

ALEKSANDRA PRZEGENDZA  
Uniwersytet Wrocławski

## **Apotropaiczna funkcja ludowych instrumentów muzycznych – przykład wakat z Beskidu Żywieckiego**

### **The Apotropaic Function of Folk Musical Instruments. Case Study: The Wakat from the Żywiec Beskid**

#### **Abstract**

This case study outlines the meaning of sound in folk beliefs and the apotropaic function of musical tools and instruments of different regions of the world. Furthermore, the aim of the article is to show the transformation of significance of an instrument—the wakat—in the broader context of folk beliefs about sound as a power that averts evil influences or bad luck. This apotropaic ability of musical instruments has been present in faiths of communities from different parts of the world since ancient times. Nowadays, in the Polish tradition, it has been almost entirely forgotten, and the purpose of using primarily apotropaic instruments—altered. The author presents the transformations to which the wakat was subject as an example of adapting folk traditions to the circle of musical-magical symbolism. The wakat as a tool was used by people to protect them from evil powers. With the transformation of folk religiousness, its original meaning has blurred, leading to the complete disappearance of not only its former function but also the practice of playing the wakat in the tradition of the region. However, at the turn of the 1970s and 1980s, the instrument was yet again incorporated into the folk music tradition.

*Keywords:* musical instrument, folklore, rural tradition, apotropaic, wakat

#### **Wstęp**

Przedmiotem niniejszego tekstu są instrumenty muzyczne, posiadające według ludowych wierzeń moc zabezpieczającą przed złymi mocami. Prezentując narzędzia muzyczne z różnych części świata, które były używane od czasów starożytnych, zwracam szczególną uwagę na ich symboliczne znaczenie i okoliczności ich stosowania. Ta przeglądowa część, od której rozpoczynam niniejszy tekst, stanowi szeroki kontekst występowania wakat – mało znanego instrumentu pochodzącego z Beskidu Żywieckiego, pełniącego niegdyś rolę narzędzia apotropaicznego, czyli posiadającego moc powstrzymywania demonów lub pecha. Słowo *apotropaiczny* weszło w użycie w XIX wieku i wywodzi się od dwóch greckich słów: *apotropaios*

(zapobieganie złu) i *apotrepein/apotrepeic* (odwrócenie się od czegoś). Charakteryzuje ono rozmaite środki magiczne, które posiadają zdolność uchronienia człowieka przed działaniem mocy demonicznych w czasie niepogody, choroby, zarazy, śmierci, klęski żywiołowej oraz wszelkich niebezpiecznych kontaktów ze sferą *sacrum*. Mogą do tego służyć rekwizyty (w tym talizmany, amulety, przedmioty uświęcone, rośliny, stroje, substancje) lub gesty pozwalające uniknąć niebezpieczeństwa (Kowalski 1998: 70).

Podstawą do napisania drugiej części artykułu (dotyczącej wakat) są materiały audiowizualne zebrane podczas badań terenowych, które prowadziłam w latach 2018–2019 w Beskidzie Żywieckim, Beskidzie Śląskim i Bukowinie Tatrzańskiej. Brałam udział w wydarzeniach (obserwacja uczestnicząca), w których wykorzystywano wakat, nagrywałam semistrukturyzowane wywiady z grającymi na nim osobami, a także z animatorami kultury tych regionów. Przeprowadziłam również kwerendę w zasobach Muzeum Miejskiego w Żywcu, szukając pisemnej ewidencji pochodzenia tego instrumentu. W moich badaniach skupiłam się na okolicznościach wykorzystania wakat pierwotnie i współcześnie, śledząc jednocześnie znaczeniowe transformacje, którym podlegał.

