



Tomasz ROKOSZ
<https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
e-mail: tomaszrok@kul.pl

Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirniczej – przeszłość i teraźniejszość

Jak cytować [how to cite]: Tomasz Rokosz, *Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirniczej – przeszłość i teraźniejszość*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 17–39.

Abstrakt

Temat pieśni dziadowskich i ich funkcjonowania w kulturze był już wielokrotnie podejmowany w polskiej folklorystyce i w etnomuzykologii. W sensie praktycznym wydawałoby się, że pieśń dziadowska to temat historyczny – dawno zamknięty, podobnie jak lirnictwo – jeden z jej najciekawszych przejawów. A jednak pieśni lirników powracają dzisiaj z wielką siłą w wykonaniu amatorskich i profesjonalnych muzyków. Obserwujemy też zjawisko konsolidacji muzyków, nie tylko w określone zespoły, ale i szersze projekty (festiwale, akademie, spotkania, zloty lirników). Autor przedstawia syntetyczny opis tradycji lirniczych, instrumentu (litr korbowej), repertuaru pieśniowego oraz współczesnych rekonstrukcji tych tradycji, podejmowanych przez wybrane środowiska.

Słowa kluczowe: pieśni dziadowskie, lirnik, lira korbowa, Akademia Muzyków Wędrownych.

Posłuchajże wierny ludu,
oczyszczyć 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.

Data zgłoszenia: 8.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 10.09.2020/18.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 10.09.2020/23.09.2020

Data akceptacji 6.10.2020

zowany – omawiane zjawisko jest wielowarstwowe i może być badane z perspektywy wielu dyscyplin, przy czym najbardziej istotne są trzy jego wymiary: językowy, kulturowy i muzyczny. Ważki i najmniej rozpoznany jest również kontekst transmisji i współczesnego praktykowania tradycji lirycznych. Sygnalizowany w tytule niniejszego szkicu temat uzyskuje też nowe znaczenia w „czasach zarazy” – obecnie, w dobie pandemii koronawirusa. Treści i główne przesłanie umieszczonej jako motto dziadowskiej 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 folklorystyce¹. Pieśni te były zapisywane od czasów Oskara Kolberga². W okresie najnowszym powstały antologie pieśni dziadowskiej i monografie jej poświęcone³. Warto podkreślić, że niektóre interesujące nas prace mają wyraźny profil etnomuzykologiczny lub interdyscyplinarny⁴.

¹ Badania w tym zakresie prowadzili głównie literaturoznawcy i folklorysty. Por. m.in. następujące prace: Cz. Hernas, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1958, t. 49, z. 4; P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009; P. Grochowski, *Strasza zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010. S. Nyrkowski, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i opr. S. Nyrkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977; M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998. Por. też prace zagranicznych autorów, zwłaszcza: K. Michajłowa, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapelaś*, Wydaw. AGADE, Warszawa 2002, s. 101–108; K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przekład H. Karpińska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, 488 ss. Por. też pieśni dziadowskie opublikowane w wydawnictwach *stricto* muzykologicznych: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990, s. 318–337 oraz S. Niebrzegowska, *Pieśni dziadowskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, *Lubelskie*, cz. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. J. Bartmiński, red. serii L. Bielawski, Instytut Sztuki PAN, Lublin 2011, s. 623–664.

² Por.: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław – Poznań 1961–1995, zwłaszcza następujące tomy: 6, 9, 12, 19, 22, 27, 30, 40, 45.

³ Por. przypis nr 1 i nr 3.

⁴ Przeważają tu prace instrumentoznawcze. Por.: A. [Kopeć]-Bednarska, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [w:] A. Dygacz, A. Kopoczek, *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, s. 29–30; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, „Muzyka” 1993, nr 3–4; Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirycznej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka” 1996, nr 3, s. 95–107; C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, konsultant naukowy W. Kamiński, konsultacja sinologiczna M. Künstler, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 294–296. Por. też prace

W sensie praktycznym wydawałoby się, że pieśń dziadowska to temat historyczny – dawno zamknięty, a lirnictwo – jeden z jej najciekawszych przejawów – jako zjawisko muzyczno-kulturowe, to pole do badań diachronicznych. A jednak lira korbowa oraz repertuar lirników powracają dzisiaj z wielką siłą w wykonaniu amatorskich i profesjonalnych muzyków. Pieśni i realizacje utworów instrumentalnych słyszymy na uniwersytetach, w salach koncertowych, a nawet na ulicach europejskich miast (promowane są również w przestrzeni Internetu). Obserwujemy też zjawisko konsolidacji poszczególnych muzyków, nie tylko w określone zespoły, ale i szersze projekty artystyczne i/lub warsztatowe (festiwale, konkursy, warsztaty instrumentalno-wokalne i lutnicze, zloty lirników). Lira korbowa powróciła po latach niebytu do żywej praktyki. W obrębie podjętej w artykule problematyki jest zatem do wyobrażenia ujęcie panchroniczne. Można powiedzieć, że w pewnym sensie historia zatoczyła koło, bowiem kariera omawianego instrumentu rozwijała się w Europie przede wszystkim od X do XVII w., był to okres największej popularności liry korbowej, zarówno w twórczości profesjonalnej, jak i amatorskiej. Także później (XVII–XIX w.), kiedy to lira została wyparta z muzyki artystycznej i stała się instrumentem stricte ludowym⁵. To właśnie wówczas zaczęła spełniać funkcję przede wszystkim akompaniującą – najczęściej towarzysząc pieśni dziadowskiej.

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 instrumentu⁶. Autorka zwraca uwagę na „nieszlachetny ton liry korbowej”, w porównaniu z walorami innych instrumentów, wchodzących w XVII w. do masowego użycia. Warto jednak dodać, że istotną przyczyną takiego stanu rzeczy mógł być przede wszystkim rozwój koncepcyjny muzyki wokallyno-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 wokallyno-instrumentalnych.

Lira korbowa wróciła jeszcze na krótko do łask profesjonalistów w XVIII w., 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 trudnie-

anglojęzyczne, zwłaszcza: N. Kononenko, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, M.E. Sharpe, Armonk – New York – London 1998. P. Dahlig, *Lirnik jako postać mediacyjna między ziemią a niebem*, [w:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warsaw 2009, s. 415–428; R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [w:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures...*, s. 397–414. Niektóre prace mają wyraźny charakter interdyscyplinarny (por. przypis nr 1).

⁵ Por. A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 33.

⁶ Tamże.

nia się żebractwem, stanowili oni swoistą chłopską elitę. Nie 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 światami⁷, między *sacrum* i *profanum*⁸. Z pewnością był to ważny powód awansu tej postaci w twórczości romantyków, zachwyconych ludowością, baśniowością i metafizyką, wiecznie zbuntowanych i poszukujących.

