

Katarzyna Dadak-Kozicka

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa

Desakralizacja folkloru – jej przejawy muzyczne i kulturowe

O pewnej owocnej mistyfikacji

Rozważania o sakralności folkloru muzycznego – jeśli mają mieć charakter teoretyczno-materiałowy – wypada rozpocząć od XVIII wieku, gdy oświecenie wypierał neoromantyzm. Wprawdzie wiarygodne dokumentowanie folkloru muzycznego rozpoczyna się w wieku XIX, ale wiedza dotycząca też wcześniejszych form tradycyjnej sztuki i kultury duchowej pozwala przyjąć, że ich fundamentem był religijny sposób widzenia świata. Dla mieszkańców wsi świat był mądrą, piękną, choć czasem i groźną księgą życia człowieka i przyrody, pisaną stale ręką Boga. Podziw dla mądrości tej żywej, czytanej pilnie księgi, wyrażany był sztuką obrzędową, zwłaszcza śpiewem. Wyrażał on bogactwo odczuć człowieka wobec tajemnicy toczącego się wokół życia. Ta szczególna sakralność folkloru odnosiła się zarówno do jego funkcji (rozpoznawanie Boga w przyrodzie oraz kontemplowanie porządku, piękna i potęgi natury), jak i form (np. refleksyjnych śpiewów z symbolicznymi tekstami). Było to czymś z gruntu odmiennym od tworzonych koncepcji oraz interpretacji religijnego charakteru tradycyjnej sztuki, przykrawających pojęcie sakralności do teoretycznych wizji i filozoficznych założeń badaczy. (Wylał się z tego swoiście „interpretującego” nurtu Oskar Kolberg, skromnie zakładając konieczność przede wszystkim pełnej i wiernej dokumentacji fenomenu folkloru; bez tego wszelka hermeneutyka dzieł folkloru traci bowiem sens.)

James Macpherson świetnie wyczuł „ ducha czasu”, wydając w 1765 roku *Pieśni Osjana*, które miały być jego sensacyjnym odkryciem pradawnego eposu w języku gaelickim¹. Poezja tajemniczego Osjana, celtyckiego barda czasu gotyckich katedr („Homera Północy”, jak go nazwano), władającego niemal zapomnianym wówczas językiem, odkryta i przełożona na angielski przez

¹ Język gaelicki (wywodzący się z języka iryjskiego – irlandzkiego) był do XII wieku głównym językiem Szkotów.

Macphersona, wywołała w Europie burzę. Zachwycano się archaiczną poetyką i wersyfikacją eposu, językiem szorstkim, lecz obrazowym, prostym i mocnym, opisującym świat barbarzyński wprawdzie i mroczny, ale fascynujący. Waleczni ludzie żyli wówczas w harmonii z przyrodą, zgodnie ze swymi silnymi, czystymi emocjami, według praw swoistej „religii naturalnej”². Niezwykłe emocje, jakie wzbudziły *Pieśni Osjana*, zachwyty preromantyków i sprzeciw miłośników poezji klasycznej – powinny ówczesnym czytelnikom dać do myślenia. Zbyt dobrze wyrażały bowiem typową dla nich tęsknotę za nową, pełną uczucia poezją, za kulturą „wolną od konwenansów” oraz potrzebę dotarcia do źródeł, do prapoczątków.

Zaciekawienie pradawnością i chęć poznania, jacy byli nasi praojcowie, zarówno etnicznie określony Celt, Szkot czy Irlandczyk, jak i uniwersalny praprzodek, narastało od XVI wieku, gdy – jako konsekwencja odkrycia Ameryki oraz Indian – zrodził się mit „szlachetnego dzikusa”. Znamienne, że włoski tłumacz *Pieśni*, wybitny znawca poezji Melchiorre Cesarotti, dziękując Macphersonowi za jego odkrycie, zauważył, że „Osjan jest geniuszem dzikiej natury, jego poematy podobne są do świętych gajów dawnych Celtów: tchną grozą, ale na każdym kroku czuje się mieszkające w nich bóstwo”³.

Wzniosła – jak podkreślano – poezję „natury i uczucia” miał stworzyć Osjan jako reprezentant narodu wojowników-chłopów-pasterzy⁴. Nie zauważano, że patos, tak jak i sentymentalizm oraz wszelka przesadna uczuciowość, są obce autentycznej sztuce ludowej. Błędne wyobrażenia o poezji wiejskiej dotyczyły też wierzeń. Bogaty świat wyobraźni ludowej jest zarazem specyficznie realistyczny, jakkolwiek posługuje się chętnie symbolami i metaforami ujawniającymi prawdy o szczególnej sakralności życia – zresztą podobnie jest w Piśmie Świętym. Słusznie uwydatniano religijny fundament poezji Osjana i opisanego przez nią świata; wierzenia, mitologia i cały tzw. świat nadzmysłowy okazały się bowiem już w czasach Kolberga kluczem do odczytywania znaczeń obrzędów, najpełniej wyrażających kulturę każdej wspólnoty. Jej sednem był religijny stosunek do życia toczącego się zgodnie z rytmem dnia i nocy, pór roku i etapów życia człowieka i w ogóle podziw dla porządku świata. Pytanie tylko, czy religijność *Pieśni Osjana* miała coś

² James Macpherson wydał *Pieśni Osjana* jako pełną wersję swego rzekomego przekładu eposu w 1765 roku (wcześniej fragmenty publikował w 1760). Znakomicie omawia to wydanie Giuseppe Cocchiara w *Dziejach folklorystyki w Europie* (tłum. W. Jakiel, Warszawa 1971, s. 150–155).

³ *Poesie di Ossian* (pierwsze niepełne wydanie w roku 1760; cytaty za: G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki...*, dz. cyt., s. 154).