## 1. Apotropaiczna siła dźwięku

Według ludowych podań przed demonami można bronić się w dwojaki sposób: robiąc duży hałas lub całkowicie odwrotnie, zachowując milczenie. Twierdzono, że gdy człowiek milczy, złe moce nie mają do niego dostępu (Rożek 1993: 171). Wierzenie o obronnej sile ciszy znane było już w starożytnych Atenach, gdzie podczas święta Antesterii broniono się w ten sposób przez złymi mocami krążącymi w tym czasie po mieście i zsyłającymi nieczystość na ludzi<sup>1</sup>. Natomiast gdy zachowanie milczenia nie pomagało, używano dźwięków. Za ich pomocą można było tworzyć muzykę i *antymuzykę*, inaczej nazywaną rytualną wrzawą<sup>2</sup>, która miała życiodajną moc. Robiono ją, korzystając z przedmiotów codziennego użytku – mogły to być odgłosy tłuczonych szyb, talerzy czy garnków, strzały z pistoletu, trzaskanie z biczy, szczęknięcie oręża, głośny krzyk albo brzęczenie blaszek czy dzwonek zawieszanych bydlu na szyję. Henryk Biegeleisen twierdzi, że „zgodnie z wieloma zwyczajami bezpośrednio po wyniesieniu zwłok z domu należało rozbić garnek, ponieważ hałas odstręczać miał demony, a gest ten zamknąć drogę powrotu duszy zmarłego” (Biegeleisen 1929: 68).

Oprócz codziennych narzędzi do odstraszenia złych duchów stosowano także specjalne instrumenty, których dźwięk posiadał szczególną moc. Podobną siłą charakteryzowała się muzyka, którą traktowano nie tylko jako dar z zaświatów, ale też medium komunikacji z demonami, które mogły być zarówno jej nadawcą, jak i odbiorcą (Kowalski 1998: 71–72). Według ludowych wierzeń nadprzyrodzone siły miały zdolność komunikowania się z ludźmi za pośrednictwem wykonawcy, muzykanta, który przekazywał komunikat pozostałym uczestnikom danego wydarzenia poprzez grę na instrumencie (Bielawski 1999: 105–106).

1 Antesteria to święto ku czci Dionizosa. Odbywało się ono co roku przez trzy dni w miesiącu Antesterion (na przełomie lutego i marca). W jego trakcie odbywano procesje do świątyni Dionizosa, urządzano konkursy picia wina, a ostatni dzień obchodów miał charakter święta zmarłych. Zob. R. Parker (2003) „Anthesteria”. [W:] S. Price, E. Kearns (red.), *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. Nr 31. Oxford: Oxford University Press.

2 Zob. m.in. A. Zadrożyńska (1985) *Powtarzać czas początku, cz. 1. O świętowaniu dorocznych świąt w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Stołeczne; 126 oraz P. Kowalski (2004) *Modlitwa i milczenie. Wprowadzenie do antropologii ciszy*, „Literatura Ludowa”. Nr 4–5; 8.

## 2. Instrumenty muzyczne o apotropaicznej funkcji

### 2.1 Idiofony

Kołatki, dzwonki, terkotki, grzechotki to instrumenty, które są znane od czasów najdawniejszych, o czym świadczą malowidła skalne w różnych miejscach na świecie, m.in. Afryce, Chinach, Ameryce Południowej i Tybecie (Oborny 2015: 30–40). W Polsce kołatki nie służyły do wykonywania muzyki, wręcz przeciwnie – w szczególnym czasie, na przykład w Wielkim Tygodniu, do czasów współczesnych wykorzystywane są w obrzędach jako substytuty dzwonów, które w Wielki Piątek milkną. Pełniąc kiedyś funkcje magiczne, hałaśliwymi dźwiękami odpędzały demony. Dzwonki również były traktowane jako amulety zabezpieczające przed nadprzyrodzonymi siłami. W tym celu zawieszano je krowom i owcom na szyjach albo przymocowywano do dziecięcych wózków czy sań (Oborny 2015: 30–40). Według ustaleń Kazimierza Moszyńskiego, dzwonki były jednymi z najskuteczniejszych narzędzi do odstraszenia nadprzyrodzonej mocy (Moszyński [1939] 2010: 271). Współcześnie ich apotropaiczna funkcja została zapomniana, natomiast praktyka zawieszania dzwonków na szyjach zwierząt czy dziecięcych wózkach przetrwała.

