwencja UNESCO…*, *op. cit.*, art. 2.
[27] Ryszard Janikowski, *Kultura osią zrównoważonego rozwoju*, [w:] *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo w świetle dokumentów UNESCO i innych organizacji międzynarodowych*, red. Ryszard Janikowski, Kazimierz Krzysztofek, Warszawa 2009, s. 26.
[28] *Ibidem*.
[29] *Wprowadzenie*, [w:] *Dziedzictwo obok mnie*.., s. 10.

nie polega bowiem na „zamrażaniu" tego dziedzictwa w pewnej niezmiennej, raz określonej „kanonicznej" formie, ale – na dbałości o trwanie międzypokoleniowego przekazu wiedzy, umiejętności i znaczeń. A więc integracja dziejąca się wokół dziedzictwa służy zarazem współczesności, jak też rozwojowi, nowoczesności, przyszłości. Wpisany jest w nią twórczy wyraz młodego pokolenia – młode pokolenie wnosi elementy nowatorskiego myślenia, na przykład unowocześnia wzory, techniki, zastosowania np. dzieł sztuki ludowej; wprowadza je i postać twórcy ludowego w obszar internetu, mediów społecznościowych itd. Starsze pokolenie zaś pilnuje zgodności z tradycją, z lokalnym kanonem, by powstające dzieła sztuki i rękodzieła czy sposoby obchodzenia świąt pozostawały maksymalnie wierne wzorom kulturowym, jakie starsze pokolenie odziedziczyło od swoich przodków, mistrzów, babć i ojców[30]. Mówiąc konkretniej, miejmy na myśli na przykład – pozostając w kręgu podkarpackim – rzeźby w drewnie Stanisława Koconia z Dębicy, bibułkarskie cuda Danuty Olszowy z Kolbuszowej Górnej[31], kulinaria Janiny Olszowy z Kolbuszowej[32], zabawki z drewna Jana Dudziaka z Brzózy Stadnickiej, rzeźby ceramiczne Barbary Plizgi z Pogwizdowa czy wyroby garncarskie Andrzeja Plizgi i Jana Jurka, także z Pogwizdowa – jednej z miejscowości znanego ośrodka

[30] Por. np.: Zbigniew Jasiewicz, *Tradycja*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Zofia Staszczak, Warszawa – Poznań 1987, s. 354; Elżbieta Skromak, *Trwanie, odtwarzanie i nowe kreacje kultury ludowej*, [w:] *Źródła kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej*, red. Krzysztof Ruszel, Kolbuszowa 2014, s. 291-302.

[31] Zob. np.: Agata Hemon*, Sztuka ludowa, plastyka obrzędowa*, [w:] *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian według badań terenowych 2014-2016*, red. Katarzyna Barańska, Jolanta Dragan, Kolbuszowa 2018, s. 501-519.

[32] Np. *Lasowiacka kapusta ziemniaczana na 12 sposobów*, Kolbuszowa 2013; *Nasze kasze*, Kolbuszowa 2015 i inne popularne publikacje z tej serii, wydawane przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Szerzej zob.: *Puszcza Sandomierska od kuchni. Między tradycją a współczesnością*, red. Katarzyna Smyk, Tomasz Pudłocki, Izabela Wodzińska, Kolbuszowa 2017.

garncarskiego w Medyni Głogowskiej – Pogwizdowie – Zalesiu[33]. Gdy myślimy o tradycyjnych sposobach obchodzenia świąt, pamiętajmy o tradycjach dorocznych i rodzinnych[34], szczególnie o tradycyjnych obrzędowych sposobach składania życzeń[35], o przeworskim wielkotygodniowym bębnieniu[36] czy o *turkach* – wielkanocnych strażach grobowych[37], na czele z *turkami* grodziskimi wpisanymi na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Międzypokoleniowy przekaz tradycji widać bardzo wyraźnie na przeglądach muzyki ludowej, ale też – w widowiskach wiejskich amatorskich grup teatralnych, zwłaszcza prezentujących obrzędy, zwyczaje i prace, jakie można oglądać choćby na sejmikach teatrów wsi polskiej[38]

---

[33] Zob. np. Krzysztof Ruszel, *Garncarstwo*, [w:] idem, *Leksykon kultury ludowej w Rzeszowskiem*, Rzeszów 2004, s. 113-122; Christine Rickards-Rostworowska, *Sztuka z ziemi zrodzona. Rzeźby gliniane Władysławy Prucnal*, Olszanica 2013.

[34] Zob. np. Andrzej Karczmarzewski, *Ludowe obrzędy doroczne w Polsce południowo-wschodniej*, Rzeszów 2011 oraz szereg rozdziałów w: *Źródła kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej…*, s. 165-223, a także w: *Folklor Rzeszowiaków…*, *op. cit.*, s. 123-217.

[35] *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*, red. Jolanta Dragan, Katarzyna Smyk, Kolbuszowa 2019.

[36] Katarzyna Ignas, *Pamiątka „dobrej sławy" przeworszczan i wyganianie diabła. Tradycyjne wielkotygodniowe bębnienie w Przeworsku*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, red. Magdalena Kwiecińska, Kraków 2016, s. 90-103.

[37] Np.: Katarzyna Ignas, *Nasze turki. Straże grobowe w powiecie przeworskim*, Przeworsk 2012.

[38] Np.: Zespół Obrzędowy z Zagorzyc, Zespół Folklorystyczny „Łukawianie" z Łukawca, Zespół „Piganeczki" z Pigan (zob.: *XXXII Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn*, Warszawa 2015); Zespół Obrzędowy „Mazurzanie" z Mazurów, Zespół Regionalny „Wesele Krzemienickie" z Krzemienicy (*XXXIII Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn*, Warszawa 2016); Zespół Śpiewaczy „Niespodzianka" z Krowicy Samej, Zespół Ludowy „Jaciska" z Nowej Wsi (*XXXIV Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn*, Warszawa 2017); Zespół Kolędniczy z Łazor, Grupa Obrzędowa „Rochy" z Sędziszowa Małopolskiego (*XXXVI Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn*, Warszawa 2019) i inne. O roli teatrów obrzędowych dla zachowania tradycji w myśl Konwencji UNESCO z 2003 roku zob.: Katarzyna Smyk, *Sejmiki teatru wsi polskiej jako forma ochrony*

W tej niewyczerpującej rejestracji zjawisk dziedzictwa niematerialnego, nie można zapominać też o tradycjach pieśniowych, folklorze muzycznym i tanecznym, dotyczącym nie tylko umiejętności śpiewu, gry, tańca[39] czy budowania tradycyjnych instrumentów, ale też ogniskującym w naturalnym szerokim kontekście kulturowym inne elementy niematerialnego dziedzictwa, jak język, strój, wiedzę o świecie, postawy wierzeniowe, religijność[40], obrzędowość tradycyjną, funkcje społeczne itd. Co najważniejsze, pokolenia kultywujące dziedzictwo niematerialne współpracują, gdyż to jest warunek przetrwania niematerialnego dziedzictwa kulturowego, a współpracująca wielopokoleniowa lokalna wspólnota – często rodzinna, jak na przykład kapela rodzinna Kurasiów z Lubziny – może stać się zalążkiem integracji ponadlokalnej, ponadregionalnej, narodowej i ponadnarodowej.

3. „Wspólnoty dobra" wokół tradycji ludowych pokazują, że te tradycje stają się czynnikiem różnicujący „moją wspólnotę" lokalną – regionalną, narodową, ponadpaństwową – od innych wspólnot, ale też są czynnikiem jednoczącym „moją wspólnotę" lokalną – regionalną, narodową itd. – z innymi wspólnotami, z którymi dzielę te same tradycje muzyczne, pieśni,

---

niematerialnego dziedzictwa kulturowego w myśl Konwencji UNESCO z 2003 roku, [w:] *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. Anna Weronika Brzezińska, Katarzyna Smyk, Lublin – Warszawa – Wrocław 2019, s. 89-108.

[39] Np. szereg rozdziałów w: *Źródła kultury ludowej…*, s. 241-289; *Folklor Rzeszowiaków…*, s. 231-499; *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie…*, s. 181-245; np. artykuły Jana Adamowskiego i Tomasza Nowaka w wydawnictwach Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki z 2016 i 2018 roku, opracowywane i publikowane przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej pod tytułem *Katalog.*

[40] O religijności ludowej w aspekcie dziedzictwa niematerialnego zob.: Katarzyna Smyk, *Religijność potoczna jako element dziedzictwa niematerialnego w aspekcie zrównoważonego rozwoju*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: doświadczenia w ochronie krajów Europy Środkowej i Wschodniej oraz Chin. 10-lecie wejścia w życie Konwencji UNESCO z 2003 roku w perspektywie zrównoważonego rozwoju*, red. Hanna Schreiber, Warszawa 2017, s. 408-423.

bajki, tańce, elementy stroju, sposoby obchodzenia świąt, wierzenia, tradycyjne sposoby gospodarowania czy hodowli. Dziedzictwo niematerialne zatem – integralnie związane z człowiekiem i społecznością – świetne służy współpracy ponad podziałaniami, z zachowaniem integralności tożsamości lokalnej wspólnoty depozytariuszy. Dlatego można obserwować w toku pracy depozytariuszy nad ochroną ich zjawiska niematerialnego dziedzictwa kulturowego, że przechodzimy od myślenia w kategoriach środowiska i społeczności do myślenia w kategoriach wspólnoty. Dzieje się to wtedy, gdy członkowie jednej grupy zauważają, że łączy ich wspólna cecha z innymi grupami, taka jak posiadanie jednej umiejętności, doświadczenia lub wiedzy z zakresu praktykowania i przekazywania niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Na przykład rzemieślnicy z różnych regionów posługują się podobną techniką kowalską czy garncarską; rękodzielniczki różnych regionów odnajdują wspólne wzory na swoich haftach czy na piernikach; gawędziarze widzą, że ten sam motyw np. tzw. żywej wody (ożywiającej, uzdrawiającej, strzeżonej przez potwory) pojawia się w bajkach wielu ich kolegów z różnych stron kraju i Europy itd. Dzięki nawiązywaniu ponadregionalnych relacji zatem między wspólnotami kultywującymi daną tradycję, możliwe staje się budowanie ponadregionalnej wspólnoty osób, które kultywują i uznają za swój ten sam element dziedzictwa niematerialnego i które łączy poczucie powiązania, jedności i wspólnej tożsamości w praktykowaniu i przekazywaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego, ponad granicami wsi, miast, regionów etnograficznych czy państw.

Przywołajmy świeży przykład – w marcu 2021 roku Minister Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu złożył wniosek o wpis Flisactwa (*Timber rafting*) na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa

kulturowego ludzkości, prowadzoną przez UNESCO, nazywaną potocznie listą światową. Polska jest koordynatorem tego wniosku, wieńczącego kilkuletnią pracę i starania sześciu państw – Polski, Austrii, Czech, Hiszpanii, Łotwy i Niemiec – o wpis tradycji, jaką jest tradycyjna umiejętność wytwarzania tratw oraz ich spławianie. Początek to wpis tradycji polskiego ośrodka flisackiego – Ulanowa na Podkarpaciu – w 2014 roku na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. I flisacy ulanowscy podejmowali działania, by samodzielnie – jako wpis wyłącznie polski – trafić na Listę reprezentatywną. Gdy polskie ministerstwo kultury (wyspecjalizowana komórka w Departamencie Ochrony Zabytków MKDNiS) podjęło prace, okazało się, że ulanowcy flisacy muszą podjąć współpracę, rozmowy, ustalenia z innymi nielicznymi grupami flisaków w Polsce. W trakcie tych konsultacji społecznych ujawniły się wspólnoty flisaków z innych państw Europy jako równie chętne i gotowe do międzynarodowego wpisu. Prace więc z konieczności przedłużały się, dochodziły nowe wspólnoty, konsultacje społeczne się rozszerzały, a flisacy ulanowscy musieli w tym czasie niejako pożegnać się z przekonaniem, że są wyjątkowi w skali świata. To znaczy – musieli na nowy sposób zdefiniować swoją wyjątkowość: wyjątkowi jesteśmy nie dlatego, że nasze niematerialne dziedzictwo jest niepowtarzalne i jedyne na Ziemi. O naszej wyjątkowości decyduje to, że – zachowując integralność naszej wspólnoty i naszą tradycję – możemy współpracować na skalę międzynarodową. Flisacy z Ulanowa przeszli więc od myślenia w kategoriach rywalizacji do działania w kategoriach współpracy. I to właśnie w takich wielowymiarowych, angażujących emocjonalnie procesach wykuwa się integracja i budowanie wspólnot oparte o niematerialne dziedzictwo kulturowe.

* * *

Dobro zbiorowe okazuje się elementem machiny spajającej wspólnoty na kilku wymiarach. Łączy depozytariuszy dziedzictwa w wielopoziomowe społeczności powiązane sieciami relacji, przez co spójne społeczności mogą wykreować spójny komunikat – dzieło sztuki ludowej, taniec, obrzęd, rytuał, pieśń. To po pierwsze. Po drugie, zachowaniu dobra wspólnego, uobecniającego się poprzez taki komunikat, podporządkowane są wszystkie działania wspólnoty związane ze zjawiskiem dziedzictwa niematerialnego, w trakcie jego realizacji i pomiędzy kolejnymi realizacjami. Po trzecie, podmiotowe twórcze przetwarzanie dziedzictwa jest nie tyle warunkiem trwania tej tradycji, co spoiwem wiążącym członków wspólnoty ze wspólnym dobrem, dzięki któremu – zgodnie z wypracowaną w starożytności funkcją dobra wspólnego – „jednostka uczestniczy we wspólnocie w sposób zintegrowanym całościowy, pełnoprawny humanistycznie”[41]. Po czwarte wreszcie, dobro uznane za wspólne stanowi rdzeń systemu wartości oraz idei utrwalanych i transmitowanych przez wspólnotę we wspólnocie. Dlatego uruchamiane przez dobro wspólne mechanizmy protożsamościowe i uspójniające mają charakter procesualny i dzieją się w oparciu o aktywność członka wspólnoty na linii człowiek–tradycja–system wartości, gdzie rysuje się dynamika wewnętrzna i wspólnotowa zarazem, czyli dynamika współdziałania w grupie i dynamika uzgodnień społecznych – dynamiczna, ponadpokoleniowa redefinicja sensów, wartości i fundamentów wspólnoty.