To, co stało się później, było skomplikowaną wypadkową rewolucji przemysłowej, następstw kolejnych epok i światopoglądów, ekspansji -izmów i wynalazków. Lirnicy przetrzymali wszystko – 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 świątłych „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 30. XX w. zwołano I Ogólnopolski Zjazd Lirników i Bandurzystów, na który przybyło kilkuset muzykantów z terenu całej Ukrainy – „żywe muzeum, żywa historia tego kraju”⁹. Prawie wszystkich tych domorosłych artystów zamordowano, choć szczegóły tej zbrodni nie są do końca wyjaśnione¹⁰.

W tej części Europy w drugiej połowie lat 30. XX w. 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,

⁷ Szerzej o tej koncepcji czytaj w: P. Dahlig, dz. cyt., s. 415–428.

⁸ Bardzo interesujący trop wskazuje Z.J. Przerembski, wedle którego dziad-lirnik także leczył, znał się na ziołach, stosował zabiegi magiczne. Por. Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 100.

⁹ Wspomnienia Dymitra Szostakowicza – cytuję za: K. Bilica, *Lira korbowa czy lira?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 14, s. 20. Autentyczność tego Zjazdu bywała kwestionowana przez historyków.

¹⁰ Por. K. Bilica, dz. cyt., 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]).

której fragment tekstu nawet zapamiętał. W Krośnieńskim 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 weselnej¹¹.

Po 1939 r., w wyniku działań wojennych i późniejszej eksterminacji ludności cywilnej, lirnicy działający w Polsce w większości podzielili los swoich braci z terenów ZSRR. Sporadycznie przetrwali nieliczni – jednego z ostatnich spotkał Roman Jasiński w paryskim metrze¹².

Przedstawwszy w wielkim skrócie historię ludzi – osobnych ludowych artystów, poświęcimy nieco miejsca głównemu instrumentowi „ludzi gościńca”. Rozprzestrzenienie geograficzne liry korbowej w Europie było bardzo szerokie – od Santiago de Compostela na skraju kontynentu po Ukrainę, od Szwecji po słoneczną Italię.¹³ Występowały też na tym ogromnym terenie różne typy lir¹⁴, 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 Cluny¹⁵. W katedrze w Santiago de Compostela, zbudowanej w latach 1075–1150, znajduje się najstarsze przedstawienie (płaskorzeźba) liry korbowej¹⁶.

Syntetyczny opis instrumentu i jego pochodzenia podaje Curt Sachs:

Lira korbowa jest rodzajem mechanicznej *fideli*, w której smyczek zastąpiony został obracającym się kołem, poruszającym korbą i ocierającym o struny, skracane za pomocą naciśnięcia klawiszy. Nie potrafimy dokładnie określić czasu powstania instrumentu¹⁷.

¹¹ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 104. Por. też J. Iwazkiewicz, *Podróże do Polski*, Wydawnictwo „ALFA”, Warszawa 1987, s. 188–189.

¹² Por. K. Bilica, dz. cyt., s. 20.

¹³ 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 czytaj w: Z. Stieber, *O archaizmach i innowacjach peryferyjnych*, [w:] J. Kuryłowicz (red.), „Studia Indoeuropejskie. Prace Komisji Językoznawstwa” 1974, nr 37, s. 239–241.

¹⁴ Tematyka ta, z dziedziny instrumentologii, dość skomplikowana, nie może być dokładnie omówiona w niniejszym artykule. Szerzej o budowie i typach lir czytaj w: A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 29–57; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry...*; Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 95–107. W XVIII w. istnieją 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. A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 33; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry...*, s. 92–97.

¹⁵ A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 30.

¹⁶ Por. reprodukcję i jej opis: A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 30–31.

¹⁷ C. Sachs, dz. cyt., s. 294.



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 ślepeca¹⁸. W polskiej tradycji ludowej, w której nieznana była lira antyczna (o zupełnie innej konstrukcji i proveniencji), niepotrzebne były wymienione dodatkowe przymiotniki – nazywano ją po prostu lirą¹⁹.

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 XVI²⁰.

Faktem jest jednak, że pierwsza wiarygodna polska relacja przedstawiająca ten instrument pochodzi dopiero z XVII w. i odnosi się do Moskwy, gdzie podczas polskiej interwencji zakończonej zajęciem miasta Polak, Samuel Maskiewicz, w trakcie wesel w domach moskiewskich bojarów, w 1611 r. słyszał i widział lirę korbową. Sporządził też jej ogólny opis²¹. Skoro Ruś miała zapożyczyć

¹⁸ W Europie funkcjonowało wiele nazw tego instrumentu – ich szczegółowego przeglądu dokonała A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 32–33. Por. też Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 97 oraz K. Moszyński, 1968, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, *Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 605–606.

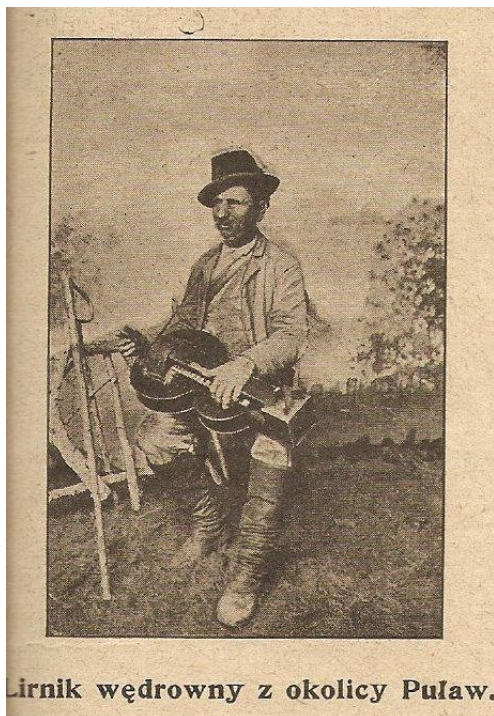
¹⁹ A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 32.

²⁰ K. Moszyński, dz. cyt., s. 606.

²¹ Za: Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 97.

ten instrument poprzez Rzeczypospolitą, nieco dziwnym wydaje się brak jego wcześniejszych wiarygodnych rodzimych opisów²².

W Polsce instrument ten używany był głównie w muzyce ludowej wschodnich regionów Rzeczypospolitej, na terenach dzisiejszej Ukrainy i Białorusi. Mamy nieliczne informacje o lirnikach działających w Warszawie (słynny Błękitny Płaszcz), Sandomierzu, na Mazowszu²³. Przed I wojną światową zrobiono zdjęcie lirnika w okolicach Puław²⁴.