⁴ Tamże, s. 154–155.

wspólnego z archaiczną rzeczywistością Szkocji, czy też była raczej konstruktem myślowym ludzi czasów rodzącego się deizmu?⁵

Gdy w końcu okazało się, że *Pieśni Osjana* były mistyfikacją, którą zręcznie stworzył – wykorzystując sporą wiedzę o północnoeuropejskim średniowieczu i fragmenty dawnej poezji – sam Macpherson, uznano, że to żart celny i użyteczny. Zrodził bowiem nową poezję, pobudził badania nad średniowieczem i ożywił dyskusję nad zadaniami sztuki i jej funkcjami, zwłaszcza artystyczną, poznawczą i religijną. Spory o autentyczność *Pieśni Osjana* przyczyniły się też do ożywienia hermeneutyki. Ówczesna sztuka interpretacji dzieł, analizowanych w kontekście pewnej tradycji kulturowej, odwoływała się do skromnych jeszcze doświadczeń biblistów, historyków i literaturoznawców. Chodziło o ich niedoskonałe metody odczytywania dawnych tekstów i ustalania ich wersji wiarygodnych. W przypadku *Pieśni Osjana* krąg zagadnień hermeneutyki poszerzył się o teksty przynależne do tradycji ludowej. Jak się okazało, nie były one dokumentem średniowiecznej epiki szkockiej z repertuaru celtyckiego barda, lecz przejawem znamiennej ideologizacji sztuki dokonanej w imię ówczesnej nauki pod wpływem preromantyzmu 2. połowy XVIII wieku. Wykreowany przez Macphersona „dokument” ujawniał zatem wyobrażenia o duchowej kulturze północnoeuropejskiego średniowiecza, nie tyle odkrywając jej religijne podłoże, co narzucając pewną wizję „religii naturalnej” rodem z pism angielskich deistów. Przejrzała ona przez poezję „emoci i natury”, sporo mówiąc o autorach i odbiorcach owej mistyfikacji, skrojonej na miarę XVIII-wiecznej wiedzy i wyobrażeń o tradycji, z jej religijnym fundamentem wzbudzającym coraz większe zainteresowanie.

Prapoczątki: człowiek naturalny, jego wierzenia i mitologie

Pytania o „człowieka pierwotnego”, jego wiarę i w ogóle o duchową naturę człowieka, zaprzątające umysły Europejczyków XVIII wieku rozważane były zarówno w świetle tradycji racjonalnej, jak i rodzącego się preromantyzmu⁶. Był on silny zwłaszcza w Anglii, ale też w Szwajcarii (J. Bodmer), we Włoszech (G. Vico) czy Francji (J. J. Rousseau, choć Szwajcar, kojarzony jest z francuską nauką, m.in. z encyklopedystami). Jeśli ludzie oświecenia potępiali ciemnotę średniowiecza (za

⁵ G. Cocchiara zauważa, że powstały w Anglii deizm „ukazuje nam pierwotne uczucie człowieka, każe nam przeżywać wielkość zjawisk przyrody, a z nimi – żywe i głębokie uczucia religijne” (*Dzieje folklorystyki...*, dz. cyt., s. 153).

⁶ Pisał o tym G. Cocchiara w rozdziałach VI i VII swych *Dziejów*. Tematyka ta, włączona w wysoce wyspecjalizowane studia, przewija się też w pracach M. Eliadego, m.in. w *Sacrum, mit, historia* (Warszawa 1970), we fragmentach prac z tomu *Mit wiecznego powrotu*.

którą odpowiadać miała zwłaszcza religia chrześcijańska i jej instytucje), to preromantycy zachwycali się tą epoką i jej mrocznym kolorytem, na który składały się walki, krucjaty, wędrówki, pomory i twarde, ale jakże malownicze współzycie człowieka z dziką przyrodą. Zwłaszcza że takie średniowiecze preromantycy raczej kreowali, niż znali. Chęć poznania natury człowieka i towarzyszące temu przekonanie, że sztuka wyraża to, co najciekawsze w życiu i kulturze, ujawniając wiele zakrytych prawd o ludziach, zaowocowała badaniami „starożytności”. Chodziło o ludoznawstwo, o badanie tradycji – zwyczajów, obrzędów i sztuki – w której, jak sądzono, przetrwały relikty pradawnych kultur, nie tylko europejskich. Przyjmowano zatem, że badania współczesnych „ludów prymitywnych” (np. Indian) pozwalają wnioskować o kulturach pierwotnych społeczeństw starożytnych (np. Greków). Dwa główne sposoby interpretacji kwestii religijnych jednak wykluczały się, wyraźnie zależąc od założeń wyjściowych. I tak racjoniści, nie znajdując w badanych „kulturach pierwotnych” przekonujących dowodów na obecność religii, przyjmowali to za dowód, że religia jest raczej późnym wymysłem tych prawodawców, którzy chcieli władać ludźmi za pomocą strachu rodzącego zabobony⁷. Tymczasem misjonarze, zwłaszcza uczeni jezuiti, działający np. wśród Indian kanadyjskich, jak Joseph Lafitau, autor *Moeurs des Sauvages Amériquains comparées aux moeurs des premiers temps* (1. wyd. dwutomowe 1723), czy jego poprzednik o. Julian Garnier, dobrze znający tubylców, ich język, zwyczaje i kulturę, dostrzegali autentyczną religijność autochtonów. Lafitau wykazywał, że religia leży u podstaw kultury Indian (Huronów i Irokezów), a także ich struktury społecznej, co widoczne jest np. w instytucji rodziny i systemie pokrewieństwa. Dłuższe obcowanie z członkami wspólnot tradycyjnych, zwłaszcza gdy było połączone ze znajomością ich języka, pozwalało dostrzec, że owi „dzicy” mają całkiem ciekawą i bogatą kulturę duchową i artystyczną. Nie zawsze jednak owocowało to poprawną jej dokumentacją oraz interpretacją.