[41] Roch Sulima, *Rekonstrukcje i interpretacje. Od folklorystyki do antropologii codzienności*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, red. Dorota Simonides, Opole 1995, s. 61.

Bibliografia

Dubel Lech, Łuszczyńska Małgorzata, *Średniowieczne źródła współczesnych koncepcji dobra wspólnego*, [w:] *Pro publico bono – idee i działalność*, red. Maciej Marszał, Jacek Przygodzki, Wrocław 2016, s. 61-74.

Dziedzictwo obok mnie. Poradnik zarządzania dziedzictwem w gminach, red. Aleksandra Chabiera, Anna Kozioł, Bartosz Skaldawski, Warszawa 2016.

Hemon Agata*, Sztuka ludowa, plastyka obrzędowa*, [w:] *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian według badań terenowych 2014-2016*, red. Katarzyna Barańska, Jolanta Dragan, Kolbuszowa 2018, s. 501-519.

Ignas Katarzyna, *Nasze turki. Straże grobowe w powiecie przeworskim*, Przeworsk 2012.

Ignas Katarzyna, *Pamiątka „dobrej sławy" przeworszczan i wyganianie diabła. Tradycyjne wielkotygodniowe bębnienie w Przeworsku*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, red. Magdalena Kwiecińska, Kraków 2016, s. 90-103.

Janikowski Ryszard, *Kultura osią zrównoważonego rozwoju*, [w:] *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo w świetle dokumentów UNESCO i innych organizacji międzynarodowych*, red. Ryszard Janikowski, Kazimierz Krzysztofek, Warszawa 2009, s. 17-40.

Jasiewicz Zbigniew, *Tradycja*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Zofia Staszczak, Warszawa – Poznań 1987.

Jaskiernia Jerzy, *Elementy dobra wspólnego w systemie aksjologicznym Rady Europy*, [w:] *Dobro Wspólne. Problemy konstytucyjnoprawne i aksjologiczne*, red. Waldemar J. Wołpiuk, Warszawa 2008, s. 103-122.

Karczmarzewski Andrzej, *Ludowe obrzędy doroczne w Polsce południowo-wschodniej*, Rzeszów 2011.

Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.

Piotrowski Krzysztof, *Idea „dobra wspólnego" w kontekście filozofii Platona a jej interpretacje*, „Krytyka Prawa", 2017, t. 9, nr 1, s. 99–118.

Prandecki Konrad, *Dobro wspólne a zrównoważony rozwój*, „Optimum. Studia Ekonomiczne", 2016, nr 4(82), s. 55-68.

Rickards-Rostworowska Christine, *Sztuka z ziemi zrodzona. Rzeźby gliniane Władysławy Prucnal*, Olszanica 2013.

Różańska Aniela, *Poszukiwanie wspólnego dobra. Relacje międzyosobowe podstawą dialogu ekumenicznego na Śląsku Cieszyńskim*, [w:] *Poznawanie kultur. Ku edukacji antropologiczneji międzykulturowej*, red. Ewa Ogrodzka-Mazur, Grzegorz Błahut, Gabriela Piechaczek-Ogierman, Toruń 2020, s. 137-152.

Ruszel Krzysztof, *Garncarstwo*, [w:] idem, *Leksykon kultury ludowej w Rzeszowskiem*, Rzeszów 2004.

Skromak Elżbieta, *Trwanie, odtwarzanie i nowe kreacje kultury ludowej*, [w:] *Źródła kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej*, red. Krzysztof Ruszel, Kolbuszowa 2014, s. 291-302.

Smyk Katarzyna, *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, Lublin 2020.

Smyk Katarzyna, *Religijność potoczna jako element dziedzictwa niematerialnego w aspekcie zrównoważonego rozwoju*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: doświadczenia w ochronie krajów Europy Środkowej i Wschodniej oraz Chin. 10-lecie wejścia w życie Konwencji UNESCO z 2003 roku w perspektywie zrównoważonego rozwoju*, red. Hanna Schreiber, Warszawa 2017, s. 408-423.

Smyk Katarzyna, *Sejmiki teatru wsi polskiej jako forma ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego w myśl Konwencji UNESCO z 2003 roku*, [w:] *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. Anna Weronika Brzezińska, Katarzyna Smyk, Lublin – Warszawa – Wrocław 2019, s. 89-108.

Stawrowski Zbigniew, *Dobro wspólne a filozofia polityki*, [w:] *Dobro wspólne. Teoria i praktyka*, red. Wojciech Arndt, ks. Franciszek Longchamps de Berier, Krzysztof Szczucki, Warszawa 2013, s. 13-22.

Sulima Roch, *Rekonstrukcje i interpretacje. Od folklorystyki do antropologii codzienności*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, red. Dorota Simonides, Opole 1995, s. 55-72.

Sulmasy Daniel, *Four Basic notions of the common good*, „ST John's Law Review", 2001, no. 75, s. 303-310.

Tasak Agata, *Kategoria dobra wspólnego jako podstawa dobrego państwa w refleksji polskich środowisk katolickich*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica", 2014, t. 13, nr 165, s. 43-61.

Tunbridge John, *Zmiana warty. Dziedzictwo na przełomie XX i XXI wieku*, tłum. Aleksanndra Kamińska, Kraków 2018.

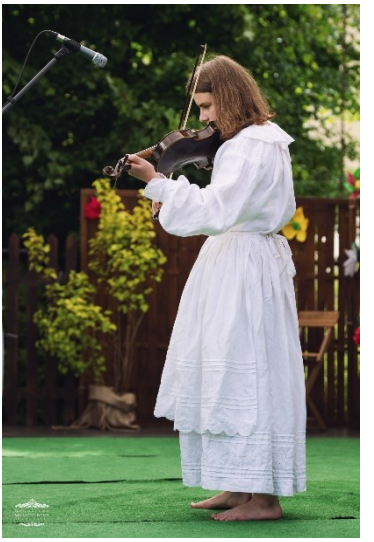
Władza czy służba? Problem dobra wspólnego w polityce, red. Agnieszka Kasińska-Metryka, Katarzyna Bochenek-Cichoń, Toruń 2011.

Żegleń Urszula, *Wprowadzenie do semiotyki teoretycznej i semiotyki kultury*, Toruń 2000.

Od lewej: Elżbieta Drapała, Anita Ryba
i Paweł Steczkowski

Kapela Łola w składzie od prawej: Janusz Radwański, Aleksandra
Siuzdak i Wojciech Dulski

Ludwik Miśta – klarnecista z Trzciany



Hanna Radwańska – skrzypaczka z Kolbuszowej Górnej

Oliwia Spychel z Leśnej Podlaskiej – niezwykle skromna i niezwykle utalentowana zdobywczyni I miejsca podczas VIII FŻM

Stanisław Kapusta - basista z Kapeli Ludowej Widelanie

Dziecięca Kapela Kurasie w składzie od lewej:
Weronika Zegar – skrzypce prym, Jakub Kuraś – skrzypce sekund, Karolina Paluch – klarnet
Karol Zegar – cymbały, Patryk Lorek – kontrabas

Joanna Martowicz-Sienek – skrzypaczka z Pogórza Dynowskiego

Kapela Iskierczanie w składzie od prawej:
Jakub Czapla – skrzypce, Stanisław Czapla – basy, Bogusław Kamiński – skrzypce

LIRA KORBOWA I REPERTUAR LIRYCZNY WE WSCHODNIEJ POLSCE

Dr hab. Tomasz Rokosz
prof. KUL
Katolicki Uniwersytet Lubelski

Posłuchajże wierny ludu,
oczyść duszę z grzechów brudu,
bo nastaną ciężkie lata
i nadejdzie koniec świata.
[…]
(pieśń dziadowska z terenu Lubelszczyzny)

Europejskie lirnictwo było bez wątpienia fenomenem kulturowym, który wciąż kryje wiele tajemnic. Fenomen ten nie został w pełni opisany i przeanalizowany – omawiane zjawisko jest wielowarstwowe – obejmuje także problematykę pieśni dziadowskich (wykonywanych z towarzyszeniem liry) i może być badane z perspektywy wielu dyscyplin, przy czym najbardziej istotne są trzy jego wymiary: językowy, kulturowy i muzyczny. Sygnalizowany w tytule niniejszego szkicu temat uzyskuje też nowe znaczenia w „czasach zarazy" – obecnie, w dobie pandemii koronawirusa.

Treści i główne przesłanie dziadowskich pieśni widzimy w zupełnie nowym świetle – stają się one zadziwiająco aktualne. A może tylko silniej dociera do nas jeden z podstawowych sensów pieśni i utwierdzamy się w przekonaniu, że wątek apokaliptyczny ma duży potencjał i zdolność reaktualizacji?

Problematyka pieśni dziadowskich i ich funkcjonowania w kulturze była już wielokrotnie podejmowana w polskiej folklorystyce[42]. Pieśni te były zapisywane od czasów Oskara Kolberga[43]. W okresie najnowszym powstały antologie pieśni dziadowskiej i monografie jej poświęcone[44].

Na wstępie przyjrzyjmy się historii powstania i rozprzestrzenienie się w Europie liry korbowej, ze szczególnym uwzględnieniem wschodniej Polski, rozumianej także jako część dzisiejszej Ukrainy i Białorusi – tereny te wchodziły przed 1939

[42] Badania w tym zakresie prowadzili głównie literaturoznawcy i folkloryści. Por. m.in. następujące prace: Czesław Hernas, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki", 1958, t. 49, z. 4, s. 475-494; Piotr Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009; idem, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Toruń 2010; Stanisław Nyrkowski, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX – XX w.)*, wybór i opr. Stanisław Nyrkowski, Warszawa 1977; Michał Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. Piotr Kowalski, Wrocław 1998, s. 164-194. Por. też prace zagranicznych autorów, zwłaszcza: Katia Michajłowa, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapełuś*, Warszawa 2002, s. 101-108; eadem, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, tłum. Hanna Karpińska, Warszawa 2010. Por. też: pieśni dziadowskie opublikowane w wydawnictwach *stricte* muzykologicznych: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. Bolesław Bartkowski, Lublin 1990, s. 318-337 oraz Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Pieśni dziadowskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, *Lubelskie*, cz. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. Jerzy Bartmiński, red. serii Ludwik Bielawski, Lublin 2011, s. 623-664.

[43] Por.: Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, Wrocław – Poznań 1961 – 1995, zwłaszcza następujące tomy: t. 6, 9, 12, 19, 22, 27, 30, 40, 45.

[44] Por.: przypis nr 2.

rokiem w skład II Rzeczypospolitej. Rozprzestrzenienie geograficzne liry korbowej w Europie było bardzo szerokie – od Santiago de Compostela na skraju kontynentu po Ukrainę, od Szwecji po Italię[45]. Występowały też na tym ogromnym terenie różne typy lir[46], które ewoluowały w czasie.

Najstarszym źródłem szczegółowo opisującym lirę korbową, a ściślej jej pierwotną wersję nazywaną w średniowieczu *organistrum*, jest traktat *Quomodo organistrum construatur* (W jaki sposób zbudować lirę korbową) przypisywany opatowi Odo de Cluny[47]. W katedrze w Santiago de Compostela, zbudowanej w latach 1075–1150 znajduje się najstarsze przedstawienie (płaskorzeźba) liry korbowej[48].

Syntetyczny opis instrumentu i jego pochodzenia podaje **Curt Sachs:**

[45] Co ciekawe, współcześnie praktyka gry i śpiewu z towarzyszeniem liry korbowej zachowała się najlepiej na wymienionych krańcach Europy (hiszpańska Galicja i Ukraina). Być może obserwujemy tu prawidłowość zachowywania się archaizmów peryferyjnych. Więcej o teorii archaizmów peryferyjnych zob.: Zdzisław Stieber, *O archaizmach i innowacjach peryferycznych*, „Studia Indoeuropejskie. Prace Komisji Językoznawstwa", 1974, nr 37, s. 239-241.

[46] Tematyka ta, z dziedziny instrumentologii, dość skomplikowana, nie może być dokładnie omówiona w niniejszym artykule. Szerzej o budowie i typach lir zob.: Anna Kopeć-Bednarska, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [w:] *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, red. Adolf Dygacz, Alojzy Kopoczek, Katowice 1981, s. 29-57; Zbigniew Jerzy Przerembski, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, „Muzyka", 1993, nr 3-4, s. 89-102; idem, *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka", 1996, nr 3, s. 95–107. W XVIII wieku istniały świadectwa występowania liry korbowej już nie tylko w zachodniej Europie (upraszczając nieco – typ galicyjski, francuski, niemiecki tego instrumentu), ale także na terenach dzisiejszych Węgier, Czech i Słowacji, Rumunii, Litwy, Białorusi, Ukrainy, Polski (odmienne typy konstrukcji instrumentu). Por.: Anna Kopeć-Bednarska, *op. cit*., s. 33; Zbigniew Jerzy Przerembski, *Innowacje w budowie liry…*, s. 92–97.

[47] Anna Kopeć-Bednarska, *op. cit*., s. 30.

[48] Por. reprodukcję i jej opis: *ibidem*, s. 30–31.