Lirnik wędrowny z okolicy Puław.

Ilustr. 2. Lirnik w okolicach Puław. Tygodnik polityczno-literacki „Praca” z dn. 14 VII 1912 r.

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 polskich terenach pieśni dziadowskie

²² Wszystkie wcześniejsze przesłanki o występowaniu tego instrumentu w Pierwszej Rzeczypospolitej są dość niejednoznaczne. Por. A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 34–36; Z.J. 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 „wyznalezieniu” liry korbowej na wschodzie Europy, choć jest ona dość wątpliwa. Por. N. Kononenko, dz. cyt.

²³ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 103.

²⁴ Kopia zdjęcia w archiwum Autora. Ilustracja pochodzi z poznańskiego tygodnika polityczno-literackiego „Praca” z dn. 14 VII 1912 r.

śpiewano głównie a cappella, z towarzyszeniem dud²⁵, skrzypiec²⁶, a w XX w. także harmonii²⁷.

Aby wyjaśnić współczesny fenomen rewitalizacji instrumentu i pieśni śpiewanych obecnie z jego akompaniamentem, musimy (jedynie szkicowo) scharakteryzować tradycyjną subkulturę i pieśń dziadowską, która jest bazą, inspiracją, punktem wyjścia – swoistym wzorcem dla współczesnych artystów.

Określenie *dziad* miało i ma aktualnie wiele znaczeń (często przeciwstawnych) – zejść na dziady, dziadować, dziadówka, ale i *Dziady* Mickiewicza, odnośzące się do autentycznych obrzędów ku czci przodków, które przetrwały na Białorusi do dziś²⁸.

Badacze, tacy jak Piotr Grochowski, Piotr Dahlig, Katia Michajłowa, udowodnili w swoich rozprawach, że wędrowni dziadowie-żebracy byli postrzegani jako przedstawiciele zaświatów²⁹. Słowo *dziad* jest wyjątkowo wieloznaczne (57 znaczeń słownikowych oraz kilkadziesiąt określeń i związków frazeologicznych)³⁰. Obrzęd *dziadów*, poświęcony zmarłym – przodkom, tak popularny na Białorusi, Polesiu i Ukrainie, był symboliczną formą zaspokajania ich potrzeb (takich jak, przede wszystkim, żywienie, pojenie i ogrzewanie dusz przodków)³¹. Z tego powodu, na zasadzie prostego symbolicznego przeniesienia, obdarowywanie pożywieniem wędrownych dziadów uznawano także za formę karmienia zmarłych.

Właśnie tego typu głębokie warstwy kultury tradycyjnej być może przetrwały – na zasadzie niektórych atawizmów artystycznych – we współczesnej kulturze. Byłoby to wytłumaczenie obecnie wysokiej pozycji pieśni dziadowskiej w hierarchii gatunków pieśniowych praktykowanych przez współczesnych wykonawców.

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 historycznych³². W niektórych ujęciach są to także pieśni nowiniarskie³³, wreszcie pieśni mówiące o kondycji zawodu żebraka³⁴. Najbardziej przekonującym kryterium ustalenia typologii pie-

²⁵ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 102.

²⁶ R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni...*, s. 411.

²⁷ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 102.

²⁸ Por.: P. Grochowski, *Dziady...*, s. 19–67.

²⁹ Tamże, s. 19–20. Por. też P. Dahlig, dz. cyt., s. 415–428; K. Michajłowa, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna...*, s. 101–108.

³⁰ P. Grochowski, *Dziady...*, s. 19.

³¹ Por. tamże, s. 27.

³² Por. M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada?...*, s. 172; P. Grochowski, *Dziady...*, s. 191–201.

³³ S. Nyrkowski, dz. cyt.; S. Niebrzegowska, dz. cyt.; P. Grochowski, *Jarmark tradycji...*, s. 147.

³⁴ P. Grochowski, *Jarmark tradycji...*, s. 147.

śni dziadowskiej jest osoba wykonawcy oraz funkcja i intencja pieśni³⁵. 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)³⁶.

W interesującym nas zakresie największy wpływ na polską kulturę ludową (a pośrednio i współczesne rekonstrukcje) wywarły ukraińskie tradycje lirnicze. Tam właśnie działali zawodowi muzycy, zorganizowani w cechy i bractwa, z osobnym systemem kształcenia lirników³⁷, posługujących się tajnym językiem, tzw. „mową libijską”. Zrytualizowane były sposoby nadawania uprawnień wykonywania dziadowskiego fachu³⁸, ściśle ustalone kwestie sukcesji – najczęściej „z ojca na syna”³⁹.

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 publiczność⁴⁰. Występ kończył się modlitwą za zmarłych⁴¹. Mógł także zawierać krótką naukę duszpasterską, zorientowaną na eksponowanie marności tego świata i potrzebę zbawienia⁴². Lirnicze prezentacje były w pełni przemyślane – dostosowane do okresów roku kościelnego i konkretnych świąt, miejscowych zwyczajów i konkretnych zleceń⁴³.

Interesujące w zakresie omawianej problematyki są najnowsze publikacje ukraińskie. Przykładowo w wydany w 2002 r. monograficznym zbiorze materiałów *Pieśni lirnicze z Polesia*, możemy odnaleźć m.in. repertuar muzyczno-wokalny Iwana Własiuka (1908–1991), który był ostatnim typowym przedstawicielem autentycznej tradycji lirniczej na Ukrainie⁴⁴. Jego pieśni zostały nagrane na taśmę magnetofonową w latach 1968–1969. We wspomnianej monografii opu-

³⁵ Por. S. Niebrzegowska, dz. cyt., s. 623.

³⁶ Por. P. Grochowski, *Dziady...*, s. 211.

³⁷ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 101.

³⁸ Tamże, s. 101.

³⁹ Tamże, s. 101.

⁴⁰ P. Dahlig, dz. cyt., s. 428.

⁴¹ Tamże, s. 428.

⁴² R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni...*, s. 411.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції. Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рыбака, Рівне 2002. [Lirnyts'ki pisni z Polissya. Materialy do vyvchennya lirnyts'koyi tradytsiyi. Zapysy vporядkuvannya i prymytky Oleksiya Oshurkevycha. Notni pryklady Yuriya Rybaka, Rivne 2002.]. Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2016/07/pblk-6_lirnycki-pisni.pdf [stan z 22.09.2020].

blikowano 21 szczegółowych transkrypcji muzycznych z repertuaru lirycznego, w tym 17 z repertuaru Iwana Własiuka⁴⁵. Zaskakująco dużo w nim pieśni o charakterze żartobliwym (choć są również pieśni religijne, takie jak najbardziej znana na tym terenie pieśń o Matce Bożej Poczajowskiej). Wspomniane transkrypcje są szczególnie wartościowe, gdyż szczegółowo odzwierciedlają w nutach zarówno partię liry, jak i śpiewu, z położeniem nacisku na ornamentację (liczne ozdobniki) i warianty międzystroficzne melodii. Osobno zapisano także pełne teksty pieśni (najdłuższy liczy sobie 35 zwrotek).