Zaskakującą dla nas niefrasobliwość ówczesnych dokumentalistów tradycji trzeba jednak właściwie zinterpretować. Pamiętać należy, że cechowała ona zarówno szukających podniet twórczych poetów i entuzjastów starożytności, jak i uznane autorytety, jak Ludwig Arnim, Clemens Brentano czy bracia Jakub i Wilhelm Grimm. Wszak wydany przez Grimmów w latach 1812–1815 najgłośniejszy bodaj romantyczny zbiór bajek ludowych *Kinder- und Hausmärchen* dotyczył stworzonych przez nich standardów bajek. Grimmowie oczywiście uważali opublikowane wersje, zebrane „wprost od ludu”, za wierne. Reprezentowali typowy wówczas pogląd, iż rozumny kolekcjoner utrwala wersje „pierwotne”, tworząc je z szeregu wątków szczegółowych, z szeregu konkretnych zapisów, często – jak

⁷ G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki...*, dz. cyt., s. 111–112.

mówiono – ułomnych. I tak Grimmowie (tak jak i wielu innych, m.in. Arnim i Brentano, autorzy *Des Knaben Wunderhorn* 1806, 1808), nie tyle dokumentowali, co współtworzyli tradycję⁸, przy okazji modyfikując źródła, które potem badali i interpretowali zgodnie z przyjętymi założeniami.

Inne podejście reprezentował znany filolog Joseph Ritson, zwolennik pełnej wierności wydawanych tekstów. Wiedząc, czym są wersje autentyczne, wytykał wielu wydawcom nazbyt swobodne podejście do dokumentacji. Polemizował z nim Thomas Percy, wydawca trzypięciowych ballad *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), który uważał swe publikacje za wierne, choć przyznawał, że dawne ballady nieco wygładził. Uważał bowiem, że poezja jest „jak młoda dziewczyna przybywająca ze wsi z potarganymi włosami”, którą on uczynił „godną pokazania w angielskim towarzystwie”⁹. Dodajmy, że ideę wiernego, pełnego dokumentowania sztuki w kontekście kultury ludowej zrealizował konsekwentnie i na nie spotykaną przedtem skalę w latach 1839–1890 Oskar Kolberg¹⁰.

Dość powszechne jeszcze w XIX wieku poprawianie pieśni czy bajek, podań i opisów obrzędów, dostosowujące je do ówczesnych wyobrażeń nie tylko estetycznych, znacznie obniża ich walory poznawcze, a także artystyczne (chodzi o schematyzację). Być może dokumentacja Grimmów daje pewne wyobrażenie o folklorze literackim niemieckich wieśniaków, ale odtwarzanie mitologii z uproszczonych zapisów bajek, podań czy ballad musi budzić nieufność. Mitologia bowiem szybko przekształcała się wówczas w mitologizowanie tradycji dokonywane według ideologicznego klucza¹¹ (co zresztą typowe było nie tylko dla preromantyzmu i romantyzmu, ale też neoromantyzmu, jeśli weźmiemy pod uwagę operę Wagnera). Literatura ludowa wydawała się wręcz wymarzonym medium

⁸ G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki...*, dz. cyt., s. 245–262; także K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s. 56–59.

⁹ Podaję za: G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki...*, dz. cyt., s. 161–162; także K. Dadak-Kozicka, *Folklor...*, dz. cyt., s. 57–60.

¹⁰ Oskar Kolberg (1814–1890), kompozytor i folklorysta o dorobku niemającym w Europie precedensu, utrwalił w 33 tomach monografii regionalnych wydanych za życia (drugie tyle zostało w tzw. tekach Kolbergowskich, będąc podstawą współczesnej edycji *Dzieł wszystkich Oskara Kolberga*, 1962–) wierny obraz polskiej sztuki i kultury ludowej. Uważał on, że zachowanie tradycji stworzy fundament sprzyjający odrodzeniu Polski. Wartość tej dokumentacji, tak pod względem ilościowym, jak i koncepcyjnym, jest w ówczesnym ludoznawstwie wyjątkowa – jej zakres ujawnia m.in. tytuł głównej serii: *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni muzyka i tańce*. Zapisy muzyki i tekstów folkloru, ukazane w kontekście życia i kultury wspólnot lokalnych, cechowała całkowita wierność.

¹¹ K. Dadak-Kozicka, *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów*, red. K. Bilica, Warszawa 1997, s. 53–58.

dla wszelkich mitologizacji – jej trudna do weryfikacji sugestywność artystyczna wydawała się uprawomocnić treść przekazu. Jednak kilku autorom publikującym w 1. połowie XVIII wieku wyniki swych badań i przemyśleń udało się sformułować tezy ważne dla znaczenia, a zatem też dokumentacji oraz interpretacji kultur egzotycznych i starożytnych. Zwłaszcza J. Lafitau oraz G. Vico godni są uwagi. Lafitau na przykład porównując zwyczaje kanadyjskich Indian z wiedzą o kulturach starożytnych, nie tylko zresztą Greków i Rzymian, chciał dotrzeć do wspólnych praw, które miałyby rządzić umysłem człowieka w ogóle. Szczególnie ważne były dla tych badaczy konstatacje dotyczące wierzeń. Zakładali oni, że wierzenia, zrodzone z emocjonalnego doznawania świata, są właściwe wszystkim kulturom pierwotnym, więcej – są ich fundamentem. Ponieważ wierzenia i kultury wymagały specjalnego języka, symbolicznego i metaforycznego, przeto poezja jako język uczuć była szczególnie predestynowana do wyrażania świata duchowego człowieka, w tym też wierzeń. Zauważył to m.in. Giambattista Vico, uznając w swej *Scienza Nuova* (1724) etnologię za konieczny element historii¹². Chodziło nie tylko o dowartościowanie tradycji ustnej, ale o istotną zmianę podejścia do pojmowania historii, poszerzającego ją o dzieje kultury duchowej i artystycznej, a nie tylko politycznej, wojskowej i społeczno-gospodarczej.