„Lira korbowa jest rodzajem mechanicznej *fideli*, w której smyczek zastąpiony został obracającym się kołem, poruszanym korbą i ocierającym o struny, skracane za pomocą naciskania klawiszy. Nie potrafimy dokładnie określić czasu powstania instrumentu”[49].

Ilustr. 1: Lira korbowa z Łękawki koło Tarnowa, początek XIX w. (instrument ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, fot. Ulrich Wagner, 1989).

Dodajmy, że nazwa „lira korbowa” jest określeniem fachowym – w profesjonalnej terminologii nazywana była: lirą kręconą, kołową, niemiecką, dziadowską, żebraczą, wiejską, lirą ślepca[50]. W polskiej tradycji ludowej, w której nieznana była lira

[49] **Curt Sachs,** *Historia instrumentów muzycznych, tłum. Stanisław Olędzki, k*onsultant naukowy Włodzimierz Kamiński, konsultacja sinologiczna Mieczysław Künstler, Warszawa 1975, s. 294.

[50] W Europie funkcjonowało wiele nazw tego instrumentu – ich szczegółowego przeglądu dokonała Anna Kopeć-Bednarska, *op. cit*., s. 32-33. Por. też: Zbigniew

antyczna (o zupełnie innej konstrukcji i proweniencji), niepotrzebne były wymienione dodatkowe przymiotniki – nazywano ją po prostu lirą[51].

Kazimierz Moszyński twierdzi, że „[…] począwszy od wieku VIII–X, rozpowszechniła się ona bardzo znacznie w Europie Zachodniej wśród warstw wyższych, a później i niższych, ekspandując z biegiem czasu w kierunku wschodnim, na Węgry i przez Polskę na Ruś, dokąd dotarła najpóźniej w wieku XVI”[52].

Faktem jest jednak, że pierwsza wiarygodna polska relacja przedstawiająca ten instrument pochodzi dopiero z XVII wieku i odnosi się do Moskwy, gdzie podczas polskiej interwencji zakończonej zajęciem miasta, Polak – Samuel Maskiewicz, w trakcie wesel w domach moskiewskich bojarów, w 1611 roku słyszał i widział lirę korbową. Sporządził też jej ogólny opis[53]. Skoro Ruś miała zapożyczyć ten instrument poprzez Rzeczypospolitą, nieco dziwnym wydaje się brak jego wcześniejszych wiarygodnych rodzimych opisów[54].

W Polsce instrument ten używany był głównie w muzyce ludowej wschodnich regionów Rzeczypospolitej, na terenach

---

Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 97 oraz Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968, s. 605–606.

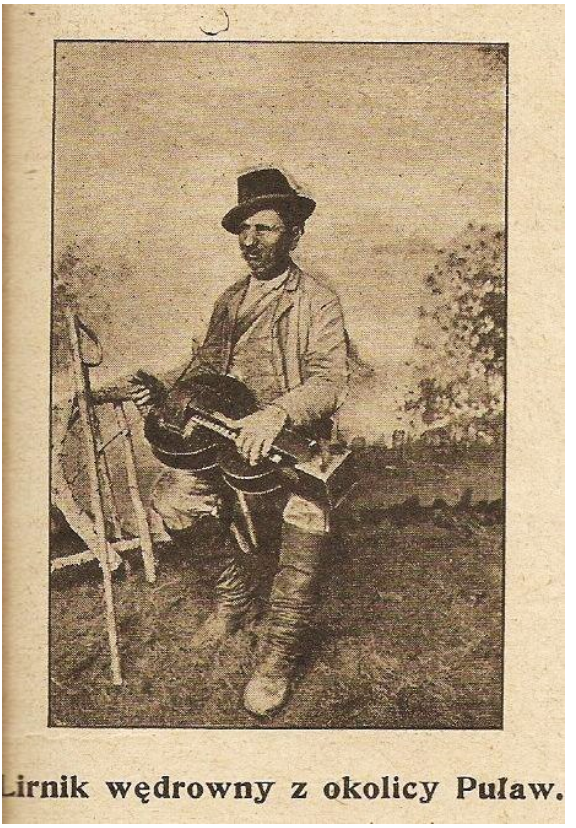
[51] Anna Kopeć-Bednarska, *op. cit*., s. 32.

[52] Kazimierz Moszyński, *op. cit*., s. 606.

[53] Za: Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 97.

[54] Wszystkie wcześniejsze przesłanki o występowaniu tego instrumentu w Pierwszej Rzeczypospolitej są dość niejednoznaczne. Por.: Anna Kopeć-Bednarska, *op. cit*., s. 34-36; Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 96. Być może omawiany instrument muzyczny dotarł na Ruś wcześniej niż sugeruje Moszyński. Należy też brać pod uwagę hipotezę o niezależnym „wynalezieniu” liry korbowej na wschodzie Europy, choć jest ona dość wątpliwa. Por.: Natalie Kononenko, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, Armonk – New York – London 1998.

dzisiejszej Ukrainy i Białorusi. Mamy nieliczne informacje o lirnikach działających w Warszawie (słynny Błękitny Płaszcz), Sandomierzu, na Mazowszu[55]. Przed I wojną światową zrobiono zdjęcie lirnika w okolicach Puław[56].



Ilustr. 2: Lirnik w okolicach Puław, „Praca. Tygodnik Ilustrowany", | z dnia 14 lipca 1912 roku, s. 889

Opisywani muzykanci docierali więc niewątpliwie do centralnej Polski i linii Wisły (to ciekawa granica delimitacyjna), ale na pewno nie była to główna strefa ich funkcjonowania. Na etnicznie

[55] Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 103.
[56] Kopia zdjęcia w archiwum autora. Ilustracja pochodzi z poznańskiego tygodnika polityczno-literackiego „Praca. Tygodnik Ilustrowany" z dnia 14 lipca 1912 roku.

polskich terenach pieśni dziadowskie śpiewano głównie *a cappella*, z towarzyszeniem dud[57], skrzypiec[58], a w XX wieku także harmonii[59].

Anna Kopeć-Bednarska – jedna z pierwszych polskich badaczek omawianej problematyki w perspektywie instrumentologicznej – przyczyn „upadku" i wyparcia liry korbowej z kultury wysokiej upatruje głównie w kwestiach związanych z brzmieniem instrumentu[60]. Autorka zwraca uwagę na „nieszlachetny ton liry korbowej", w porównaniu z walorami innych instrumentów, wchodzących w XVII wieku do masowego użycia. Warto jednak dodać, że istotną przyczyną takiego stanu rzeczy mógł być przede wszystkim rozwój koncepcyjny muzyki wokalno-instrumentalnej w stosunku do możliwości liry i istoty jej akompaniamentu. Instrument ten wytwarza stałą nutę burdonową, która uniemożliwia (bądź bardzo utrudnia) jego zastosowanie w muzyce opierającej się na harmonii funkcyjnej. Dotyczy to zarówno kompozycji instrumentalnych, jak i wokalno-instrumentalnych.

Lira korbowa wróciła jeszcze na krótko do łask profesjonalistów w XVIII wieku, aby ostatecznie (ale jak się okazuje nie na zawsze) trafić do „ludzi gościńca". Status tych wędrownych Wernyhorów w wiejskiej kulturze nie był zresztą oczywisty z dzisiejszej perspektywy, a na pewno nie był „najniższy" – mimo trudnienia się żebractwem, stanowili oni swoistą chłopską elitę. Nie

[57] Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 102.
[58] Remigiusz Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [w:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2009, s. 411.
[59] Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 102.
[60] Por: Anna Kopeć-Bednarska, *op. cit*., s. 33.

mając możliwości dalszego awansu społecznego, stali się łącznikiem pomiędzy kulturą wysoką i niską, dworem i kurną chatą, miastem i wsią. Korespondowało to z innymi ważnymi funkcjami żebraka w tradycyjnej kulturze i ogniskowało się w mediacyjnym statusie lirnika, pośredniczącego między światami[61], między *sacrum* i *profanum*[62]. Z pewnością był to ważny powód awansu tej postaci w twórczości romantyków, zachwyconych ludowością, baśniowością i metafizyką.

Jeszcze w pierwszej połowie XX wieku lirnicy wciąż byli potrzebni – jako prorocy, bardowie, emisariusze, szpiedzy, opowiadacze historii z wielkiego świata – nie tylko tych świętych. W zamkniętych wiejskich lokalnych społecznościach spełniali też prozaiczne funkcje współczesnego radia i telewizji.

Mroczny finał był efektem szczególnej nienawiści Stalina do światłych „ludzi gościńca", będących duchem wolnego narodu. Wiodącą rolę w ich eksterminacji odegrał komunizm w wydaniu stalinowskim. Tradycyjni lirnicy bandurzyści i kobziarze działający na terenach ZSRR nie mogli przeżyć. Byli zbyt dużym problemem dla reżimu – kwintesencją swobody i niezależności. Zorganizowani w cechy i bractwa, krzewili wiarę chrześcijańską, uznawani byli za niekwestionowane autorytety, rozpowszechniali po kraju prawdziwe informacje (wbrew cenzurze), śpiewali o rzeczach niewygodnych dla władzy radzieckiej. W połowie lat trzydziestych

[61] Szerzej o tej koncepcji zob.: Piotr Dahlig, *The lirnik as a mediatory figure between Earth and Heaven*, [w:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2009, s. 415-428.

[62] Bardzo interesujący trop wskazuje Zbigniew Jerzy Przerembski, wedle którego dziad-lirnik także leczył, znał się na ziołach, stosował zabiegi magiczne. Por.: Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej*…, s. 100.

XX wieku zwołano I Ogólnopolski Zjazd Lirników i Bandurzystów, na który przybyło kilkuset muzykantów z terenu całej Ukrainy – „żywe muzeum, żywa historia tego kraju”[63]. Prawie wszystkich tych domorosłych artystów zamordowano, choć szczegóły tej zbrodni nie są do końca wyjaśnione[64]. W tej części Europy w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku przetrwali w zasadzie tylko ci lirnicy, którzy żyli
w granicach II Rzeczypospolitej.

Jarosław Iwaszkiewicz wspomina, że w latach dwudziestych widział w dniu targowym na rynku w Sandomierzu dziada śpiewającego przy wtórze liry jakąś „apokaliptyczną” pieśń, której fragment tekstu nawet zapamiętał. W Krośnieńskiem jeszcze przed II wojną światową dziad – lirnik chodził po domach w okresie Bożego Narodzenia. W regionie tym grali też na lirze wiejscy muzykanci, przede wszystkim w ludowych jasełkach, choć także – wraz z towarzyszeniem innych instrumentalistów – w kapeli weselnej[65].

Po 1939 roku, w wyniku działań wojennych i późniejszej eksterminacji ludności cywilnej, lirnicy działający w Polsce w większości podzielili los swoich braci z terenów ZSRR.

---

[63] Wspomnienia Dymitra Szostakowicza – cytuję za: Krzysztof Bilica, *Lira korbowa czy lira?,* „Ruch Muzyczny”, 1989, nr 14, s. 20. Autentyczność tego zjazdu bywała kwestionowana przez historyków.

[64] Por.: Krzysztof Bilica, *op. cit*., s. 20. Nie jest znana nawet liczba zamordowanych i miejsce kaźni (podawane są najczęściej liczby od 200 do 1300 ofiar, wśród których byli prawdopodobnie nieletni przewodnicy niewidomych muzykantów). Miejsce mordu to być może okolice Charkowa. Warto zaznaczyć, że temat ten do dziś wzbudza ogromne kontrowersje, szczególnie w relacjach ukraińsko-rosyjskich. Jest też w polu zainteresowań kinematografii – przywołać można tu zwłaszcza film „Поводир”[„Povodir”] z 2014 roku (por. źródło: https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU [dostęp: 17.11.2019]).

[65] Zbigniew Jerzy. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej…*, s. 104. Por. też: Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski,* Warszawa 1987, s. 188-189.

Sporadycznie przetrwali nieliczni – jednego z ostatnich spotkał Roman Jasiński w paryskim metrze[66].

Odnośnie do genologii pieśni dziadowskiej, autor niniejszego szkicu skłania się do szerokiego, wielogatunkowego jej rozumienia. W zasadzie nie jest to jeden gatunek, ale raczej bardzo niejednorodna „wiązka" gatunków. Jako pieśni dziadowskie kwalifikowane są pieśni religijne, o świętych, ballady, śpiewane modlitwy, pieśni pogrzebowe, pieśni o końcu świata, upadku obyczajów, pieśni maryjne, o cudach oraz duża grupa pieśni o wydarzeniach historycznych[67]. W niektórych ujęciach są to także pieśni nowiniarskie[68], wreszcie pieśni mówiące o kondycji zawodu żebraka[69]. Najbardziej przekonującym kryterium ustalenia typologii pieśni dziadowskiej jest osoba wykonawcy oraz funkcja i intencja pieśni[70]. W związku z tym za pieśni dziadowskie uznać należy te, które funkcjonowały w repertuarze dziadów czy wędrownych żebraków i związane były z określoną strategią – działaniami nadawcy wobec odbiorcy (wzbudzenie zainteresowania i akceptacji odbiorcy, prowadzenie działalności komercyjnej – usług modlitewnych)[71]. W interesującym nas zakresie, największy wpływ na polską kulturę ludową (a pośrednio i współczesne rekonstrukcje) wywarły ukraińskie tradycje lirnickie. Tam właśnie działali zawodowi muzycy, zorganizowani w cechy i bractwa, z osobnym

[66] Por.: Krzysztof Bilica, *op. cit*., s. 20.
[67] Por.: Michał Waliński, *op. cit.*, s. 172; P. Grochowski, *Dziady* …, s. 191–201.
[68] Stanisław Nyrkowski, *op. cit*.; Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit*.; Piotr Grochowski, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Toruń 2016, s. 147.
[69] Piotr Grochowski, *Jarmark tradycji…*, s. 147.
[70] Por.: Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *op. cit*., s. 623.
[71] Por.: Piotr Grochowski, *Dziady* …, s. 211.

systemem kształcenia lirników[72], posługujących się tajnym językiem, tzw. „mową libijską". Zrytualizowane były sposoby nadawania uprawnień wykonywania dziadowskiego fachu[73], ściśle ustalone kwestie sukcesji – najczęściej „z ojca na syna"[74].