Ciekawe informacje biograficzne o Iwanie Własiuku i trzy transkrypcje nutowe psalmów w jego wykonaniu (są to m.in. dwa psalmy o św. Mikołaju), podaje także etnomuzykolog – Wiktorija Jarmoła⁴⁶. Autorka podkreśla, że początkowo repertuar Iwana Własiuka składał się głównie z utworów religijnych, a dopiero później lirnik wprowadzał do niego inne ludowe pieśni – przeważnie humorystyczne, które były bardziej interesujące dla słuchaczy i samego muzyka⁴⁷.

Przechodząc do omówienia repertuaru pieśniowego w Polsce ostatnich dekad, należy podkreślić, że pieśni dziadowskie zaczęły być wykonywane we współczesnym wtórnym obiegu artystycznym (jako wyraźne zjawisko) od początku lat 90. XX w. (wcześniej zdarzało się to jedynie sporadycznie)⁴⁸. Głównym protagonistą w tym zakresie były środowiska rekonstruujące, przede wszystkim Bractwo Ubogich⁴⁹, oraz śpiewacy związani z Fundacją „Muzyka Kresów”. Wymienić należy tu także później powstałe grupy, takie jak: Muzykanci⁵⁰, Kapela Brodów, Ket Jo Barat, Kapela Hałasów. Szczególnymi piewcami i popularyzatorami omawianego gatunku w Polsce są do dziś m.in.: Remigiusz Mazur-Hanaj, Agata Harz, Jacek Hałas, Witold i Anna Brodowie, Janusz Prusinowski, Maciej Cierliński, Maciej Harna, Tomasz Drozdek, Barbara Wilińska. Remigiusz Ma-

⁴⁵ Por. tamże, s. 47–92.

⁴⁶ Por. Вікторія Ярмола, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Штрихи до портрета лірника Івана Власюка). [Viktoriya Yarmola, MANDRIVNI MUZYKANTY ZAKHIDNOHO POLISSYA (Shtrykhy do portrета lirnyka Ivana Vlasyuka)]. Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/12/em-15_03-yarmola.pdf [stan z 22.09.2020].

⁴⁷ Tamże, s. 104.

⁴⁸ Przykładem jest tu repertuar i sposoby stylizowania muzyki ludowej zaproponowane przez zespół *Syrbacy* (określany jako pierwszy polski zespół folkowy). *Syrbacy* prezentowali m.in. pieśni dziadowskie, ale w wersji humorystycznej (stylizacja na muzykę *country*), z wykorzystaniem liry korbowej, ale także tumbaryny, piły, skrzypiec diabelskich, burczybasów.

⁴⁹ Bractwo Ubogich, które rozpoczęło swą działalność w 1992 r., to pierwszy w Polsce zespół złożony z miejskich śpiewaków i muzykantów, którzy starali się wykonywać polską muzykę ludową w wersji *in crudo*, bez żadnej stylizacji. Ideą przewodnią zespołu było poznanie polskiej muzyki ludowej bezpośrednio od wiejskich artystów (często za pośrednictwem nagrań archiwalnych), łącznie z charakterystycznymi manierami wykonawczymi, współtworzącymi oryginalny styl muzyczny.

⁵⁰ Zespół Muzykanci był laureatem wielu polskich i zagranicznych festiwali, m.in. Folkowego Fogramu Roku 1999.

zur-Hanaj, najbardziej aktywny promotor analizowanego środowiska, był także organizatorem wielu projektów popularyzujących pieśni dziadowskie i praktykę lirniczą⁵¹.



Ilustr. 3. Koncert „Lira Wschodu i Zachodu”, Narol 2013

Sylwetki artystyczne konkretnych współczesnych polskich lirników to tematy na odrębne opracowania⁵². Choć każdy z nich jest artystą osobnym, mimo wszystko tworzą oni w większości jedno środowisko (realizują podobne cele, kreują podobny wizerunek artystyczny, rekonstruują repertuar pieśniowy i techniki gry), współdziałają, podejmując wspólne projekty, prowadzą działalność dydaktyczną i warsztatową na wspólnych imprezach⁵³.

⁵¹ Takich jak Tabor Lirnicki (2013 r.), koncert „Lira Wschodu i Zachodu” w Narolu (2013 r.).

⁵² Jednym z najbardziej znanych i utytułowanych współczesnych polskich lirników jest Jacek Hałas – muzyk, tancerz, współtwórca wielu zespołów, takich jak: Bractwo Ubogich, Muzykanci, Ket Jo Barat, Lautari, Nomadzi Kultury, projekt Trubadurzy Chrystusa Pana (wspólnie ze Scholą Teatru Węgajty). Jest także założycielem Poznańskiego Domu Tańca. Nagrał m.in. dwie płyty z pieśniami dziadowskimi – por. Jacek Hałas, *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu), CD oraz Jacek Hałas b.r.w., *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury. Wirtuozem liry korbowej jest także Maciej Cierliński. Oprócz swoich autorskich projektów nagrywał z wieloma znanymi zespołami, m.in. Kapelą ze Wsi Warszawa oraz Hey (*MTV Unplugged*, 2007).

⁵³ Do wymienionych już projektów dodać należy przede wszystkim kilkanaście edycji Taboru Tańca (por. opis kolejnych edycji na stronie: Źródło: <http://www.domtanca.art.pl/> [dostęp: 12.10.2019]) oraz przeszło dwadzieścia edycji Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu.

Wielkimi wydarzeniami dla omawianego środowiska były zwłaszcza Taborzy Lirnicke w Szczepreszynie i Narolu, powołanie Akademii Muzyków Wędrownych oraz koncert „Lira Wschodu i Zachodu”⁵⁴. Pieśni dziadowskie towarzyszyły też wielu edycjom Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu⁵⁵. Naturalną przestrzenią dla wykonania omawianych pieśni były też Taborzy Domu Tańca⁵⁶. Niektóre z wymienionych projektów miały charakter międzynarodowy – brali w nich udział lirnicy z Ukrainy, Węgier, Niemiec, Hiszpanii⁵⁷. Wśród międzynarodowych projektów należy również przywołać „Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobziarzy”, w ramach „Muzycznej Sceny Tradycji” Polskiego Radia⁵⁸. Relacje polskich i ukraińskich lirników ze względów historycznych miały zawsze szczególny charakter.