W różnych częściach świata było lub jest obecne przekonanie o tym, że bębny posiadają wielką, nadprzyrodzoną moc ratowania ludzi przed demonami w okresach przejściowych (faza liminalna), takich jak ślub, poród czy dorastanie (przemiana dziecka w osobę dorosłą). W połączeniu z tańcem mogą również wprowadzać ludzi w stan pobudzenia i trans. Używanie tych instrumentów na weselach i podczas innych obrzędów przejścia (np. pogrzebów) od najdawniejszych czasów wiązało się z apotropaiczną funkcją – ochronieniem ludzi znajdujących się w stanie liminalnym (np. panny młode, noworodki, kobiety w czterdziestodniowym połogu) przed działaniem demonów. Bębny obręczowe były wykorzystywane również w trakcie egzorcyzmów w celu uwolnienia duszy spod władzy demona (Doubleday 1999: 111). Dodatkowo, oprócz mocy odstraszałej złe duchy, tego rodzaju instrumenty mogły przywoływać także dobre moce. Jazydzi twierdzili, że *daf* może być używany do honorowania aniołów w podzięce za ich wstawiennictwo (Doubleday 1999: 127). Apotropaiczna funkcja bębnów obręczowych wykracza poza Bliski Wschód. Odnaleźć można ją również we wróżbiarstwie Romów (głównie hiszpańskich i egipskich) (Hassan 1980: 102). Z kolei sufici pochodzący z Kurdystanu (odłam Qa-deri) uważali, że bębniem można przywołać anioły, proroków i świętych. Natomiast w Tadżykistanie mężczy i żeńscy uzdrowiciele *baksy* wykorzystywali bębny obręczowe do wywoływania duchów i wróżenia (Levin 1996: 242–258, 306–307). W Maroku bębny uważane były za najpotężniejsze instrumenty magiczne (Doubleday 1999: 127). U żyjących na Syberii Czuczów szaman używał bębna obręczowego, nie grając na nim, tylko trzymając go w ustach i jednocześnie śpiewając, co miało wzmacniać jego moc. John Jenkins podaje, że także w niektórych w plemionach indiańskich bębny obręczowe pełniły funkcję apotropaiczną. Ludzie z plemienia Mataco używali go, by odstraszyć duchy śmierci, choroby, burze i huragany, a ponadto by wskrzesić dobre duchy, zapewniające udane zbiory (Jenkins 1977: 41–42).

Instrumentem perkusyjnym posiadającym apotropaiczną funkcję jest również drewniana płyta, rodzaj deski lub metalowej matrycy, w którą rytmicznie uderza się drewnianym młotkiem<sup>4</sup>. Przez

3 Lokalna nazwa bębna obręczowego z obszaru Persji.

4 Zob. rumuńska pieśń wielkanocna *Toconelele*, [https://www.youtube.com/watch?v=QSX\\_-RWIIQ](https://www.youtube.com/watch?v=QSX_-RWIIQ) (dostęp: 20.08.2020).

Rumunów płyta używana była przede wszystkim w religijnych obrzędach, na przykład podczas procesji rezurekcyjnej. W ludowych rytuałach wykorzystywana była przede wszystkim podczas rytuałów przejścia, uzdrawiania niektórych chorób oraz odpędzania złej pogody. Cristina Cristescu podaje, że instrument ten jest obecny niemalże na całym świecie – w Europie, na wyspach Oceanii, a także wśród ludów Azji Wschodniej, Ameryki Południowej i Afryki Zachodniej (Cristescu 1994: 117–118).

## 2.2 Chordofony

Wśród instrumentów strunowych możemy wyróżnić szereg narzędzi muzycznych, pełniących apotropaiczną funkcję. Jednym z nich jest łuk. W Japonii w epoce Heian (między VIII a XII wiekiem n.e.) strażnicy cesarza szarpali cięciwę łuku, by odpędzić od cesarza chorobę, albo na przykład w trakcie narodzin jego potomka, żeby przegonić od rodziny królewskiej złe moce. Nazywano ten zabieg *mez-yen*, czyli dosłownie „śpiewające smyczki” (Kàrpàti 2013: 242). Otto Karow opisuje również instrument muzyczny o nazwie *meigen*, który konstrukcją przypominał łuk z naciągniętą jedną struną, który wykorzystywany był przez japońskich znachorów w starożytnej Japonii (Karow 1942: 311). Innym, podobnym instrumentem japońskiego pochodzenia, posiadającym łukową konstrukcję, jest *azusayumi*, mające około metr wysokości, korpus wykonany z drewna i rezonator, często w postaci przytwierdzonego do korpusu pudełka. Dźwięk wydobywa się na nim za pomocą kawałka drewna, poprzez uderzanie nim o jedną strunę, łączącą dwa końce instrumentu (Johnson 1984: 156–157). Tego typu narzędzia muzyczne przypominają mało znany polski instrument ludowy o nazwie wakat, pochodzący z Beskidu Żywieckiego, który opiszę szczegółowo w dalszej części niniejszego tekstu.