Piotr Dahlig pisze o trzech piętrach lirniczego repertuaru pieśniowego: religijnym (psalmy, kanty, pieśni o świętych, litanie), pieśni o wojnach i świeckich bohaterach (czasem tworzone na kanwie średniowiecznych eposów), wreszcie humorystyczne przyśpiewki (np. kołomyjki), mające rozbawić publiczność[75]. Występ kończył się modlitwą za zmarłych[76]. Mógł także zawierać krótką naukę duszpasterską, zorientowaną na eksponowanie marności tego świata i potrzebę zbawienia[77]. Lirnicze prezentacje były w pełni przemyślane – dostosowane do okresów roku kościelnego i konkretnych świąt, miejscowych zwyczajów i konkretnych zleceń[78].

W przypadku pieśni apokaliptycznych (pieśni o końcu świata) ważna jest jednak często nie tylko ogólna idea utworu, ale też konkretne motywy, które wprowadzone w określony kontekst wykonawczy mogą ulegać niemal samoczynnej reaktualizacji. Odżywa stara idea „plag egipskich". Oś konfliktu przebiega adekwatnie do opozycji: *sacrum* – *profanum*; wiara – ateizm; ekologia – industrializacja. Negatywnie wartościowany może być też sam rozwój techniki, przeciwstawiany szeroko pojętej tradycji

[72] Zbigniew Jerzy Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej*…, s. 101.
[73] *Ibidem*, s. 101.
[74] *Ibidem*.
[75] Piotr Dahlig, *op. cit*., s. 428.
[76] *Ibidem*, s. 428.
[77] Remigiusz Mazur-Hanaj, *op. cit.*, s. 411.
[78] *Ibidem*.

i osadzonym w niej normom społecznym. Niechętnie postrzegana przez moralizującego anonimowego autora (ucieleśnionego w postaci lirnika) jest cała gama obecnych praktyk kulturowych i społecznych relacji. Czyż nie aktualnie w tym kontekście brzmi poniższa pieśń, zanotowana w Krasewie (woj. lubelskie)? Nieprzypadkowo chyba tak chętnie wykonywana jest przez współczesnych artystów:

[…]

Sybilija mówi święta,
żyć będziemy jak zwierzęta,
o Bogu też zapomnimy,
swoje dusze potępimy.

Szatan dusze opanuje
i królestwo nam zrujnuje,
będziem płakać, lamentować,
Bóg nie raczy nam darować.

Weźmy sobie do pamięci,
czy nie wszystko nam się święci:
maszyny różne i techniki,
różne mody i wybryki.

Panny w stroju brzydkiej mody,
kosmetyki dla urody,
że grzech to się nie przejmują,
grzeszne ciała pokazują.

[…]

Syn gdy ojca dziś zobaczy,
to przywitać go nie raczy,
ojciec starzec obnażony,
a syn jego wystrojony.

Ile matek opłakuje,
że ich dziecko nie szanuje
i kawałka chleba pragnie?
Będziesz, dziecko, w piekle na dnie!
[…]
Powstaną na świecie wojny,
naród będzie niespokojny,
syn do walki z ojcem stanie,
będzie straszne krwi rozlanie.

Dżuma ludzi powyniszcza,
pozostaną same zgliszcza,
nie ma ojca, nie ma brata,
wówczas będzie koniec świata.
[…]
Posłuchajcie chrześcijanie,
co się zatem z nami stanie,
bo nastaną ciężkie lata
i nadejdzie koniec świata. […][79]

[79] Jan Adamowski, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Lublin 1994, s. 74–75.

Aleksandra Katarzyna Cieślik – jedyna uczestniczka grająca na lirze korbowej, przed konkursem i w trakcie

Jurorki konkursu FŻM, pierwsza od prawej: prof. dr hab. Bożena Muszkalska i dr hab. Katarzyna Smyk

Adamowski Jan, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Lublin 1994.

Bilica Krzysztof, *Lira korbowa czy lira?,* „Ruch Muzyczny", 1989, nr 14, s. 20.

Dahlig Piotr, *The lirnik as a mediatory figure between Earth and Heaven*, [w:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2009, s. 415-428.

Grochowski Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009.

Grochowski Piotr, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Toruń 2016.

Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Toruń 2010.

Hernas Czesław, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki", 1958, t. 49, z. 4, s. 475-494.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, Warszawa 1987.

Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie*, Wrocław – Poznań 1961 – 1995.

Kononenko Natalie, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, Armonk – New York – London 1998.

Kopeć-Bednarska Anna, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [w:] *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, red. Adolf Dygacz, Alojzy Kopoczek, Katowice 1981, s. 29-57.

Mazur-Hanaj Remigiusz, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [w:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2009.

Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapełuś*, Warszawa 2002, s. 101-108.

Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, tłum. Hanna Karpińska, Warszawa 2010.

Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968.

Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, *Pieśni dziadowskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, *Lubelskie*, cz. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. Jerzy Bartmiński, red. serii Ludwik Bielawski, Lublin 2011, s. 623-664.

Nyrkowski Stanisław, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX – XX w.)*, wybór i opr. Stanisław Nyrkowski, Warszawa 1977.

Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały, t. 1, red. Bolesław Bartkowski, Lublin 1990.

Przerembski Zbigniew Jerzy, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, „Muzyka", 1993, nr 3-4, s. 89-102.

Przerembski Zbigniew Jerzy, *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka", 1996, nr 3, s. 95–107.

Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych, tłum. Stanisław Olędzki, k*onsultant naukowy Włodzimierz Kamiński, konsultacja sinologiczna Mieczysław Künstler, Warszawa 1975.

Stieber Zdzisław, *O archaizmach i innowacjach peryferycznych*, „Studia Indoeuropejskie. Prace Komisji Językoznawstwa", 1974, nr 37, s. 239-241.

Waliński Michał, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. Piotr Kowalski, Wrocław 1998, s. 164-194.

Strony internetowe

Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU [dostęp: 17.11.2019].

Aleksandra Katarzyna Cieślik wraz ze Stanisławem Marszałkiem
z Kapeli Ludowej Trzcinicoki

Jolanta Dragan, podczas przesłuchań konkursowych

Kapela Kazimierza Marcinka w składzie od lewej:
Kazimierz Marcinek – skrzypce prym, Wiesław Malec – skrzypce sekund,
Franciszek Materna – basy

Kapela Ludowa Widelanie w składzie od lewej:
Rafał Liszcz – klarnet, Kinga Tylutka – skrzypce prym,
Andrzej Fabiński – skrzypce sekund, Kazimierz Kapusta – bas

Mazurskie Muzykanty w składzie od lewej: Tadeusz Woś – klarnet B
Izabella Potocka – skrzypce prym, Gabriela Golesz – skrzypce sekund,
Dominia Golesz – kontrabas,

DZIŚ JUŻ WALCZYKÓW MŁODZIEŻ NIE TAŃCZY CZYLI WŁADYSŁAWA POGODY OPOWIEŚCI O DAWNYCH ZWYCZAJACH

Dr Mariusz Pucia
etnomuzykolog,
Adiunkt w Katedrze Muzykologii
Uniwersytetu Opolskiego

Władysław Pogoda był, jak wiemy niezwykle ciekawym gawędziarzem, śpiewakiem i instrumentalistą. 20 czerwca minie kolejna rocznica jego śmierci. Zagrać umiał podobno na wszystkim, co wziął w ręce. Zrealizowano wiele materiałów dźwiękowych, jak i filmowych na jego temat, w czym z resztą spory udział miał Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej. Życiorys tej niezwykle ciekawej, barwnej osoby był już publikowany w wielu wydawnictwach, także internetowych[80]. Obraz, jaki wyłania się z niemal każdej o nim opowieści jest – jak nietrudno się domyślić, niezwykle POGODNY, korespondujący z resztą z często ponoć wypowiadanym ze sceny zdaniem, że nawet jak będzie padać, będzie POGODA.

[80] Np.: Jerzy Dynia, *Skrzypek rodem z Huciny – Władysław Pogoda*, https://pismofolkowe.pl/artykul/skrzypek-rodem-z-huciny-4719 dostęp z dnia 5.06.2021 r.; Jarosław Mazur, Pogoda Władysław, http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/mistrzowie/articles/wladyslaw-pogoda dostęp z dnia 5.06.2021 r.; *Władysław Pogoda: skrzypek, muzykant, artysta*, http://pogodanadnilem.pl/page4.html dostęp z dnia 5.06.2021 r.

Decydując się na taki temat, zdawałem sobie sprawę z tego, że popełniam poważny błąd: mieszkaniec Opolszczyzny chce pisać o Władysławie Pogodzie. Ale będzie to właśnie spojrzenie bardzo osobiste. Podczas badań terenowych spotykamy ludzi, którzy są nosicielami jakichś tradycji i informują nas o jej elementach. To jest taki moment, kiedy możemy o tej tradycji czegoś się dowiedzieć i jest to podstawowe narzędzie we wszelkich badaniach folkloru. Materiał, który chciałbym zaprezentować pochodzi właśnie z takiego badania terenowego, które miało miejsce 11 marca 2006 roku, a więc w czasie, gdy był już bardzo znany ze swej działalności[81]. Został on zarejestrowany na potrzeby pracy magisterskiej, napisanej następnie w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie Osoba, która przyjechała do Władysława Pogody przeprowadziła z nim wywiad niewiele jeszcze o nim wiedząc. Wypytywała go o Boże Narodzenie, o tradycje itp. On chętnie odpowiadał na pytania, sam też rozwijał niektóre wątki, co okazało się interesujące. Władysław Pogoda opowiadał tam w większości o zwyczajach bożonarodzeniowych w dawnych, przedwojennych społecznościach, gdzie żyło się skromniej ale – stwierdził definitywnie: *ludzie szanowali się nawzajem*. Wspomina, że kiedy już św. Mikołaj przeszedł i nastał grudzień, dzieci bardzo oczekiwały na wigilię, głównie z powodu większej obfitości na stole, bo każdy pilnował przecież, żeby pojawiło się tam 12 potraw. Oprócz

[81] Sporo jednak w jego życiu wydarzyło się jeszcze później, jak na przykład przyznanie III nagrody w **Ogólnopolskim Festiwalu Śpiewaków i Kapel Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (2006),** I nagrody w **Ogólnopolskim Konkursie *Sabałowe Bajania* w Bukowinie Tatrzańskiej (2007), przyznanie tytułu *Mistrz Folkloru Podkarpacia* z uroczystym koncertem Kapeli w Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie (2008) oraz wydanie pięciu płyt.**

tego mowa była oczywiście o choinkach, z powtykanymi na gałęzie świeczkami i o lęku, by cała ta misterna dekoracja nie doprowadziła do pożaru. Wśród bożonarodzeniowych wspomnień, pojawiły się informacje o ściśle przestrzeganym w Wigilię poście, przygotowującym do wieczerzy, z pierogami z kapustą, z serem, z gruszkami i do tego – jak mówił: *jedna kasza i druga kasza i trzecia*. Na stół podawano też groch, a kiedy wieczerza się zakończyła, rozpoczynała się aktywność związana – jak sam Pogoda stwierdza – z takim *zabombonami*: rzucanie grochem, czy podwiązywanie drzewek. Rozpoczynały się też figle sąsiedzkie, jak tzw. *budowanie*: *Downij sadzili takie grochy, fasola, okryngły… no to dzisiaj jesce sadzo, ale tego okryngłygo to juz nie ma. Ten groch, jak podawali na stół, to sie targali za włosy. Nieroz było nawet, że i do bitki doszło, bo jak tak byli bracia i jedyn drugiego złapoł i tak targoł: „wiąż sie groszku, wiąż", żeby tyn groch sie wiązoł tak. Przeważnie jedna: matka, czy dziewczyna te potrawy do stołu donosiła. Spożywali wszyscy, a jak te potrawy skończyli, to zaśpiewali kolędę i później, były takie „stragarze" – to takie belki w domu byli, bili prosto w te bele, tam wysoko. One miały takie szpary tam. Downiej jak młócili, to była tako prosto słoma, twardo, co poszywali dachy – kicki robili. To jak dużo mu się tyj słomy tam wbiło, ze to będzie tyla kup na polu – urodzaju tyla takiego, zboża. A późnij dziewczyna z chłopakiem, jak była tak siostra i brat, wychodzili do sadu, robili takie powrósełka i mówili tak: „Zetne cie, zetne, bo nie rodzisz" - on tak mówił – chłopak: „zetne te jabłonke, gruszke, śliwke…" A ona mówi: „Nie ścinaj, nie ścinaj – jo bede rodziła…" I tym powrósełkiem on w środku zawiązoł to drzewo, tak meter od ziemi. I tak wszystkie te*

drzewa zawiązali, żeby one rodziły. A później, jak te drzewka były związane, to był taki zwyczaj: budować – to do dzisiaj taki jest. Gdzieś tak, pod drzwi, po cichu nawet pół sąga drzewa znieśli, żeby drzwi nie otworzył. A jak takie drzwi sie otwierały na pole i takie drzewo znieśli, to tych drzwi nie otworzyłeś! To tak budowali: to wrota wynieśli, to jakiś wóz rozłożyli – downiej to dachy były takie niskie, ze słomy, to na tym dachu, koło komina, ten wóz tam złożyli. I tam stoł, tyn wóz. To już tyn gospodarz nie ruszył we świynta. Po świyntach ruszył. Strasne tradycyje były.