Warto postawić też pytanie: czy scharakteryzowany powyżej tradycyjny repertuar pieśni dziadowskich jest odwzorowany w występach współczesnych lirników?⁵⁹ Odpowiedź na to pytanie musi być wielopoziomowa.

Po pierwsze, tradycyjne strategie i funkcje pieśni dziadowskich zostały dziś ograniczone do funkcji artystycznej i estetycznej oraz nierzadko integracyjnej – one dominują. Po drugie, z uwagi na unikatowość autentycznych nagrań dziadów prośalnych, poszukiwany jest przez współczesnych wykonawców wszelki repertuar archiwalny, który można określić jako dziadowski. Najczęściej wykorzystywane są źródła z drugiej ręki – drukowane, a nie fonograficzne. W związku z tym we współczesnej kulturze temat pieśni dziadowskich jest tyleż specyficzny, co obciążony swoistą fantazją, czy też wprost mitologizacją. W postawie wielu muzyków i uczestników „subkultury lirniczej” obserwujemy chęć wytworzenia wręcz „mitologii” odnoszącej się do postaci wędrownego dziada, chęć traktowania go jako wzorzec moralny, całościowej idealizacji tej postaci, utożsamiania jej z „proroczym lirnikiem”.

Sytuacja ta ma wpływ na wybierany repertuar wokalny (rzadziej instrumentalny). Preferowane są pieśni o świętych⁶⁰, ballady, niektóre pieśni pogrzebowe,

⁵⁴ Akademia Muzyków Wędrownych to kontynuacja idei Taboru Lirniczego, który odbył się w 2008 w Szczepreszynie. (nagrania audio i wideo z wymienionych imprez w archiwum Autora).

⁵⁵ Wielu wymienionych współczesnych polskich lirników grało tam i śpiewało oficjalnie lub nieoficjalnie (w tzw. klubie). Przykładowo podczas ostatniego Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu w 2019 r. odbył się swoisty uliczny happening: śpiewanie pieśni dziadowskich, połączone z ekspresowymi warsztatami – nauką melodii, rozdawaniem stylizowanych odbitek tekstów (w rulonach), zachęcaniem do wspólnego śpiewania, itd. (nagranie w archiwum Autora).

⁵⁶ Por. opis kilkunastu edycji Taboru Tańca na stronie: Źródło: <http://www.domtanca.art.pl/> [dostęp: 12.10.2019].

⁵⁷ Nagrania audio i wideo z Akademii Muzyków Wędrownych i koncertu „Lira Wschodu i Zachodu” w archiwum Autora.

⁵⁸ Por.: „Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobziarzy”. Źródło: <https://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/794487,Polskoukraińskie-spotkanie-lirnikow-i-kobziarzy-zobacz-wideo> [dostęp: 1.05.2020].

⁵⁹ Odrębną kwestią, której nie analizuję w niniejszym szkicu, jest repertuar pieśni dziadowskich wykonywanych w trakcie współczesnych festiwali folkloru przez autentycznych depozytariuszy tradycji.

⁶⁰ Por. płytę CD Kapeli Brodów *Pieśni do Świętych Pańskich*.

pieśni o końcu świata, upadku obyczajów, wybrane pieśni maryjne, o cudach oraz duża grupa pieśni o wydarzeniach historycznych. Niektórzy wykonawcy cenią sobie pieśni apokaliptyczne⁶¹, także te z funkcją moralizatorską⁶². Upraszczać nieco, dominuje chęć opowiadania określonych historii, które zainteresują odbiorców – treścią, poetyką, niecodziennymi tematami, zwrotem akcji, pointą. Istotna przy tym jest warstwa muzyczna i akompaniament specyficznego instrumentu, który pomaga w odbiorze długich pieśni. Ważne jest to, że poruszane w nich tematy i problemy uznane są przez współczesnych wykonawców za ponadczasowe, istotne także dziś. Trzeba przyznać, że pieśni o końcu świata wybrzmiewają zupełnie inaczej w dobie pandemii koronawirusa niż w okresie *prosperity*. W tym kontekście można im wróżyć w najbliższym czasie dużą karierę.

Pieśni *stricte* religijne wykonywane są dużo rzadziej, konkretne modlitwy – praktycznie nigdy. Świadczy to o sygnalizowanej już zmianie zakresu i hierarchii funkcji pieśni dziadowskiej realizowanej współcześnie. Prezentowane pieśni nie są też dostosowane do okresów roku kościelnego, lecz stanowią wcześniej przygotowany program, powielany w sytuacji koncertowej. Nie ma tu wiele miejsca na improwizację (w sensie globalnym, improwizacje instrumentalne bowiem występują). Zmieniły się także kompetencje wykonawców. Są to niejednokrotnie wirtuozi instrumentu, ale nie autorytety religijne czy moralne. Chociaż prezentacje odbywają się często w przestrzeni sakralnej⁶³, nie jest praktykowane w trakcie koncertu wygłaszanie kazań i nauka duszpasterska – chyba, że rozumiana jest w kategoriach gry z tradycją lub określonej teatralizacji działań. Ogólnie możemy więc mówić o zeświecczeniu omawianego obszaru inspirowanego tradycją ludową (choć wykazują nim zainteresowanie duchowni, umożliwiając wykonawcom prezentacje w przestrzeni sakralnej). Tymczasem funkcje realizowane niegdyś przez prośalnych dziadów (także współczesna ewangelizacja i/lub kwestowanie)⁶⁴ odbywają się w inny sposób, za pomocą innych środków⁶⁵.

W przypadku konkretnych prezentacji pieśni dziadowskich, z jednej strony intencją większości wymienionych wykonawców jest zachowanie ich ogólnego

⁶¹ Por. zwłaszcza balladę dziadowską z Lubelskiego – *Posłuchajże wierny ludu* (nr 17), zarejestrowaną na płycie CD *Muzykanci*, Wydawnictwo Jana Słowińskiego, Zakopane – Kraków 1999/2000, numer katalogowy JSCD-001, CD, oraz pieśń o incipicie *Święty Michał trąbką trąbi*, w wykonaniu Jacka Hałasa (nagranie z koncertu w archiwum Autora).

⁶² Przykładowo na płycie CD Jacka Hałasa *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu, ale prezentowany na wielu koncertach), znalazły się następujące pieśni: *Przyjechał ksiądz do chorego*; *Na cmentarzu za kościołem wadziła się dusza z ciałem*; *Pieśń o św. Rozalii*; *Onego czasu w jednej krainie*.