## 2.3 Antyinstrumenty<sup>5</sup>

W Polsce konstruowano także instrumenty, które były zaprzeczeniem tych tradycyjnych, a wydawane przez nie dźwięki określano jako *antymuzykę*. Tworzone były tylko po to, by odstraszać duchy (w celach obrzędowych). Używali ich głównie mężczyźni w okresie przesilenia zimowego, Nowego Roku czy Święta Trzech Króli. *Antyinstrumenty* były tworzone najczęściej z przedmiotów codziennego użytku – garnków, beczulek, puszek, kawałków gałęzi czy nawet metalowego pudełka po paście do butów. Wydobywało się na nich nietradycyjne dźwięki – głuche, niezróżnicowane pod względem wysokości, brzęczące. Jedynym celem ich używania było robienie hałasu, obrzędowej wrzawy, mającej odstraszać nadprzyrodzone siły (Przerembski 2003: 218–219). Choć te ludowe wierzenia nie przetrwały do obecnych czasów, niedysyjsze *antyinstrumenty* wciąż są obecne w tradycjach muzycznych różnych regionów Polski, na przykład burczybas i diabelskie skrzypce. Wykorzystywane są współcześnie do celów estradowych, gdzie traktowane są jako instrumenty muzyczne, a nie medium komunikacji z zaświatami.

Burczybas jest klasyfikowany jako membranofon pocierany. To typ bębna, który był obecny w wielu miejscach na świecie od czasów prehistorycznych. W Polsce znany jest pod różnymi nazwami, np. na Kaszubach nazywa się go *brumbasem* lub *bąkiem*. Tradycja gry na tym instrumencie przetrwała także na Kociewiu oraz ziemi chełmińskiej. Na Kaszubach budowany jest z beczułki lub garnka, na który naciąga się skórzaną membranę (funkcję membrany mogło również w beczulce pełnić denko z cienkiego

5 Używam tego określenia za Zbigniewem Jerzym Przerembskim. Zob. Z. J. Przerembski (2019) „Cechy muzyczne pieśni kolędowych Rzeszowszczyzny”. [W:] Katarzyna Smyk, Jolanta Dragan (red.) *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*. Kolbuszowa: Muzeum Kultury Ludowej; 218–219.

drewna). Przytwierdzano do niej kosmyk końskiego włosia, gruby sznur lub łańcuch. By grać na tym instrumencie, potrzeba co najmniej dwóch osób – jedna polewa wodą końskie włosie (czasami nalewa się również wodę do wnętrza beczułki w celu zwiększenia wolumenu), a druga pociera je zwilżonymi rękami lub rękawicami natartymi kalafonią (Oborny 2015: 61–63). W celach obrzędowych burczybas wykorzystywano głównie podczas adwentu, noworocznego kolędowania, świąt Bożego Narodzenia, Nowego Roku, Trzech Króli. Współcześnie, podobnie jak diabelskie skrzypce, instrument ten stosowany jest przede wszystkim podczas występów estradowych, do akompaniamentu kapeli, a jego apotropaiczna, pierwotna funkcja została całkowicie zastąpiona funkcją estetyczną.