Takich zwyczajów o których Władysław Pogoda opowiada jest oczywiście więcej. Pomiędzy tymi opowiadaniami brzmią jednak również wspomnienia o dawnym życiu i muzykowaniu. Dowiadujemy się na przykład, dlaczego dawniej mieszkańcy okolicznych miejscowości wpuszczali kolędników do domów chętniej niż dziś:

Ale przeważnie ludzie wpuszczali do mieszkań, żeby u siebie to widzieć, bo to downij przecie nie mioł radia, nie mioł telewizora, nie mioł nic! Przecie w domu nic nie było. Przed wojną nie było u każdego w domu nic. Tam gdzieś po miastach, we Warszawie, to już coś było, a dopiero tak w 38 roku to dopiero takie radia, jak ktoś był bogatszy – na słuchawki: dwa słupy wysokie, antyna, i wziął te dwa słuchawki na uszy i tam śturoł, tamtym śpilorkiem takim. I to tak trzeba było po cichutku siedzieć, żeby on słyszał. Ludzie nie mieli rozrywek, nie było nic. Ale wesoło było, bo tak wszystko śpiewało, tak sie wszystko gościło, tak sie cieszyło temi świętami, że no coś podobnego!

Wszystko też miało związek z tym, że ludzie nie byli majętni, w związku z tym byli dla siebie bardziej życzliwi:

Bo przed wojną nikt ni mioł rynty ani emerytury. Jedyn nauczyciel, polecyjant, ksiądz, jakiś wojenny, co był na I wojnie światowej, miał nogę urwaną, albo jakiś kalyka – to ci. A tak, to nikt ni mioł! Choćby taki mioł wypadek i mu noge amputowali, czy co inne, to ni mioł żodny zapomogi. Ludzie chowali w gromadzie takiego człowieka. Straśnie to było coś podobnego dla niego i dla ludzi. Bo to dzisiej prawie w każdym domu jest rynta. Każdy gdzieś pracuje. A downij gdzie pracowoł? Ludzi było wiency, dzieci było wiency, bo downij tak było, że dzieci [nie posiadać – przyp. M.P.] *było grzech – musi mieć dziecko.*

Ino, że ludzie straśnie sie szanowali. Jedyn drugiemu, jak nie mioł chleba, to przyszedł mu chleba pożyczył, przyniósł mleka we flaszke, nawet sól pożyczali. Tak sie ludzie szanowali. Jak przyszła zima, był taki zwyczaj, a ludzie chowali gęsi, to skubali te pióra. Wszystko były: pierzyny, zegłówki takie… Schodziły się dziewczyny, kobiety, uczyły się tam śpiewać, bo będzie wesele – te pióra skubały i ten groch – znocie taki groch, co sie łusko, co sie sadzi w polu – fasola na to mówią? – nie młócili cepami, tyko łuskali w mieszkaniu, rękami. A to strasznie było pokupne, bo to dla wojska szło. Każdy sie staroł, bo tak: kurke sprzedoł, indyka, gęś sprzedoł, masełko sprzedoł, jajka sprzedoł, tam cielątko, czy coś, skórkę z króla, bo to wszystko skupowali, i tym sie ludzie ratowali! A jak przyszło wesele, to nie tak jak dzisiaj: tutaj jakieś mieszkanie, tam sąsiad mioł jakieś większe mieszkanie, to tam tańczyli, tu sie gościli… I nie było tak jak dzisiej, co młodo nazbiyro pieniędzy. Ino tak przynosili: masło, kurę, mleko przynosili, bo to przeważnie nojwiyncyj tyj kawy na weselu było, kapusta, kasza… A jak były gdzieś pierogi na weselu, to już było

strasznie dobre wesele. A tam gdzieś mięsa kawołecek jak było to, muzyce tam gdzieś dali.

Władysław Pogoda pamiętał, że wesela organizowano w dużej mierze społecznie: kto miał większą izbę, udostępniał ją na potańcówkę, czy poczęstunek, przy czym wszystko to miało miejsce w domach. Opowiadał też o niektórych elementach wesela: schodzinach czy funkcjach i zwyczajach związanych z drużbami w czasie wesela. Zaczynało się od tego, że dziewczyna przypinała chłopakowi kwiatek, po czym on opiekował się nią przez cały czas trwania uroczystości. Pogoda patrzył jednak na ten moment z perspektywy członka kapeli, który wiedział, że w tym momencie należało zagrać odpowiedni utwór. Ten fragment koresponduje z opowiadaniami zawartymi w książce *Muzykanty* Franciszka Kotuli[82], gdzie mamy kapitalny zbiór pamiętników takich właśnie muzykantów. Oni to właśnie mówili często o tym, że *co wieś, to pieśń*, że trzeba wiedzieć gdzie i co zagrać, to znaczy: odpowiedni utwór w odpowiednim miejscu i czasie. Muzykanci Kotuli przynoszą też informacje o tym, że były kiedyś tzw. dobre wesela, gdzie można było coś zarobić, i takie, z których – krótko ujmując – grajkowie uchodzili jak najszybciej. Ale były też i takie, z których musieli uciekać, bo obawiali się o swoje życie. Zapoznając się z licznymi materiałami filmowymi na temat Władysława Pogody, można spotkać się z jego wypowiedziami, w których opisywał podobne wydarzenia. W najbardziej chyba krwawym weselu, opowiadanym przez Pogodę, zadźgano skrzypka – sekundzistę. Historia wyglądała tak, że pan młody postanowił w czasie trwającego wesela ogłosić przerwę

[82] Franciszek Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979.

w tańcu i dać odpocząć kapeli, co nie spodobało się niektórym uczestnikom i skończyło tragicznie. Najciekawsze pytanie brzmi: dlaczego akurat sekundzistę? Ano ten na przerwę wziął ze sobą pod pachą skrzypce, podczas, gdy prymista nie – i to uratowało tego ostatniego. Takich opowieści możemy poznać więcej, w dużej mierze również dzięki pracy i programom nagrywanym przez Jerzego Dynę.

O wspomnianym wcześniej przypinaniu bukietów drużbom Pogoda opowiadał następująco:

To dawniej tu, u nas, w tych stronach, w nasyj tu wiosce, gminie, to po wojnie jeszcze z dziesięć lat były schodziny u młodego. To po wojnie – przed wojną to już stale było. Ale przed wojną jakie 10 lat, to było nie wszędzie, ale tak, że młody sie żenił w niedzielę. A jak sie żenił w niedzielę, to w sobotę były u niego schodziny – tak sie nazywały – zocontek. On se prosił swoich sąsiadów, jakąś tam rodzinę, a i ta młodzież sie schodziła, bo to byli tacy drużbowie downij. Tak było downij na weselu, że dziewczyna rano – u młodyj grało sie kawołki, ona dopiero przychodziła do chłopaka tam, gdzie uważała: „czy mogę panu przypiąć – albo tam jak znała, to tam Staszek, czy Janek, czy Józiu, czy jakiś… – kwiatka, czy mogę ci przypiąć". No to łon powiedzioł: „proszę bardzo", łona mu przypinała ten kwiatek, ten bukiet tu do lewy strony, do marynarki. I to już była jego – nazywała się – druhna. On sie już cały dzień nią opiekował i na poprawiny po nią już pojechał, czy poszedł, bo tam nie było aut. I tyn kawołek musioł być zagrany. Nie wszyscy tam znali, nie wszyscy zagrali, ale przeważnie, jak sie zaszło do młodego, czy do młodyj rano, to tego kawołka sie zagrało. Bo jak nie zagroł, to te starsze chłopy, co byli [komentowali – przyp. MP]: *„Co oni grajo?*

Kiedy to oni nie grajo nic naszego weselnego!" To trza było wiedzieć, bo to każdo wieś – mówili – inno pieśń. I to trza było wiedzieć w każdej wiosce, co tamte ludzie lubią!

W trakcie wywiadu Pogoda ilustrował swoje opowiadanie graniem różnych melodii. W międzyczasie nawiązała się korespondencja muzyczna pomiędzy Władysławem Pogodą i towarzyszącym mu akordeonistą – Jarosławem Mazurem. Panowie grali ze sobą nie po raz pierwszy, od razu też weszli w rolę charakterystyczną dla członków kapeli: skrzypek wielokrotnie inicjował nowe tematy muzyczne przegrywając je niejako na próbę, akordeonista usiłował za nim nadążyć, kilka razy nie do końca rozumiejąc inwencję melodyczną, czy frazową prymisty. Wreszcie nastąpił właściwy początek, gdy grali już *na czysto*, przy czym obaj instrumentaliści nie tylko pozostawali w przyjętych rolach formalnych, ale też wykazywali się tym, co w ludowej stylistyce bodaj najcenniejsze: własną inwencją zdobniczą. W ten sposób podane przez prymistę wątki melodyczne, uzyskiwały w tych wykonaniach dodatkowe walory.

Po prezentacji kilku melodii Pogoda podjął opowiadanie o dawnych weselach i drużbowaniu, przy czym wyraźne już przebijało w nim *oglądanie* rzeczywistości weselnej z punktu widzenia skrzypka:

Bo to tak było, że jak przyjechali do młodej, to wszystkie te chłopaki, te drużbowie, co byli zaproszeni – każdy jeden tańczył z młodą. Tyn, co nie umioł śpiewać, to se kozoł zagrać, bo nie umioł śpiewać. A tak, to każdy jeden zaśpiewoł młodej. I to każdy jeden tyn – mówili: drużbowie, albo swacio, różnie mówili – każdy zaśpiewoł młodej. Jak

nie umioł, to mówił: „proszę zagrać”, i się mu zagrało – taki był zwyczaj. A do młodej, jak przyjechali pod – jak to mówią – ganek, czy pod sień, bo to downiej sienie byli a nie ganki, to nawet nieroz to pół godziny trwało, bo to druhny, dziewczyny, śpiewały, niczym ta młoda wyszła i przywitała, i to przyjęcie było, to het śpiewali i śpiewali. To tak było:

„A u naszej pani młodej przed sienią,
Zielenią sie jabłuzecka, zielenią.
A u naszej pani młodej przed gonkiem,
Wyleciało czarne ciele z łogonkiem.”

Albo ta starościno, co mówili downiej: swatka. To tyz wszyscy ci chłopaki musieli z tą starościną tańcować.

„Swaśnisiu nasa
Nie chodź do lasa.
W lesie są zające
Pokąsają cie.”

To tak trwało. Wesela to były takie wesołe!

Dalej nastąpiła prezentacja kilku walczyków, po wykonaniu których Pogoda powiedział komentarz, zawarty w tytule niniejszego tekstu: *dziś już walczyków młodzież nie tańczy*… Następnie skrzypek postanowił zagrać dwa tanga, twierdząc przy tym, że na co dzień się ich nie gra, bo trzeba utrzymać się w tempie. Warto tu zwrócić uwagę na problem definicji ludowości, czy – nie do końca poprawnie – wymiennie dziś czasem stosowanej tradycyjności oraz jej istotny element – proces transmisji. W pewnym sensie egzemplifikacją tej definicji były właśnie tanga w wykonaniu Władysława Pogody. Ten bowiem grał je z właściwą sobie radością i POGODĄ: zarówno

tramelki, polki (czasem osobliwie, by nie rzec: lekceważąco je komentując) jak i tanga. Pogoda, inicjując wykonanie tanga, podkreślał, że *tego się nie gra*. To stwierdzenie skłania do zastanowienia się, dlaczego on sam, kojarzony jako wykonawca i twórca ludowy, takiego repertuaru w obecnych czasach po prostu publicznie raczej nie grywał. Charakterystyczne, że akordeonista w poprzednich utworach intencję Pogody wyczuwał zwykle dość sprawnie, przy graniu tang miał pewne problemy. Nasuwa się wniosek, że rzeczywiście stanowiły one repertuar niekoniecznie często grywany. Skrzypek przy tym poinformował, że *to tango wyszło w roku 1937*, po czym zaśpiewał fragment (refren) melodii:
Było mi źle, gdy cię poznałem,
Było mi źle, gdy cię kochałem,
Było mi źle, gdy chodziłem,
Było mi źle.

Powstaje tu ważne pytanie: czy Władysław Pogoda, grający tramelki, polki, walczyki na przypinanie kwiatka jest muzykiem ludowym mniej, czy bardziej, niż wówczas, gdy gra tanga? Moim zdaniem jest on ciągle tym samym Władysławem Pogodą! Dotykamy więc tutaj właśnie zagadnienia transmisji, wariabilności i ewolucji, z jednoczesną dbałością o zachowanie tradycyjnej stylistyki. Dlatego podczas każdego festiwalu, trzeba te pojęcia zdefiniować niejako na nowo, na potrzeby tego konkretnego wydarzenia.

Słuchając nie aranżowanego nagrania sprzed kilkunastu lat, można zachwycić się tym, że Władysław Pogoda był wspaniałym muzykiem, gawędziarzem. Myślę, że warto też wyszukać i na nowo

wysłuchać zarejestrowanych materiałów z jego udziałem, żeby właśnie na zagadnienie wykonywania muzyki spojrzeć jego oczami – członka dawnej kapeli, by w ten sposób poczuć atmosferę tych dawnych wydarzeń i dać zainspirować się może do takiego – w sumie dość swobodnego i POGODNEGO słuchania i wykonywania muzyki.

Bibliografia

Dynia Jerzy, *Skrzypek rodem z Huciny – Władysław Pogoda*, https://pismofolkowe.pl/artykul/skrzypek-rodem-z-huciny-4719 dostęp z dnia 5.06.2021 r.

Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Warszawa 1979.

Mazur Jarosław, Pogoda Władysław, http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/mistrzowie/articles/wladyslaw-pogoda dostęp z dnia 5.06.2021 r.;

Władysław Pogoda: skrzypek, muzykant, artysta, http://pogodanadnilem.pl/page4.html dostęp z dnia 5.06.2021 r.