⁶³ Przykładem mogą być liczne koncerty Bractwa Ubogich, Jacka Hałasa, Remigiusza Mazur-Hanaja, Agaty Harz, Witolda i Anny Brodów, koncert „Lira Wschodu i Zachodu” w Narolu (2013 r.), a także kilka innych wydarzeń w trakcie Taboru Lirnickiego (2013 r.).

⁶⁴ Ciekawym przykładem, który nawiązuje do autentycznej dziadowskiej tradycji, jest śpiewana kwesta na lubelskim cmentarzu przy ul. Lipowej prowadzona od kilku lat w dzień Wszystkich Świętych lub dzień zaduszny.

⁶⁵ Np. oficjalne zamówienie mszy u księdza w intencji zmarłego.

charakteru poprzez ściśle odwzorowanie tekstu i melodii. Dodawany jest jedynie akompaniament liry korbowej, którego w oryginalnych źródłach nie było lub niewiele o nim wiemy (z uwagi na brak rejestracji fonograficznych). Ingerencje współczesnych wykonawców ograniczają się m.in. do skrócenia obszernego tekstu do kilku wybranych zwrotek, ograniczenia, zmiany lub eliminacji wymowy gwarowej, nadawania tytułów utworom tradycyjnym. Podstawową intencją jest dostosowanie utworów do możliwości współczesnego odbiorcy (niemożność wykonania długich kilkudziesięciowrotkowych pieśni w sytuacji koncertu)⁶⁶. Rzadsze są ingerencje w tradycyjną warstwę muzyczną pieśni⁶⁷. Zdarzają się kontrafakturey – podstawianie tradycyjnych tekstów do innych (często odległych kulturowo) tradycyjnych melodii⁶⁸.

W przypadku pieśni apokaliptycznych ważna jest jednak często nie tylko ogólna idea utworu, ale też konkretne motywy, które – wprowadzone we współczesny kontekst wykonawczy – mogą ulegać niemal samoczynnej reaktualizacji. Wirus jest tylko jedną z możliwych klęsk, które mogą nas nawiedzić. 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 i osadzonym w niej normom społecznym. Niechętnie postrzegana przez moralizującego anonimowego autora (ucieleśnionego w postaci współczesnego lirnika) jest cała gama obecnych praktyk kulturowych i społecznych relacji. Czy aktualnie w tym kontekście nie 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.

⁶⁶ Przykładem może tu być pieśń *Postuchajże wierny ludu*, zarejestrowana na płycie CD *Muzykanci*, Wydawnictwo Jana Słowińskiego, Zakopane – Kraków 1999/2000, numer katalogowy JSCD-001, CD. Por. wariant pierwotny tego utworu (tekst i nuty) zapisany w: J. Adamowski, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Gminny Ośrodek Kultury Borki, Lublin 1994, s. 74–75.

⁶⁷ Pieśni dziadowskie znajdują się także w repertuarze zespołów folkowych, a nawet kabaretowych (co nie jest przedmiotem niniejszego studium). Są wtedy aranżowane i opracowywane. Jedną z częściej nagrywanych i wykonywanych jest uznawana za dziadowską moralizatorską pieśń o dzieciobójczyni *A w niedzielę po obiedzie, chodził Pan Bóg po tym świecie*. Por. nagranie na płycie zespołu *Się Gra*, „Się Gra”, Wydawnictwo MTJ 1999, nr katalogowy 10100, CD.

⁶⁸ Przykładem jest utwór *Przyjechał ksiądz do chorego* zarejestrowany na płycie CD Jacka Hałasa *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu, ale prezentowany na wielu koncertach).

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 oplakuje,
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 [...] ⁶⁹.

Warto dodać, że w przypadku pieśni dziadowskich szerokie pole dla nowej kreacji i rekonstrukcji materiału jest możliwe głównie dlatego, że nie wiemy dokładnie, jak był naprawdę prezentowany repertuar dziadowski – na nagraniach, którymi dysponujemy, nie śpiewają przecież autentyczni dziadowie i lirnicy, ale wybrani depozytariusze tradycji odtwarzający pieśni dziadowskie tak, jak je zapamiętali⁷⁰.

⁶⁹ J. Adamowski, *Tam na Podlasiu...*, s. 74–75.

⁷⁰ Warto zaznaczyć, że znaczna ilość pieśni dziadowskich wprowadzonych do współczesnego obiegu (np. przez Kapelę Brodów) pochodzi z polskich archiwów fonograficznych. Przykładem

Współcześni wykonawcy sięgają więc do repertuaru rzadko prezentowanego publicznie, zwłaszcza w mediach głównego nurtu. Jest to repertuar pozyskany z archiwów, wydobyty z ukrycia, z zapomnienia, noszący znamiona archaizmu. Dlatego m.in. uznawany jest za nowy, cenny, atrakcyjny.

Współczesne lirnictwo ma konkretne wykładniki i przejawy, w postaci wydawnictw fonograficznych, festiwali, koncertów, konkursów na najlepszą pieśń dziadowską, warsztatów lutniczych. Finansowane są one często ze środków grantowych, projektów ministerialnych itd.⁷¹ Dział „Akademia Muzyków Wędrownych”⁷² – uczestnicy omawianego nurtu realizują się więc na wielu różnych polach, w tym także na płaszczyźnie wokalnie-instrumentalno-literackiej. Pieśni dziadowskie powracają również jako nowy wykwit autorskiej twórczości literackiej⁷³. Dla wielu członków omawianego środowiska jest to sposób na życie, możliwość dodatkowego zarobku lub urozmaicony sposób spędzania wolnego czasu i spełniania własnych pasji.



Ilustr. 4. Uczestnicy Akademii Muzyków Wędrownych, Narol 2013

Fenomen nowej pieśni i, szerzej, „subkultury dziadowskiej”⁷⁴ każe postawić pytanie o przyczyny atrakcyjności tak nieoczywistego „dziadowskiego” wzorca

jest płyta CD Kapeli Brodów *Pieśni i melodie na rozmaite święta*, 2001, na której znalazł się m.in. materiał muzyczny zaczerpnięty z Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego, które funkcjonuje przy Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL.

⁷¹ Por. projekt wytworzenia „Liry Pielgrzymiej” – w ramach programu „Szkoła mistrzów instrumentów ludowych”. Wykonawcy: Stanisław Nogaj, Małgorzata „Czarli” Bajka.

⁷² Por. opis projektu: <https://folk24.pl/wiesci/lirnicy-przybywajcie/>.

⁷³ Por. konkurs na „pieśń dziadowską nową” i jego efekty zebrane w antologii: R. Mazur-Hanaj, *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dziadowskiej*, red. R. Mazur-Hanaj, J. Jarco, In Crudo, Milanówek – Szczecznieszyn – Narol 2013.