Diabelskie skrzypce są zaliczane głównie do grupy idiofonów, niekiedy także chordofonów smyczkowych, gdyż posiadają jedną lub dwie struny zrobione z drutu lub jelit. Występują współcześnie w dwóch odmianach: kurpiowskiej i kaszubskiej, choć w ustnym przekazie zachowała się pamięć o instrumentach tego typu na terenie także innych regionach Polski<sup>6</sup>. Na Kurpiach pełnią one funkcję instrumentu melodycznego, a na Kaszubach i w innych wymienionych regionach instrumentu perkusyjnego. Zbudowane są z długiego kija, który zwieńczony jest maską w kształcie ludzkiej lub diabelskiej głowy o długich włosach wykonywanych najczęściej z kolorowych tasiemek. Do górnej części przytwierdzano również metalowe blaszki. Do kija mocowano deszczułkę w kształcie skrzypiec, a do niej z kolei podstawek i pudło rezonansowe, zrobione najczęściej z blaszanej puszki lub drewnianej skrzynki. Na kurpiowskiej odmianie instrumentu można zmieniać wysokość brzmienia poprzez naciąganie struny, jednak pozwala to wykonywać na nim jedynie wolne melodie. Na diabelskich skrzypcach gra się za pomocą metalowego pręta z wyciętymi zębami, pełniącego funkcję smyczka, którym pociera się lub uderza o korpus instrumentu oraz struny. We wsiach w ostatnim dniu w roku czyniono diabelskimi skrzypcami obrzędową wrzawę na rozstajach dróg, co miało przegonić stary rok i wszystkie złe moce (Oborny 2015: 66–68). Współcześnie powszechnie używa się ich w zespołach folklorystycznych, gdzie pełnią funkcję perkusyjną. Podobnie jak w przypadku burczybasu nie zachowała się pamięć o ich apotropaicznej funkcji.

### 3. Wakat – ludowy instrument muzyczny z Beskidu Żywieckiego

#### 3.1 Budowa i technika gry

Wakat to instrument perkusyjny właściwy szczególnie dla jej południowej, przygranicznej części Beskidu Żywieckiego. Można zaliczyć go do chordofonów ze względu na przymocowany do jego korpusu cienki drut, pełniący funkcję struny. Wyglądem i zastosowaniem przypomina diabelskie skrzypce: wykonany jest z kija mierzącego około dwa metry, na którego górnej części znajdują się talerze z blachy oraz inne, małe elementy – *szczyrkadelka* – wytwarzające brzęczący dźwięk podczas stukania drzewcem o ziemię, co pozwala zaliczyć ten instrument także do grupy idiofonów. Do dolnej części instrumentu jest przymocowane blaszane pudło rezonansowe. Wakat charakteryzuje się prostą budową i nie trzeba mieć specjalistycznej wiedzy, by go skonstruować. Nie ma więc współcześnie na terenie regionu osób specjalizujących się w wytwórstwie tego instrumentu – każdy konstruuje swój własny egzemplarz.

<sup>6</sup> Na podstawie nieopublikowanych materiałów zebranych podczas badań terenowych prowadzonych przez Zbigniewa Jerzego Przerembskiego.



Il. 1. Muzykant trzymający wakat, Karnawał Góralski 2019. Fot. Aleksandra Przegendza

Technika gry na wakacie również nie jest skomplikowana. Istotne jest posiadanie poczucia rytmu. Można na tym instrumencie grać w dwojaki sposób: uderzając nim o podłoże oraz *piłując*. Stukając korpusem instrumentu, wybija się rytm muzyki i pobudza przytwierdzone do niego blaszki do wydania metalicznego dźwięku. Ponadto, do gry na nim służy również *piła* (nazywana inaczej *tarką* lub *grzebieniem*) lub *packa*, która jest wykonana z twardego drewna. Po jednej stronie posiada ona wycięte zęby (czasem nazywane *krabami*). Gający pociera o drewniany korpus wakatu powyżej wysokości blaszanego pudła rezonansowego. Wykonując tę czynność, uzyskuje się specyficzne brzmienie – *tremolo* imitujące dźwięk werbla. Zamiast pocierania o drzewiec, *piłą* można również uderzać o instrument, uzyskując brzmienie zbliżone do dźwięku ksylofonu czy uderzanych o siebie drewnianych pałeczek. Wakat wydaje zróżnicowane dźwięki podobne barwą do brzmienia instrumentów perkusyjnych, dlatego też czasami jest zastępowany bębnem i odwrotnie (Brodka 2018: 508).