Jury konkursowe, od prawej: dr hab. Tomasz Rokosz, dr Mariusz Pucia, obok Dyrektor MDK Kolbuszowa Wiesław Sitko, prof. dr hab. Bożena Muszkalska, prof. dr hab. Katarzyna Smyk w tle mgr Maria Kula

Kapela Nowińskiego w składzie od prawej:
Łukasz Nowiński – skrzypce prym, Izabela Boślak – basy, Artur Szlachetka – skrzypce sekund,

Kapela Ludowa Kurasie w składzie od lewej:
Tomasz Mudryk – klarnet, Jolanta Bieniek – skrzypce prym, Henryk Kuraś – cymbały,
Danuta Sąsiadek – skrzypce sekund, Krystyna Czernia – kontrabas,

Kapela Ludowa Młoda Harta w składzie od lewej:
Joanna Martowicz- Sienko – skrzypce prym, Andrzej Baran – cymbały,
Wiktoria Siry – skrzypce sekund, Jacek Szeremeta – basy

Albina Kuraś z Lubziny (1925 – 2019)
– fenomen ludowego muzykanta

Jedną z najwybitniejszych i jednocześnie najbardziej charakterystycznych postaci związanych z muzyką ludową Rzeszowszczyzny była Albina Kuraś z Lubziny. Ku wielkiemu żalowi wszystkich miłośników folkloru artystka zmarła 12 grudnia 2019 roku. To niepowetowana strata: odeszła bowiem osoba, która swoje życie oddała muzyce i muzykowaniu. Dzięki jej pamięci, umiejętności grania i przekazywania młodszemu pokoleniu tego, co nauczyła się słuchając starszych muzykantów przetrwało wiele tradycyjnych melodii, charakterystycznych dla regionu rzeszowskiego – prawdziwego „zagłębia" folkloru muzycznego w skali Polski.

Dla zrozumienia fenomenu muzykanckiego Albiny Kuraś należy nakreślić krótką charakterystykę tradycji muzycznych regionu rzeszowskiego, kapeli i typowego muzykanta z tego terenu. Bez tego Jej życie i działalność mogą wydać się niezrozumiałe dla współczesnego człowieka.

Tradycje muzyczne w Rzeszowskiem

W dawnym życiu wiejskim muzyka obecna była niemal wszędzie. Towarzyszyła uroczystościom zarówno dorocznym, jak i rodzinnym. Dźwięki instrumentów rozbrzmiewały w czasie zabaw tanecznych, niejednokrotnie przy pracach polowych czy podczas pasania zwierząt. Muzykowanie stanowiło integralny składnik życia towarzysko-rodzinnego, toteż nic dziwnego, że w społeczności wiejskiej istniało duże zapotrzebowanie na muzykę i jej wykonawców. Ludowa tradycja muzyczna łączyła się głównie z tańcem, obrzędami i innymi uroczystościami. Wykonania instrumentalne dotyczyły głównie wesel, które zawsze były największym wyzwaniem dla umiejętności i sił wiejskich muzykantów. Bardzo ważna była znajomość obrzędowości weselnej oraz innych obrzędów i zwyczajów. Jakiekolwiek uchybienia w stosunku do lokalnych tradycji spotykało się z ostrą krytyką i mogło mieć negatywny wpływ na reputację grających. Szczególnie ważne było, żeby muzyka towarzysząca tańcom przy obrzędach była „taka jak należy". Jeżeli udało się to osiągnąć grającym, wówczas nie dziwią liczne wspomnienia muzykantów, w których przewija się motyw *tańca do upadłego, gdy wszystko rozochocone hulało na zabój, do utraty zmysłów. A gdy muzyka zagrała z pazura dodając*

jadu tańczono także po ławach, przewracając się na siebie, nieraz i piec rozwalili[83].

Zaproszenie takich muzykantów na wesele, którzy potrafili grać „tak, jak należy" – to było coś, o co zabiegano od niepamiętnych czasów. Ci uznawani za najlepszych mieli ciągle propozycje grania, gdyż dobra muzyka gwarantowała udane wesele, a przecież każdy chciał, żeby ta uroczystość była jak najpiękniejsza. Zatem nie żałowano grosza na zamówienie porządnych muzykantów, nie „partacy". Franciszek Stadnik z Grębowa – prawdziwy muzykancki mistrz z czasów przedwojennych mawiał*: My, muzykanci, byliśmy arystokracją wsiową, moją muzykę to nie wiedzieli, gdzie posadzić, czym ugościć*[84].

Tradycyjne kapele w Rzeszowskiem

Muzykant grający główną melodię – prymista –był wiodącą postacią w kapeli. Od jego umiejętności gry i pamięci zależało, jak postrzegano wszystkich innych instrumentalistów, towarzyszących mu przy ogrywaniu danej uroczystości. Często towarzyszył mu inny skrzypek, grający tzw. sekund oraz obowiązkowo basista, który na basach czy później kontrabasie musiał utrzymywać właściwy rytm melodii oraz dawać podstawę harmoniczną akordów (gdy już pojawiły się lepsze struny, fabryczne, a nie jękliwe i „rzępolące", wykonane z baranich jelit). W Rzeszowskiem bardzo częstym uzupełnieniem składu zespołów muzykujących były cymbały oraz klarnet (często wówczas rezygnowano z sekundujących skrzypiec).

[83] Ze wspomnień Józefa Rysia z Łąki: F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979, s. 143.
[84] *Ibidem*, s. 38.

Instrumentaliści tworzyli tzw. muzykę, czy inaczej kapelę i starali się już sprawdzonym składem grać na rozmaitych uroczystościach, na które ich zaproszono.

Od okresu międzywojennego XX wieku zaczęła następować zmiana tradycyjnego instrumentarium kapel: zaczęły pojawiać się harmonie, akordeony, trąbki a następnie saksofony, nowe instrumenty perkusyjne, a wreszcie, już po II wojnie światowej – klawiszowe. Coraz większą rolę zaczęła odgrywać aparatura nagłośnieniowa. Zmienił się też w związku z tym i repertuar muzyczny na modny, jazzowy, odpowiadający współczesnym gustom odbiorców.

Te już wówczas niechciane, ludowe „kawołki" zaczęły żyć życiem scenicznym. Od lat 50. XX wieku zaczęto organizować rozmaite przeglądy i festiwale folkloru, gdzie pojawiły się nowe formy ludowego muzykowania: śpiew razem z grą kapeli jako rodzaj koncertu „do słuchania" a nie „do tańca". W okresie PRL gloryfikowano folklor: powstały profesjonalne zespoły folklorystyczne, stylizujące muzykę, tańce i śpiew ludowy, np. „Mazowsze" czy „Śląsk". Przybrał on formę głęboko przestylizowanego dzieła sztuki, który jednakowoż trafiał w wyobrażenia ówczesnych prominentów a także odpowiadał potrzebom większości odbiorców. Ich występy, a następnie powstających na ich wzór lokalnych zespołów pieśni i tańca oraz kapel stały się spektaklami, które pokazywano na scenie ale nie miały one charakteru spontanicznego, żywiołowego, „do tańca", były zjawiskiem folklorystycznym, stylizowanym.

Trudno się dziwić, że w związku z tak diametralną zmianą charakteru i funkcji folkloru zmienił się także skład kapel. Obecnie

najczęściej grają tam profesjonaliści, muzycy wykształceni, który siłą rzeczy nie potrafią grać ludowej muzyki w sposób tradycyjny, tak jak to robili przez wieki tradycyjni muzykanci.

Postać ludowego muzykanta – skrzypka w Rzeszowskiem

Kim byli ludowi muzykanci? Najlepiej określał to Józef Ryś – słynny skrzypek z Łąki: *Wiejskie grajki weselne żadnej gry ani się nie uczą, ani nie ćwiczą, jak to robią w szkołach. Już rodzą się grającymi. A kiedy schodzą się do kupy, od razu się zgrywają. Na poczekaniu też tworzą, czyli układają melodie oraz teksty; według okoliczności, jak potrzeba. I płyną piosenki proste, pierwotne, śpiewane i grane w jednym głosie*[85]. Jednoznacznie wynika z tej wypowiedzi, że muzykanci to ludzie „swoi", „stąd" (w odniesieniu do każdego regionu), który muzykę mają we krwi, w każdej wolnej chwili, gdzie tylko usłyszą granie tam biegną co tchu, żeby nie uronić ani nutki, żeby posłuchać – jak to dalej określał Józef Ryś – *tych półbogów, co na czarodziejskich instrumentach grają*[86] Uczyli się grania ze słuchu, tradycyjną metodą, bez zapisu nutowego. Nuty zwykle poznawali później, w momencie gdy coraz więcej trzeba było melodii pamiętać. Wówczas ta umiejętność przydawała się do zapisania głównej melodii – dla pamięci. Był to też swego rodzaju powód do dumy, rodzaj nobilitacji: *Pani jo znom nuty*! – od niejednego muzykanta słyszałam takie słowa, wypowiedziane z wielką dumą.

[85] *Ibidem*, s. 250.
[86] *Ibidem*.

Franciszek Kotula uważał, że *ludowych muzykantów, a zwłaszcza skrzypków, można by podzielić na dobrych i zwykłych rzemieślników, szukających w graniu przede wszystkim źródła zarobku i tych „z Bożej łaski". Muzykantów tych, o najgorętszym sercu, romantycznych gęślarzy można porównać do legendarnych już lirników. Określenia można by mnożyć i mnożyć… Jeżeli rwali się do muzyki – to z serca: dopiero później przychodziła chęć zarobkowania*[87]. Ale tego ekonomicznego aspektu nie można pominąć, warto o tym wspomnieć, ponieważ na terenie szeroko pojętej Rzeszowszczyzny, dorobienie do mizernych dochodów z uprawy roli (o ile ją muzykant uprawiał) było bardzo istotnym czynnikiem. Dlatego wspominane granie na weselach czy zabawach było bardzo pożądane, nie tylko dla splendoru, ale i konkretnych korzyści materialnych, co prawda niewielkich, ale przy ogólnej mizerii – traktowanych jak manna z nieba.

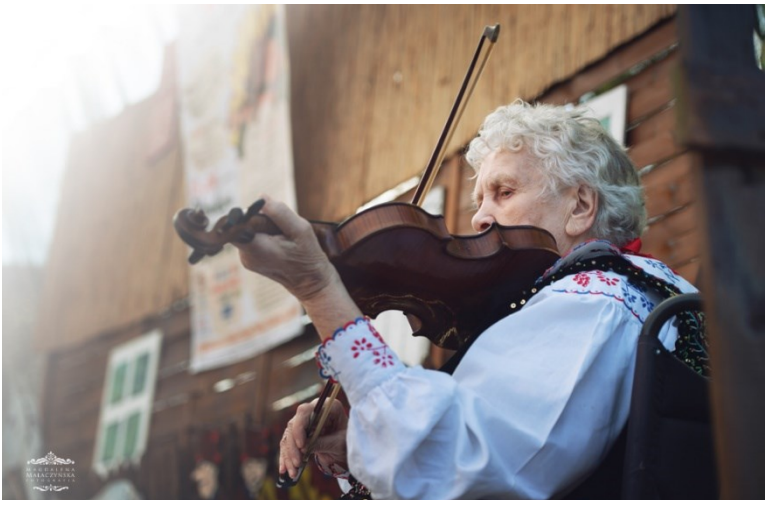
Czy muzykanci odeszli razem ze swoją spontanicznością, graniem muzyki bez nut, z pamięci, na żywo, dla potrzeby chwili, gdy każda melodia była niepowtarzalna, jedyna, bez możliwości odtworzenia? W jakiejś części niestety tak, aczkolwiek zdarzają się jeszcze fenomeny, którym niewątpliwie była Albina Kuraś.

Fenomen Albiny Kuraś

Albina Kuraś urodziła się 27 kwietnia 1925 roku w Brzezówce. Talent do muzyki odziedziczyła po ojcu – Władysławie Kamińskim.

[87] *Ibidem,* s. 37.

Na zdjęciach: Albina Kuraś z Wiesławem Sitko, Dyrektorem MDK Kolbuszowa



Podczas gry na skrzypcach…

Oraz z rodziną (nie tylko biologiczną ale i muzyczną) podczas VI FŻM w 2019

Albina Kuraś z córką...

oraz z rodzinną kapelą...

Od lewej: Jan Cebula i Albina Kuraś z wnuczkami

Był to wybitny skrzypek, obdarzony niepospolitym talentem. Właściwie od początku swojego muzykankiego żywota, gdy tylko nauczył się grać na samodzielnie wykonanych skrzypcach stał się wziętym muzykantem, którego zapraszano na wszelkie uroczystości. Poczytywano sobie za zaszczyt, że Pan Władysław przyjmował zamówienia na granie podczas wesel czy zabaw. Pani Albina wspominała: *w Dębicy jest rynek, to się wszyscy myzykancio tam spotykali i tam młody szedł na jarmark, do Dębicy na ten rynek i jak się muzykanci zmawiali, to dawali zadatek 5 złotych* (...) *i byli umówieni na wesele* (…) *Ojciec mało chodził, ojciec był taki znany, że do niego przychodzili*[88]. I chodził, grał, żył muzyką i wspomagał rodzinny budżet zapłatami za ogrywanie wesel i zabaw. A prosili go zewsząd. Był bardzo znany, miał renomę znakomitego muzykanta, którego obecność dawała pewność, że uroczystość będzie udana, że nikt nie będzie niezadowolony, że mimo upływu czasu w trakcie trwania ogrywanych przez niego spotkań, coraz większej ochoty do śpiewu w miarę ubywania alkoholu i coraz bardziej niepewnej intonacji uczestników, muzykanci nie dadzą nikomu powodu do gniewu i zwady. Ot, co znaczyło zaproszenie najlepszej kapeli! A kapela, w której pierwsze skrzypce grał Kamiński była uważana za najlepszą. Pani Albina od najmłodszych lat słuchała jego grania, uczyła się melodii, wchłaniała wszystko to, co ojciec potrafił.