⁷⁴ Nie posługuję się tu terminem „subkultura” w rozumieniu stricte socjologicznym.

dla współczesnych wykonawców. Jest to pytanie o tyle zasadne, że następuje tu swoiste odwrócenie schematu wartościowania: to, co potocznie wartościowane jest najniżej – a więc sfera związana z żebraniem, chodzeniem po prośbie, „działowaniem” jest uznana za ważną i wartościową (rzecz jasna, nie w całości).

Należy uznać, że opisywany współczesny „nurt dziadowski” funkcjonuje w obrębie szerszego zjawiska folkloryzmu, ze wszystkimi tego konsekwencjami⁷⁵. Istotne jest, że z autentycznej tradycji dziadowskiej współcześni wykonawcy wybierają tylko niektóre elementy, inne zaś pomijają. Przede wszystkim rekonstruowane (lub tworzone według określonego wzorca) są pieśni. Po drugie, należy zwrócić uwagę na to, że inspiracją dla współczesnych wykonawców nie jest jedna tradycja ludowa, lecz w istocie wiele różnych tradycji (głównie wschodniego pogranicza Polski). Po trzecie, tylko w pewnym stopniu jest to tradycja odnaleziona – ponownie odkryta, a w znacznym stopniu jest ona wynaleziona – n a n o w o wymyślana⁷⁶. W tym przypadku te dwa paradygmaty kulturowe przenikają się wzajemnie. Umieścić je należy w szerszej perspektywie kultury ponowoczesnej.

Pytanie, czy mamy tu do czynienia tylko z powierzchowną inspiracją, czy też następuje sięgnięcie do głębokich, archetypicznych struktur i warstw kultury reprezentowanych przez tradycyjną kulturę ludową. Niewątpliwie następuje twórcza rekonstrukcja swoistej „nowej tradycji”. Bez wątpienia jest ona kreowana przez współczesne środowiska inteligentkie. Dostrzegalny jest tu też kontrkulturowy element „artystycznej przekory” w stosunku do promowanych przez media popkulturowych treści.

Sposób wykonania współczesnych pieśni dziadowskich zbliża się często do *minimal artu* (głos solo z akompaniamentem liry korbowej) i można go uznać także w pewnym zakresie za kontrkulturowy – jest przełamaniem współczesnej estetyki mainstreamowej. Ważne parametry muzyczne i wykonawcze omawianego materiału to ametryczność (wykonanie *ad libitum*), wolne tempa, prosty akompaniament w oparciu o burdon i graną melodię. Bardzo rzadko w Polsce (w przeciwieństwie do Węgier) lira używana jest jako akompaniująca do tańca. Czasami grana na lirze melodia nie jest wykonywana unisono ze śpiewem, ale pozostaje w relacji np. tercji w stosunku do melodii realizowanej przez głos śpiewaka. Obserwujemy także inny dobór repertuaru – transkrypcje na lirę muzyki klasycznej, w tym także polifonii oraz tradycyjnej muzyki wielogłosowej⁷⁷ – pro-

⁷⁵ Szerszej o kategorii folkloryzmu – terminu popularyzowanego m.in. przez Józefa Bursztę czytają np. w: J. Burszta, *Kultura ludowa – folkloryzm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, nr 4, s. 69–90.

⁷⁶ Odnośnie do tradycji odnalezionej i wymyślonej por.: E. Hobsbawm, *Inventing traditions*, [w:] *The invention of tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983; oraz M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkliem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 38.

⁷⁷ Por. np. wirtuozowskie wykonania Matthiasa Loibnera. Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=QHmML7bu-iM&index=12&list=RD9_EFBHtEiio [dostęp: 11.05.2019]. Muzyk ten prowadził warsztaty w ramach Taboru Limickiego w Narolu w 2013 r.

blematyka ta nie jest jednak głównym przedmiotem niniejszego studium. Od­rębną kwestią są też projekty, w których lira jest pożądanym dodatkiem do innych stylów muzycznych i repertuaru znanych zespołów⁷⁸.

Zarówno w tradycyjnej kulturze ludowej (zwłaszcza wschodnich terenów Rzeczypospolitej, na których wyznawano prawosławie), jak i współcześnie (nie­zależnie od delimitacji przestrzennych) lira korbowa stała się głównym atrybu­tem przedmiotowo-symbolicznym pieśni dziadowskiej, a więc także ważnym wykładnikiem tego gatunku. Warto podkreślić, że współcześnie stała się ona nie­odzownym niemal komponentem muzycznym pieśni dziadowskiej, niezależnie od rzeczywistego zasięgu występowania tego instrumentu w muzyce ludowej określonych regionów. Jej wykorzystanie jest jedną z podstawowych strategii współczesnych wykonawców.

Warto dodać, że opisywana współczesna ekspansja pieśni dziadowskich jest możliwa również dzięki działaniom polskich lutników⁷⁹, którzy dostarczają in­strumenty muzykom. Są one następnie odpowiednio spożytkowane przez kon­kretnych wykonawców w działalności artystycznej.



Ilustr. 5. Stanisław Wyżykowski z Haczowa i jego uczeń – Stanisław Nogaj

⁷⁸ Por. prezentacje Maćka Cierlińskiego na płycie zespołu „Hey”, *MTV Unplugged* (2007). Tendencja ta obserwowana jest też poza Polską. Lirę korbową w jednym ze swoich projektów wykorzystywał m.in. Sting.

⁷⁹ Jednymi z najbardziej aktywnych polskich lutników są Stanisław Wyżykowski z Haczowa i jego uczeń – Stanisław Nogaj ze Starej Wsi. Por. S. Wyżykowski, *Lirnik z Haczowa*, Nonparel, Krośno 2000.

Lirnicy to przede wszystkim ludzie drogi – ten archetyp ujawnia się zarówno w ludowej tradycji, tekstach pieśni, jak i we współczesnych historiach konkretnych muzyków. Wędrowny „nomada kultury” uzyskuje tu wysoki status – jako ucieleśnienie wolności totalnej, a skonstruowanie „Liry Pielgrzymiej” staje się powodem wyruszenia w pieszą podróż z Polski do Santiago de Compostela⁸⁰.



Ilustr. 6. „Lira Pielgrzymia”

Tego typu historie każą zadać pytanie o wartości, które według wielu badaczy stanowią jądro każdej kultury. Świat współczesnych wierzeń, wyobrażeń i wartości to temat na kolejne odrębne studium socjologiczne lub religioznawcze. Bardzo trudno jest arbitralnie stwierdzić, szczególnie w kulturze ponowoczesnej, w co naprawdę wierzą członkowie badanych społeczności i określone jednostki – zwłaszcza artyści.