Toczony długo, nie tylko w środowiskach literacko-ludoznawczych, spór o autentyzm *Pieśni Osjana* świadczył o ogromnym zapotrzebowaniu na stare „home-ryckie” eposy w całej XVIII- i XIX-wiecznej Europie. Znakomitym przykładem odtwarzania, ale i tworzenia takiej tradycji były dzieje wydań kolejnych wersji *Kalewali* – fińskiego eposu narodowego, częściowo skomponowanego z zapisów folkloru, ale też – jako całość epicka – wykreowanego przez poetę i językoznawcę fińskiego Eliasa Lönnrota¹³. Zaciekawienie wzbudzała zwłaszcza mitologia zawarta w folklorze europejskim, świadcząca, że najdawniejsze dzieje kultury Europy to nie tylko tradycja grecko-rzymska, ale też epika i mitologia starogermańska, skandynawska, romańska czy słowiańska. Każdy naród chciał dotrzeć do korzeni swej kultury, odkryć tradycję świadczącą o jej pradawności i swoistej duchowej odrębności, sugestywnie wyrażonej pieśnią¹⁴. Sądono bowiem, że im starszy etnos, tym bogatsza i szacowniejsza kultura i sztuka. Przypomnijmy, że podobny cel przyświecał także naszemu Zorianowi Dołęga-Chodakowskiemu, który u progu XIX wieku na terenach wschodniej Europy prowadził badania zarówno archeologiczne, jak

¹² G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki...*, dz. cyt., s. 117.

¹³ *Kalewala*, wyd. 1. 1835; kolejne – dotyczące liryki, przysłów, zagadek i innych form literatury ludowej Finlandii, Karelii i Estonii – miały miejsce w latach 40. XIX wieku.

¹⁴ Już trubadurzy w XII wieku uznali, że nic po wielkich czynach, które nie mogły być opiewane pieśnią.

i dotyczące folkloru i kultury duchowej Słowian, owocujące cenną dokumentacją i ciekawymi pracami (rozprawa *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem z 1818 roku* oraz wydane w roku 1973 *Śpiewy sławiańskie pod strzechą wiejską zebrane*).

Folklor – mądrość ludu wyrażona sztuką

Tradycyjna sztuka ludowa (im bardziej archaiczna, tym lepiej), odkrywana i doceniona przez preromantyków, była inspiracją artystyczną, ale i poznawcą dla starożytników-ludoznawców I połowy XIX wieku. Od razu dodać należy, że za sztukę ludową – za Augustem Schleglem – uważano wówczas nie tyle tę, którą tworzy lud, ale wyrażającą ducha ludu, powstałą dla ludu i wśród warstw niższych (tak więc poetą ludowym był np. Burns)¹⁵. Ukuty w 1846 roku przez Williama Thomsa termin „folk-lore” wyrażał przekonanie, że sztuka ludowa oddaje przede wszystkim mądrość ludu, zawartą – jak wprawdzie sądzono – w przysłowiach, bajkach, przypowieściach czy tekstach pieśni (zwłaszcza ballad!), słowem w literaturze ludowej. Szczęśliwie dość szybko zauważono, że np. ekspresja ballad dotyczy nie tylko tekstu, ale i melodyki. Tworzenie sztuki narodowej w romantyzmie od początku dotyczyło nie tylko literatury, ale i muzyki oraz jej specyficznego języka. Znakami rozpoznawczymi stylów narodowych były przede wszystkim formuły taneczne – idiomy rytmiczne tańców regionalnych. Zyskując wówczas status tańców narodowych, miały być jednym z przejawów ducha i temperamentu narodowego. (W romantyzmie polskimi tańcami narodowymi były: polonez, mazur, kujawiak i krakowiak; oberek nieco później dołączył do tego zestawu)¹⁶. W tym ujęciu charakter narodowy wyrażany muzyką ulegał jednak zawężeniu. Tylko pełna i wierna dokumentacja folkloru, ukazująca jego związki z kulturą i życiem, mogła to zmienić.

Oskar Kolberg udokumentował w swym 33-tomowym (wydanym za życia Kolberga) dziele koncepcję, że najciekawsze przejawy tradycyjnej sztuki poetycko-muzycznej związane są z cyklami obrzędów dorocznych i rodzinnych. Były one rozpisanymi na epizody opowieściami o życiu, które rodzi się, dojrzewa, owocuje i zamiera, by się znów odrodzić. Fenomen życia – najwspanialszego daru Boga i głównego tematu obrzędów – był doznawany i postrzegany wielowymiarowo: wyrażany sztuką poetycko-muzyczną, taneczną i dramatyczną (obrzędy), miał przede wszystkim charakter sakralny. Religijny wymiar życia człowieka i przyrody, a zatem także i obrzędów, oraz – pośrednio – także całej sztuki trady-

¹⁵ A. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, t. 1–3, Heidelberg 1809–1811; omawia to szerzej G. Cocchiara w *Dziejach folklorystyki w Europie* (Warszawa 1971, s. 218).

¹⁶ J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, rozdział *Polskie tańce*, s. 383–404.

cyjnej, daje się odczytać z dzieła Kolberga dzięki skrupulatności i całościowemu charakterowi jego dokumentacji.