### 3.2 Pochodzenie i pierwotne zastosowanie

Wakat jest instrumentem żywym we współczesnej tradycji Żywiecczyny, jednak historia jego pochodzenia i pierwotna funkcja są niejednoznaczne. Nie zachowały się źródła pisane bezpośrednio potwierdzające obecność tego instrumentu na terenie Beskidu Żywieckiego przed 1980 rokiem. Z lat 80. XX wieku pochodzi pierwszy opis wykorzystania wakatu w czasie obrzędów bożonarodzeniowych (Grajny 1980). Informacje o nim były przekazywane ustnie. Do dzisiaj powszechnym jest na Żywiecczynie przekonanie, że to instrument dawny, który kiedyś był obecny w kulturze regionu, ale na przełomie XIX i XX wieku został zapomniany. Konstrukcja wakatu sugeruje, że wykształcił się z łuku muzycznego, jednego z najstarszych



Il. 2. Piła. Fot. Aleksandra Przegendza.

instrumentów ludowych, o którego obecności na Żywiecczyźnie pisał Alojzy Kopoczek: „najbardziej prostą postacią chordofonu smyczkowego był łuk muzyczny, dokumentowany na Żywiecczyźnie jeszcze z początkiem XX wieku. Autorzy opisów tego narzędzia wspominają kij wygięty w kształcie łuku, z jedną lub dwoma strunami, na którym grano smyczkiem lub palcami. Wiadomości te pochodzą ze wsi: Mutne, Moszczanica, Pewel Mała i Łodygowice” (Kopoczek 1996). Na podstawie budowy wakat i charakteru jego brzmienia można stwierdzić, że posiadał on apotropaiczną funkcję, podobnie jak diabelskie skrzypce czy słowacki ozembuch – zbliżone do niego wyglądem i rodzajem wydobywanego dźwięku (Maćka [1984] 2014; 781). Jego budowa uniemożliwia granie melodii, a dźwięki na nim wydobywane są głośnie i hałaśliwe.

W tradycji regionu zachowała się współcześnie pamięć o obrzędowym zastosowaniu wakat. Niegdyś grano na nim podczas kolędowania oraz *dziadów*. Używany był, podobnie jak bicze, do przepędzania zimy, ożywiania natury i zabezpieczania przed złymi mocami w czasie przejściowym, gdy ludzie byli szczególnie narażeni na działanie demonów. Prawdopodobnie wraz z malejącym znaczeniem tego rodzaju obrzędów wakat przestał być używany.

### 3.3 Od obrzędu do estrady – transformacja funkcji instrumentu

Zastanawiająca jest przyczyna odrodzenia się tradycji gry na wakacie na Żywiecczyźnie. Prawdopodobnym jest, że miał na to wpływ znany muzyk, folklorysta i animator folkloru – Jan Brodka, który na początku lat 70. XX wieku zobaczył wakat w miejscowości Złatna położonej tuż przy granicy ze Słowacją. Następnie stworzył własny egzemplarz i włączył go do instrumentarium zespołu „Sędzioly”, w którym pełnił kierowniczą funkcję. Prawdopodobnie Brodka był pierwszą osobą, która w drugiej połowie XX wieku grała w okolicach Żywca na wakacie. Jego działalność sprawiła, że instrument zaczęto coraz częściej wykorzystywać podczas występów regionalnych zespołów na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Zespoły

folklorystyczne, dla których istotną kwestią jest nie tylko wykonywana muzyka, ale także sceniczny wizerunek, stroją bogato ten instrument, przytwierdzając do niego kolorowe tasiemki, malując go w niekoniecznie regionalne, efektowne wzory<sup>7</sup>. Najczęściej spotykane dekoracje to wzory malowane farbami na puszcze oraz przedmioty mocowane do górnej części instrumentu, jak bibułkowe tasiemki, *kućki* – kolorowe kuleczki z wełny i *janczarki*, małe dzwoneczki, które pełnią funkcję estetyczną i sonorystyczną. Można także współcześnie zaobserwować rzeźbienie wzorów na drewnianym korpusie instrumentu. Osoby budujące wakat wciąż wymyślają nowe formy jego zdobienia, mające zwiększyć zainteresowanie publiczności. Coraz bardziej popularnym zabiegiem jest tworzenie korpusu wakat z drewnianych gałęzi o fantazyjnych, powykęcanych kształtach, dzięki czemu instrument zadziwia odbiorców swoim wyglądem (zob. il. 1 i 3).