[88] E. Jakubiec-Lis, wywiad terenowy z Albiną Kuraś i Zofią Mudryk w ramach realizacji zadania „Folklor muzyczny Podkarpacia", Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli – Oddział Muzeum Okręgowego w Rzeszowie, 2014 r., Archiwum Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie (AMER). Por także: wywiad z Albiną Kuraś i Zofią Mudryk, przeprowadzony przez Jolantę Danak-Gajdę na potrzeby Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej: MKL-AE 756/2.

Wreszcie też zaczęła grać razem z nim: grywała podczas rozmaitych uroczystości, początkowo na bębnie a później na skrzypcach. W lot chwytała tajniki gry na tym instrumencie, uważanym niegdyś za podstawowy w składzie kapel (*muzyk*), szczególnie na terenie szeroko pojętej Rzeszowszczyzny.

Gając w kapeli swoją obecnością przełamywała wielowiekowe tradycje: muzykanctwo było uważane za zajęcie dla mężczyzn. Bo też i niełatwo było wieść takie życie. Granie przy różnych okazjach, nawet częściej niż co tydzień, rozmaite przytrafunki podczas ogrywanych uroczystości, poniewierka. Ale niezłomna i uparta Pani Albina grała, bo kochała muzykę, bo nie wyobrażała sobie życia bez grania. Miała szczęście spotkać męża także zakochanego w muzyce, który co prawda nie grał na żadnym instrumencie, ale wspierał żonę, później i córki w ich muzykanckich działaniach: *on wszystko zrobił dla muzyki. I ugotował i buty wyczyścił, gdy jechaliśmy na koncerty, instrumenty naprawiał… To był człowiek oddany muzyce…*[89]. Dzięki jego uporowi i pomocy Pani Albina ciągle grała, mimo nawału rozmaitych prac domowych czy gospodarskich, także wówczas, gdy wiejskich muzykantów już nie zapraszano na ogrywanie uroczystości, gdy już tylko jeździli na przeglądy i koncerty. Ona jeździła chętnie, zawsze szczęśliwa, że można komuś sprawić radość muzyką, że wielu chciało posłuchać dawnego grania, potańcować, powspominać…

Najbardziej utkwił mi w pamięci występ Pani Albiny jako solistki – skrzypaczki podczas II Festiwalu Żywej Muzyki, który został zorganizowany przez MDK w Kolbuszowej. Artystka z trudem

[89] E. Jakubiec-Lis, *op. cit.*

weszła na scenę, usiadła na przygotowanym dla Niej krzesełku i… zaczęło się! W trakcie Jej występu nikt chyba nie widział starszej już przecież, schorowanej kobiety ale cudowną muzykantkę, grającą przepiękne melodie, przy których same nogi rwały się do tańca, łzy płynęły, bo Jej granie trafiało prosto do serca każdego słuchacza, porywało prostotą, czarowało wdziękiem. Pod palcami Pani Albiny skrzypce niemal przemawiały do słuchaczy, śmiały się i płakały. Niech żałują ci, którzy tego nie widzieli i nie słyszeli!

Rodzinna Kapela Kurasiów z Lubziny

Teren szeroko pojętej Rzeszowszczyzny słynie w całej Polsce z wielu talentów muzycznych, które od wieków „rodziły się tutaj na kamieniu" i niewątpliwie stanowią jedno z największych bogactw i powodów do chluby. Niezwykłe jest tutaj umiłowanie rodzimej tradycji kulturowej, a w szczególności muzycznej. Ludowi instrumentaliści z tego terenu jednoznacznie manifestują dumę z własnej muzyki, „muzyki stąd", stając się tym samym depozytariuszami i nosicielami charakterystycznych elementów tradycyjnej muzyki, jaką od niepamiętnych czasów rozbrzmiewała na wspomnianym obszarze. Jednak chyba najbardziej charakterystycznym rysem folkloru rzeszowskiego jest muzykowanie rodzinne, od niepamiętnych czasów wpisane na trwale w przebogatą, rodzimą kulturę tradycyjną. Na temat tej formy muzykowania i tworzenia kapel można napisać całe powieści – rzeki: takich zespołów było bardzo wiele i w dodatku większość z nich prezentowała wybitnie wysoki poziom swoich muzycznych prezentacji. Bez wątpienia kapela Kurasiów należy do tych

najlepszych. Ale trudno się dziwić: umiejętności grania na instrumentach przechodziły w tej rodzinie z pokolenia na pokolenie, począwszy od założyciela – Władysława Kamińskiego, ojca Albiny Kuraś. O historii muzykowania tej rodziny napisano już bardzo wiele i zapewne można byłoby zapełnić setki stron samym wyliczeniem występów, które odbyła, a także nagród i wyróżnień, które zdobyła. Rodzinna kapela Kurasiów to swoisty fenomen. Niestety, gry jej prymistki – nestorki, prawdziwej muzykantki z krwi i kości – Pani Albiny już nie usłyszymy...

W części wstępnej niniejszego tekstu starałam się nakreślić króciutką charakterystykę postaci muzykanta, najczęściej mężczyzny. Kobiety bardzo rzadko decydowały się na takie życie, poniewierkę, no i powstawała zawsze wówczas potrzeba przełamywania stereotypów muzykanta – mężczyzny. Od kobiety zawsze wymagano znacznie więcej, musiała grać lepiej i musieli również akceptować ją słuchacze (czy wcześniej tancerze). To przełamywanie stereotypów muzykanctwa jako męskiego zajęcia, co przez lata z powodzeniem czyniła Pani Albina, zaowocowało wcielaniem kolejnych, coraz młodszych członków rodziny do składu kapeli, a tak się złożyło, że większość stanowiły kobiety. I tak już pozostało. W Kapeli Kurasiów, niegdyś Kamińskich grają głównie kobiety. I to jak! Kapela jest dosłownie obsypana nagrodami, zdobywa najwyższe laury, a wszystko dzięki uporowi Pani Albiny, która twardą ręką jeszcze do niedawna ją prowadziła, dbając, by grała tak, jak nauczył Ją ojciec, jak sama pamiętała jeszcze z czasów dzieciństwa. W ostatnich latach, mimo, że była już schorowana, miała kłopoty z chodzeniem to jednak nie widziałam bardziej energicznej

kobiety – muzykanta, która posiadała więcej radości życia i talentu niż niejeden młodszy muzyk.

Wielokrotnie miałam okazję słyszeć świetne występy Kapeli Kurasiów. Zawsze, podczas każdego występu nie sposób było nie podziwiać zgrania członków kapeli, dbałości o dobór tradycyjnych melodii czy widocznego gołym okiem pielęgnowania tradycyjnego stylu grania. W Kapeli Kurasiów grają dziś członkowie rodziny i bliscy znajomi, prawie wszyscy to wykształceni muzycy. Ale mimo to podejmują próby tradycyjnej gry na instrumentach. Nie jest to zadanie łatwe. Jeden z najwybitniejszych muzykantów – Bronisław Płoch z Widełki opowiadał, że *trzeba zostawić za drzwiami wszystko to, czego nauczyłeś się w szkole, zapomnieć, że grałeś* [na skrzypcach] *i uczyć się dokładnie tak, jak muzykant pokazuje. Pewnie za półtora roku jakoś ta gra wygląda*[90]. „Zostawienie za drzwiami" całej klasycznej techniki gry jest bardzo trudne. Ten, co się nie uczył gry na jakimś instrumencie –być może nieco łatwiej poradzi sobie z takim tradycyjnym graniem, ale musi też zapomnieć o wszystkim, co się nauczył w szkole: o nutach, teorii muzyki, słuchanych utworach. Zapomnieć, że słyszało się ludowe granie w radio, w telewizji, wszędzie. Taka nauka wyraźnie udawała się Pani Albinie, bo ucząc pokolenia młodych adeptów muzyki przyczyniła się do powstawania kolejnych, coraz młodszych kapel rodzinnych Kurasiów (Małe Kurasie, Młode Kurasie itd.).

Taki pokoleniowy przekaz muzykanctwa – fenomen kapeli Kurasiów – daje nadzieję, że tradycyjna muzyka nie zaginie, nie zostanie zapomniana i nadal będzie cieszyć wszystkich miłośników

[90] J. Dragan, wywiad z B. Płochem z Widełki, 2015 r.

folkloru. Nie jest to łatwe. Dzisiejszy świat jest zupełnie inny, niż jeszcze w czasach młodości Pani Albiny. Ale rzesze Jej wychowanków, członków kapeli, ich styl gry i bardzo bogaty repertuar gry upewniają, że ten świat przetrwa! Mimo, że Ona sama już gra w niebiańskiej kapeli, bez wątpienia pierwsze skrzypce, to Jej nauka, zapał, charyzma i wspaniała muzyka zostanie z nami na zawsze. Wspominając Jej występy przypomina się fragment książki Franciszka Kotuli *Muzykanty*, w której jeden z bohaterów kierował do swojego wnuka następujące przestrogi:

Widzisz, Franuś, od muzykanctwa to niech cię ręka boska broni. Już ja wiem, co to znaczy i co mówię (...) – bo grałem, i to dużo. Ho, ho! Nigdy bym do ciebie o tym nie mówił, ale teraz to ci powiem: przekląłem muzykę raz na zawsze. Siedemdziesiąt siedem razy. Minęło to twojego ojca, cieszyłem się, że nie chwyci i ciebie. A tu masz! Pamiętaj, Franuś, żebyś kiedy sam siebie nie przeklinał. Bo jak się nie będziesz bronił, ułapi cię na dobre i nie puści, aż cię zamęczy na śmierć[91].

Ko widział i słyszał Kapelę Kurasiów, ale przede wszystkim kto miał to szczęście i widział występ pani Albiny, ten wie, że ta przeklinana przez dziadka Franusia muzyka chwyciła Ją, ułapiła i nie puściła… Mam wielkie szczęście, że mogłam z Nią rozmawiać, i słuchać Jej żywiołowych występów. Drugiej, tak wspaniałej muzykantki nie ma w całym Rzeszowskiem, i zapewne długo nie będzie…

Jolanta Dragan

[91] F. Kotula, *op. cit*., s. 175.

VIII FESTIWAL ŻYWEJ MUZYKI NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI GRAĆ JAK ALBINA KURAŚ I DOKUMENTOWAĆ JAK JERZY DYNIA

KONKURS

KONCERTY KAPEL I INSTRUMENTALISTÓW

PROWADZENIE
Paweł Steczkowski

Kapela Cmolaskie Chłopoki w składzie od lewej
Adam Dragan – skrzypce prym, Filip Kosiorowski – basy

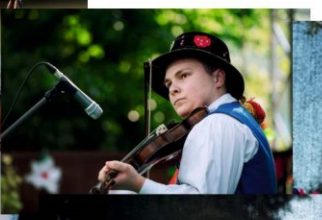
Wojciech Dulski podczas przesłuchania konkursowego

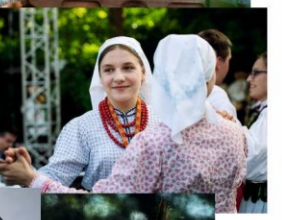
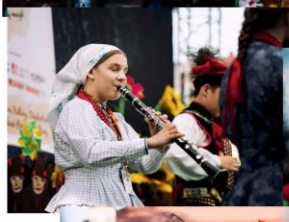
oraz Gabriel Hubka, jeden z najmłodszych uczestników tegorocznej edycji Festiwalu

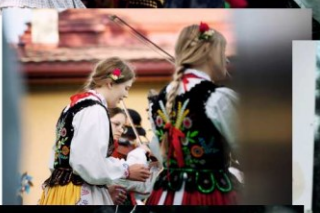
Aneta Hodór gra na skrzypcach

A tancerze tańczą do muzyki!