Porównanie wydań Kolberga z dokumentacją zgromadzoną podczas Akcji Zbierania Folkloru, kierowanej przez Jadwigę i Mariana Sobieskich w latach 1950–54 (w czasach wyjątkowo niesprzyjających ujawnianiu kwestii wiary), pozwala zauważyć narastający proces laicyzacji kultury wsi. Jej pierwotna wielowymiarowość, od sfery religijnej po zabawową – wyraźnie ulega zawężeniu i dekompozycji. Kurczenie się sfery obrzędowej i wymieranie wielu zwyczajów wiązało się z zanikiem wielu form muzycznych, zwłaszcza dawnych śpiewów obrzędowych. Chodziło nie tylko o zmiany duchowości i estetyki mieszkańców wsi, ale w ogóle o głębokie przemiany stylu życia i komercjalizację gospodarki. Można to prześledzić na przykładzie pieśni żniwnych jako proces odchodzenia od śpiewów obrzędowych na rzecz repertuaru tanecznego, ludycznego.

Pieśni żniwne na tle kultury wsi

Repertuar żniwny należał w dawnej Polsce do szczególnie istotnych, gdyż dotyczył najważniejszej bodaj sfery gospodarki od czasu przejścia Słowian zachodnich na osiadły tryb życia i włączenia ich do kręgu kultur agrarnych. Jednak już za czasów Kolberga (2. połowa XIX w) pieśni żniwne należały do repertuaru reliktoowego. Zanikanie ich związane było ze zmianą technologii prac rolnych: chodzi o zastępowanie sierpów przez kosy, a potem – w XX wieku – przez maszyny, co czyniło pracę szybszą i ekonomicznie wydajniejszą. Już samo wprowadzenie kos uczyniło pracę na tyle szybką i męczącą, że przestał jej towarzyszyć śpiew¹⁷. Zmiany w technice pracy pozbawiały wszelką działalność rolników jej specyficznego charakteru, głównie określonego tempa wspólnej pracy wykonywanej przez mężczyzn (kosiarzy) i postępujących za nimi kobiet zbierających ścięte zboże. Niespieszne tempo początkowe prac i ich metodyczność powiązane było z medytacyjnością – rozważaniem tajemnicy rodzącego się i dojrzewającego życia zbóż i ludzi. Zastąpienie tej techniki przez pracę maszyn definitywnie zakończyło zwyczaj śpiewania przy żniwach, zostawiając jedynie tradycje świętowania pól z repertuarem dożynkowym. W ślad za zmianą stylu pracy zmieniały się – tj. zaniknęły w zasadzie – formy śpiewu towarzyszące kiedyś pracom na polu. Żniwa były szczególną formą wspólnego wysiłku i współpracy człowieka z przyrodą. Miała ona na celu wspomoczenie owocowania Ziemi-Matki rodzącej chleb-po-

¹⁷ O tych i innych przemianach gospodarki chłopskiej, rzutujących na istotne przeobrażenia kultury społecznej i artystycznej, pisze W. Pawluczuk w pracy *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972.

karm dla ludzi. Ujawniają to przeprowadzone w latach 50. badania socjologów, o których będzie mowa.

Dokumentacja Kolberga, będąca prekursorskim wprowadzeniem do antropologii kultury, ujawnia pewną systemowość tradycyjnej kultury, a także fakt, że sztuka nierozzerwalnie i na różne sposoby związana była z życiem ludzi. Śpiewy zwłaszcza, towarzysząc ludziom na co dzień i od święta, cechowała mnogość form, stylów oraz funkcji. Owe funkcje, odpowiadające rzeczywistym potrzebom człowieka, łączyły sferę indywidualną i wspólnotową. I tak np. indywidualnej potrzebie integracji z grupą odpowiadała funkcja uspołeczniająca, potrzebie relaksu – zabawowa, potrzebom ekspresji – funkcje twórcze (tj. powszechne kompetencje w zakresie sztuki wykonawczej, a czasem też improwizacyjności muzykowania), potrzebom poznawczym – funkcje edukacyjne, filozoficzne, a nawet w pewnym sensie religijne, jakkolwiek były one raczej rezultatem potrzeby wiary, transcendencji, zbliżenia się do tajemnicy życia. Funkcjom pieśni, na różny sposób powiązanych ze sobą, ale mającym wyraźny porządek, odpowiadały szczególne właściwości pieśni poszczególnych typów. Daje się zatem zauważyć związek między funkcjami i wartościami muzyki a jej formami i stylami muzycznymi. I tak, inny charakter miały śpiewy i muzyka taneczna, integrująca ludzi przez zabawę, a odmienne właściwości miała muzyka eksponująca wspólnotowość w jej duchowych, głębszych wymiarach (jej przejawami były wspólne śpiewy obrzędowe, w których ujawnia się szczególna forma współodczuwania, widoczna zarówno w sposobie śpiewu, jak i w treści poetyckiej, symbolicznej i muzycznej pieśni, co obserwuje się np. w śpiewach żniwnych). Jeszcze inny charakter miały tzw. pieśni pracy – w skład szeroko pojętego repertuaru tego typu wchodziły kołysanki oraz przeważnie rytmiczne i dość schematyczne śpiewy towarzyszące różnym gospodarskim czynnościom.