Il. 3. Malowane pudło rezonansowe wakat zbudowanego przez Jana Brodkę. Fot. Aleksandra Przegendza

Obecnie popularność instrumentu rośnie dzięki licznym przeglądom grup kolędniczych i działalności regionalnych zespołów folklorystycznych. Cyklicznym wydarzeniem, podczas którego zaznacza się obecność wakat, jest bożonarodzeniowe kolędowanie i *dziady*, gdy wypłaszano za jego pomocą oraz bata złe moce<sup>8</sup>. Aktualnie podczas obrzędu *dziadów*, który odbywa się w ramach Godów Żywieckich, wakat towarzyszy harmonistom, którzy prowadzą orszak przebierańców. Taka kapela składa się z jednej, dwóch lub trzech heligonek i wakat. Zauważalna jest tendencja do zwiększania liczby także

7 Wywiad z Janem Brodką przeprowadzony przez autorkę niniejszego tekstu, maj 2019.

8 Wywiad z Barbarą Rosiek, etnografką i dyrektorką Muzeum w Żywcu, przeprowadzony przez autorkę niniejszego tekstu, maj 2019.



tego instrumentu – do dwóch, czasem nawet trzech wakatów w zespole. Pierwotnie wakat pełnił podczas *dziadów* funkcję apotropaiczną, natomiast aktualnie na pierwszy plan wysuwa się jego funkcja estetyczna. Wiąże się to z tym, że sam obrzęd jest współcześnie traktowany jak widowisko i ma na celu podtrzymanie lokalnych tradycji (przeszedł być wydarzeniem o znaczeniu symboliczno-magicznym).

### Rozważania końcowe

Wakat jako narzędzie dźwiękowe służył ludziom do ochrony przed złymi mocami. Wraz z przemianami ludowej religijności zatarło się jego pierwotne znaczenie. Wrażliwość na pierwotny sens kulturowy stopniowo się zmniejszała, doprowadzając do całkowitego zaniku w tradycji regionu nie tylko dawnej funkcji wakatów, ale także praktyki gry na nim. Jednak na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, gdy folkloryzm zyskał dużą popularność w kulturze masowej, wakat został ponownie włączony do regionalnej tradycji muzycznej. Prostota wykonania uczyniła z tego instrumentu dogodny środek popularyzacji muzyki ludowej na estradzie, a także podczas widowisk o charakterze obrzędowym. Podobnym przemianom uległa mazowiecko-podlaska ligawka, której proces transformacji przebiegał od narzędzia użytkowego do ozdobnego, starannie wykonanego instrumentu, tworzono go z myślą o całkiem nowej sytuacji społecznej (Dahlig 2003: 188–196). Czy istnieją lub istniały w Polsce inne, nieopisane w niniejszym tekście instrumenty muzyczne, których apotropaiczna funkcja została zapomniana? Tę kwestię pozostawiam otwartą, zauważając, że ten temat nie został jeszcze zbadany. Z pewnością warto kontynuować również badania dotyczące apotropaicznej funkcji instrumentów na świecie, eksplorując ich pochodzenie oraz okoliczności, w jakich były wykorzystywane. Wyniki tego rodzaju badań ukazują nie tylko zmieniającą się tradycję muzyczną (perspektywa mikro), ale także pierwotny i współczesny system wierzeń i obyczajów danej społeczności (perspektywa makro).