Pomimo różnic w wartościach deklarowanych i wyznawanych, wielu współczesnych muzyków, jak słynni „bieguni”, uwierzyło, że dobrze jest spędzić życie w drodze. W tym stali się podobni do dziadów-lirników, którzy znikli niegdyś, dość gwałtownie, z europejskich gościńców. Tak jak oni, choć w innych nieco okolicznościach, ubogacają naszą przestrzeń, pozwalają nam inaczej spojrzeć na

⁸⁰ Mam tu na myśli dwa przykładowe projekty połączone ze sposobem na życie: Jacka Hałasa, który wraz z rodziną przemierza Europę, grając, śpiewając i tańcząc oraz Małgorzaty „Czarli” Bajki, która wspólnie ze Stanisławem Nogajem skonstruowała „Lirę Pielgrzymią” (w kształcie drogi) i ruszyła z nią pieszo do Santiago de Compostela („Lira Pielgrzymia” to projekt realizowany w ramach programu „Szkoła mistrzów instrumentów ludowych”).

wiele codziennych problemów. Umożliwiają nam ustalenie właściwej hierarchii wartości, zanurzenie w tradycję ułatwia bowiem prawidłową ocenę ludzkiej kondycji, szczególnie we współczesnym, zmanipulowanym na wielu poziomach świecie.

Bibliografia

- Adamowski Jan, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Gminny Ośrodek Kultury Borki, Lublin 1994.
- Bilica Krzysztof, *Lira korbowa czy lira?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 14, s. 20.
- Burszta Józef, 1969, *Kultura ludowa – folklorizm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, nr 4, s. 69–90.
- Dahlig Piotr, *Lirnik jako postać mediacyjna między ziemią a niebem*, [w:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warsaw 2009, s. 415–428.
- Grochowski Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Grochowski Piotr, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK Toruń 2016.
- Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010.
- Hernas Czesław, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1958, t. 49, z. 4.
- Hobsbawm Eric, *Inventing traditions*, [w:] *The invention of tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Iwazkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, Wydawnictwo „ALFA”, Warszawa 1987.
- Kamiński Włodzimierz, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław – Poznań 1961–1995.
- Kononenko Natalie, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, M.E. Sharpe, Armonk – New York – London 1998.
- [Kopeć]-Bednarska Anna, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [w:] *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, red. A. Dygacz, A. Kopoczek, Uniwersytet Śląski, 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. P. Dahlig, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut

- Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 2009, s. 397–414.
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dziadowskiej*, red. R. Mazur-Hanaj, J. Jarco, In Crudo, Milanówek – Szczeczeszyn – Narol 2013.
- Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny jako postać medacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeliś*, red. A. Engelking, M. Kapeliś, Wydawnictwo AGADE, Warszawa 2002, s. 101–108.
- Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, tłum. Hanna Karpińska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, *Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Niebrzegowska Stanisława, *Pieśni dziadowskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, *Lubelskie*, cz. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. J. Bartmiński, red. serii L. Bielawski, Instytut Sztuki PAN, Lublin 2011.
- Nyrkowski Stanisław, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i opr. S. Nyrkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977.
- Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, „Muzyka” 1993, nr 3–4.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Z dziejów praktyki lirycznej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka” 1996, nr 3, s. 95–107.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, tłumaczenie Stanisław Olędzki, konsultant naukowy Włodzimierz Kamiński, konsultacja sinologiczna Mieczysław Künstler, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Stieber Zdzisław, *O archaizmach i innowacjach peryferycznych*, [w:] Jerzy Kuryłowicz (red.), „Studia Indoeuropejskie. Prace Komisji Językoznawstwa”, 1974, nr 37, s. 239–241.
- Trębaczewska Marta, *Między folklorem a folklem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Waliński Michał, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Wyżykowski Stanisław, *Lirnik z Haczowa*, Nonparel, Krosno 2000.

Wykorzystana dyskografia źródłowa

- Hałas Jacek b.r.w. *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury.
- Hałas Jacek, *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu), CD.
- Hey (*MTV Unplugged*, 2007).
- Kapela Brodów, *Pieśni i melodie na rozmaite święta*, 2001, CD.
- Muzykanci, *Muzykanci*, Wydawnictwo Jana Słowińskiego, Zakopane – Kraków 1999/2000, numer katalogowy JSCD-001, CD.
- Się Gra, *Się Gra*, Wydawnictwo MTJ 1999, nr katalogowy 10100, CD.
- Syrbacy, *Kolędy i pieśni dziadowskie* (archiwalne nagrania zespołu).

Strony internetowe

- <http://www.domtanca.art.pl/> [dostęp: 12.10.2019].
- https://www.youtube.com/watch?v=QHmML7bu-iM&index=12&list=RD9_EFBHtEiio [dostęp: 11.05.2019].
- <https://folk24.pl/wiesci/lirnicy-przybywajcie/> [dostęp: 17.11.2019].
- <https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU> [dostęp: 17.11.2019].
- <https://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/794487,Polskoukrainskie-spotkanie-lirnikow-i-kobziarzy-zobacz-wideo> [dostęp: 1.05.2020].
- Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції. Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рибак, Рівне 2002 [Lirnyts'ki pisni z Polissya. Materialy do vuvcheniya lirnyts'koyi tradytsiyi. Zapysy vporiadkuvannya i prymitky Oleksiya Oshurkevycha. Notni pryklady Yuriya Rybaka, Rivne 2002.]; Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/07/pblk-6_lirnycki-pisni.pdf [dostęp: 22.09.2020].
- Вікторія Ярмола, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРИВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Штрихи до портрета лірника Івана Власюка). [Viktoriya Yarmola, MANDRIVNI MUZYKANTY ZAKHIDNOHO POLISSYA (Shtrykhy do portreta lirnyka Ivana Vlasyuka)]. Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/12/em-15_03-yarmola.pdf [dostęp: 22.09.2020].

The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present

Abstract

The subject of the wandering beggars' songs and their functioning in culture has been discussed many times in the Polish folklore studies and ethnomusicology. In the practical sense, it could seem that the beggars' song is a historical subject, closed a long time ago, similarly as hurdy-gurdy playing – one of its most interesting manifestations. Nevertheless, songs of hurdy-gurdy players have returned triumphantly these days, performed by amateur and professional musicians. Furthermore, we can observe the phenomenon of consolidation of musicians, not only into bands, but also in wider projects (festivals, academies, meetings of hurdy-gurdy players). The author presents a concise description of hurdy-gurdy playing traditions, the instrument itself, its song repertoire and the contemporary reconstruction of these traditions that is attempted by some environments.

Keywords: wandering beggars' songs, hurdy-gurdist, hurdy-gurdy, the Academy of Wandering Musicians.