Najciekawszy bodaj i najbardziej zagadkowy repertuar stanowiły śpiewy o funkcjach wierzeniowych. Raczej nie należy ich kojarzyć ze stylem pieśni kościelnych – ich przenikanie do repertuaru ludowego jest zjawiskiem zapewne znacznie późniejszym. Chodzi o śpiewy mające charakter kontemplacyjny, refleksyjny. Miały one zestaw właściwości muzycznych uznawanych dziś za archaiczne – niewiele tekstu często operującego nieregularnymi frazami z powtarzaniem ważnych słów o symbolicznym znaczeniu, wolne tempa, długo wytrzymywane dźwięki, nierzadko wzbogacone bogatą melizmatyką, operowanie formułami melodycznymi o oryginalnych relacjach tonalnych, często kwartowo-sekundowych, oraz sugestywnym wyrazie. Takie były nieliczne zachowane do 2. połowy XX wieku śpiewy żniwne. Dwie kwestie w zestawie funkcji warto wyeksponować – ich hierarchiczny charakter i wielość powiązań. Tak określona systemowość funkcji, stylów i form pieśni dawała się odnieść do zestawu wartości cenionych w danej kulturze. Jeśli przyjąć zarysowaną przez Maksa Schelera sekwencję wartości, które

określamy jako: hedoniczne, użytkowe, witalne, psychiczne i duchowe, to zobaczymy, że można do nich odnieść zespoły śpiewów: od przyśpiewek zalotnych, przez bardziej rozbudowane pieśni taneczne i kołysanki, po ballady oraz śpiewy obrzędowe, z lamentacjami włącznie. I tak, jeśli zwykle improwizowane, taneczne przyśpiewki cechuje żwawe tempo, rytmiczność, proporcjonalność, to śpiewy obrzędowe są wyrazem zupełnie innej estetyki, a nawet filozofii życia¹⁸. Chodzi o ich refleksyjno-kontemplacyjny charakter, któremu odpowiada wyżej wymieniony zestaw właściwości muzycznych.

Organiczne powiązanie śpiewów z ich podłożem obrzędowym i społecznym, z tym, co powołało owe pieśni do życia, jest kwestią kluczową dla rozumienia ich swoistości muzycznej. W przypadku pieśni żniwnych związek z pracą na roli i jej obrzędowym, religijnym uzasadnieniem dokumentowany był jeszcze w XX wieku. Sakralny charakter pracy na roli ciągle nadawał śpiewom żniwnym szczególny wymiar artystyczno-duchowy¹⁹. (W rozważaniach nie uwzględniam pieśni dożynkowych, miały one bowiem inny sens i związane były z innym obrzędem: uroczystym świętowaniem zakończenia prac polowych²⁰). Stosunek do prac rolnych był wyrazem głęboko religijnej relacji człowieka do przyrody, do Ziemi-Matki i bogatej symboliki mającej wiele paraleli i odniesień do religii, a nawet liturgii chrześcijańskiej.

Żniwa – niegdyś obrzędowo pojmowana praca na roli, główny, święty obowiązek współdziałania człowieka z Matką-Ziemią w cyklu wegetacji przyrody dla pomnażania życia – były właściwie sensem życia włościan. Wykazały to m.in. badania socjologiczne prowadzone w latach 70. pod kierunkiem Andrzeja Sicińskiego²¹. Ich częścią było studium *Elementy stylów życia ludności wiejskiej* Eugenii

¹⁸ K. Dadak-Kozicka, *Pionowy wymiar antropologii muzyki*, „Muzyka”, 1999, nr 2, s. 115–132.

¹⁹ Piszę o tym m.in. w artykule *Long-sounding notes nad ornamentation as characteristic qualities of musical expression in Slavic harvest songs and as a relict of a contemplative culture*, [w:] *Traditional Musical Cultures in Central-eastern Europe*, red. P. Dahlig, Warszawa 2009, s. 95–111.

²⁰ Szybszy był też proces przeobrażeń funkcji, repertuaru i stylu wykonawczego pieśni dożynkowych. W Polsce dożynki były – jak poświadcza to XIX-wieczna dokumentacja Kolbergowska – obchodzone wspólnie przez wieś i dwór. Przekraczanie granic lokalności i wspólnoty wiejskiej musiało mieć wpływ na charakter obrzędu, jego repertuar i funkcje. Ponadlokalny charakter dożynek nasilił się w XX wieku: przekształciły się one w okresie międzywojennym w ogólnonarodowe święto plonów, a po II wojnie pozaobrzędowy charakter owego festynu wiązał się z włączeniem dożynek w orbitę działań politycznych i propagandowych władzy ludowej. W latach 50. całkiem zafalszowało to jego pierwotne funkcje, odzierając dożynki z sakralności i symboliki życia. Rolę dawnego dziedzica przyjmującego procesjonalnie wręczany przez żeńców wieniec dożynkowy przejął I sekretarz PZPR, a oprawę muzyczną stanowiły pieśni masowe.

²¹ *Styl życia. Koncepcje i propozycje* (1976) oraz *Styl życia. Przemiany we współczesnej Polsce* (1978), obie prace wydane pod red. A. Sicińskiego w Warszawie przez PWN.

Jagiełło-Łysiowej (1978). Autorka tak charakteryzuje istotę specyficznego stylu życia charakterystycznego dla polskiej wsi 1. połowy XX wieku, będącego kontynuacją wzorów sięgających daleko w głąb dziejów:

- posiadanie ziemi i „dająca chleb” „głęboko moralna” praca rolnika jest nie tylko podstawą samowystarczalności ekonomicznej rodziny i wspólnoty lokalnej, ale też fundamentem systemu wartości i więzi społecznych (s. 87–89);
- zasadnicze znaczenie rodziny i wspólnoty lokalnej dla życia indywidualnego oraz dla pracy na ziemi i związany z tym stały podział zadań i ról ze względu na płeć i wiek (co ma odzwierciedlenie w symbolice pieśni i obrzędów, s. 91);
- silne poczucie wspólnoty lokalnej wiąże się z odpowiedzialnością za „obróbkę” ziemi i ze współpracą w polu (bezinteresowna pomoc w wypadkach losowych, s. 92);
- podporządkowanie życia – także wypoczynku i „czasu wolnego” – pracy na roli jako „szczególnie moralnej” podstawie bytu (s. 94);
- czas pracy i czas wypoczynku tworzą kulturową całość; wypoczynek – tj. głównie świętowanie (obrzędy!) – ma charakter wspólnotowy i widowiskowy (s. 95);
- zróżnicowanie ekonomiczne wewnątrz wspólnoty lokalnej jest zacierane podczas świętowania, a całość działań ludzi poddana jest kontroli wspólnoty (s. 96);
- powszechność twórczości artystycznej włościan: kultura duchowa i materialna często znajdują się na pograniczu sztuki (s. 99);
- skromna konsumpcja wiąże się z małym wpływem mody na życie wsi i odpornością wieśniaków na zewnętrzne bodźce ekonomiczne (s. 100);
- najważniejsze kwestie narodzin, życia i śmierci objaśnia religia; stosunek do nich cechuje spokój i godność (s. 101);
- narastające przemiany nie zmieniają zasadniczej zachowawczości kultury chłopskiej i szacunku dla życiowej mądrości, co czyni ją „przechowalnią dawnej kultury ogólnonarodowej” (s. 99).

Autorka podkreśla, że stopniowe przyspieszanie i rozszerzanie zakresu zmian kultury, zwłaszcza po II wojnie, zaczyna dotyczyć sfery ekonomicznej i moralnej (s. 102). Ziemia przestaje być postrzegana jako główna podstawa bytu, a praca na niej – jako wyższa powinność moralna. Kwestie ekonomii pracy wiążą się z docenieniem zysku; prace rolne tracą swój wymiar religijny. Z badań Łysiowej wynika też, że następuje zanik odczucia bezpośrednich, egzystencjalnych więzi z przyrodą: ziemia nie jest już Matką-żywicielką ludzi i zwierząt. Przyroda i jej cykl przestaje być przedmiotem szczególnej uwagi, źródłem respektu i kontemplowania jej jako metafory życia. Jako istotnej dla człowieka tajemnicy jego odradzania się i zamierania. Zmiana postawy wobec życia (wzrost znaczenia kwestii ekonomicznych) zmienia też wrażliwość artystyczną. Czas wolny oddziela się od świętowania i obrzędu; poetyka folkloru operująca symboliką, metaforami i alegoriami przestaje być czytelna i ceniona, kontemplacyjność wychodzi z mody.

W Polsce podstawowy podział nagranych²² repertuaru żniwnego dotyczy oddzielenia przyśpiewek (później włączanych do żniw) od śpiewów żniwnych. Te pierwsze cechuje: zwrotkowa forma, okresowa budowa, częste rytmy taneczne, żwawe tempa, improwizacyjność tekstów i dominacja tonalności funkcyjnej, wyraźnie dynamizująca tok melodii (grawitacje tonalne); pieśni te pełnią funkcje towarzysko-zabawowe; dobrym przykładem jest dynamiczny popularny krakowiak *Żebyś ty słonecko na wyrobku było, to byś ty słonecko raźniej zachodziło* o powtarzającej się dwutaktowej formule rytmicznej i melodii poruszającej się z pewną brawurą w zakresie nony. Śpiewy żniwne wprowadzają nas w zupełnie inny świat muzyczno-poetycko-duchowy; charakterystycznymi ich cechami są: symbolika tekstów (ograniczonych niekiedy do kilku powtarzanych słów) o nieregularnej budowie, których treść wiąże się ze żniwami (ważne słowa to np.: słońce, żyto, dziewczyna, matka-mać; w zakresie poetyki stosowanie metafor i alegorii, jak np. w rosyjskiej pieśni briańskiej *Pora maci żyto żati, kotos pochylisja, pora mati doczku dati, golas izmienisja*), zdaniowa forma melodii organizowanej przez archaiczne formuły tonalno-melodyczne, wolne tempa, melizmatyka i ornamentyka. Hieratyczny, dostoyny charakter śpiewów związany jest z funkcją obrzędową i ich kontemplacyjno-refleksyjnym charakterem. Jeśli dla nowego stylu myślenia muzycznego typowa jest pewna niezależność organizacji metro-rytmicznej i tonalno-melodycznej (zestawienie różnych, powtarzalnych formuł tanecznych z układem stałych grawitacji tonalnych kształtujących formę melodii), to dawny styl myślenia muzycznego cechuje organiczna więź organizacji melodyczno-tonalnej (formuły melodyczne), metrycznej i formalnej, tj. operowanie rozbudowanymi frazami o wyrazistym charakterze. Jednak szczególne, niewystępujące dziś w innym repertuarze właściwości, takie jak bardzo długie dźwięki oraz melizmatyczność, można określić jako specyficzny rezonans między brzmieniem, myślami i odczuwaniem śpiewających. Zatem wybrzmieniowo-ornamentalny typ melodii żniwnych wydaje się reliktem dawnej kultury muzycznej: rozpamiętywania i pochwały tajemnicy życia i jego religijnych źródeł. Niestety, repertuar ten wymiera, wyparty przez rubaszne często przyśpiewki. Zmiany funkcji łączą się bowiem z upodobaniem do innych wartości: wierzeniowe ustępują miejsca zabawowym, gdyż wartości hedoniczne, użytkowe i witalne górują atrakcyjnością nad psychiczno-duchowymi. Wiążą się z tym upodobania do nowych form i stylów muzycznych, eksponujące przyśpiewki i pieśni taneczne. Ich dominacja jest widocznym przejawem przemian kultury, także poczucia wspólnotowości, mającej kiedyś uniwersalny wymiar i fundament – świętość całego życia wyrażoną wieloma formami, tak wierzeniowymi, jak i zabawowymi, mądrze się dopełniającymi.

²² Chodzi o nagrania z Archiwum Instytutu Sztuki PAN.