### Bibliografia

- “Apotropaic.” [W:] *Oxford English Dictionary*. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/apotropaic> (data dostępu: 17.05.219).
- Biegeleisen, Henryk (1929) *U kolebki, przed ołtarzem, nad mogiłą*. Lwów: Instytut Stauropigialny.
- Bielawski, Ludwik (1999) *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Brodka, Jan (2018) „Folklor muzyczny”. [W:] Katarzyna Ceklarsz, Barbara Rosiek (red.) *Kultura ludowa Górali Żywieckich*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Wierchy”; 499–518.
- Cristescu, Constanta (1994) “A Cult Instrument in Romania, the Wooden Plate”. [W:] *Jahrbuch für Volksliedforschung*. Nr 39; 117–124.
- Dahlig, Piotr (2003) *Muzyka adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie.
- DeVale, Sue Carole (1989) “Power and Meaning in Musical Instruments”. [W:] David Power, Mary Collins, Mellonee Burnim (red.) *Music and the Experience of God*. Edynburg: T & T Clark; 94–110.
- Doubleday, Veronica (1999) “The Frame Drum in the Middle East. Women, Musical Instruments and Power”. [W:] *Ethnomusicology*. Vol. 43, nr 1; 101–134.
- Grajny, Ludwik (1980) *Katalog wystawy pokonkursowej „Ludowe instrumenty muzyczne”*. Żywiec: Towarzystwo Miłośników Ziemi Żywieckiej.

- Hassan, Schéhérazade Qassin (1980) *Les instruments de Musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*. Paris, La Haye, Nowy Jork: Mouton Editeur i Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales.
- Jenkins, Jean (1977) *Musical Instruments*. Londyn: The Horniman Museum.
- Johnson, Henry (1984) "Azusayumi". [W:] Laurence Libin (red.) *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Nr 1. Londyn: Oxford University Press; 156–157
- Karow, Otto (1942) "Utagaki-kagahi. Ein Beitrag zur Volkskunde und Religionsgeschichte Altjapans". [W:] *Monumenta Nipponica*. Nr 5; 287–331.
- Kàrpàti, János (1989) "Myths and Organological Facts. After Rereading Dénes Bartha's 'Double Pipe of Jánoshida'". [W:] *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Nr 31; 5–38.
- Kàrpàti, János (2013) "Music of Female Shamans in Japan". [W:] *Studia Musicologica* 54. Nr 3; 225–256.
- Kowalski, Piotr (2004) „Modlitwa i milczenie. Wprowadzenie do antropologii ciszy”. [W:] *Literatura Ludowa*. Nr 4–5; 3–17.
- Kowalski, Piotr (1998) „Apotropeion.” [W:] *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN; 22–25.
- Kopoczek, Alojzy (1996) *Ludowe instrumenty muzyczne Żywiecczyny i Śląska Cieszyńskiego*. Bielsko-Biała: Wojewódzki Ośrodek Kultury.
- Levin, Theodore (1996) *The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mačák, Ivan ([1984] 2014) "Ozembuch". [W:] Laurence Libin (red.) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Nr 3. Londyn: Oxford University Press; 781.
- Moszyński, Kazimierz ([1939] 2010) *Kultura ludowa Słowian. Cz. 2. Kultura materialna*. Nr 1. Warszawa: Graf\_ika, reprint.
- Moszyński, Kazimierz (1939) *Kultura ludowa Słowian. Cz. 2. Kultura duchowa*. Nr 2. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Oborny, Aneta (2015) *Polskie instrumenty ludowe*. Warszawa: Sport i Turystyka – Muza. Parker, Robert (2003) "Anthesteria". [W:] S. Price, E. Kearns (red.) *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. Nr 31. Oxford: Oxford University Press.
- Przerembski, Zbigniew Jerzy (2019) "Cechy muzyczne pieśni kolędowych Rzeszowszczyzny". [W:] Katarzyna Smyk, Jolanta Dragan (red.) *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*. Kolbuszowa: Muzeum Kultury Ludowej; 215–228.
- Rożek, Michał (1993) *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zadrożyńska, Anna (1985) *Powtarzać czas początku. O świętowaniu dorocznych świąt w Polsce, cz.1*. Warszawa: Wydawnictwo Spółdzielcze.

### Spis ilustracji

- Il. 1. Muzykant trzymający wakat, Karnawał Góralski, Bukowina Tatrzańska 2019. Fot. Aleksandra Przegendza.
- Il. 2. Piła, narzędzie do gry na wakacie. Fot. Aleksandra Przegendza.
- Il. 3. Malowane pudło rezonansowe wakat u zbudowanego przez Jana Brodkę. Fot. Aleksandra Przegendza.