Maria Kula i prof. dr hab. Katarzyna Smyk





PROTOKÓŁ
z konkursu trwającego podczas ,,VIII Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki ,,Grać jak Albina Kuraś i dokumentować jak Jerzy Dynia" dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odbywającego się w Kolbuszowej w dniu 6 czerwca 2021 roku

W dniu 6 czerwca 2021 roku na estradzie plenerowej przy Miejskim Domu Kultury w Kolbuszowej odbył się konkurs dla instrumentalistów i kapel ludowych trwający podczas **„VIII Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki – grać jak Albina Kuraś, dokumentować jak Jerzy Dynia".**

Organizatorem konkursu był Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Całość imprezy została objęta Patronatem Honorowym Marszałka Województwa Podkarpackiego Władysława Ortyla

Występy konkursowe oceniało Jury w składzie:

Przewodnicząca

- prof. dr hab. Bożena Muszkalska - etnomuzykolog, Zakład Antropologii Muzycznej Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego

Członkowie:

– prof. dr hab. Katarzyna Smyk – językoznawca, kulturoznawca, folklorysta, UMCS Lublin

– dr hab. Tomasz Rokosz – etnomuzykolog, Instytut Nauk o Sztuce KUL

– dr Mariusz Pucia – muzyk, muzykolog, Uniwersytet Opolski

– mgr Maria Kula – etnolog, instruktor Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie

Do konkursu na podstawie złożonych kart przyjęto 29 instrumentalistów:

1. Henryk Marszał – skrzypce
2. Adam Dragan – skrzypce
3. Zuzanna Walawender – skrzypce ½
4. Jan Krztoń – klarnet B – system niemiecki
5. Oliwia Spychel – skrzypce
6. Grzegorz Jarzębak – klarnet
7. Ludwik Miśta – klarnet
8. Hanna Radwańska – skrzypce
9. Seweryn Kosiorowski – skrzypce
10. Tadeusz Malik – heligonka
11. Gabriela Hubka – skrzypce ¼
12. Wojciech Dulski – skrzypce
13. Kazimierz Marcinek – skrzypce
14. Jakub Zastawny – skrzypce
15. Barbara Sowa – skrzypce
16. Amelia Damian – heligonka
17. Wiesław Malec – skrzypce
18. Józef Śliwa – skrzypce
19. Zuzanna Zając – skrzypce
20. Lidia Biały – skrzypce
21. Józef Świstak – heligonka
22. Joanna Martowicz – Sienek – skrzypce
23. Aleksandra Katarzyna Cieślik – lira korbowa

24. Kazimierz Marcinek – klarnet
25. Marceli Grzegorzak – cymbały rzeszowskie
26. Zuzanna Buczek – skrzypce
27. Aleksandra Katarzyna Cieślik – skrzypce
28. Justyna Pięta – skrzypce
29. Jakub Czapla – skrzypce

Do konkursu nie stawili się:

- Tadeusz Malik – heligonka
- Amelia Damian – heligonka
- Józef Świstak – heligonka

Nagrody ufundowane ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury:

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:

Siedem I nagród w kwocie 200 zł dla:

- Aleksandry Katarzyny Cieślik – lira korbowa
- Lidii Biały – skrzypce
- Oliwii Spychel – skrzypce
- Kazimierza Marcinka – skrzypce
- Jakuba Czapli – skrzypce
- Joanny Martowicz-Sienek – skrzypce
- Józefa Śliwy – skrzypce

Jedną nagrodę w wysokości 100 zł otrzymał:

- Jan Krztoń – skrzypce

Nagrody ufundowane przez Wojewódzki Domu Kultury w Rzeszowie pod dyrekcją Damiana Drąga

Osiem II nagród w kwocie 200 zł dla:

- Barbary Sowy – skrzypce

- Jakuba Zastawnego – skrzypce

- Henryka Marszała – skrzypce

- Adama Dragana – skrzypce

- Marcelego Grzegorzaka – cymbały rzeszowskie

- Aleksandry Katarzyny Cieślik – skrzypce

- Wiesława Malaca – skrzypce

Cztery III nagrody w wysokości 150 zł dla:

- Zuzanny Zając – skrzypce

- Grzegorza Jarzębak – klarnet

- Kazimierza Marcinka – klarnet

- Wojciecha Dulskiego – skrzypce

Nagrody ufundowane przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej pod dyrekcją Wiesława Sitko

Cztery wyróżnienia w wysokości 100 zł otrzymują:

- Zuzanna Buczek – skrzypce

- Hanna Radwańska – skrzypce

- Jana Krztoń – klarnet

- Ludwik Miśta – klarnet

Nagrody rzeczowe ufundowane przez Urząd Miejski w Kolbuszowej - Burmistrza Kolbuszowej Jana Zubę

Wyróżnienie w postaci nagrody rzeczowej otrzymała:

- Zuzanna Walawender

Do konkursu na podstawie złożonych kart przyjęcia i załączonych nagrań muzycznych przyjęto 19 poniżej wymienionych kapel:

1. Kapela Zastawnych
2. Kapela Iskierki
3. Młodzieżowa Kapela Ludowa Pogórzanie
4. Dziecięca Kapela Kurasie
5. Kapela „Zalasowianie”

6. Kapela Ludowa „Trzcinicoki”
7. Mazurskie Muzykanty
8. Kapela Nowińskiego
9. Kapela Ludowa Widelanie
10. Kapela Iskierczanie
11. Kapela Kazimierza Marcinka
12. Kapela Zespołu Pieśni i Tańca Dolina Dunajca
13. Młodzieżowa Kapela „Z pod Dęba” z Zalasowej
14. Kapela Młode Kurasie
15. Kapela Łola
16. Kapela Cmolaskie Chłopoki
17. Kapela z Majdanu
18. Kapela Ludowa Młoda Harta
19. Kapela Ludowa Kurasie

Nagrody ufundowane ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:

Sześć I nagród w kwocie 600 zł dla:

- Kapeli Kazimierza Marcinka

- Kapeli Ludowej Młoda Harta

- Kapeli Małe Kurasie

- Kapeli Ludowej Trzcinicoki

- Kapeli Ludowej Kurasie

- Kapeli Zastawnych

Pięć II nagród w kwocie 400 zł dla:

- Kapeli Iskierczanie

- Kapeli z Majdanu

- Młodzieżowej Kapeli ,,Z pod Dęba" z Zalasowej

- Kapeli Łola

- Kapeli Zespołu Pieśni i Tańca ,,Dolina Dunajca"

Siedem III nagród w kwocie 300 zł dla:

- Mazurskich Muzykantów

- Kapeli Nowińskiego

- Kapeli Ludowej Widelanie

- Kapeli Cmolaskie Chłopoki

- Młodzieżowej Kapeli Ludowej Pogórzanie

- Kapeli Zalasowianie

- Dziecięcej Kapeli Kurasie

Wyróżnienie otrzymała Dziecięca Kapela Iskierki. Kapela otrzymała nagrody rzeczowe o wartości 1000 zł. Nagrody rzeczowe ufundował Urząd Miejski w Kolbuszowej - Burmistrz Kolbuszowej Jan Zuba

Komisja postanowiła desygnować do uczestnictwa w 55 Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, który odbędzie się w dniach 27-29 sierpnia 2021 r. następujących wykonawców:

- w kategorii solistów – instrumentalistów: **Lidię Biały**
- w kategorii kapel: **Kapelę Młode Kurasie**
- w kategorii Duży – Mały**: Lidię Biały i Gabriela Hubkę**

Ponadto Komisja postanowiła desygnować do uczestnictwa w 55 Sabałowych Bajaniach w Bukowinie Tatrzańskiej" które odbędą się 4 – 8 sierpnia 2021 r. następujących wykonawców:

Oliwię Spychel – skrzypce

Organizator Miejski Dom kultury w Kolbuszowej, dziękuje profesorowi Piotrowi Glińskiemu Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego za przyznanie środków na organizację Festiwalu i ufundowanie nagród. Dziękujemy za pomoc w organizacji i ufundowanie nagród Dyrektorowi Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie Damianowi Drągowi. Dziękujemy również za pomoc w organizacji

i ufundowanie nagród rzeczowych Burmistrzowi Kolbuszowej Janowi Zubie. Dzięki hojności wyżej wymienionych udało się dać możliwość występu większej niż planowana liczbie wykonawców. Dziękujemy również Pani Anicie Rybie, prezes Spółdzielni Socjalnej Łęgowianka za zorganizowanie wystawy autentycznych strojów lasowickich. Wszyscy muzykanci wykazali się mistrzostwem i olbrzymią pasją do muzyki oraz chęcią powrotu do popandemicznej normalności. Szczególne podziękowania należą się również Jury Konkursu za niezwykle rzetelną, merytoryczną oraz sprawną ocenę występu.

Na tym protokół zakończono.

Organizator:

Jury:

- Przewodnicząca
prof. dr hab. Bożena Muszkalska
członkowie:
- **dr hab. Katarzyna Smyk**
- **dr hab. Tomasz Rokosz**
- **dr Mariusz Pucia**
- **mgr Maria Kula**

Kapela z Majdanu w składzie od lewej:
Małgorzata Kamińska – skrzypce prym, Paweł Płudowski – bas,
Aneta Hodór – skrzypce sekund

Od lewej: Henryk Marszał, Jan Krztoń i pasjonat muzyki ludowej

Kapela Młode Kurasie w składzie od lewej:
Justyna Bieniek – skrzypce prym, Natalia Bieniek – cymbały,
Marcelina Bełzo – skrzypce sekund, Marcin Wójcik – kontrabas

Młodzieżowa Kapela Ludowa Pogórzanie w składzie od lewej:
Barbara Sowa – skrzypce prym, Marceli Grzegorzak – cymbały,
Beata Marszałek – skrzypce sekund, Patryk Spławiński- basy

Zuzanna Walawender – jedna z najmłodszych skrzypaczek

Lidia Biały – opiekunka i mentorka dla najmłodszych uczestników FŻM

I niezawodna publiczność Festiwalu

Summary

On the sixth of June 2021 “The eighth edition of Festival of Live Music for Twelve Strings and Three Bows – Play like Albina Kuraś and document like Jerzy Dynia” took place, organized by the Municipal Cultural Center in Kolbuszowa. Its overriding task is to protect from oblivion of the traditional musical repertoire, characteristic of the area of the present Podkarpackie Voivodeship, the southern part of Lubelskie Voivodeship and the eastern part of Małopolskie Voivodeship.

This is to show the emphasis on the differences in the style of folk music playing of the traditional musical repertoire which is characteristic of individual ethnographic regions in the indicated area, as well as typical bands' formation. It is making an attempt of progressive unification of the musical repertoire and folk style of play on individual instruments. During each festival, its participants and all interested parties can participate in the seminar, which on an annual basis, is dedicated to selected issues related to folklore. This year's event was attended by eminent experts who have been dealing with traditional culture issues for many years: prof. dr hab. Bożena Muszkalska (musicologist, University of Wroclaw), dr hab. Katarzyna Smyk (linguist, culture studies expert and folklorist, University of Maria Curie-Skłodowska in Lublin), dr hab. Tomasz Rokosz (cultural studies expert, ethnomusicologist, Polish language expert and musician, Catholic University in Lublin), dr Mariusz Pucia (ethnomusicologist, University of Opole). Their presentations are included in the form of an audiobook added to this catalogue. The reminiscence about the outstanding local folk violinist, Albina Kuraś from Lubzina, written by M.A. Jolanta Dragan, was also published.

The organizers hope that these activities will contribute to the protection of the intangible cultural heritage of south-eastern Poland. It deserves special care and every effort to preserve its own local colour, characteristic for particular ethnographic regions located in the area mentioned above.

Tłum. Beata Kitrys

Kapela Ludowa ,,Trzcinicoki” w składzie od lewej: *Eugeniusz Kopera – skrzypce prym, Ewa Faryj – skrzypce sekund, Andrzej Jędryczka – cymbały, Andrzej Strzępek – basy*

Kapela ,,Zalasowianie" w składzie od lewej: *Anna Wenc-Zabawa – skrzypce prym, Cecylia Łabno – skrzypce sekund, Grzegorz Jarzębak –klarnet, Jerzy Pieniądz – heligonka, Kazimierz Dębicki – bas*

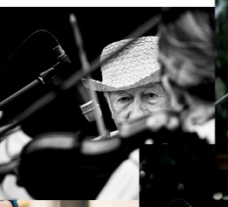
Henryk Marszał podczas przesłuchań

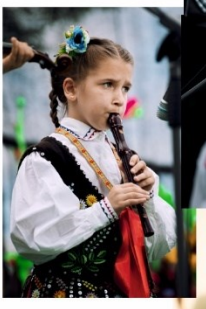
Młodzieżowa Kapela ,,Z pod Dęba" z Zalasowej w składzie od lewej: *Zuzanna Zając – skrzypce prym, Weronika Miłek – klarnet, Przemysław Galas – heligonka, Dominika Kisiel – skrzypce sekund, Natalia Czuba – bas,*

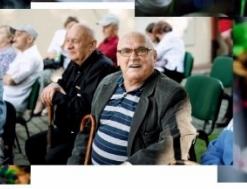
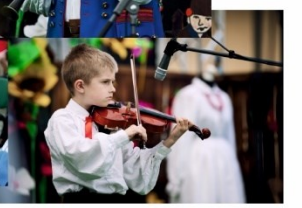
Kapela Zespołu Pieśni i Tańca ,,Dolina Dunajca" w składzie od prawej: *Emilia Talar – kontrabas, Jarosław Lipień – altówka sekund, Andrzej Talar - skrzypce prym, Kazimierz Talar – skrzypce prym*

Kapela Zastawnych w składzie od lewej: Józef Śliwa – skrzypce prym, Leszek Zastawny – klarnet, Jakub Zastawny – cymbały, Wojtowicz – skrzypce sekund, Piotr Zastawny - kontrabas

Kapela Iskierki w składzie: od lewej: *Zuzanna Walawender – skrzypce prym, Nina Hubka – flet prosty, Barbara Stefanik – skrzypce sekund, Jan Stefanik – basetla*





SPIS TREŚCI

WSTĘP 3

SEMINARIUM – WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW 5

WŚRÓD PICHTYŃSKICH OLEDRÓW I WIERSZYŃSKICH POLAKÓW - 7
Prof. dr hab. Bożena Muszkalska

WSPÓLNOTY DOBRA WOKÓŁ NIEMATERIALNEGO 25
DZIDZICTWA NARODOWEGO
Dr hab. Katarzyna Smyk

LIRA KORBOWA I REPERTUAR LIRNICZY WE WSCHODNIEJ POLSCE 43
Dr hab. Tomasz Rokosz

DZIŚ JUŻ WALCZYKÓW MŁODZIEŻ NIE TAŃCZY 61
CZYLI WŁADYSŁAWA POGODY OPOWIEŚCI O DAWNYCH ZWYCZAJACH
Dr Mariusz Pucia

ALBINA KURAŚ Z LUBZINY (1925-2019) 73
- FENOMEN LUDOWEGO MUZYKANTA
Mgr Jolanta Dragan

PROTOKÓŁ Z POSIEDZENIA JURY KONKURSU 87
VIII FESTIWALU ŻYWEJ MUZYKI NA STRUN DWANAŚCIE I TZRY SMYKI
GRAĆ JAK ALBINA KURAŚ I DOKUMENTOWAĆ JAK JERZY DYNIA

SUMMARY 100