Reasumując – funkcje wierzeniowe wszelkich wytworów kultury tradycyjnej zawsze należały w hierarchii do najwyższych (wraz z filozoficznymi) jako ich fundament. Oczywiście także kwestie religijne podlegają krytyce i interpretacji²³. Poważnym jednak błędem metodologicznym wielu antropologów jest błędna hierarchia ważności funkcji i zarazem wartości kultury. Najdłuższa perspektywa czasowa wyznacza bowiem inną skalę postrzegania, analizy i interpretacji istotnych zjawisk kulturowych. Tymczasem obserwuje się częste przykrawanie obiektu badań do niedoskonałych teorii i narzędzi badawczych. W tym przypadku chodzi o spłaszczenie obrazu kultury, sztuki oraz wielowymiarowości człowieka jako twórcy kultury i jej badacza poprzez przyjęcie zbyt krótkiej perspektywy czasowej i interpretacyjnej. I tak wielu antropologów, nawet tak prominentnych jak Alan Merriam, uwzględnia (pozornie) funkcję religijną muzyki tradycyjnej, plasując ją wśród wielu innych funkcji, bez zwrócenia uwagi, że jej miejsce jest graniczne – wykracza bowiem poza sferę nauki w jej wysokich rejestrach filozoficznych. I tak np. w swej klasycznej pracy *The Anthropology of Music* z 1964 roku Merriam sądzi, że uwzględnia religijność członków wspólnot tradycyjnych, sprowadzając ją np. do odmiany funkcji integrującej, jednak Absolut – jeśli przyjmujemy jego istnienie – może być tylko na szczycie kultury, inaczej pojęcie to traci sens. Nie można wówczas zinterpretować sztuki ani powiedzieć czegoś ważnego o ludziach i ich kulturze, bowiem pojęcia wyrwane z kontekstu kultury i życia, poza właściwym porządkiem, tracą sens. A błąd uproszczonych założeń dotyczący religijno-filozoficznych sfer kultury rzutuje na pojmowanie muzyki, będącej jej częścią szczególną, w pewnym sensie kluczową.

The musical and cultural manifestations of desacralisation of folklore

The religious dimension of traditional culture – crucial to the understanding of the rituals which form a commentary on the cycle of the life of nature (annual rituals) and the life of humankind (family rituals) – is of particular importance, but it is also difficult to research. The ethnologists who documented folklore were sensitive to this aspect of culture (i.e. the suprasensory life) even as early as the eighteenth century, but they did not know how to docu-

²³ Benedykt XVI zauważył np. w swej adhortacji *O Słowie Bożym w życiu i misji Kościoła*, że deizm czy inne formy przekonań religijnych mogą być inspirujące jako przedmiot badań kultury, ale interpretowanie i objaśnianie w ich świetle kwestii teologicznych, ujawnia zasadnicze spłaszczenie – „obcięcie” tego, co najważniejsze, co skutkuje zawężoną hermeneutyką, bez teologicznej głębi i osobistego doświadczenia wiary (Benedykt XVI, Posynodalna adhortacja *Verbum Domini*, nr 35–37).

ment it correctly, and imposed their own ideas – e.g., deistic ones – on the mentality and the imagination of the rustic population as revealed in their art. Incomplete (i.e., concerned with selected aspects of culture and art) and not very accurate documentation (searching for folklore's original versions, e.g., the brothers Grimm) resulted in the creation of standards of fairytales or songs which make reading their content and interpreting their form correctly more difficult today. Yet in folklore the content, the form and the function were organically bound together. This rather inadequate documentation encouraged erroneous interpretations, and even the mythologising of folklore in later periods. Documentation was shaped to fit in with the assumptions and ideas of the researchers, thus falsifying, in particular, the unique character of folk symbolism and poetics, the distinctiveness of folk thinking. In fact, it was not until the nineteenth century that Oskar Kolberg created reasonably full and reliable documentation of folk art – viewed in the context of traditional culture and nature – in his monumental work *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* [*People, their customs, way of life, speech, legends, proverbs, rituals, magic, games, songs, music and dances*] (1856–1890 – 33 volumes). Ritual folklore, still quite active at that time, reveals both the multifunctionality of forms (associated with the musical and poetic styles), as well as the hierarchical order of functions and values – from the religious, through ethical, aesthetic, cognitive and socialising ones, to the ludic function.

At the same time ritual folklore reveals a tendency towards an increasingly prominent emphasis on the ludic function, at the expense of functions concerned with belief, religion and philosophy. This can be seen in the gradual disappearance of archaic ritual chants with original tonal-melodic patterns, slow tempos and a-metric structure. These chants were a manifestation of a contemplative-reflective attitude towards the world and towards life, regarded as sacred. In the twentieth century, harvest chants represented a relic of this attitude. The unique nature of rustic culture expressed in these chants was investigated by E. Jagiełło-Łysiowa (*Elementy stylów życia ludności wiejskiej* [*Elements of lifestyles of the rural population*], 1978). She emphasised the changes taking place in the attitudes of peasants towards nature, and in particular towards the nourishing Mother Earth and work on the land; these were losing the religious dimension in favour of an economic approach towards all work, while the ritual celebrations were gradually becoming predominantly a form of entertainment. Replacing the ritual chants with ditties, frequently of a lewd character (at one time these forms complemented each other), is a symptom of the changes – the disappearance of the contemplative-reflective attitude to the life of nature and humankind, the loss of the sacral dimension. The archaic style of chanting thus disappears as well.

Słowa kluczowe folklor, kultura ludowa, pieśni ludowe, wierzenia ludowe, hermeneutyka folkloru, mitologizacja folkloru

Keywords folklore, folk culture, folk songs, folk beliefs, hermeneutics of folklore, mythologization of folklore